

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, устойчиво-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 богослужebную 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*):

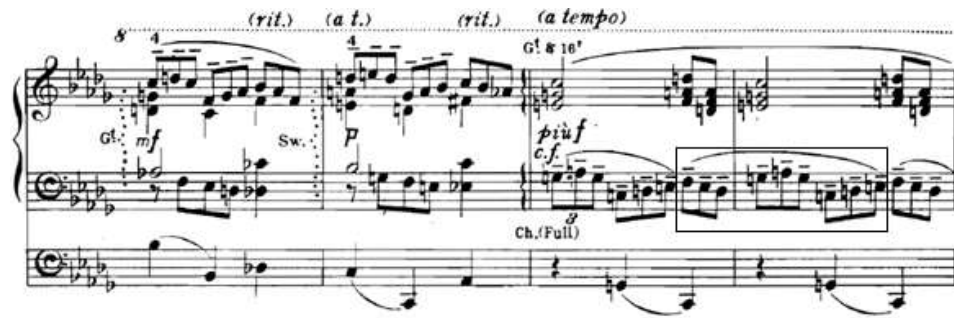
Пример 5. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 2. Ave Maria

a) м. 14–17

b) м. 18–21

c) м. 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 проявляет себя 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

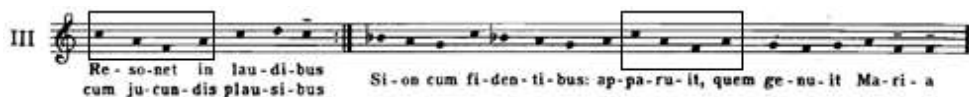
«Ave Maria» опирается на достаточно четкий и классический тональный план — Ges-dur, Des-dur, H-dur, Ges-dur, следующий логике T–D–S–T.

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

«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

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 Carl. 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 a prominent bass line in the pedal.

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 staves are marked '(ch.) p soave'. The music is characterized by a delicate and ethereal texture, with the flute solo being the most prominent feature.

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) разворачивается 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).

Пример 18. Карг-Элерт 3. Окна собора. № 6. *Lauda Sion*, тт. 13–15

Пьеса написана в тональности А-dur. В ее гармоническом языке преобладает ленточное голосоведение, движение параллельными интервалами, трезвучиями и квартаккордами.

Итак, обобщим основные принципы работы Карг-Элерта над произведением. Цикл объединяется общей тематикой: «сюжетной» основой становятся события Рождества. Так, первая пьеса («Kyrie eleison») играет роль вступления, вторая и пятая создают некую арочность в структуре цикла — обе композиции посвящены Деве Марии. Третья пьеса («Resonet in laudibus») возвещает о рождении Спасителя от Марии, тогда как в четвертой («Adeste, fideles») и шестой («Lauda Sion») звучит призыв восславить Господа.

Во всех шести пьесах композитор пытается совместить классическую и старинную тексто-музыкальную форму, в результате чего возникают своеобразные конструкции. Все пьесы объединяет трехчастность структуры.

Тематическим материалом для создания композиций становятся григорианские напевы, используемые Карг-Элертом в качестве *cantus firmus*. Ключевыми приемами преобразования здесь являются секвенцирование и колорирование, а также принципы имитации.

«Окна собора» содержат в себе идею витража. Как известно, витраж представляет собой орнамент из цветных стекол, которые от соприкосновения с светом заполняют сверкающими красками все внутреннее убранство помещения. На музыкальном уровне подобный эффект воплощается Карг-Элертом путем контрастных динамических, регистровых и фактурных сопо-

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).