



*Федосья Васильевна Табышова*

## **ТРИО-ФАКТУРА В ХОРАЛЬНЫХ ОБРАБОТКАХ И ПОЛИКЛАВИРНЫЙ ОРГАН ЮЖНОЙ ГЕРМАНИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI ВЕКА**

**Т**ермин «трио-фактура» (или просто «трио») издавна прочно вошел в обиход органистов и подразумевает под собой ансамбль из трех мелодий, сыгранных на разных мануалах и педальной клавиатуре. Игра такого ансамбля требует мастерской координации исполнительского аппарата, является своеобразной квинтэссенцией органной техники и специфики полифонического органного звучания.

Трио-фактура рассматривается нами как некий эталон инструментального многоголосия, «идеальная» игра, посредством которой наиболее полно и точно раскрываются особенности поликлавирного строения и тембровое богатство церковных органов Южной Германии. Особая красота и «сладость»<sup>1</sup> звучания трио заключается в эффекте создания многослойной музыкальной ткани посредством одновременного задействования трех клавиров с индивидуально подобранной ре-

---

<sup>1</sup>Применяя слово «сладость» в отношении звучания органа, мы пользуемся абстрактной лексической характеристикой старых немецких мастеров и теоретиков. Например, Михаэль Преториус прибегает к этому эпитету в связи со звучанием музыкальных инструментов, всю «сладость» (*Süssigkeit*) и «прелесть» (*Lieblichkeit*) которых вобрал в себя орган – самый почетный и высокий по рангу среди музыкальных инструментов [10, 104].

гистровкой каждого из них. Достигнутый при этом тембральный и динамический баланс делает орган заменой или подобием целого инструментального коллектива.

Однако не все органские произведения, написанные в этом типе фактуры, можно назвать трио в полном смысле слова, а именно – в значении ансамбля с равноправием всех голосов, каждый из которых наделен характерным тембровым звучанием<sup>2</sup>. В музыковедческой литературе фигурирует и так называемая «триообразная (облигатная) игра», подразумевающая двухслойное сочетание главного, солирующего голоса и двух голосов сопровождения [8, 112]. То есть, при одинаковом количестве голосов различаются трехслойное и двухслойное в тембровом отношении оформление музыкальной ткани.

Некоторую сложность представляет собой и терминологическое противоречие, обусловленное проблемой двойных стандартов в области органного искусства: исторические границы Ренессанса в немецкой архитектуре, к которой имеет орган непосредственное отношение, и в музыке не совпадают. Если европейское музыкальное искусство XV и XVI веков принято относить к эпохе Возрождения, то в архитектуре указанного периода параллельно новому ренессансному стилю продолжал свое существование и развитие исторически предшествующий ему стиль поздней готики – так называемая «пламенеющая готика» (а также «зондерготика» и др.). Не подлежит сомнению, что на орган как на архитектурное явление распространились названия стилей, пришедших из царства «застывшей музыки». Поэтому органы, на которых звучала музыка эпохи Возрождения, были оформлены либо в стиле поздней готики, относящейся к периоду Высокого Средневековья, либо в духе ренессансной архитектуры. В первом случае это были

---

<sup>2</sup> Ярким примером органного трио служат органские трио-сонаты BWV 525–530 И.С. Баха.

инструменты, построенные приблизительно до 1530 года и получившие в немецкоязычной музыковедческой литературе название «органа позднеготического типа» (*Spätgotischer Orgeltyp* [11, 110]), а во втором – созданные после 1530-го и как минимум вплоть до 1650-го года, определенные историками как «ренессансный орган» (*Renaissance-Orgel*, см. иллюстрации 1 и 2):

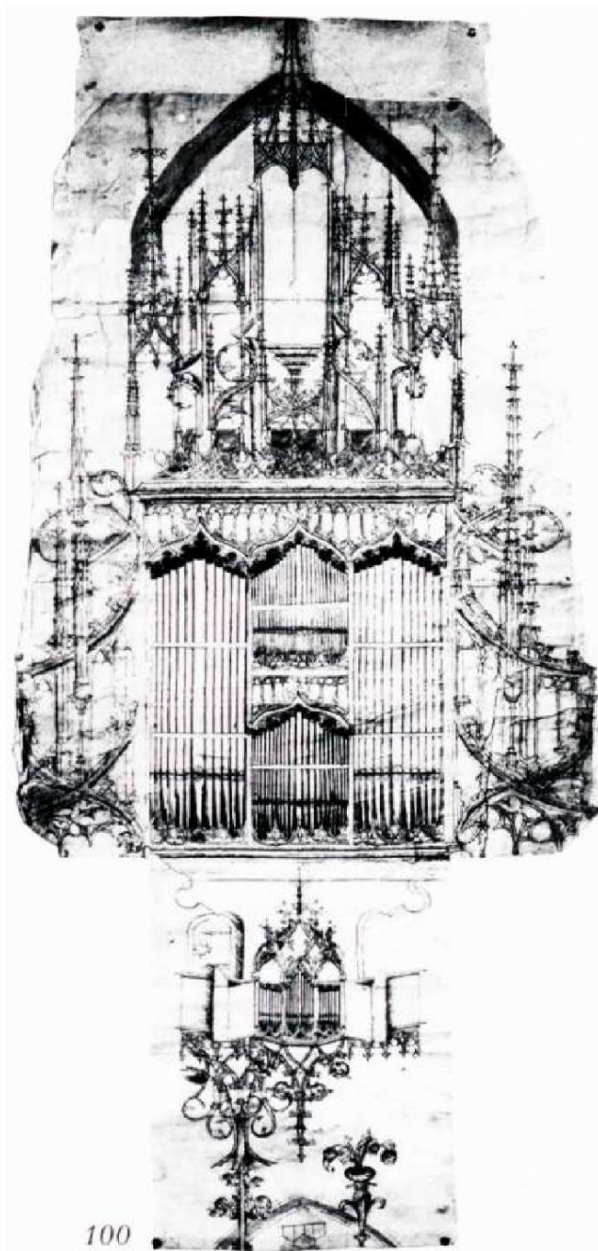


Иллюстрация 1. Эскиз архитектора Эрхарда Гейденрейха (1509) с изображением южнонемецкого позднеготического органного проспекта в кафедральном соборе г. Ингольштадта [6, 165].



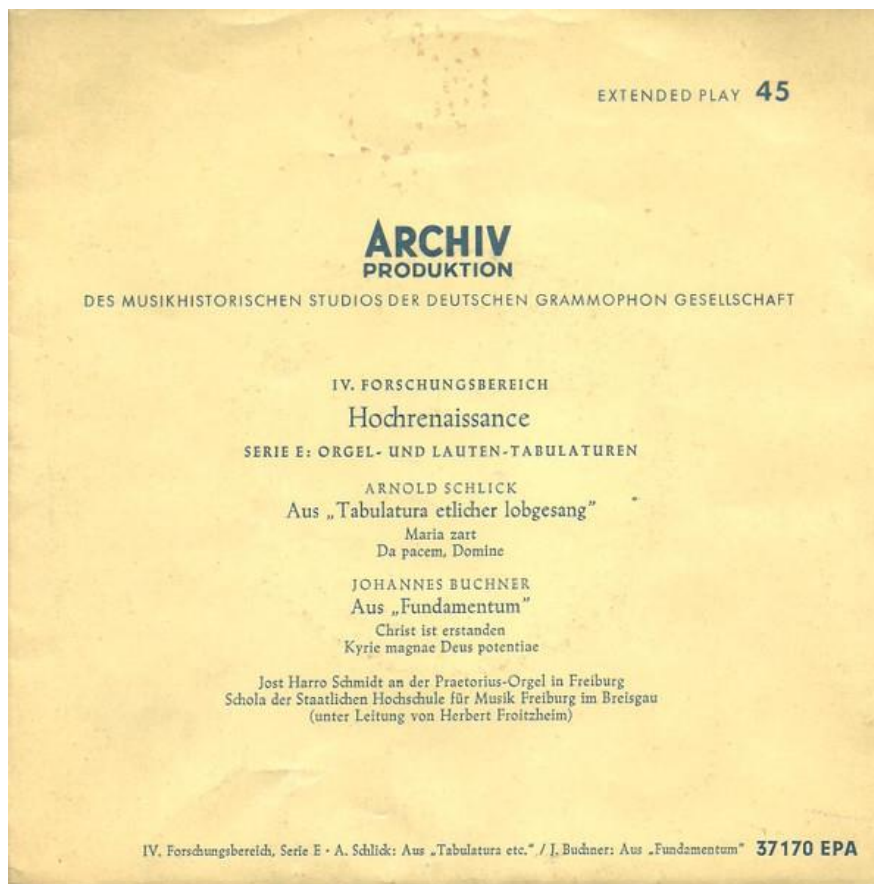
Иллюстрация 2. Орган «ласточкино гнездо» Йорга Эберта (1561)  
в придворной церкви (Инсбрук).<sup>3</sup>

Что же касается музыкальных сочинений, созданных для южнонемецких органов первой трети XVI века, то их стилевая принадлежность обычно относится к эпохе Ренессанса вне зависимости от архитектурного типа инструмента. Так, например, в тексте на конверте грампластинки немецкого бренда звукозаписи *Deutsche Grammophon* сообщается, что произведения южнонемецких мастеров Арнольда Шлика и Ганса Бухнера, создававшиеся для позднеготических органов, были записаны в контексте «исследовательской области Высокого Ренессанса» (см. иллюстрацию 3). Нередко исполнители закономерно предпочитают рассматривать репертуар не столько в рамках того или иного исторического периода, сколько исходя из определенного типа темперации, который имел место быть. Примером может служить заго-

---

<sup>3</sup> Источник иллюстрации: [https://www.pinterest.ru/pin/222365918\\_90630401/](https://www.pinterest.ru/pin/222365918_90630401/).

ловок одной из интернет-ссылок на аудиозаписи американской органистки и музыковеда Кимберли Маршалл: «Арнольд Шлик и среднетоновая темперация»<sup>4</sup>.



*Иллюстрация 3.* Лицевая сторона конверта от граммпластинки с органными произведениями Арнольда Шлика и Ганса Бухнера, исполненными Йостом Гарро Шмидтом на органе Преториуса во Фрайбурге (Германия)<sup>5</sup>.

Два вышеназванных типа органа различаются по своим музыкальным характеристикам. Готический орган воспроизводит звучание так называемым «готическим блокверком», т.е. хором голосов, неотде-

<sup>4</sup> <https://www.kimberlymarshall.com/arnolt-schlick-and-meantone-repertoire>.

<sup>5</sup> Инструмент, построенный во Фрайбурге в 1921 году в честь Михаэля Преториуса, стал первой попыткой реконструкции по авторским указаниям, содержащимся во втором томе трактата *Syntagma musicum* (*De Organographia*, Abschnitt XXIII [10, 191]). После утери в 1944 году был повторно восстановлен в 1954–1955. В обоих случаях при строительстве органа ключевую роль сыграл музыковед, профессор Вилибальд Гурлитт.



лимых друг от друга. В более поздних образцах появляется революционная система шлейфлад, прочно установившаяся в ренессансном типе органа. Вызволив с ее помощью регистры из плена блокверка, южнонемецкие органостроители в XVI и XVII веке стали дополнять органную диспозицию группами регистров, имитирующих звучание разных музыкальных инструментов. Это привело к тому, что уже в XVII веке орган стал по праву именоваться «королем инструментов»<sup>6</sup>.

Богатство тембров в регистровом составе, возможность сочетания голосов в ансамблевом оформлении, а также «специализация» органов на определенных эффектах звучания, – все это отразилось в современной музыковедческой терминологии, соответствующей различным типам органа, особенностям строения инструмента, и, в конечном счете, возможностям самого органного звучания. Как отмечает Ангелика Маделунг, с самого начала музыковедческой деятельности по изучению исторических органов предпринимались попытки воссоздать звуковые концепции эпохи Возрождения при помощи интерпретации и анализа наименований регистров в органных диспозициях [9, 63–64]. В результате этой работы возникли определенные термины, такие как, например, *a cappella-Orgel*, *Chororgel* (в переводе с немецкого – хоровой орган), *die Charakterstimmen-Orgel* (орган с характерными голосами) и, наконец, наиболее важный для нашей темы *die werkgeteilte Spaltsatz-Orgel* (поделенный на отделы (сплит-)орган).

*A cappella-Orgel* (термин Вилибальда Гурлитта [11, 96]) – обозначение для одномануального органа, распространенного на европейском юге – в Италии и Южной Франции. В итальянском обозначении *a cappella* содержится прямое указание на практику использования этого инструмента в комплекте с хором. В Италии он располагался

---

<sup>6</sup> Эпоха барокко лишь развивала и совершенствовала эти и другие новшества в области органостроения, покоясь на достижениях ренессансного прошлого.

обычно в небольшой кантории (кафедре для певчих), что не могло способствовать возникновению и развитию монументального органного стиля [5, 51]. Такое положение вещей оставалось неизменным вплоть до середины XIX века: *a cappella-Orgel* оставался одномануальным хоровым органом с присущим ему «вокальным» идеалом звучания [5, 50]. Подразумеваемый вокальный характер регистровой палитры формировал акцент на пирамиду принципального хора, тембр которого наделяет орган узнаваемым типическим звучанием и имеет акустическую способность к слиянию с другими тембрами (надо полагать, в первую очередь, с тембром голоса) – в отличие от регистров, имитирующих звучание музыкальных инструментов. Это качество имело первостепенную важность, учитывая тот факт, что орган служил не только в качестве своеобразного красочного подмалевка под пение хора – своим звучанием он также заполнял пробелы в скромном церковном хоре, бывшим, как правило, заполненным по сольному принципу, т.е. по одному певчему на каждый голос (лишь в редких случаях – по двое-трое певчих на одну партию)<sup>7</sup>.

Используя обозначение *Chororgel* (немецкий эквивалент *a cappella-Orgel*<sup>8</sup>) для органа, призванного поддерживать и укреплять звучание хора, немецкий музыковед Ганс Мозер противопоставил его ранее упомянутому *Charakterstimmen-Orgel* – органу с характерными

---

<sup>7</sup> О таком заполнении хоровых коллективов в эпоху Возрождения упоминает историк Вернер Кейль [7, 75].

<sup>8</sup> Следует отметить, что немецкий хоровой орган мог значительно отличаться от итальянского органа а капелла в том случае, если это был малый орган, а не позитив. Иногда хоровой орган также служил главным инструментом в церкви. Судя по ряду сохранившихся органных диспозиций, такие немецкие хоровые органы эпохи Ренессанса оснащались не одним, а двумя мануалами. Кроме того, его отличала развитая педальная клавиатура с широким диапазоном, а также обогащенный сольными тембрами регистровый состав.

голосами [11, 96]. Именно такой тип органа содержит описанные в работе Маделунг группы регистров, обладающих различными акустическими характеристиками:

Здесь так называемый *Rechtwerk*, к которому относятся регистры принципиального хора, и «отличающиеся» – «характерные голоса», такие, как узкие и широкие флейты, гедакты, язычки, – сопоставляются как основные строительные блоки. «Отличающиеся» («характерные») голоса часто упоминаются с названиями духовых инструментов – таких, как тромбон или шалмей (в качестве примера на язычковый регистр) или с названиями, производными от различных типов флейт в обширном флейтовом хоре. Разницу между этими двумя строительными блоками диспозиции определяет известный акустический феномен – способность звука, дифференцирующаяся в зависимости от семейства регистров, сливаться. Чем богаче обертонами звучание регистра, тем лучше он может сливаться с другими голосами. Чем он более базовый, тем лучше его можно отличить на слух от других голосов в общем звучании [9, 64].

Соотношение количества регистров, представленных в обеих группах *Charakterstimmen-Orgel*, в некоторых случаях было примерно соразмерным, в отличие от *Chororgel*, в диспозиции которого также могли быть представлены характерные голоса, но в гораздо меньшем количестве<sup>9</sup>. Следует обратить внимание на то, что в этом типе органа акцент делается не (только) на способность слияния со звучанием хора, а на слияние с тембрами различных духовых музыкальных инструментов, что связано со значительным развитием ансамблевой и инструментальной музыки.

Южнонемецкой *Charakterstimmen-Orgel* с присущими ему внешним блеском и богатством звучания часто функционировал в качестве *Hauptorgel* (с немецкого – большой, главный орган; в качестве

---

<sup>9</sup> Например, в хоровом органе Эберта (Инсбрук) было представлено одиннадцать принципиальных регистров и четыре характерных голоса (Trompete 8', Regal 8', Gedackt 8' в хауптверке, а также Gedackt 4' в рюкпозитиве).



синонима в специальной литературе часто употребляется термин *Schiffsorgel*, т.е. орган, установленный на одной из стен корабля, т.е. большого нефа). По словам Мозера, перед ним, как своего рода оркестром, стояла задача контрастировать с хором и относящимся к нему малым органом, бывшими одним блоком, в версетах, что создавало утверждение инструментального начала, противопоставляемое вокальному [11, 97]. *Hauptorgel* располагался на средней или большой высоте на одной из стен большого центрального нефа и был хорошо слышен и виден отовсюду (см. иллюстрацию 4). Очевидно, что такой инструмент выходит далеко за рамки *Chororgel* и наделяется также сольной функцией.

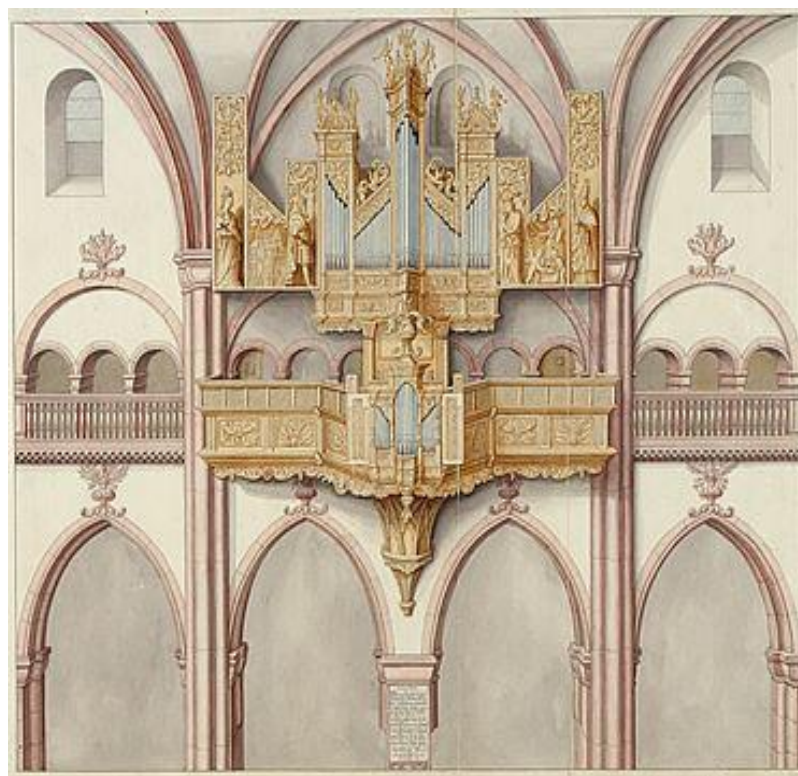


Иллюстрация 4. Изображение базельского кафедрального органа «ласточкино гнездо», перестроенного Георгом Фальмом в 1474 году, на медной гравюре Эмануэля Бюхеля (1775)<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Гравюра находится в Базельском художественном музее (нем. *Kunstmuseum Basel*). Источник иллюстрации: <https://www.sikart.ch/Werke.aspx?id=12318050>.

Важное и принципиальное отличие *Hauptorgel* от *Chororgel* состоит прежде всего в том, что он, как правило, располагал вторым мануалом, т.е. клавиатурой пристроенного к основному инструменту органа-позитива, названного в связи с особенностью расположения рюкпозитивом<sup>11</sup>. Функцию третьей клавиатуры в этом органе выполняла педаль. Третья клавиатура отличалась широким диапазоном звучания<sup>12</sup> и предназначалась для исполнения как одного мелодического голоса – басового или тенорового, часто излагающего заданную мелодию заимствованного источника, так и нескольких голосов<sup>13</sup>.

Именно наличие трех клавиатур или, иначе, поликлавирность как свойство органа – все того же большого, главного, обладающего характерными голосами, подражающими различным инструментальным тембрам, – отражена в еще одном специальном термине – *die spätgotische Spaltsatz-Orgel*, который был введен немецкой исследовательницей Ингеборг Рюккер для того, чтобы подчеркнуть особенности строения и обозначить полифонический потенциал этого инструмента: ведь в названии *die Spaltsatz-Orgel* усматривается указание на один из важнейших фактурных типов органной музыки, в котором горизонталь состоит из нескольких слоев (*Spalten*) [11, 4].

Один из таких слоев – *cantus firmus*, требующий красочного звучания и отдельной клавиатуры, основной голос в многочисленных хоральных обработках, получавших самые различные фактурные реше-

---

<sup>11</sup> Рюкпозитив устанавливается отдельно от главного отдела – за спиной органиста (*rück* в переводе с немецкого означает «тыльный», *der Rücken* – спина).

<sup>12</sup> Согласно рекомендациям органного эксперта Арнольда Шлика, инспектировавшего органы на Верхнем Рейне, объем педальной клавиатуры составлял дуодециму (*F–c'*).

<sup>13</sup> О том, что количество голосов, исполняемых на педали, может достигать трех, пишет Шлик в трактате «Зерцало органостроителей и органистов» (1511, Майнц) [12, 17].

ния. Большое распространение получили органное трио, для исполнения которых были необходимы три клавиатуры. Южнонемецкий тип органа, часто располагавший тремя клавиатурами (два мануала и педаль), а также характерными голосами, дополнявшими вокальную палитру регистров инструментальными тембрами, был приспособлен именно под такие требования.

Следует подчеркнуть, что имитационная техника, бывшая инновационной для своего времени и получившая большое распространение в Нидерландах, а также Италии, могла быть показана на одномануальном органе *a cappella* и не требовала особых условий. В противоположность этому, в органных произведениях композиторов Южной Германии, основанных на технике колорирования первоисточника, часто практиковалась более архаичная полимелодическая полифония<sup>14</sup>. Именно этому типу композиционного мышления соответствует орган *Spaltsatz*, предлагая по крайней мере три<sup>15</sup> клавиатуры в целях показа тембровой дифференциации голосов, а также условия для максимальной мелодической развитости каждого из них. Сыгранные на разных клавиатурах, включая педальную, голоса могли с успехом показывать широкий амбитус, так как проблемы исполнения фактурных переключений, а, следовательно, отслеживания слухом движения голосов в таких условиях не существовало – в отличие от игры на одном мануале.

---

<sup>14</sup> В отечественных публикациях термин «полимелодическая полифония» впервые стала использовать автор фундаментальных трудов по истории полифонии Ю.К. Евдокимова.

<sup>15</sup> Клавиатур могло быть и четыре, включая, помимо упомянутых, клавиатуру отдела *Brustwerk* (в переводе с немецкого – грудной отдел), который часто по сути представлял собой встроенный регаль. Он нашел свое расположение непосредственно над игровым столом, что создавало удобство для настройки органистом (этот язычковый регистр в силу разных причин плохо держал строй).

Приведем в качестве примера полимелодического трио хоральную обработку *Salve Regina* представителя южнонемецкой органной школы Пауля Хофхаймера (1459–1537), бывшего, по словам современников, непревзойденным в искусстве импровизации. Носителем хорального напева в фактуре является средний голос, а верхний и нижний создают в большей или меньшей степени пышное цветистое обрамление, изобилующее «соцветиями» из нот мелких длительностей (см. нотный пример 1).

Пример 1. П. Хофхаймер. Хоральная обработка *Salve Regina*

Diletto musicale 639

**SALVE REGINA**

PAUL HOFHAIMER (1459-1537)  
hrsg. von Michael Radulescu (revidiert 1999)

ORGEL  
(c.f.)

© Copyright 1973 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien - München  
Revidierte Neuauflage 2000. Printed in Austria  
D. 14 599

В мелодии *cantus firmus* встречаются колоратуры, но в своей основе это не *cantus figuratus* (*cantus mensuratus*), а *cantus planus*, в котором тянутся длинные, «застывшие» органнские пункты. Каждый звук хо-

рала обработан большими группами звуков в других голосах, что, вероятно, как вид композиционной техники уходит корнями в жанр мелизматического органума эпохи Средневековья. Невольно возникают ассоциации с архитектурой поздней готики, характеризующейся обилием декоративных орнаментальных элементов в виде краббов – гирлянд из причудливо изогнутых листьев, полураспустившихся бутонов или цветков, которые обвивают собой многие детали постройки: от крупных до самых мелких. Контрастное сочетание густого, богатого плетения мелодического рисунка в крайних голосах и выдержанных звуков в среднем голосе создает интересный полиобразный художественный эффект.

Вероятно, не случайно мы видим сходную идею и в архитектуре позднеготического органного здания: главный и побочный отделы – верк и рюкпозитив – имеют разный характер строения. Более поздние ренессансные органы демонстрируют в противоположность позднеготическим так называемый эхо-принцип, унаследованный барочным органостроением. Внешний вид отдела рюкпозитива вместе со створками строится наподобие имитации в уменьшении главного отдела и в точности повторяет его очертания<sup>16</sup>. В этом снова трудно не заметить некой аналогии с музыкальной композицией, в которой надолго утвердилась техника имитации. Как известно, основным принципом формообразования, объединявшим в эпоху готики различные виды искусства, стала диминуция, или принцип миниатюризации, уподобления форм – повторения одних и тех же элементов в разных масштабах [1, 257].

---

<sup>16</sup> В барочных органах копией главного отдела становится не только архитектурная составляющая корпуса рюкпозитива, но и регистровая. Самостоятельность и развитость отделов стало реализацией идеи верк-принципа, т.е. принципа подобия. В ренессансных органах Южной Германии, в частности, на Верхнем Рейне, верк-принцип еще не развит, хотя и намечается как тенденция в стремлении органостроителей уравновесить отделы по количеству регистров и по степени наполненности семейств регистрового состава.

Следующий музыкальный пример – хоральная обработка современника Хофхаймера южнонемецкого мастера Арнольда Шлика (1445–1460 – после 1521) *Maria zart von edler Art* (см. нотный пример 2):

Пример 2. А. Шлик. Хоральная обработка *Maria zart von edler Art*

The image displays a musical score for the chorale 'Maria zart von edler Art' by Arnold Schlick. It consists of three systems of music. The first system includes a vocal line and a lute part. The second system shows the vocal line and a second lute part. The third system shows the vocal line and a lute part with annotations 'a' and 'b' above the notes. To the left of the first system is a small woodcut illustration of a church interior with people playing instruments.

Полифонический склад представляет собой трио, в котором верхний голос – *cantus floridus* – излагает мелодию песни, украшенную колоратурными элементами. Средний и нижний голоса контрапунктируют на первый взгляд самостоятельным мелодическим материалом, образуя с верхним голосом полимелодический ансамбль. При более близком рассмотрении во взаимодействии пары верхнего и среднего голосов обнаруживаются имитации особого рода: респоста вторит не столько пропосте, сколько мелодии-первоисточнику, по-разному украшенной в обоих голосах. По тому же принципу строятся и другие имитации. После окончания первой строки верхний голос с расстоянием



вступления в полтора такта имитирует средний, то выпуская колорированный ход пропосты, то добавляя свой собственный (такты 10–14). Учитывая тот факт, что хоральная мелодия, имеющая первостепенное значение, помещена в верхний голос, средний голос словно вступает с неким «предвосхищением» тематического материала. Свобода в имитировании мелодического материала в композиции распространяется как на ритмический, так и на интонационный аспекты, из-за чего имитация столь трудно уловима, что вкупе с техникой колорирования создается впечатление полимелодического изложения. Как результат, мы видим весьма тонкое контрапунктическое мастерство, демонстрирующее сочетание различных способов работы с первоисточником: колорирование *cantus firmus*, качественно преобразующее его в *cantus floridus*, и имитационная техника<sup>17</sup>.

Как отмечалось выше, наличие трех клавиатур позднеготического органа-шпальтзатц позволяет исполнить трио-фактуру хоральных обработок на разных клавиатурах. Кроме особого удобства в игре сложной полифонической фактуры, изобилующей перекрещиванием смежных голосов, это дает возможность создания ансамблевого звучания, в частности, выделения сольными характерными голосами мелодии *cantus firmus*. В случае применения имитационного способа разработки первоисточника, как в *Maria zart* Шлика, с основным напевом, изложенным дискантом и потому хорошо прослушиваемым в музыкальной ткани (в отличие от тенора), хоральную композицию представляется столь же целесообразным играть на разных клавиатурах, но без внесения контрастных тембров в партию хора. Такова, например, интерпретация *Maria zart* профессора Мартина Люккера, в которой трехголосная фактура композиции рассматривается как трио из певучих

---

<sup>17</sup> Проблеме сочетания различных способов интерпретации первоисточника в музыкальном искусстве XV–XVI веков посвятил статью Н.И. Тарасевич [3].

флейтовых регистров, не контрастирующих друг с другом и создающих монолитное звучание<sup>18</sup>. В результате образуется определенное концептуальное соответствие между имитационным типом полифонии и монохромным звучанием.

Вернемся к хоровому органу с его вокальной природой и монохромной регистровой палитрой для того, чтобы найти ответ на возникающий вопрос. Как же исполнялись хоральные обработки на *cantus firmus* на этих органах, и было ли возможным создание дифференцированного звучания? Ответ на этот вопрос как будто сам собой просится с живописных полотен художников эпохи Возрождения, передающих современную им церковную музыкальную практику. Иллюстрацией бытовавшей практики *Alternatim* служит гравюра на титульном листе трактата Шлика (см. иллюстрацию 4):

На ней мы видим две группы музыкантов. Первую составляют ансамблисты: исполнитель на духовом инструменте (цинке), органистка, калькант (помощник органистки, нагнетающий воздух в мехи инструмента). Вторая группа не участвует (паузирует) в процессе музыкального исполнения – это монах (кантор), держащий в руках органную табулатуру, и несколько детей, по всей видимости, певчих из капеллы, а также, предположительно, автор трактата, взгляд которого, как и взгляд цинкиста, направлен на зрителя. Первая группа музыкантов, вероятно, показывает способ исполнения произведения – по всей видимости, органного, в чем позволяет убедиться сам вид нот на пюпитре этого инструмента – органная табулатура. И, наконец, самое главное: человек в благородной одежде с рюшами слева, очевидно, исполняет на цинке *cantus firmus* [2, 18].

---

<sup>18</sup> Видео исполнения хоральной обработки *Maria zart von edler Art* Шлика профессором Люккером размещено на его канале в YouTube. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=9TlmW3AQ4RY>.

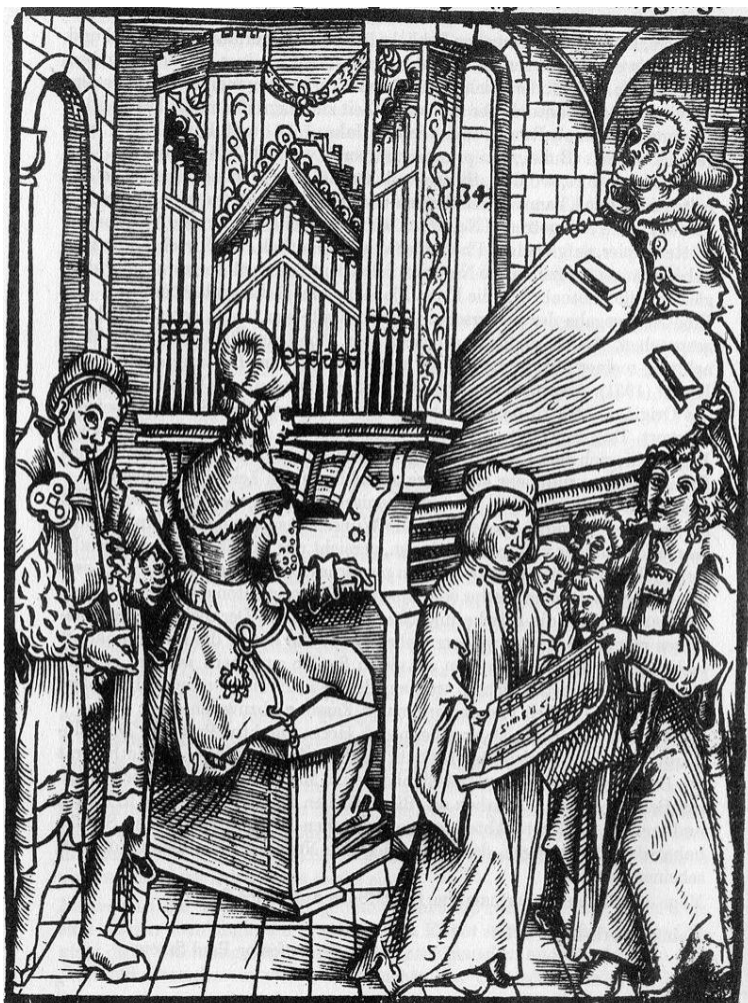


Иллюстрация 4. Гравюра на титульном листе трактата  
А. Шлика «Зерцало органостроителей и органистов» (1511, Майнц)<sup>19</sup>

Сразу два штатпфайфера (*Stadtpfeifer*) – городских музыкантов, исполнителей на духовых инструментах – взаимодействуют в ансамбле с органом на изображении во фламандской молитвенной книге (1460/70) (см. иллюстрацию 5). Возможно, на этой иллюстрации оказалась запечатленной практика двойного *cantus firmus*:

<sup>19</sup> Источник иллюстрации: [https://en.wikipedia.org/wiki/Arnolt\\_Schlick](https://en.wikipedia.org/wiki/Arnolt_Schlick).



Иллюстрация 5. Работа нидерландского книжного иллюстратора Виллема Фреланта (*Willem Vrelant*) «Благовещение Пресвятой Богородицы». Фрагмент из фламандского молитвенника (1460/70) [6, 139].

И, наконец, рассмотрим в качестве следующего музыкального примера литургическую пьесу *Kyrie eleyson in summis festis* в нескольких стихах ученика Хофхаймера Ганса Бухнера (1483–1538, см. нотный пример 3). В начале каждого стиха композиции после названия следует авторское предписание, указывающее на позицию хоральной мелодии в полифоническом многоголосии (теноровая, басовая, дискантовая; в обработке одного стиха хорал проводится во всех голосах сквозным имитационным способом). Терминами *pedaliter* и *manualiter* композитор поясняет характер поликлавирной игры – то есть с задействованием педали, либо только мануально. Последнее может подразумевать

как исполнение на одном мануале, так и на разных, образуя моно- или полихромную, двухслойную игру в тембровом отношении:

Пример 3. Г. Бухнер. *Kyrie eleyson in summis festis*, первый стих Бухнера

7 а. *Kyrie eleyson in summis festis*

ad penthecosten, Choralis in tenore, pedaliter

Подчеркнем, что в способе нотной записи органных табулатур не было предусмотрено отдельно выписанной партии педали, как мы это привыкли видеть в современной нотации. Поэтому читать табулатуру можно было в различных интерпретациях в зависимости от количества голосов и других композиционных и исполнительских особенностей, а также типа органа (хоровой орган, орган-шпальтзатц) и его характеристик: с педалью – одинарной, двойной, тройной и даже четверной<sup>20</sup> с одной стороны, а с другой – мануально. Функция педальной клавиатуры трактовалась широко: помимо игры нижнего голоса, на ней было предусмотрено исполнение среднего, т.е. тенорового с мелодией первоисточника. В этом случае нижний голос переносился на мануал. Более того, отдельный ведущий голос или даже два таких голоса органной табулатуры могли исполняться как инструменталистами – цинкистами

<sup>20</sup> В письме-посвящении, отосланном композитором епископу и кардиналу Тринта Бернхардту фон Клезу, Шлик рекомендует играть антифон *Ascendo ad patrem teum* четырехголосием в педали и шестиголосно на мануале.



и другими духовиками, так и вовсе голосом/голосами<sup>21</sup>. Для исполнения заданной мелодии в отдельных случаях мог также привлекаться другой органист<sup>22</sup>.

Стихи *Kyrie eleyson in summis festis* были исполнены профессором Лоренцо Гиельми в соответствии с церковной практикой эпохи Возрождения. Манера *Alternatim* в данном случае отобразилась в попеременном звучании органа с женским вокалом (Мануэла Андриола, сопрано)<sup>23</sup>, образуя чередование инструментального и вокального начал, а также полифонического и монодийного склада<sup>24</sup>.

В исполнении этой литургической композиции Гиельми показывает большое разнообразие поликлавирной игры. Если первый стих (четырёхголосие) Гиельми исполняет одним монолитным полнозвучным пластом с участием педали на одном мануале (хауптверк, скопулированный с рюкпозитивом), не выделяя *cantus firmus* в теноре, то второй стих *Kyrie tertium* с полимелодической трехголосной фактурой им трактован как трио (см. нотный пример 4). Хоральный напев, помещенный в бас (*Choralis in basso, pedaliter*), выделен ярким красочным звучанием в педальном голосе с добавлением язычкового регистра (характерный голос). Два других голоса Гиельми играет на разных мануалах

---

<sup>21</sup> Известно, что, например, в Данциге это было обычной практикой. Мальчики из хора пели «в орган», что означает исполнение голосами партии *cantus firmus* в сопровождении органа [4, 189].

<sup>22</sup> Иоганнес Коттер, ученик Пауля Хофхаймера, записавший версию произведения своего учителя *T'Andernack*, выписывает *Altus*, т.е. альтовый голос, под нотным станом с трехголосием (дискант, тенор, бас), предлагая дополнительную четырехголосную версию обработки. Для ее исполнения автор рекомендует привлечь другого музыканта надписью «von ein andern darzu zu schlagen» (в переводе с немецкого – вдобавок к этому ударять кем-нибудь другим).

<sup>23</sup> В эпоху Возрождения женщины могли принимать участие в церковной католической музыкальной практике, однако только в женских монастырях. В этом отношении исполнение Гиельми не совсем отвечает церковной традиции, ведь обычно высокие голоса пели мальчики.

<sup>24</sup> Видеозапись *Kyrie eleyson in summis festis* Бухнера в исполнении Лоренцо Гиельми размещена на YouTube-канале. См: <https://www.youtube.com/watch?v=MOWriGkFFpI>.



с индивидуально подобранной регистровкой, создавая вместе с педалью трехслойную, трехцветную тембровую структуру.

Пример 4. Г. Бухнер. *Kyrie eleyson in summis festis*, второй стих *Kyrie tertium*

7b. *Kyrie tertium*  
Choralis in basso, pedaliter

Следуя письменным указаниям композитора (*manualiter*), третий стих *Christe* в трехголосном складе Гиельми играет на одном мануале, показывая полифонический склад со сквозной имитационной работой (см. нотный пример 5). Тихое флейтовое звучание вносит в композицию динамический и тембровый контраст:

Пример 5. *Kyrie eleyson in summis festis* Бухнера, третий стих *Christe*

7c. *Christe*  
*manualiter*

Четвертый стих композиции *Aliud penultimum Kyrie*, снова написанный в трехголосном складе с простой начальной имитацией (*Choralis in discantu*), может быть трактован как трио. Однако авторское указание *manualiter* педаль исключает. Гиельми решает выделить дискант сольным красочным тембром и создает тембровое дуо, т.е. двухслойное исполнение на разных мануалах:

Пример 6. Г. Бухнер. *Kyrie eleyson in summis festis*,  
четвертый стих *Aliud penultimum Kyrie*

7e. *Aliud penultimum Kyrie*  
Choralis in discantu, manualiter



Последний стих *Kyrie ultimum* органист вновь трактует в мощном праздничном и торжественном звучании крупным монолитным пластом, перекидывая арку к начальному стиху (см. нотный пример 7). Второй и четвертый стихи композиции демонстрируют политембровую игру с выделением голоса *cantus firmus*, перекликаясь также по динамике звучания и создавая вторую, внутреннюю арку. В центре композиции – стих *Christe* в тихом одномануальном флейтовом звучании, создающим светлый и кроткий образ. В результате возникает определенное зеркальное симметричное и концентрическое строение композиции.

### 7f. Kyrie ultimum

Choralis in tenore, pedaliter

Пример 7. *Kyrie eleyson in summis festis* Бухнера, последний стих *Kyrie ultimum*

В заключении отметим наличие единства между разными гранями и уровнями органного искусства, нашедшего свое выражение как в архитектуре инструмента, так и технике композиции: концепция позднеготического органа с его разнохарактерными составными частями и поликлавирностью соотносится с полимелодическим контрапунктом. Декоративный стиль архитектуры пламенеющей готики, выражающийся в обилии орнаментальных, витиеватых элементов, перекликается с техникой колорирования мелодии, столь характерной для южногерманской органной школы первой трети XVI века.

Проблема исполнения органной музыки на разных типах инструмента, существовавших в эпоху Ренессанса, раскрывается во всем многообразии интерпретации. Поликлавирный орган-шпальтзатц, характеризовавшийся расширенным функционалом, позволял воплощать разные композиционные замыслы без привлечения дополнительных ресурсов в лице музыкантов-ансамблистов. Трехголосная фактура могла быть представлена в разном тембровом облачении: от моно-

хромного звучания на одном мануале до создания объемного живописного звучания трио в ансамблевом выражении. Многокрасочная тембровая палитра южнонемецкого большого церковного органа эпохи Ренессанса превратила его в инструмент для решения самых высоких художественных задач.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. *Табьисова Ф.В.* К идеальным инструментам Арнольда Шлика [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 1. С. 3–22. URL: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2293> (дата обращения: 3.02.2022).
3. *Тарасевич Н.И.* Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 80–94.
4. *Flade E.* Literarische Zeugnisse zur Empfindung der “Farbe” und “Farbigkeit” bei der Orgel und beim Orgelspiel in Deutschland ca. 1500–1620. Acta Musicologica, XXVIII, fasc. IV, 1956. S. 176–206.
5. *Heinz O.* Frühbarocke Orgeln in der Steiermark: zur Genese eines süddeutsch-österreichischen Instrumententyps des 17. Jahrhunderts. LIT Verlag Münster, 2012.
6. *Jakob F.* Die Valeria Orgel. Vdf Hochschulverlag AG, 1991.
7. *Keil W.* Musikgeschichte im Überblick. 3. Auflage. UTB, 2018.
8. *Klotz H.* Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock: die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze. Bärenreiter, 1934.

9. *Madelung A.* Inaugural-Dissertation “Zwei süddeutsche Orgeln aus dem frühen 17. Jahrhundert — Quellenforschung, Dokumentation, kulturhistorische Interpretation“. Universität Augsburg, 2011.

10. *Praetorius M.* Syntagma: Von den Instrumenten. Wolfenbüttel 1618. II. Teil. In: Band 13 von Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Trautwein, 1884.

11. *Rücker I.* Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. Freiburg, Breisgau: E. Albert, 1940.

12. *Schlick A.* Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Herausgegeben von E. Flade. Kassel, Basel: Bärenreiter — Verlag, 1951.

#### REFERENCES

1. *Vlasov V.G.* Novyj enciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts]. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika [Alphabet-classic], 2004.

2. *Tabyisova F.V.* K ideal'nym instrumentam Arnol'da SHlika [To the ideal instrument of Arnold Schlick] [Electronic resource]. In: Sovremennye problemy muzykoznanija [Contemporary Musicology]. 2020. No. 1. Pp. 3–22. Available at: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2293> (accessed: 3.02.2022).

3. *Tarasevich N.I.* Lyudvig Zenfl'. “Maria zart”: k probleme vzaimodejstviya tekhnik kompozicii [Ludwig Senfl. “Maria zart”: To the problem of interaction of composition techniques]. In: Opera musicologica. 2020. Vol. 12. № 5 (S). Pp. 80–94.

4. *Flade E.* Literarische Zeugnisse zur Empfindung der “Farbe” und “Farbigkeit” bei der Orgel und beim Orgelspiel in Deutschland ca. 1500–1620. Acta Musicologica, XXVIII, fasc. IV, 1956. S. 176–206.

5. *Heinz O.* Frühbarocke Orgeln in der Steiermark: zur Genese eines süddeutsch-österreichischen Instrumententyps des 17. Jahrhunderts. LIT Verlag Münster, 2012.

6. *Jakob F.* Die Valeria Orgel. Vdf Hochschulverlag AG, 1991.

7. *Keil W.* Musikgeschichte im Überblick. 3. Auflage. UTB, 2018.

8. *Klotz H.* Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock: die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze. Bärenreiter, 1934.

9. *Madelung A.* Inaugural-Dissertation “Zwei süddeutsche Orgeln aus dem frühen 17. Jahrhundert — Quellenforschung, Dokumentation, kulturhistorische Interpretation“. Universität Augsburg, 2011.

10. *Praetorius M.* Syntagma: Von den Instrumenten. Wolfenbüttel 1618. II. Teil. In: Band 13 von Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Trautwein, 1884.

11. *Rücker I.* Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. Freiburg, Breisgau: E. Albert, 1940.

12. *Schlick A.* Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Herausgegeben von E. Flade. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag, 1951.

