

Мария Капушинская

**ЭФФЕКТЫ ВИТРАЖА
В «ОКНАХ СОБОРА» ЗИГФРИДА КАРГ-ЭЛЕРТА**

Творчество немецкого композитора, пианиста, органиста и теоретика Зигфрида Карг-Элерта (1877–1933) масштабно и признано в западном музыкальном мире. За свою недолгую жизнь Карг-Элерт создал почти 200 опусов различных жанров. В его творческом багаже — инструментальная, хоровая, вокальная и симфоническая музыка. При этом особое место в его наследии занимают сочинения для органа и фисгармонии¹

Карг-Элерт долгое время не решался приступить к сочинению органной музыки, испытывая пиетет перед Регером (1873–1916), который считался одним из крупнейших профессионалов в этой сфере (об этом см. подробнее: [7]). Среди написанных композитором органных произведений большую известность получили «66 хоральных импровизаций» (1906–1910) и «Окна собора» (1923). И если первое из этих сочинений ознаменовало, по сути, начало органного творчества Карг-Элерта, то второе было создано уже зрелым и опытным мастером. «Окна собора» имеют любопытный подзаголовок — «Многокрасочные витражи старинных соборов», свидетельствующий о желании композитора передать в музыке игру света, проникающего через цвет-

¹ Творчество Карг-Элерта наиболее изучено в немецкоязычных странах. См.: [3; 4; 5; 6]. В отечественном музыкознании специальных трудов о композиторе не существует. Упоминания о нем можно встретить лишь в контексте истории органной музыки. См.: [1].

ное стекло. В данной статье представлен анализ композиционных приемов, способствующих возникновению эффекта витража в сочинении Карг-Элerta.

Цикл состоит из шести пьес, написанных на григорианские хоралы. Каждая из них носит название соответствующего песнопения. В целом Карг-Элерт опирается на технику *cantus firmus*, изобретательно подходя к работе над избранными напевами.

Первую пьесу «Kyrie eleison» («Господи, помилуй») предписывается исполнять «*serio e pieno di dignita*» (серьезно и с достоинством). Она носит полифонический характер с насыщенной многоголосной фактурой, устремленной к грандиозной динамизации.

В римско-католической традиции «Kyrie eleison» входит в обычный мессы. Напев имеет трехчастную форму, сообразно структуре текста, разделенного на три восклицания (пример 1).

Пример 1. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 1. Cantus firmus



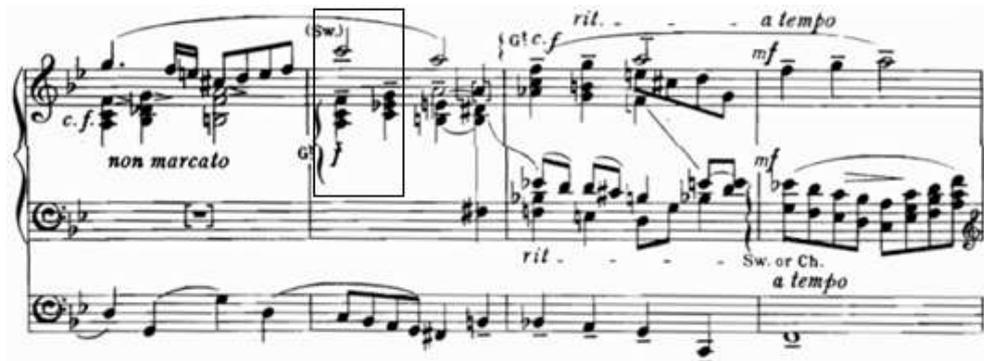
Работа с хоралом в данной пьесе имеет традиционный характер. Карг-Элерт разделяет песнопение на фразы. Каждая из них затем получает имитационную разработку во всех голосах. В крайних разделах, соответствующих строкам «Kyrie eleison», напев остается высотно стабильным, при этом повторение фраз осуществляется в восходящем тесситурном направлении — от нижних к верхним голосам. В среднем разделе («Christe eleison») напев оказывается высотно подвижным. Он транспонируется и секвенцируется.

Таким образом, общая конструкция обладает чертами классического строения, развертываясь по принципам покой-движение-покой, устойчив-неустой-устой.

Основным тональным центром пьесы выступает F-dur. Стоящие при ключе два бемоля указывают на желание композитора следовать модальной

традиции, однако трактовка ладовой системы как F-миксолидийского по существу оказывается формальной. В пьесе содержится совсем немного натурально-ладовых оборотов (например, т. 10, где после тоники появляется минорная доминанта, *пример 2*, или заключительную каденцию с натуральным тоном *es*, *пример 3*). В целом Карг-Элерт опирается на принципы расширенной тональности, усложненной всевозможными отклонениями, эллипсисами. Большую роль получают линейные функции. Аккордика усложняется побочными тонами. В частности, пьеса завершается тоникой с внедренной секстой и секундой. Созвучие приобретает полифункциональный характер.

Пример 2. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 1. Kyrie eleison, тт. 9–12



Пример 3. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 1. Kyrie eleison, тт. 42–46



Следующая пьеса цикла, «Ave Maria» («Радуйся, Мария»), сочетает в себе принципы классической композиции со строением средневекового песнопения.

«Ave Maria» представляет собой сложную трехчастную композицию. Реприза имеет облик *da capo*. Карг-Элерт целиком воспроизводит ее нотный текст.

Очевидно, что в создании своего «витража» Карг-Элерт опирается на жанр секвенции². Последний, как правило, входит в проприй мессы³. По словам Ю. Н. Холопова, «текст секвенций складывается из парных строк — двестиший... <...> Парные строки имеют один и тот же напев, который меняется с каждым двестишием: a bb cc dd...x. Повторение мелодии может быть не точным, а варьированным» [2]. Аналогичным образом Карг-Элерт работает с материалом в крайних разделах пьесы: он повторяет строки «Ave Maria gratia plena»⁴ и «Benedicta tu in mulieribus»⁵, варьируя их гармонически, а также помещая фразы напева в разный регистр, что приводит к эффекту эха (повторяемая фраза звучит октавой ниже в более тихой динамике⁶, пример 4).

Пример 4. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 2. Ave Maria, тт. 1–3

Вторая фраза к тому же подвергается и мелодическим изменениям. Таким образом, композиция начинает разворачиваться по принципу парных строк: aa-bb. Однако затем начальная фраза «Ave Maria gratia plena» появляется вновь, но в усеченном варианте. Композитор исключает инициальный мотив, сдвигая всю фразу в метроритмическом отношении. В итоге крайние разделы, изначально следуя за принципом текст-музыкальной формы, «модулируют» в классическую трехчастную схему: aa-bb-a₁a₁.

² Примечательно, что в богослужбную практику «Ave Maria» никогда не входила в качестве секвенции. В нее включены следующие секвенции: «Victimae paschali», «Veni Sancte Spiritus», «Lauda Sion», «Dies irae», «Stabat mater».

³ Изменяемую часть мессы.

⁴ Радуйся, Мария, благодати полная (лат.).

⁵ Благословенна Ты между женами (лат.).

⁶ Карг-Элерт выставляет ремарку «mistico».

В центральном разделе разворачиваются фразы «Tu parvi et magni» (Для смиренных и великих) и «Tu civitas Regis justitiae» (Ты, город царя правосудия)⁷. При этом особое внимание обращает на себя работа с фразировкой первого напева. Он занимает по протяженности один такт в размере 3/4. Развертывание мелодии в различных голосах благодаря неодинаково выставленным лигам позволяет услышать напев каждый раз по-новому. В самом начале Карг-Элерт делает фразировку таким образом, словно сам напев начинается со второй доли (*пример 5a*). Перемещение напева в верхний голос приводит к изменению фразировки. Теперь акцентируется первая доля (*пример 5b*). При возвращении напева в нижний голос, вновь происходят изменения, мелодия начинает «кружение» с последней доли (см. тт. 24–25 в *примере 5c*):

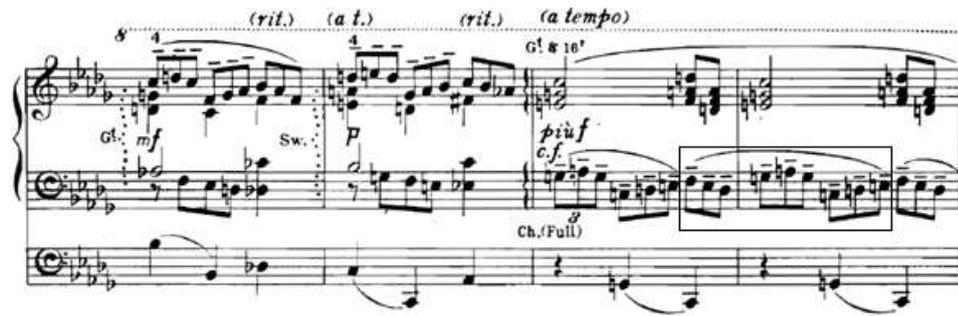
Пример 5. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 2. Ave Maria

a) тт. 14–17

b) тт. 18–21

c) тт. 22–25

⁷ Карг-Элерт сочетает здесь фразы из разных песнопений. Первые две узнаваемы по тексту известной католической молитвы. Третья и четвертая фразы взяты композитором из напева «Ave Maria — virgo serena» (Радуйся, Мария – безмятежная дева).

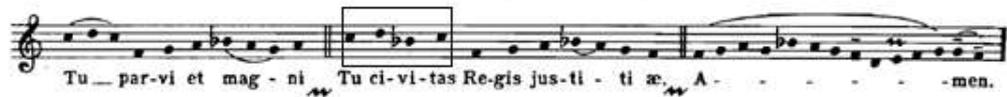


Во всех этих преобразованиях возникает незаметная игра акцентов, подобная игре красок в витражах собора. Композитор словно бы показывает разные возможности «прочтения» напева. Учитывая, что данный *cantus firmus* в музыкальной ткани несет по большей части фоновую функцию, задача исполнителя — донести до слушателя этот своеобразный эффект витражности. К сожалению, не во всех исполнениях, доступных в интернете, уделяется внимание этому моменту⁸.

Второй напев раздела композитор разбивает на фрагменты, развивая материал с помощью секвенций и транспозиций. Здесь Карг-Элерт отчасти использует найденные ранее принципы развития. Переход к новому материалу сопровождается сменой размера: 4/4. В то же время возникает новый прием — перекомбинация звуков инициального мотива. Головной мотив, основанный на фигуре опевания, в которой исходный устой и его повторение обрамляются верхним и нижним вспомогательным (см. пример 6а и 6б), на кульминации преобразуется посредством перестановки звуков: теперь каждый вспомогательный звук разрешается в устой (пример 6с).

⁸ В исполнении немецкого органиста Клеменса Ганца (<https://www.youtube.com/watch?v=ibfPdQG8WGw>) фразировка не соблюдается. Везде подчеркивается первая доля. Канадский органист Эндрю Дьюар (<https://www.youtube.com/watch?v=J3kI3amuhhQ>) следует фразировке Карг-Элерта только в случае акцентирования первой и второй долей, игнорируя фразировку, начинающуюся с последней доли. Подобным образом над фразировкой работает и немецкий органист Стефан Энгельс (<https://www.youtube.com/watch?v=XdSRBTCao7U>).

Пример 6. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 2. Ave Maria

a) *Cantus firmus*b) *mm. 39–42*

c) *mm. 43–45*

На наш взгляд, в подобной пермутационной игре звуков вновь проявляется принцип витражности.

Если сравнивать работу Карг-Элерта с *cantus firmus* в первом и втором разделе, то можно констатировать, что в первом случае напевы выступают в колорированном виде, а во втором *cantus firmus* излагается одновременно и колорированно, и сегментно, и рассредоточенно.

Гармонический язык пьесы, как это свойственно Карг-Элерту, изобилует отклонениями, эллипсисами, линейными функциями и прочим, что прочитывалось и в предыдущем номере. Тональное движение идет непрерывно, начинаясь с первых тактов — устои более или менее очевидны лишь в начальных и кадансирующих фразах. В то же время на более крупном уровне

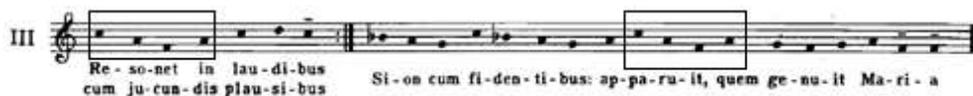
«Ave Maria» опирается на достаточно четкий и классический тональный план — Ges-dur, Des-dur, H-dur, Ges-dur, следующий логике T–D–S–T.

Внимание к деталям в мелодической линии, во фразировке, некая замысловатость гармонического языка сближает эстетику Карг-Элерта с модерном.

Третья пьеса, «Resonet in laudibus» («Пусть звучит хвалебный голос»⁹), также состоит из трех частей. Первая из них строится на мотивах *cantus firmus*. Движение темы волнообразное — по звукам трезвучия вниз и вверх (пример 7):

Пример 7. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 3. *Resonet in laudibus*

a) *Cantus firmus*



b) *mm. 1–6*

По мере развертывания темы в ней все отчетливее проявляются интонации «Утра» Грига (пример 8):

⁹ Рождественский гимн XIV века – он соответствует как католической, так и лютеранской традиции.

Пример 8. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 3. *Resonet in laudibus*, mm. 13–22

В репризе эта аллюзия усиливается: мотив второго раздела все больше приобретает черты сходства с музыкой Грига, несмотря на необычный размер 5/8 (пример 9):

Пример 9. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 3. *Resonet in laudibus*, mm. 36–40

Очевидно, что для Карг-Элерта важна была заключенная в музыке Грига семантика света и одухотворенности — неслучайно эти контуры угадываются и в самой пьесе немецкого композитора. Отсылка к Григу создается не только с помощью характерных интонационных и ритмических приемов, но и благодаря выбору тембра — исполнению темы в высоком регистре сопутствует выписанный Карг-Элертом тембр флейты. Ощущению света способствует и выбор тональности — A-dur, и характер гармонической вертикали

(преобладание чистых кварт в начале пьесы и избегание полутонов в заключительной каденции¹⁰).

В целом форма пьесы подчеркивается регистровой и динамической аročностью композиции: переход от высоких звучаний верхнего мануала к объему и широкому регистровому охвату (педальной клавиатуры) в середине и практически возвращение к обратному состоянию. Как и в первой пьесе, здесь можно обнаружить схему покой-движение-покой, что подчеркивается динамикой тихо-громко-тихо.

По принципам работы с *cantus firmus* данная композиция заметно отличается от двух предыдущих — напевы помещаются в партию педальной клавиатуры¹¹ и проводятся фактически без изменений. В качестве *cantus firmus* Карг-Элерт использует напевы первого четверостишия хорала — «Resonet in laudibus cum jucundis plasibus»¹² и Sion cum fidelibus: apparuit, quem genuit Maria»¹³. Первая музыкальная фраза пишется композитором в размере 5/8. Следующую фразу (6/8) Карг-Элерт проводит практически полностью, однако меняет ее окончание (на словах «genuit Maria»), заменяя клаузулу фактически начальной фразой «Resonet in laudibus». Замена основана на сходстве интонационного материала в первой и второй фразах (движение по трезвучию, см. *пример 10*). Материал заключительной фразы «genuit Maria» появляется в коде (4/4), помещаясь в верхнем голосе с ремаркой «mistico e solenne» (мистически и торжественно).

¹⁰ Заключительная тоника благодаря внедренным тонам содержит 6 звуков диатоники A-dur с преобладанием больших секунд в вертикали.

¹¹ Педальная клавиатура, как было указано ранее, появляется только в середине пьесы и не содержит другого материала, кроме заданных напевов.

¹² Пусть звучат хвалы [с радостным возгласом].

¹³ Для Верных Сиона появилось Дитя, рожденное от Марии.

Пример 10. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 3. *Resonet in laudibus*, 31–35

The image shows a musical score for Example 10, titled "Resonet in laudibus" from "3. Окна собора" by Carl Gustav Yngve Karg-Elert. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part and a clarinet part. The piano part has dynamic markings of *p*, *pp*, and *p*. The clarinet part has dynamic markings of *p* and *distinto*. The tempo is marked "Più adagio". There are also performance instructions: "cantabile" for the piano part and "Clarinet 4' only add Waldflöte 4'" for the clarinet part. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

«Adeste, fideles» («Придите, верные»¹⁴) — четвертый номер цикла. Свой «витраж» Карг-Элерт вписывает в трехчастную репризную форму. Композитор создает музыку тончайшей динамики, определив ее диапазон звучаниями от *ppp* до *mf*.

В основу первой части положен напев «Adeste, fideles laeti, triumphante» (О верные Богу, радостно ликуйте!), который разворачивается в нижнем голосе (пример 11). Повторяющиеся структуры параллельных интервалов (чистых кварт и квинт) с опорой на септ- и нонаккорды создают здесь легкое воздушное движение, свойственное музыке импрессионистов (пример 12).

Пример 11. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 4. *Adeste, fideles*, mm. 7–12

The image shows a musical score for Example 11, titled "Adeste, fideles" from "3. Окна собора" by Carl Gustav Yngve Karg-Elert. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part and a clarinet part. The piano part has dynamic markings of *p* and *pcf*. The clarinet part has dynamic markings of *p* and *pcf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. There are also performance instructions: "Solo or Cl (soft Reed)" and "Sw. or Ch. (p)".

¹⁴ Музыка и слова католического гимна написаны Джоном Френсисом Вейдом (1711–1786). За симпатию к якобинцам английский католик был изгнан из страны. Создание нескольких месс способствовало возвращению Вейда на родину. «Adeste, fideles», входивший в одну из этих месс, стал звучать на богослужениях Римско-католической церкви. На сегодняшний день гимн используется и протестантами.

Пример 12. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 4. *Adeste, fideles*, mm. 1–3

The image shows the first three measures of the piece 'Adeste, fideles' by Carl Gustav Hempel. It is a score for a three-manual organ. The top staff is labeled 'MANUAL' and contains two systems of staves. The first system is marked 'Sw. 8 & 7 (quasi Pifferi)' and the second 'Ch. (F or C) quasi Echo'. The bottom staff is labeled 'PEDAL' and is marked 'p 16', Sw. coupled'. The music features a complex texture with multiple voices and dynamic markings like 'p closed' and 'piu p'.

Вторая часть композиции ознаменована появлением того же напева («Adeste, fideles»), но измененного фактически до неузнаваемости: Карг-Элерт максимально колорирует *cantus firmus*, помещая его в верхний голос (пример 13).

Пример 13. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 4. *Adeste, fideles*, mm. 20–22

The image shows measures 20-22 of the piece 'Adeste, fideles'. It features a 'Flute Solo' (G1 or Solo) in the upper register, marked 'c f'. The lower parts are marked '(ch.) p soave'. The score includes a copyright notice 'E. & C. 1882' at the bottom.

Во второй части также получают разработку последующие хоральные фразы — «Natum videte» (Царь там родился) и «Venite adoremus» (Придите поклониться). Первая помещается в высоком регистре, тогда как вторая — в среднем. В ряде случаев Карг-Элерт сочетает в одновременности напев «Venite adoremus» с колорированным инициальным мотивом «Adeste, fideles». В этом отношении можно говорить о новом приеме работы с *cantus firmus*, не встречавшемся в предыдущих пьесах. В то же время обильное сочетание тем по-своему создает эффект «витражности».

Если в первой части партия педальной клавиатуры имеет значение бурдона, то во второй она же отличается большим разнообразием.

Карг-Элерт пишет варьированную репризу. Как и в предыдущем номере, композиция имеет черты арочности, но на этот раз она выражается в тональном и фактурном единстве.

В целом гармонический язык «Adeste, fideles» основывается преимущественно на ленточном голосоведении, эллипсисах и параллелизмах. Основная тональность здесь — H-dur. Сочинение завершается диссонирующим тоническим аккордом с внедренной секундой и увеличенной квартой.

Материал этой пьесы становится примером эклектичности мышления Карг-Элерта: откровенно импрессионистские звучания сочетаются с причудливо вычурным тематизмом, обладающим чертами декоративности в духе стиля модерн.

Пятая пьеса, «Saluto Angelico» (Ангельское приветствие) так же, как и предыдущие, написана в трехчастной репризной форме. Колорирование стало здесь основным методом работы над *cantus firmus*.

Пьеса открывается развертыванием диссонирующего пятизвучного аккорда, содержащего все звуки последующего напева «Ave Maria gratia plena»¹⁵ (пример 14).

Пример 14. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 5. Saluto Angelico, mm. 1–4

Композитор прибегает к приему интеграции горизонтали и вертикали, принципу «гармония-мелодии». Кроме того, сам напев комбинируется иначе: к фразе «Ave Maria gratia plena» Карг-Элерт добавляет мелодическую фразу «Ora pro nobis» (Молись о нас). Центральная же фраза «Santa Maria, Mater Dei» (Святая Мария, Матерь Божия) развертывается после этого, подвергаясь

¹⁵ Из оригинального хорального напева Карг-Элерт исключил звук *b*, заменив его тоном *c*.

секвентным преобразованиям. Композитор прибегает к сопоставлению мажоро-минорных красок, последовательно проводя напев в тональностях F-dur, Des-dur, Fis-dur, D-dur.

Эффект витражности здесь проявляется в технике интервальной комбинаторики. Так, при гармонизации напева «Santa Maria» в правой руке используются преимущественно три интервала: б.6, б.3 и ч.5 (ч.4). Первоначально они располагаются именно в таком порядке. Карг-Элерт при этом варьирует интонационную структуру грегорианского напева. По мере секвенцирования порядок звуков в напеве меняется, становясь более близким оригинальному источнику. Новая последовательность указанных интервалов приводит в левой руке к золотому ходу валторн (*пример 15*), который подкрепляется валторновым тембром органа. Благодаря этому усиливается характер пасторальности, присущий музыке данной пьесы. Напев словно бы «очищается» от «неправильностей» и гармонических «неясностей», становясь более простым и прозрачным.

Пример 15. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 5. Saluto Angelico, тт. 12–14



Концентрация мажорных качеств приводит к своеобразному эффекту «сверхмажорности», который обуславливается целотоновой гаммой. Так, в тактах 12–14 смена тональных опор образует цепь мажорных трезвучий на расстоянии большой секунды: Fis-dur, E-dur, D-dur, C-dur, которые «резюмируются» в целотоновом движении больших терций.

Средний раздел композиции развивает два основных мотива — «Ave Maria» и «Santa Maria», которые Карг-Элерт фактически сокращает до головных мотивов.

Реприза оказывается сокращенной и более простой по гармоническому языку. По сравнению с экспозицией в ней преобладает диатоническое начало. Пьеса завершается в тональности F-dur с подчеркиванием фонизма кварт-аккордов. Ключевые знаки отсутствуют, что указывает на модальную традицию, то есть ладовая основа может формально трактоваться как F-лидийский. В действительности, конечно, в пьесе такого лада нет.

Примечательно здесь и использование Карг-Элертом необычной терминологии, позволяющей исполнителю наиболее полно представить нюансировку отдельных фрагментов и более точно передать характер произведения (*ondulando* — волнообразно, *oscillando* — покачиваясь, *destino* — по-другому, *perdendosi* — исчезая).

Заключительная пьеса цикла, «Lauda Sion» («Хвали, Сион»), написана в сложной трехчастной форме. Карг-Элерт предписывает этой музыке праздничный характер (*In modo festivo*)¹⁶. Как и «Ave Maria», «Lauda Sion» относится к жанру средневековой секвенции¹⁷.

Первый раздел композиции основывается на начальных двух строках грегорианского напева. Его интонации предвосхищаются во вступлении, где звучат квартные мотивы. Композитор пытается имитировать здесь звучание колоколов.

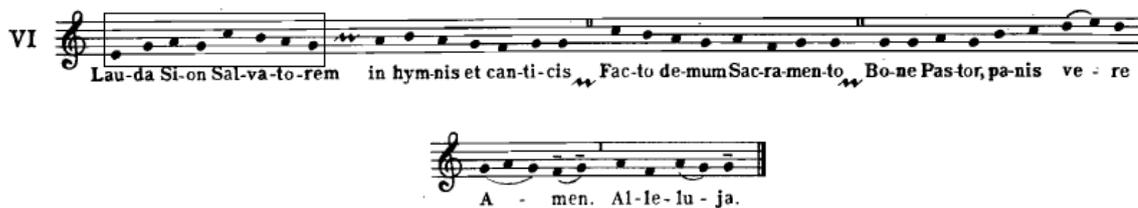
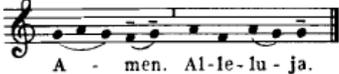
При своем первом появлении *cantus firmus* изложен с небольшими интонационными изменениями: так, Карг-Элерт заменяет секундовое нисхождение терцовым, вследствие чего следующий интервал кварты преобразуется в чистую квинту (срав. пример 16a и 16b).

После транспозиций и дальнейших интонационных преобразований *cantus firmus*, наконец, появляется в среднем регистре в соответствующем грегорианскому напеву облике (пример 16c).

¹⁶ Песнопение «Lauda Sion salvatorem» (Хвали, Сион, Спасителя) приурочено к католическому Празднику Тела и Крови Христовых.

¹⁷ Текст песнопения принадлежит Форме Аквинскому, автор музыки неизвестен.

Пример 16. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 6. *Lauda Sion*a) *Cantus firmus*

VI  *Lau-da Si-on Sal-va-to-rem in hym-nis et can-ti-cis. Fac-to de-mum Sac-ra-men-to. Bo-ne Pas-tor, pa-nis ve-re*
 *A - men. Al-le-lu - ja.*

b) *mm. 4–7*

c) *mm. 8–10*


Первый раздел завершается имитационной переключкой начального мотива хора (пример 16а), который предстает в уменьшении. Следующая затем строка «In hymnis et canticis» (В гимнах и песнях) звучит, согласно предписанию Карг-Элерта, *Fastoso e grandioso* (великолепно и грандиозно). Эффект монументальности усиливается квартаккордами и параллельными интервалами (пример 17).

Пример 17. Карг-Элрт 3. Окна собора. № 6. *Lauda Sion*, тт. 13–15

В среднем разделе композиции разработку получают строки напева «Fracto demum sacramento» (Совершив же таинство преломления) и «Bone pastor, panis vere» (Благой пастырь, хлеб истины). Первый из них появляется в высоком регистре (флейтовый тембр) в динамике *p*, сопровождаемый нисходящим хроматическим ходом в басу, а второй представлен в октавной дублировке без всякой гармонизации.

Обращает на себя внимание особый принцип работы с *cantus firmus* в этой пьесе: в большинстве случаев грегорианский напев композитор повторяет на октаву выше или ниже, не прибегая к секвенцированию. В большей степени он разрабатывает напевы темброво-регистрово, тогда как собственный материал активно транспонирует.

Реприза начинается в тональности *Cis-dur*, постепенно смещаясь в главную тональность. Кульминационное появление начального мотива связано с исходной тональностью (*a-moll*), тогда как в репризе он звучал в *E-dur*. В этом проявляются черты квази-сонатности. Примечательно здесь также соотношение аккордов I–VI низкая, что впоследствии заявит о себе перед репризой в секвенции, состоящей из тех же аккордов.

Так, еще до репризы последовательно проходят все четыре основных напева. В коде произведения звучит усеченный напев «Amen».

Автор пьесы грандиозно завершает органную цикл *ffff*. При этом последний номер обладает широчайшим охватом динамики, от *fff* до *pp*, что можно обнаружить всего лишь в пределах трех тактов (пример 18).

ставлений; смещения акцентов, пермутаций; тональных блужданий, многочисленных отклонений. Показательно, что каждая пьеса непременно завершается сложными диссонирующими аккордами, включающими внедренные тоны.

При всем обилии средств, воплощающих мысль автора, значительная роль в сочинении отводится именно гармонии. Своеобразное сочетание расширенной тональности, хроматики, мажоро-минорных функций, эллиптических наслоений и пр., создают основу для причудливого многоцветья евангельских образов.

Тональный план цикла оказывается следующим: F (микс.) – Ges – A — H – F (лид.) – A. Для создания своих «витражей» Карг-Элерт использует бемольные и диэзные тональности с разным количеством знаков. Дважды ключевые знаки указывают на модальную традицию. Тональный центр всего цикла выявить сложно. Общая логика направлена на тональный контраст номеров.

Сборник «Окна собора» в то же время отражает многие характерные черты художественного мышления Карг-Элерта. Здесь строгость архитектуры сочетается со стремлением к экстравагантности музыкального высказывания, рациональный подход к технике (принципы комбинаторики, пермутации и проч.) переплетается с гармонической свободой, религиозное смирение соединяется с пламенным порывом. Безусловно, более глубокое изучение органного творчества Карг-Элерта обогатит наши представления о путях развития органного искусства в XX веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воинова М. В., Кривицкая Е. Д. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: Учебное пособие. 2-е изд., доп., испр. М.: Музыка, 2008. 862 с.
2. Кюрегян Т., Москва Ю., Холопов Ю. Григорианский хорал: Учебное пособие. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. 260 с.
3. Hartmann G. Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel: 2 Bände. Bonn: Orpheus-Verl., Verl. für Systematische Musikwiss, 2002. 526 s.; 527 s.
4. Hümmer C. Das Harmoniumschaffen Sigfrid Karg-Elerts zwischen Eklektizismus, Impressionismus und musikalischem Historismus: Diplomarbeit ... Mag. phil. Wien, 2013. 114 s.
5. Sabine W. Sigfrid Karg-Elert und seine Werke für Flöte: Masterstudium Instrumental pädagogik. Oberschützen: Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2016. 85 s.
6. Stallsmith J. Impressionist organ music of Sigfrid Karg-Elert. Ann Arbor, Mich.: UMI, 1993. 75 p.
7. Voelker E. In the shadow of Max Reger: Sigfrid Karg-Elert, a nonconformist of the “Leipzig school” // Сайт PDFslide. URL: <https://pdfslide.net/documents/in-the-shadow-of-max-reger-sigfrid-karg-sydney-organ-journal-2005-in-the-shadow.html> (дата обращения: 29.02.2020).