

О ВАГНЕРИАНСТВЕ АЛЬБЕРТА ШВЕЙЦЕРА

Р.А. Насонов¹

¹ Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 125009, Москва, Российская Федерация

Аннотация. Феномен вагнерианства А. Швейцера интересен, прежде всего, в связи с той ролью, которую эльзасский мыслитель сыграл в восприятии музыки И.С. Баха. Целью статьи является раскрытие влияния позднеромантической музыкальной эстетики, особенно вагнеровского идеала музыкальной драмы, на монографию Швейцера о великом композиторе. Освещены две центральные проблемы трудов Швейцера о Бахе: музыкальная изобразительность и противоречие, возникающее между номерной структурой вокальных жанров позднего Барокко и стремлением музыки к непрерывному развитию. Выявлена общая тенденция в эволюции взглядов Швейцера. В первом, французском издании монографии (1905) он играет на амбивалентности отношений между творчеством И.С. Баха и Р. Вагнера, сближая эти фигуры. В значительной мере это объясняется практической задачей – стремлением популяризировать музыку Баха, продемонстрировав ее выразительный характер по аналогии с творчеством Р. Вагнера и авторов программной музыки. В расширенном, немецком варианте книги (1908) Швейцер ставит перед собой задачу строго, и даже на концептуальном уровне, различить творческую натуру двух гениев. Это приводит к созданию остроумной теории музыкальной выразительности, в которой Бах характеризуется то как «поэт», то как «живописец», то как «драматург» и отчасти сближается с другими композиторами-романтиками (прежде всего, с Б. Берлиозом и Ф. Шубертом). Автор монографии ощущает условность этих параллелей, но не спешит рассмотреть «живописность» музыки Баха как специфическое явление музыкальной культуры Барокко. Еще более антиисторична критика форм вокально-инструментальной музыки зрелого Баха и поэтических текстов, которые в них используются. Согласно парадоксальной теории Швейцера, гений Баха стал своего рода оправданием догматичной номерной структуры, утвердившейся в его время, и существенно затормозил движение немецкой музыки к ее идеальному осуществлению – музыкальной драме Вагнера. При этом мифологизируется и личность Баха: с одной стороны, он изображается консерватором и конформистом (в разительном отличии от Вагнера), с другой – едва ли не внутренним эмигрантом, творческой личностью, чуждой своей эпохе.

Ключевые слова: А. Швейцер, Р. Вагнер, И.С. Бах, Г. Адлер, Г. Кречмар, сэр Дж.Э. Гардинер, кантата, Страсти, музыкальная риторика, биография композитора

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Насонов Р.А. О вагнерианстве Альберта Швейцера // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 136–149. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-136-149.

ON ALBERT SCHWEITZER'S WAGNERIANISM

R.A. Nasonov¹

¹ P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 125009, Moscow, Russian Federation

Abstract. The phenomenon of Albert Schweitzer's Wagnerianism is of particular interest in light of the role the Alsatian thinker played in the reception of J.S. Bach's music. This article aims to explore the influence of late-Romantic musical aesthetics – especially Wagner's ideal of the music drama – on Schweitzer's monograph on the great composer. Two central problems in Schweitzer's writings on Bach are examined: musical pictorialism and the contradiction between the number opera and other late Baroque vocal genres and the music's inherent inclination toward continuous development. A general tendency in the evolution of Schweitzer's views is identified. In the

first, French edition of the monograph (1905), he plays on the ambivalence of the relationship between the works of Bach and Wagner, drawing the two figures closer together. This is largely motivated by a practical aim: to popularize Bach's music by highlighting its expressive character through analogies with Wagner and the composers of program music. In the expanded German edition of the book (1908), Schweitzer sets out to sharply differentiate, even at the conceptual level, the creative natures of the two geniuses. This leads to the development of an original theory of musical expressivity, in which Bach is characterized alternately as a "poet," a "painter," and a "dramatist," thereby aligning him in part with other Romantic composers, notably Berlioz and Schubert. Schweitzer is aware of the provisional nature of these parallels, yet refrains from considering the "pictorialism" of Bach's music as a phenomenon specific to Baroque musical culture. Even more unhistorical is his critique of the vocal forms of the mature Bach and the poetic texts set to music in his mature works. According to Schweitzer's paradoxical theory, Bach's genius served as a kind of justification for the dogmatic structure of number opera that prevailed in his time, thus significantly delaying the movement of German music toward its ideal realization: Wagner's music drama. At the same time, Bach's persona is mythologized. On the one hand, he is portrayed as a conservative and conformist (in sharp contrast to Wagner); on the other, as a kind of inner émigré – a creative figure alien to his era.

Keywords: Albert Schweitzer, Richard Wagner, Johann Sebastian Bach, Guido Adler, Hermann Kretzschmar, sir John Eliot Gardiner, cantata, Passion, musical rhetoric, composer's biography

Conflict of interest. The author declare the absence of conflict of interests.

For citation: Nasonov, R.A. (2025), "On Albert Schweitzer's Wagnerianism", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 136–149. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-136-149.

В историю музыкальной культуры имя Альберта Швейцера прочно вошло благодаря его монографии, посвященной жизни и творчеству И.С. Баха. К тому же, для современников Швейцер был одним из выдающихся органистов; его роль вдохновителя «органного движения» также общепризнанна¹. Музыка занимала крайне важное место в жизни немецкого гуманиста, и те, кто интересуется его фигурой, хорошо знают, что Швейцер был страстным поклонником творчества Рихарда Вагнера, дружил с его вдовой и потомками, оставил о них ценные мемуары (Schweitzer A., 1951). Имя Вагнера неоднократно появляется на страницах монографии. Отмечая заслуги Швейцера в том, что тот впервые обратился к проблеме образной выразительности музыкального языка Баха, М.С. Друскин не без оснований упрекает своего предшественника в «модернизации» наследия великого композитора: трактуя семантику его мотивных образований, Швейцер сужал эти многозначные («а никак не однозначные») «знаки-символы», уподобляя их лейтмотивам (Друскин М., 2011, с. 653; 1982, с. 6, 7, 184–193).

«Иоганн Себастьян Бах» Альберта Швейцера никогда бы не приобрел свое-

го значения в истории музыки, если бы не глубочайшая вовлеченность автора в вопросы эстетики и музыкальной практики своего времени, – этот факт неоспорим. Однако трудов, которые бы рассматривали мысль Швейцера в современном ей музыкально-историческом контексте, на удивление немного; можно назвать две основательные статьи на иностранных языках, не получивших широкого отклика в научном сообществе (Föllmi B., 2013; Krebs W., 2000).

Между тем вагнерианство Швейцера является не менее значительной темой, чем его бахианство. Разделить их почти невозможно. Там, где мыслитель пишет о Бахе, фигура немецкого романтика присутствует почти постоянно, явным или неявным образом. И наоборот: преклоняясь перед Вагнером, Швейцер никогда не забывает об исторической традиции, в которой кантору школы Святого Фомы принадлежит центральное место. Возникает довольно странное двойничество, доставляющее беспокойство и самому ученому. Швейцер не может определить феномен Баха без апелляции к оперному реформатору и к его идеям; при этом ответить на вопрос, «почему Вагнер не

Бах», ему проще, чем отграничить Баха от Вагнера.

Наконец, знакомство с автобиографией гуманиста, может породить еще один курьезный вопрос: не ошибся ли Швейцер с предметом своей музыкальной монографии? Пожалуй, ни одна из страниц его воспоминаний, посвященная творчеству Баха, не отдает той восторженностью, с которой мыслитель признается в своей первой пылкой любви – увлечении музыкой Вагнера, вспыхнувшем, между прочим, в баховских местах, а именно в Мюльхаузене, где юный Альберт посещал гимназию:

Когда я учился в Мюльхаузене, в возрасте шестнадцати лет мне впервые разрешили пойти в театр, и там я услышал «Тангейзера» Вагнера. Эта музыка настолько меня поразила, что прошло несколько дней, прежде чем я смог уделять должное внимание урокам в школе.

В Страсбурге, где оперные постановки под управлением Отто Лозе были великолепы, я имел возможность основательно ознакомиться со всеми произведениями Вагнера, за исключением, конечно, «Парсифаля», который в то время мог исполняться только в Байройте. Для меня было важным опытом присутствовать в Байройте в 1896 году на памятном возобновлении тетралогии, впервые после премьеры в 1876 году. Парижские друзья снабдили меня билетами. Чтобы оплатить поездку, мне пришлось ограничить прием пищи одним разом в день (Schweitzer A., 1998, p. 12)².

Наконец, само появление на свет немецкой версии книги – той, что в согласии с волей автора признана ныне окончательной, – обязано очередному мощному импульсу, полученному Швейцером от музыки своего кумира:

Первые страницы нового труда я написал в Байройте в гостинице «Черная лошадь» после прекрасного исполнения «Тристана». Неделями я тщетно пытался приступить к работе. В приподнятом настроении, в котором я вернулся с Фестивального холма, мне это удалось. Под гул голосов из расположен-

ной ниже пивной я начал писать и отложил перо лишь спустя многие часы после восхода. С этого времени я чувствовал такую радость от работы, что закончил ее через два года, хотя мои медицинские курсы, подготовка моих лекций, моя проповедническая деятельность и мои концертные поездки мешали трудиться над рукописью так, как мне того хотелось. Часто приходилось откладывать ее на недели (Schweitzer A., 1998, p. 65).

Смерть Изольды дала жизнь, возможно, самой успешной и популярной до сих пор монографии о Бахе. И это не совсем игра слов. Швейцер был убежден в том, что творчество великого романтика открыло путь к восприятию той части баховского наследия, которую он считал одновременно и самой важной, и самой противоречивой, – корпуса духовных кантат; при всем удельном весе в творчестве композитора и несмотря на высокую оценку экспертов, заметим, эти сочинения и до сих пор в большинстве своем не пользуются благосклонностью филармонической публики³.

Только после Вагнера уши современников открылись для восприятия музыки Баха, снабженной словами, – можно спорить о том, имеет ли этот тезис право на существование в столь универсальной формулировке, но, несомненно, для самого мыслителя дело обстояло именно так. Трудную судьбу кантат Баха и, в меньшей степени, его Страстей Швейцер объяснял общими тенденциями в развитии музыкальной эстетики двух столетий, которые Вагнеру и его соратникам удалось переломить.

«Вагнер создал новый идеал искусства и провозгласил единство слова и музыки. Вместе с Вагнером победил и Бах. То, что во второй половине XIX века “старые классики” и антивагнерианцы встали на сторону Баха, защищая дело Томаскатора против байройтского мастера, не отменяет того факта, что Вагнер проложил путь Баху. Популярным стал не тот

Бах, которого они считали нужным защищать, – мастер “чистой музыки” и “чистой формы”, – а музыкант-поэт, каким он предстает перед нами в своих кантатах и Страстях. Именно потому, что мы обнаруживаем в нем неразрывную связь между словом и музыкой и понимаем его музыку как совершенное выражение поэтической мысли, заложенной в тексте, мы можем не обращать внимания на устаревшую и порой рутинную форму, в которой представлено это музыкальное искусство. Поэтический дух музыки и ее монументальное звуковое воплощение заставляют нас забыть о том, что мы слушаем арии да капо и хоры, аранжированные для органа и ставшие хоральными прелюдиями. Бах близок нам, потому что он дает понять, что не просто играет с темами и формами, а хочет передать нечто с помощью музыкальных звуков. Музыканты, выражаясь несколько преувеличенно, говорят, что Бах – самый современный из современных композиторов», утверждал Швейцер в заметке, опубликованной в берлинском «Еженедельнике литературы, искусства и общественной жизни» к 158-летию со дня смерти гения эпохи Барокко (Schweitzer A., 19086, S. 76). Примечательно, что в предыдущем номере «Еженедельника» в списке новых книжных изданий помещено объявление о выходе в свет немецкого варианта монографии «Иоганн Себастьян Бах» (Schweitzer A., 19086, S. 63).

Спустя почти четверть века (1931) Швейцер изложит эти мысли в несколько иной редакции:

В своей борьбе против Вагнера антивагнерианцы апеллировали к идеалу классической музыки, как он им виделся. Для них эта «чистая музыка» исключала любые поэтические или описательные элементы, и ее единственным намерением было довести прекрасные гармонии до абсолютного совершенства. Они приводили в пример Баха, чьи произведения приобрели большую известность во второй половине XIX века благодаря изданию Бахов-

ского общества в Лейпциге. Они также заявляли свои права на Моцарта и выступали против Вагнера. Фути Баха особенно казались им неоспоримым доказательством того, что он служил их идеалу чистой музыки. Такого рода классиком он изображен у Филиппа Шпитты в его важном, всеобъемлющем труде, первом, в котором биографический материал был изложен на основе тщательного изучения источников (1873–1880).

В противоположность Баху-автору чистой музыки я представляю Баха, который является поэтом и художником в звуке. В своей музыке и в своих текстах он выражает как эмоциональное, так и описательное начала с большой жизненной силой и ясностью. Прежде всего он стремится изображать с помощью звуковых линий. По отношению к звукам он является скорее даже художником, чем поэтом. Его искусство ближе к искусству Берлиоза, чем Вагнера. Если текст говорит о плывущих туманах, о буйных ветрах, о ревущих реках, о волнах, которые накатывают и отступают, о листьях, падающих с дерева, о колоколах, которые звонят по умирающим, о твердой вере, идущей решительным шагом, или о колебаниях слабой веры, о высокомерных, которые будут унижены, и о смиренных, которые возвысятся, о Сатане, поднимающем восстание против Бога, об ангелах, восседающих в небе на облаках, то все это можно увидеть и услышать в его музыке» (Schweitzer A., 1998, p. 66).

В приведенном фрагменте Швейцер проделывает характерный для многих своих текстов о Бахе трюк. Сначала он объявляет композитора поэтом и живописцем одновременно, затем настаивает на том, что в музыке Баха живописное начало преобладает, что и является ее главным отличием от вагнеровской. В этой связи вспоминается казус с французским названием книги. Как хорошо известно, вторая его часть «*le Musicien-Poète*» была сокращена в немецком издании.

Разумеется, данное выражение, не слишком естественное для французского языкового обихода, является калькой немецкого «*Tondichter*», т.е. распространен-

ного в романтическую эпоху обозначения композиторской профессии. Тем не менее в общем контексте рассуждения Швейцера о поэтике музыки Баха и французское, и немецкое обозначения производят впечатление «говорящих». Их использование вызывает естественное желание поймать автора на слове. М.С. Друскин не упускает возможность уличить своего предшественника в «путанице» понятий, задавая ехидный вопрос: «Согласно предложенной им типологизации, Бах – “живописец” <...> Но как тогда понимать подзаголовок первой, французской редакции швейцеровской монографии, где он назван “музыкантом-поэтом”? В расширенном немецком издании, как уже говорилось, этот подзаголовок снят, а образцом поэтов среди музыкантов назван Вагнер» (Друскин М., 2011, с. 653).

Мы бессильны защитить Швейцера от упреков советского ученого. М.С. Друскин в чем-то, бесспорно, прав. Но, возможно, если бы Михаил Семенович был лучше знаком с французской книжкой, он бы сам немного смягчил свой язвительный тон. Различие между двумя изданиями состоит не только в их объеме. Швейцер не просто «дополнил и расширил» монографию для публикации ее на немецком языке, но также и перестроил. Местами характер изложения меняется кардинально, и прежде всего это касается тех фрагментов, в которых речь идет о соотношении фигур Вагнера и Баха.

Ярчайший тому пример – глава «Поэтическая и живописная музыка»; в первоначальной редакции она называлась «Le symbolisme de Bach». Напомним ее начало, воспользовавшись существующим переводом на русский язык: «Непосредственное впечатление от баховских произведений двойственно. Они кажутся вполне современными; в то же время мы чувствуем, что они не имеют ничего общего с послебетховенским искусством

<...> Не только полтора века – целый мир лежит между Бахом и Вагнером; они принадлежат к двум совершенно различным родам изобразительной музыки. Поэтому раньше всего надо понять сущность изобразительной музыки и различие ее основных видов» (Schweitzer A., 1908a, S. 404, цит. по: (Швейцера А., 2011, с. 313)).

Выясняется, что говорить по существу о музыке Баха невозможно до тех пор, пока не будет построена общая теория «изобразительной музыки» (die darstellende Musik) и пока сочинения барочного композитора не удастся отнести к одной из ее разновидностей. Нельзя сказать, что дальнейшее изложение (в котором частично использован материал прежнего раздела «Символизм Баха») раскладывает все по полочкам. Но совокупность двух фрагментов позволяет уяснить мысль Швейцера:

Бетховен и Вагнер принадлежат более к поэтам; Бах, Шуберт и Берлиоз – скорее к живописцам <...> И все же живописное у Шуберта и Берлиоза не преобладает настолько односторонне, чтобы их можно было с полной решительностью противопоставить мастеру из Байройта. При всем различии, у них есть общее с Вагнером и вообще с послебетховенской музыкой, а именно: отображение в звуках в виде песни или программного произведения поэтического развития мысли; композиторы следуют за текстом во всех его деталях и таким образом остаются в русле поэтической музыки. Но последовательно живописная музыка ограничивается запечатлением чувства или действия в каком-либо одном характерном моменте, передает его живописные свойства, изображает его таким, каким он является вне связи с предшествующим и последующим. Так поступает Бах. Он наиболее последовательный представитель живописной музыки, подлинный антипод Вагнера. Оба они – полюсы, между которыми пролегла вся характерная музыка (Schweitzer A., 1908a, S. 417, 420–421, цит. по: (Швейцера А., 2011, с. 323, 325)).

Вероятно, Швейцер хочет противопоставить известную статичность бароч-

ного аффекта постоянной изменчивости романтических эмоций, определенность образа у старых мастеров – стремлению выразить несказуемое у немецких композиторов XIX в. Однако избранный им язык описания словно бы противится попыткам сформулировать впечатления от музыки двух гениев. Необходимость классификации, которую Швейцер навязал сам себе, приводит сначала к введению новых, дополнительных категорий («композитор как драматург»), а затем и к довольно странному, как представляется, утверждению:

...музыка Баха, как и музыка Вагнера, – подлинная и глубочайшая музыка чувства, хотя они идут абсолютно различными путями. Оба стремятся к воплощению в музыке поэтических мыслей; оба отвергают программную музыку, то есть всякую наивную передачу поэтического текста <...> Но они отличаются тем, что Бах изображает идею статически, в ее бытии, как она есть сама по себе, Вагнер – в ее становлении и жизни <...> Бетховен и Вагнер – поэты в музыке, Бах – живописец. И он драматург, но как живописец. Он не изображает последовательного действия, а выхватывает какой-либо острый момент, в котором для него заключено все действие, и передает его в музыке <...> Он ищет в тексте прежде всего образ или мысль, способные вызвать пластичность музыкального выражения. Стоит ли избранный им образ в центре поэтической мысли или скорее случайно упоминается в тексте – для Баха безразлично: он выражает музыкой выделенные им слова, нимало не заботясь о том, действительно ли в них заключено все эмоциональное содержание стихотворения (Schweitzer A., 1908a, S. 435–437, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 337–338)).

Нельзя сказать, что мысль Швейцера совсем теряется. Ее посыл вполне возможно прочесть. Бах действительно является и поэтом, и живописцем в звуках. Поэтичность его музыки выражается в способности передавать глубокие и сильные чувства; живописность – в зримой конкретности образов, в той «напря-

женной реалистичности изображения», о которой говорит Швейцер (2011). Путь к миру глубоких чувств – и не только, разумеется, у Баха, но и у многих композиторов высокого барокко – лежит через аллегорию, через устоявшуюся систему образов и общих мест, отсылающую не только к эмоциям человека, но и к его напряженной внутренней жизни, к работе совести. Отсюда и обилие природных картин, которое Швейцер объясняет «неправильно», но симпатично: «Бах не успокаивается, пока не будет уверен, что слушатель действительно видит пыль, развеваемую ветром, облака, плывущие на небе, падающие листья и бушующие волны. Когда его либреттисты не знали, о чем бы еще написать, они выводили на сцену природу и могли быть уверены, что он будет только доволен» (Schweitzer A., 1908a, S. 438, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 338)).

«Правильно» объяснить суть позднебарочной музыкальной поэтики Швейцер вряд ли мог: время для осознания культуры прошлого в его собственных категориях и в его собственной системе координат еще не настало. Швейцера не в чем упрекнуть – скорее, можно лишь поразиться его стремлению к культурно-историческому аутентизму, в данном случае – к осознанию музыки Баха в «подлинности» ее внутренней жизни, подлинности, которую невозможно втиснуть во внеисторичную систематику «изобразительной музыки», где соседями барочного композитора (и объектом сравнения) будут сплошь прославленные романтики. опередить свое время Швейцеру не удалось (да он и не ставил перед собой осознанно такой цели), но, безусловно, он находился на его передовых рубежах.

Особенно это заметно в тексте французской монографии – в той первой редакции, которой сегодня напрасно пренебрегают. При той же конфигурации

мысли – композитор Бах является одновременно поэтом и художником музыкальных звуков, при этом в сравнении с Вагнером он именно живописец, а не поэт (хотя его музыка по-своему поэтична и даже драматургична) – воспринимается гораздо естественнее и внушает по ходу чтения значительно больше доверия.

Причина проста и состоит в коммуникативной направленности текста. В соответствии со своими первоначальными устремлениями⁴ Швейцер не пытается сформулировать теорию, но ведет любителей музыки Баха к осознанию ее поразительных особенностей тем путем, который открылся ему самому. Параллели с музыкой романтических композиторов при этом, естественно, возникают (куда же без них), но не попытки отнести музыку того или иного автора к определенному классу явлений. Уже начало главы «Символизм Баха» располагает легкостью эссеистического стиля:

Бах был поэтом, и этот поэт был одновременно живописцем. Это не парадокс. Мы привыкли называть художника в соответствии с теми средствами, которые он использует для передачи своей внутренней жизни: музыкантом, если он использует звуки, живописцем, если он использует цвета, поэтом, если использует слова. Но следует признать, что эти категории, основанные на внешнем критерии, весьма условны. Душа художника – это сложное целое, в котором в бесконечно разнообразных пропорциях смешиваются дары поэта, живописца и музыканта. Ничто не обязывает нас исходить из того, что средства одного рода непременно выражают фантазии того же рода – например, что с помощью звуков можно передавать только фантазии музыкальной природы. Нет ничего невозможного в том, чтобы поэтическая фантазия воплощалась красками, музыкальная – словами, и так далее. Примеры подобных трансформаций имеются в изобилии (Schweitzer A., 1905, p. 325).

От этих общих соображений (далеких предшественников современного

дискурса интермедиальности)⁵ Швейцер ведет своих читателей к осознанию того, что более всего удивляет его в музыке Баха, а именно, несравненной точности и систематичности ее семантики, далеко превосходящей в данном отношении лейтмотивную систему Вагнера. При желании эти страницы французской версии книги можно считать ответом автора М.С. Друскину: Швейцер не приравнивает мотивы-символы у Баха к вагнеровским лейтмотивам в плане определенности значения («однозначности»), но настаивает на том, что в плане устойчивости и определенности подобных образований барочный мастер идет гораздо дальше оперного реформатора.

Даже природу Бах воспринимает, так сказать, живописно. Поэзия природы в его творчестве отнюдь не лирична, как у Вагнера; скорее, она зримая, нежели пережитая. Это – вихри ветра, тучи, надвигающиеся на горизонт, опадающие листья, волнение на море <...>

Сопоставляя темы у Баха, можно обнаружить ряд живописных ассоциаций, которые повторяются регулярно, когда их подсказывает текст. Такой регулярности в ассоциации идей не встретить ни у Бетховена, ни у Берлиоза, ни у Вагнера. Единственный композитор, с которым Баха можно сравнить в этом отношении, – Шуберт. Аккомпанемент его песен основан на языке описательном, элементы его сходны с баховскими, хотя и не достигают их точности. Он почти не знал произведения лейпцигского кантора, но, в стремлении передать поэзию *Lieder* средствами музыки, ему была суждена встреча с тем, кто воплощал в музыке поэзию хоралов.

Музыкальный язык Баха – наиболее развитый и наиболее точный из всех существующих. В некотором роде, у него имеются свои корни и свои производные слова – как в любом живом языке. Существует целый ряд элементарных тем, происходящих от зрительных образов, каждая из которых порождает целое семейство тем производных, в зависимости от тех или иных нюансов идеи, которую предстоит передать средствами музыки (Schweitzer A., 1905, p. 335, 338).

Будучи чутким музыкантом, Швейцер «нащупывает» систему «готовых слов» (по выражению А.В. Михайлова), которой пользуется И.С. Бах – выдающийся композитор и вместе с тем представитель своей эпохи. Ясно ощущая ее отличие от по-своему систематичной музыки Р. Вагнера, он не может выразить эту разницу в культурно-исторических категориях. Осознает он и известную автономность этой системы (при том что не имеет никаких иных категорий для ее обозначения, кроме романтического же понятия «чистой» музыки): великому музыканту не требуется поэзия высшего уровня – нужны такие слова, которые будут эффективно приводить систему музыкальной риторики – в широком, культурно-историческом понимании этого термина – в действие и не давать ей простаивать. Воспитанному в классико-романтическом духе человеку это оказывается настолько непривычным, что рождение вокально-инструментальной музыки Баха воспринимается им как подлинное чудо:

Декламационное единство звука и слова у лейпцигского мастера то же, что и у Вагнера. Но у Вагнера это единство вполне естественно, ибо само словесное предложение у него задумано музыкально и для его «озвучивания», если можно так выразиться, следовало лишь добавить интервалы. У Баха же это согласие звука и слова представляет волнующее зрелище: при звуках музыки словесное предложение, как бы движимое высшей жизненной силой, сбрасывает с себя одеяние пошлости, чтобы явиться в своем подлинном виде. Так как это чудо все время повторяется, то в кантатах и «Страстях» его принимают как нечто обычное и само собой разумеющееся. Но затем, когда глубже проникаешь в Баха, все более поражаешься его мастерству; так бывает, когда мыслящий человек, наблюдая повседневные явления природы, воспринимает их как величайшие чудеса <...>

Поэтому для того, кто изучает музыку лейпцигского кантора, почти не существует безвкусных баховских текстов. Его даже не-

много раздражают постоянные жалобы на поэзию кантат, ибо он слышит ее преображенной в музыке Баха, для которого стихотворные тексты давали только вспомогательные образы (Schweitzer A., 1908a, S. 422, 431–432, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 327, 334)).

Многое прощая музыке Баха, примириться с подобным положением вещей Швейцер, однако, не может. Эпоха, в которую жил композитор, представляется ему временем величайшего упадка немецкой культуры, произошедшего под иноземным (в данном случае итальянским) влиянием. Очень естественно и органично мыслитель воспроизводит в своей книге «большой нарратив», сформулированный чуть ранее Гвидо Адлером в курсе лекций, посвященном творчеству Вагнера:

Как и основоположникам оперы, образцом ему был античный театр. Воодушевление, которые испытывали по отношению к греческому искусству Лессинг, Гердер, Шиллер и Гёте, оказало вдохновляющее и стимулирующее воздействие на то возвышенное представление о драме и театре, которого придерживался и Вагнер <...>

Если Вагнер в своей музыкальной драме посредством соединения всех видов искусства хотел создать «тезаметкунстверк», то подобных же представлений придерживались композиторы и поэты, литераторы и любители искусства Флоренции, основоположники оперы высокого Возрождения. Здесь поэзии и музыке было уготовано соединиться вновь – и не просто внешним образом, как это бывало в хоровых сценах школьных драм. Художники пришли к убеждению, что, по меткому выражению Лессинга, соединение поэзии и музыки должно быть таким, будто природа предназначила им не просто объединиться, но быть одним и тем же видом искусства (Adler G., 1904, S. 6).

Идеи Адлера оказали заметное влияние на его научное окружение. Особенно колоритно это проявилось в «Истории оперы» Германа Кречмара (1919) – большим интеллектуальным очерке эволюции жанра, который, если верить автору книги, почти постоянно пребывал в упадке.

На этом печальном фоне в повествовании возвышаются две абсолютные вершины: К. Монтеверди, сотворивший музыкальную драму и давший миру ее идеальные образцы, и Р. Вагнер, вопреки упадочности своей романтической эпохи восставивший драму в своих правах и подаривший музыкальному театру надежду на светлое будущее (Кречмар Г., 2014, с. 302).

Швейцер с глубоким внутренним убеждением переносит этот метанарратив на почву истории немецкой музыки. С прискорбием описывает он процесс, известный нам сегодня как реформа Ноймайстера. Отказ от «старой», распространенной в XVII в. формы церковной кантаты, опиравшейся на два главных текстовых источника – Священное Писание и лютеранские песни, – является в его понимании двойным предательством. Современники И.С. Баха – и, увы, сам великий композитор, пусть даже по воле новых мод и с подачи горе-либреттистов, – изменили и лютеровским традициям, и идеалу музыкальной драмы, провозглашенному на рубеже XVI и XVII в. в позднеренессансной Флоренции:

Новая кантата отличается от старой текстом и музыкой. В отношении текста она отличается прежде всего тем, что отказывается от библейского слова и хоральной строфы, целиком отдаваясь свободной поэзии. Свободный же текст подгоняется под схему современной итальянской оперы, которая к тому времени уже ничего общего не имела с музыкальной драмой Монтеверди и состояла из арий *da saro* и разговорных речитативов. Мелодическое и декламационное начала, объединенные в драматическом ариозо Монтеверди, под влиянием новой неаполитанской школы разделяются на немелодический речитатив и недекламационное пение. Непосредственное чувство действенной музыкальной драматургии, как это было в *Dramma per musica* времен Ренессанса, утеряно.

Драматическое теперь передается только в размышлениях, то есть в ариях. Они уже не связаны с развитием действия и потому при-

обретают чисто формальное значение, тогда как речитатив, носитель действия, утрачивает всякую мелодическую форму. Новый речитатив и новая ария возникают только из неумения оперного искусства того времени создать действенную музыку. Когда явится гений, который сумеет сочетать музыку и действие в художественном единстве, он воспротивится этому разделению пения и декламации. Таков Глюк, таков Вагнер, ибо, подобно Монтеверди, их идеал – подлинная *Dramma per musica*.

В конце же XVIII столетия протестантская духовная музыка Германии с княжескими почестями принимает обе новые формы, созданные склоняющейся к упадку итальянской театральной музой. Тот, кто их не принимал, считался врагом истинного музыкального откровения. Хоровое пение оттеснялось на второй план, церковной музыкой стало почти исключительно сольное пение (Schweitzer A., 1908a, S. 74–75, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 60–61)).

Последовательность и интеллектуальная честность приводят Швейцера в странное положение. Мыслитель, не без оснований прославившийся как один из главных проповедников музыки Баха, принимает сторону одного из самых ярых и несправедливых ее критиков. Бах – великий композитор и гордость немецкой нации, но на стороне И.А. Шейбе находится историческая правда (так, по крайней мере, это видится в согласии с теми взглядами, которых придерживались Адлер и другие вагнерианствующие писатели):

Эту критику нельзя рассматривать только как излияние личной злобы, которую Шейбе питал к Баху. Шейбе считал себя, не без основания, борцом за новую музыку. Он выступает против современного искусства, которое благодаря подражанию итальянскому стилю и вымученной искусственности отошло от истинного идеала и было лишено поэтического содержания. Как ученик Готшеда, он считал себя призванным проповедовать возвращение к естественной простоте; он объявил войну арии и ученым музыкальным формам; беспрестанно осмеивал неестественность итальянской оперы и тех, кто ей подражал

в Германии. Как идеал он рассматривает искусство, в котором текст составляет не только повод к сочинению музыки, но слово и звук сливаются в подлинном единстве. Опера будущего для него – подлинная музыкальная драма. Некоторые главы, посвященные театральной музыке, великолепны; многое в них мог бы дословно повторить Вагнер (Schweitzer A., 1908a, S. 165–166, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 130)).

Отдадим должное автору книги: он с честью выходит из того двусмысленного положения, в котором с неизбежностью оказался, приняв адлеровскую теорию. Парадоксальным образом ценностный центр тяжести в восприятии музыки Баха смещается у Швейцера к тем немногим сохранившимся ранним произведениям, в которых молодой композитор еще следовал образцам XVII столетия, создавая настоящие шедевры в рамках угасающей традиции. Прежде всего это «Смертное действо» («Actus tragicus») BWV 106⁶.

Существование подобных сочинений в наследии Баха убеждает Швейцера в том, что последний находился на пороге величайшего прорыва в истории немецкой музыки, но свернул в конце концов на ложный путь. На основе «старой» кантаты с ее двумя источниками текстов Бах был способен восстановить «музыкальную драму» на почве немецкого духовного искусства, выполнив миссию Вагнера с опережением более чем в столетие. Поразительным образом возвеличивание гения Баха соединяется у Швейцера с оплакиванием его грехов против правды вагнерианства:

Все же грустно, что он сумел спасти только себя, но не свое время, что он не выступил против него, не боролся с ним, дабы освободить его от риторической поэзии, от пустой формы итальянского речитатива и арий *da saro* – дабы создать истинную, простую, подлинно драматическую духовную музыку <...>

Не беда, если таланты ошибаются, следуя заблуждениям своего времени. Если же им следует гений, то за эти ошибки расплачива-

ются столетия. Великий Аристотель задержал развитие греческого естествознания в то время, когда оно стало на путь, который мог повести его к открытиям Галилея и Коперника. Бах, приняв с почти легкомысленным сознанием своей бесконечной мощи итальянские формы и схемы, задержал развитие немецкой музыки. Ведь уже тогда в духовной сфере она могла создать то, что позже осуществил Вагнер в области музыкального театра (Schweitzer A., 1908a, S. 87–88, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 70–71)).

По всем законам жанра герой, изменивший своему предназначению, должен быть похоронен в молодости. Именно это и происходит в нарративе Швейцера. Глава VI «Кантаты и “Страсти” до Баха», финал которой мы только что привели, заканчивается на откровенно зауспокойной ноте. В предшествующей цитате нами была предусмотрена лакуна, которую настала пора заполнить:

Он не был началом нового, но именно завершением, в котором в последний раз были высказаны знания и заблуждения нескольких столетий, словно они хотели, чтобы гений оправдал их. Так как Бах молчал и, внутренне чуждый своему времени, все же шел с ним в ногу, его произведения были похоронены в той же могиле, в которую были брошены и другие современные ему сочинения в ожидании своего воскрешения (Schweitzer A., 1908a, S. 88, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 70–71)).

Чтобы не завершать нашу реконструкцию вагнерианства Швейцера столь печальным аккордом, вспомним еще одну удивительную теорию этого мыслителя. Как нетрудно догадаться, появилась она в немецком издании книги и заняла в ней почетную заглавную позицию. Французская монография начиналась просто: «Имеется фундаментальное различие между Бахом и Генделем. Творчество Баха основано на хорале, Гендель же его не использует» (Schweitzer A., 1905, р. 1). Немецкий вариант открывается изложением учения о субъективных и объективных художниках. Эталонном

первой категории является, конечно же, Вагнер; ярким представителем второй – И.С. Бах (Schweitzer A., 1908a, S. 1–3, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 5–7)).

При всей своей уязвимости эта теория помогает Швейцеру буквально спасти бессмертную душу Баха. Спасение, правда, дается тому дорогой ценой. Существо композитора приходится разъять, решительно разделить на две составляющие части:

В конце концов сам Бах для нас загадка, ибо внешний и внутренний человек в нем настолько разъединены и независимы, что один не имеет никакого отношения к другому. У Баха больше, чем у какого-либо другого гения, внешний человек, каким он являлся для других в жизни, был только непроницаемой оболочкой, предназначенной скрывать обитавшую в ней художественную душу <...> Он – человек двух миров: его художественное восприятие и творчество протекают, словно не соприкасаясь с почти банальным бюргерским существованием, независимо от него (Schweitzer A., 1908a, S. 150, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 118)).

Принять И.С. Баха в полной мере Швейцеру удастся, лишь изолировав его от культурно-исторического окружения и мистифицировав душу композитора. Объяснение этому простое: Швейцер не понимал и не мог, по-видимому, понять специфику риторической эпохи, каковой в полной мере является позднее Барокко. Хорошо сознавая, в чем состоит единство творческой личности Вагнера и художественного мира его музыки, автор монографии конструирует личность Баха «от противного» (абсолютная раздвоенность vs. абсолютная цельность). Система «готовых слов» для него в этой конфигурации – «третий лишний».

Свою загадку личности Баха Швейцер загадывает, рассматривая известный портрет композитора работы Э.Г. Хаусмана. И тем самым подготавливает эпилог истории, который в соответствии с традициями жанра происходит «в Граде Небесном».

Не так давно опубликованная монография прославленного английского дирижера Дж.Э. Гардинера – труд, созданный не без претензии занять в восприятии музыки композитора то самое место, которое долгое время принадлежало книге Швейцера, – построена как попытка заново рассмотреть знаменитое изображение и, при помощи достижений современной психологии (со всеми ее стереотипами), связать наконец личность и творчество Баха (Гардинер Дж., 2019). Любопытно, что в новой научно-популярной биографии возникает устойчивая параллель Бах – Шостакович; сам мотив «внутренней эмиграции» Баха, как нетрудно заметить, заимствован при этом у Швейцера. Впрочем, и Вагнер с его музыкальной драмой не сдан в утиль. Адлеровская модель рождения, упадка и воскрешения «*dramma per musica*» сохраняет свое значение и у Гардинера⁷. Правда, последний рассматривает великого композитора как едва ли не единственного в свое время подлинного «драматурга». Хотя дихотомия «поэт – живописец» утрачивает в гардинеровской монографии свое прежнее значение, Вагнер остается «серым кардиналом» жизнеописания Баха. И в этом трудно не усмотреть влияние трудов Швейцера, которое сэр Дж.Э. Гардинер, разумеется, никогда не признает.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Точкой отсчета для органного движения (*Orgelbewegung*) принято считать публикацию в 1906 г. книги Швейцера «Немецкое и французское

органное строительство и органное искусство» (Schweitzer A., 1906). Приверженцы реформы пропагандировали возвращение к барочному типу

инструмента, основанному на так называемом веркпринципе (см.: (Насонова М., 2008)), и, как следствие, к идеалу звучания старинных органов, каким оно представлялось музыкантам первой половины XX столетия (подробнее см.: (Высоцкая М., 2021, с. 10–11)).

² Связи с Байройтом Швейцер сохранил на долгие годы. Однако ранние впечатления оказались самыми сильными и определяющими. Эстетика спектаклей, утвердившаяся, насколько можно судить, примерно с 1920-х гг., претила мыслительно; нововведения постановщиков неприятно контрастировали с «благородной простотой» аутентичной практики, когда на Фестивальном холме все осуществлялось в строгом соответствии с вагнеровскими рецептами и под присмотром ближайших родственников великого композитора (см.: (Schweitzer A., 1951, p. 60–61)).

«Сегодня, когда я смотрю постановку Вагнера со всевозможными сценическими эффектами, требующими внимания наряду с музыкой, словно показ фильма, я не могу не вспоминать с сожалением о прежней инсценировке тетралогии в Байройте, сама простота которой делала ее столь изумительно действенной. Не только сценография, но и все представление были в духе ушедшего мастера», – ностальгирует Швейцер в мемуарах (Schweitzer A., 1998, p. 12). Необычайно трогательно завершаются воспоминания о Козиме: «В то время, как я узнал, приехав на виллу Ванфрид, Козима Вагнер могла принимать гостей только тогда, когда была совершенно спокойна. Но известие о моем приезде (хотя она вряд ли вообще должна была обо мне помнить) так взволновало ее, что несколько часов подряд она суетилась, выбирая, в каком платье меня принять. В конце концов, из-за опасений дочери, что волнение может ей повредить, я отказался от мысли увидеться и послал букет белых роз, который доставил ей огромное удовольствие. После этого я навесил вдову Ганса Рихтера, руководителя оркестра, которого так уважал. Через некоторое время Козима Вагнер умерла. А теперь ушел из жизни Зигфрид Вагнер... Байройта, который мы знали, мы, вагнеровские энтузиасты моего поколения, больше не существует...» (Schweitzer A., 1951, p. 61–62).

³ В книге Швейцер сетует, что долгое время спросом у покупателей пользовались только инструментальные произведения Баха, прежде всего сочинения для клавира. «Что же касается кантат, то издательство Брейткопфа и Гертеля пыталось в 1821 году опубликовать „Ein' festr Burg“ по 1½ талера за экземпляр и потерпело неудачу. В 1829 году Цельтер пишет Гёте, что это не ходкий товар. Такова судьба первый кантаты Баха, предложенной немецкому народу!» – восклицает автор (Швейцер А., 2011, с. 180). И чуть выше: «...Никто не догадался обнаружить сокровища, скрытые в кантатах, ибо

в них нет ничего похожего на ораторию» (Швейцер А., 2011, с. 180).

⁴ Напомним, что импульсом к написанию монографии послужило желание автора объяснить своему учителю Ш.-М. Видору и всем французским почитателям музыки И.С. Баха, что популярные в то время органные прелюдии не являются абстрактным выражением обобщенных чувств, но, будучи комментарием к текстам лютеранских песен, передают тончайшие нюансы их содержания – сокрытые от слушателей, не подзревающих в то время о существовании музыкально-поэтических первоисточников.

⁵ На подобные рассуждения Швейцера навел известный афоризм Ф. Ницше: «Вагнер принадлежит как музыкант – к живописцам, как поэт – к музыкантам, как художник вообще – к актерам» («Wagner gehört als Musiker unter die Mahler, als Dichter unter die Musiker, als Künstler überhaupt unter die Schauspieler»). В существующем переводе книги Швейцера это высказывание передано, на мой взгляд, не самым удачным образом; ср.: «Вагнер как музыкант-живописец, как поэт-музыкант, как художник – прежде всего актер» (Швейцер А., 2011, с. 317).

⁶ «Как могло случиться, что Бах вдруг решил отказаться от всего того художественного богатства, которым он так искусно овладел в своих первых кантатах? Как объяснить, что впоследствии, даже в виде исключения, он никогда не обращался к старой кантате? – искренне сокрушается Швейцер. – Перелистывая Библию, больше всего жалелся, что он, такой знаток ее, отказался от музыкального толкования множества прекраснейших изречений, несомненно притягивавших его в музыкальном отношении, – и только потому, что в выбранной им кантатной схеме не находилось для них места. Едва ли найдется хоть один почитатель Баха, который не отдал бы двести сохранившихся духовных кантат за сто, написанных в форме „Actus tragicus“» (Schweitzer A., 1908a, S. 514–515, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 399)).

⁷ О своих взглядах на раннюю «музыкальную драму» Гардинер подробно рассказывает в главе 4 «Клуб восемьдесят пятого года». Избегая открыто солидаризироваться с эстетикой Вагнера, он излагает версию событий, которую в целом могли бы одобрить Адлер и Кречмар; противоречие между косностью номерной структуры и стремлением музыки к непрерывному развитию видится Гардинеру основным двигателем истории оперы и других музыкально-драматических жанров XVII и XVIII в. При этом от умозрительного схематизма его защищает собственный богатый опыт дирижера, прославившегося умением выстраивать драматургическую концепцию шедевров старинной музыки (в том числе, произведений номерной структуры).

ЛИТЕРАТУРА

Высоцкая М.С. Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 8–18. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.008-018.

Гардинер Дж.Э. Музыка в Граде Небесном. Портрет И.С. Баха / пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Rosebud, 2019. 928 с.

Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с. (Классики мировой музыкальной культуры).

Друскин М. Альберт Швейцер и его книга о Бахе // А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 639–656.

Кречмар Г. История оперы / пер. П.В. Грачёва, под ред. и с предисл. И. Глебова. М.: ГИТИС, 2014. 385 с.

Насонова М.Л. Орган // Музыкальные инструменты: Энцикл. М.: Дека-ВС, 2008. С. 411–427.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я.С. Друскин, Х.А. Стрекаловская, ред. Н. Енукидзе. М.: Классика-XXI, 2011. 816 с.

Adler G. Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904. XI, 372 S.

Föllmi B.A. Albert Schweitzer: interprète et exégète de Bach // Revue d'histoire et de philosophie religieuses. 93e année. no. 3 (Juillet-Septembre 2013). P. 359–376. DOI:10.3406/rhpr.2013.1777.

Krebs W. Wagner, Schweitzer und die Moderne. Zur Situation der Musikanschauung um und nach 1900 // European Journal of Musicology. 2000. Vol. 3. S. 13–50. DOI: 10.5450/ejm.2000.3.6098.

Schweitzer A. J.S. Bach. Le Musicien-Poète. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. XV, 455 p.

Schweitzer A. Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. 51 S.

Schweitzer A. J.S. Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908a. XVI, 843 S.

Schweitzer A. Zum 28. Juli, dem Todestage Bachs // Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. 1908b. Jg. 37. Bd. 74. Nr. 31. S. 74–76.

Schweitzer A. My Recollections of Cosima Wagner // Music in the Life of Albert Schweitzer. New York; Boston: Harper & Brothers, 1951. P. 58–62.

Schweitzer A. Out of My Life and Thought: An Autobiography / trans. by A.B. Lemke. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1998. XVI, 272 p.

REFERENCES

Adler, G. (1904), *Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, XI, 372 S. (in Germ.)

Druskin, M.S. (1982), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Muzyka, Moscow, 383 p. (in Russ.)

Druskin, M. (2011), “Albert Schweitzer and his book about Bach”, A. Schweitzer. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Klassika-XXI, Moscow, pp. 639–656. (in Russ.)

Föllmi, B.A. (2013), “Albert Schweitzer: interprète et exégète de Bach”, *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, vol. 93, no. 3, pp. 359–376. DOI: 10.3406/rhpr.2013.1777. (in French)

Gardiner, J.E. (2019), *Muzyka v Grade Nebesnom. Portret I.S. Bakha* [Bach: Music in the Castle of Heaven], transl. by R. Nasonov, A. Andrushkevich, Rosebud, Moscow, 928 p. (in Russ.)

Krebs, W. (2000), “Wagner, Schweitzer und die Moderne. Zur Situation der Musikanschauung um und nach 1900”, *European Journal of Musicology*, vol. 3, S. 13–50. DOI: 10.5450/ejm.2000.3.6098. (in Germ.)

Kretzschmar, H. (2014), *Istoriya opery* [History of opera], trans. by P.V. Grachev, in I. Glebov (ed.), GITIS, Moscow, 385 p. (in Russ.)

Nasonova, M.L. (2008), “Organ”, *Muzykal'nye instrumenty* [Musical instruments], Deko-VS, Moscow, pp. 411–427. (in Russ.)

Schweitzer, A. (1905), *J.S. Bach. Le Musicien-Poète*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, XV, 455 S. (in Germ.)

Schweitzer, A. (1906), *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 51 S. (in Germ.)

Schweitzer, A. (1908a), *J.S. Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, XVI, 843 S. (in Germ.)

Schweitzer, A. (1908b), “Zum 28. Juli, dem Todestage Bachs”, *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, vol. 37, part 74, no. 31, pp. 74–76. (in Germ.)

Schweitzer, A. (1951), “My recollections of Cosima Wagner”, *Music in the life of Albert Schweitzer*, Harper & Brothers, New York and Boston, pp. 58–62. (in Eng.)

Schweitzer, A. (1998), *Out of my life and thought: an autobiography*, trans. by A.B. Lemke, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, XVI, 272 p. (in Eng.)

Schweitzer, A. (2011), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], trans. by Ya.S. Druskin, Kh.A. Strekalovskaya, in N. Enukidze (ed.), Klassika-XXI, Moscow, 816 p. (in Russ.)

Vysotskaya, M.S. (2021), “Paul Hindemith's organ work in the context of Orgelbewegung”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Music scholarship], no. 1, pp. 8–18. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.008-018. (in Russ.)

Сведения об авторе

Насонов Роман Александрович, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
E-mail: rnassonov@yandex.ru

Author Information

Roman A. Nasonov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of General Music History at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
E-mail: rnassonov@yandex.ru

Поступила в редакцию 20.06.2025

После доработки 13.08.2025

Принята к публикации 17.08.2025

Received 20.06.2025

Revised 13.08.2025

Accepted for publication 17.08.2025