Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 25–34
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 25–34
ISSN 2308-1031

© Глазкова, Ю.В., 2026
УДК 78.09
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-25–34

«БАХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ» ВО ФРАНЦУЗСКОМ ОРГАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ XIX в. (по материалам предисловия Шарля-Мари Видора к монографии Андре Пирро)

Ю.В. Глазкова[1]

[1] Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, 190068, Российская Федерация

Аннотация. Фигура И.С. Баха, будучи практически не известной во Франции в XVIII и начале XIX в., во второй половине столетия постепенно становится важной частью музыкальной жизни этой страны, и в особенности, ее формирующейся в тот период романтической органной школы. Интереснейший документ эпохи представляет собой предисловие выдающегося композитора и органиста Ш.-М. Видора к первой французской монографии об И.С. Бахе – «Орган Иоганна Себастьяна Баха» А. Пирро (1895). Вступительное эссе Видора не только презентует «лейпцигского кантора» глазами французского органиста конца XIX в., но и дает яркое представление о восприятии органа в целом музыкантами того времени, равно как и об особых сформировавшихся в тот период органных исполнительских принципах. «Устаревшие» взгляды Видора на трактовку немецкого репертуара эпохи барокко, вместе с тем позволяют судить о том специфическом подходе к игре на инструменте, который лег в основу французской романтической органной школы. Эти знания чрезвычайно важны для современных исполнителей, озадаченных вопросами исторически обоснованной интерпретации французской органной музыки второй половины XIX – начала XX столетия, в том числе, самого Видора, его современников и последователей.
Ключевые слова: Ш.-М. Видор, И.С. Бах, А. Пирро, А. Швейцер, орган, французская органная школа, французский орган, симфонический орган, бахианство, баховедение
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
Для цитирования: Глазкова Ю.В. «Баховская традиция» во французском органном исполнительстве XIX в. (по материалам предисловия Шарля-Мари Видора к монографии Андре Пирро) // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 25–34. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-25-34.

"THE BACH TRADITION" IN FRENCH ORGAN PERFORMANCE OF THE 19TH CENTURY (based on the preface by Charles-Marie Widor to the monograph by André Pirro)

Yu.V. Glazkova[1]

[1] N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

Abstract. The figure of J.S. Bach, being almost unknown in France in the 18th and early 19th centuries, gradually became an important part of the musical life of this country in the second half of the century, and in particular, of its romantic organ school that was forming at that time. A most interesting document of the era is the preface of the outstanding composer and organist C.-M. Widor to the first French monograph on J.S. Bach – "The Organ

of Johann Sebastian Bach" by A. Pirro (1895). Widor's introductory essay not only presents the "Leipzig cantor" through the eyes of a French organist of the late 19th century, but also gives a vivid idea of the perception of the organ in general by musicians of that time, as well as of the special organ performance principles that were formed during that period. Widor's views on the interpretation of the German Baroque repertoire, which are "outdated" today, nevertheless allow us to judge the specific approach to playing the instrument that formed the basis of the French romantic organ school. This knowledge is very important for modern performers concerned with the issues of historically informed interpretation of French organ music of the second half of the 19th – early 20th centuries, including Widor himself, his contemporaries and followers.

Keywords: C.-M. Widor, J.S. Bach, A. Pirro, A. Schweitzer, organ, French organ school, French organ, symphonic organ, Bachianism, Bach studies

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

For citation: Glazkova, Yu.V. (2026), "«The Bach tradition» in French organ performance of the 19th century (based on the preface by Charles-Marie Widor to the monograph by André Pirro)", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 25–34. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-25-34.

Особое внимание к творчеству И.С. Баха в XIX в. – так называемое «романтическое бахианство» – охватило большинство европейских стран с развитой музыкальной культурой. Эта тенденция не обошла стороной и Францию. Известнейшим монументом немецкому гению является монография Альберта Швейцера (1875–1965) «И.С. Бах, музыкант-поэт» (Schweizer A., 1905), впервые вышедшая в свет на французском языке в 1905 г. Некоторые исследователи отдают ей пальму первенства среди французских работ об И.С. Бахе (Сапонов М., 2019, с. 75) – настолько большое влияние оказал этот труд на умы как музыкантов-профессионалов, так и любителей. Однако появлению книги Швейцера предшествовала многолетняя работа французских музыкантов по освоению «вселенной» И.С. Баха.

В данной статье анализируется эссе выдающегося французского органиста и композитора Шарля-Мари Видора, послужившего предисловием к первому масштабному исследованию об И.С. Бахе на французском языке – монографии «Орган Иоганна Себастьяна Баха» (Pirro A., 1895), которая вышла в свет за десять лет до книги Швейцера, в 1895 г., и принадлежит авторству одного из учеников Видора, музыковеду Андре Пирро[1]. Цель статьи – раскрыть значимость эссе Ш.-М. Видора как важного источника сведений о французском органном исполнительстве рубежа XIX–XX столетий, а также оценить его роль в контексте зарождавшегося в то время во Франции баховедения.

Шарль-Мари Видор (1844–1937) – знаковая фигура французского музыкального искусства конца XIX – начала XX в. и мировой органной культуры в целом. Органист, композитор, выдающийся педагог – фактически именно он создал французскую романтическую школу органной игры, и более тридцати лет вел в Парижской консерватории класс композиции. У него учились прославленные органисты Шарль Турнемир (1870–1939), Луи Вьерн (1870–1937), Марсель Дюпре (1886–1971), уже в конце 1920-х гг. частные уроки у него успел взять даже известный ленинградский органист И.А. Браудо (1896–1970). Среди учеников Видора в классе композиции были Дариюс Мийо (1892–1974), Артюр Онеггер (1892–1955), Эдгар Варез (1883–1965), Морис Дюруфле (1902–1986). Таким образом, Видор явился одним из музыкантов, оказавших серьезное влияние не только на французскую культуру своего времени, но и на пути ее развития в XX в.

Будучи разносторонне одаренным человеком, Видор был частью особого круга общения, в который входили, в том числе,

выдающийся органостроитель Аристид Кавайе-Коль (1811–1899), философ и музыкант А. Швейцер, музыковед А. Пирро. Удивительным образом этот круг незримо скреплял образ другого гениального музыканта – И.С. Баха.

Во второй половине XVIII в. традиция исполнения и изучения произведений великого лейпцигского кантора начинает постепенно распространяться из Германии – где она, собственно, и не прерывалась[2] – в другие европейские страны. Первой страной, которая вскоре после кончины И.С. Баха подхватила эстафету интереса к его творчеству, стала космополитичная Великобритания[3]. Не остались в стороне от интереса к музыке И.С. Баха и российские музыканты начала XIX в.: об этом свидетельствует, в частности, литературная, исполнительская и просветительская деятельность князя В.Ф. Одоевского (1804–1869) (Ройзман Л., 1979, с. 167).

Французское бахианство развивалось несколько медленнее: причиной тому, скорее всего, были масштабные политические катаклизмы, постигшие страну в конце XVIII – начале XIX в. Среди первых французских музыкантов, пропагандировавших творчество великого гения, был Александр Боэли [A. P.F. Boëly] (1785–1858) – композитор, органист и пианист – один из немногих соотечественников Видора, упоминаемый им в эссе, которому посвящена данная статья: «Знаете ли вы, что шестьдесят лет назад в Париже тщетно пришлось бы искать двух виртуозов, знавших фугу си минор? Рядом с добросовестным Боэли из Сен-Жермен-л'Осеруа я не вижу личностей; опубликованные сочинения свидетельствуют об идеале того времени – идеале без названия» (Pirro A., 1895, з. XXXV–XXXVI)[4].

Франсуа-Жозеф Фетис (1784–1871), известный музыковед и публицист, одной из своих главных задач видел сохранение и передачу из рук в руки живой традиции исполнения сочинений И.С. Баха, и, в основном, его органной музыки. Именно Фетису принадлежит одна из первых во французском музыковедении развернутая статья о Бахе, ставшая частью его «Всеобщей биографии музыкантов и общей библиографии музыки» [Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique] (1835–1844)[5]. Возглавив консерваторию в Брюсселе, Фетис поставил перед собой грандиозную цель – создать бельгийскую школу игры на органе, основанную на главном, с его точки зрения, достижении этого искусства в XVIII столетии – баховской исполнительской традиции.

Для этой цели Жак-Николя Лемменс (1823–1881) – талантливый выпускник брюссельской консерватории – был направлен Фетисом на стажировку к прославленному немецкому органисту и педагогу Адольфу Фридриху Хессе (1809–1863), музыкальному «правнуку» лейпцигского кантора[6]. Баховская традиция таким образом должна была продолжиться через педагогическую деятельность Лемменса.

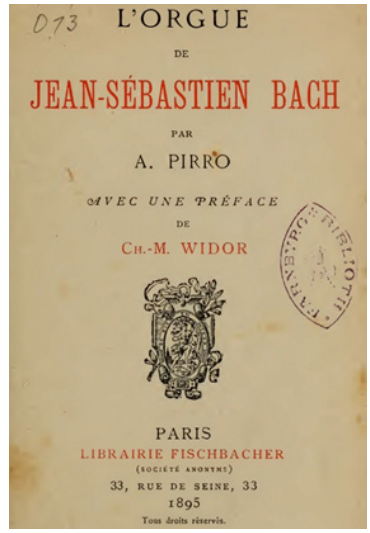
Спустя полтора десятилетия в Брюссель – к ставшему в то время уже весьма авторитетным во французских органных кругах педагогу Лемменсу – отправился на стажировку Ш.-М. Видор. Позже один из учеников Видора Луи Вьерн (1870–1937) вспоминал о том, что мэтр рассказывал ему о «*подлинной* традиции интерпретации произведений Баха» (курсив мой. – *Ю.Г.*): «Ее передал мне мой учитель Лемменс, который узнал это от Хессе в Бреслау, который, в свою очередь, получил это от Форкеля, ученика и биографа старого кантора»[7] (Vierne I., 1970, p. 29). Отдельные – важнейшие, с точки зрения Видора – элементы этой традиции описаны им в эссе, которому посвящена данная статья.

Однако, анализируя постулаты Лемменса, выраженные в его «Органной школе» (1862), легко убедиться в том, что в них весьма мало общего с подлинными барочными традициями органного исполнительства. Максимум из того, что ему удалось перенять из баховской традиции – это виртуозный подход к игре на педальной клавиатуре. Что касается основного выразительного средства игры на органе – артикуляции – то, совершенно очевидно, что Лемменс не имел и понятия о дифференцированном «non legato»[8], основанном на немецком «учении о такте» XVII–XVIII вв., которое в действительности лежало в основе клавирного исполнительства эпохи барокко. В своей педагогике брюссельский профессор сознательно культивировал романтическое «legato» как базовый способ игры на органе.

Все вышеизложенное подтверждается также и обстоятельствами, связанными с «наследованием», которые были весьма неоднозначными. Большую известность в свое время получило письмо Хессе к Фетису, в котором автор признается в том, что научил Лемменса всему, чему только мог, и теперь молодой органист играет Баха не хуже, чем он сам (Fétis F.-J., 1863, p. 267). Лишь в конце XX столетия были обнародованы документы, подтверждающие, что это письмо, скорее всего, либо не существовало, либо автором его был совсем не Хессе, а реальное обучение Лемменса у немецкого мастера было весьма непродолжительным, по своей сути – номинальным, и закончилось глубоким личным конфликтом между ними (Kooiman E., 1989).

Таким образом можно смело утверждать, что исполнительские заветы Лемменса имели весьма мало общего с исторически обоснованной традицией интерпретации музыки И.С. Баха. Однако в свое время Видор, направленный на учебу к Лемменсу, пребывал в абсолютной уверенности, что учится у музыкального потомка великого И.С. Баха и перенимает его «живую» исполнительскую традицию. А благодаря тому, что обучение у знаменитого бельгийского профессора, помимо Видора, прошел также и другой будущий глава органного класса Парижской консерватории – Александр Гильман (1837–1911)[9] – идеи Лемменса оказались прочно привиты на французской почве, и в органной школе этой страны на рубеже XIX–XX вв. сложился парадоксальный, но тем не менее, весьма устойчивый постулат о том, что вся фактура в баховских сочинениях должна исполняться абсолютным «legato».

Монография «Орган Иоганна Себастьяна Баха» Андре Пирро с предисловием Ш.-М. Видора» [L'Orgue de Jean-Sebastien Bach par A. Pirro avec une preface de Ch.-M. Widor], изданная в 1895 г., стала первой книгой об И.С. Бахе французского автора на французском языке[10]. На титульном листе не случайно значатся фамилии двух авторов, хотя второй из них написал лишь вступительную статью. Пирро таким образом отдает дань уважения учителю и подчеркивает значимость его вклада в работу (рисунок).


L'ORGUE
DE
JEAN-SÉBASTIEN BACH
PAR
A. PIRRO
AVEC UNE PRÉFACE
DE
Ch.-M. WIDOR
PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1895
Tous droits réservés.

Титульный лист монографии А. Пирро «Орган Иоганна Себастьяна Баха» (1895)

В отличие от многих своих современников, Видор не был склонен теоретизировать и свои знания предпочитал передавать студентам на практических занятиях, из рук в руки. Однако он, несомненно, осознавал важность исследовательского труда: своих учеников – консерваторских и частных – он неизменно вдохновлял на изучение истории органной культуры. А. Швейцер в автобиографической книге «Жизнь и мысли» вспоминает: «Видор, с которым я каждой весной, а часто и осенью проводил в Париже по нескольку недель, как-то пожаловался мне, что все французские книги о Бахе написаны в чисто повествовательном стиле и ни одна из них не дает представления о его творчестве. Пришлось пообещать ему, что во время осенних каникул 1902 г. я напишу для студентов Парижской консерватории очерк о природе музыки Баха» (Швейцер А., 1996, с. 37)[11]. Результатом, как известно, стала монументальная монография Швейцера «И.С. Бах, музыкант-поэт» (Schweitzer A., 1905), которая также имеет вступительную статью Видора.

Сам же Видор не создал даже органной «Школы» или «Метода». Тем более ценны немногие оставленные им письменные эссе: предисловия к нескольким монографиям, авторами которых стали его ученики (Bricqueville E., 1899; Schweitzer A., 1905; Bouvet Ch., 1919; Rupp E., 1929), а также вступительные статьи к изданиям органных сочинений И.С. Баха (Widor Ch.-M., 1914) и Ф. Мендельсона (Widor Ch.-M., 1918).

В начале предисловия к монографии Пирро Видор заявляет о своей роли в данном труде – рассказать о Бахе-виртуозе. При этом повествование он начинает с подробного перечисления выдающихся предшественников Баха, которых Видор именует его «учителями» (Pirro A., 1895, p. IX). Затем также тщательно перечисляются известные ученики Баха, вкратце описывается их судьба и вклад в музыкальную культуру. По всей видимости, для Видора очень много значило понятие «школы»: эссе написано в период преподавания им в Парижской консерватории класса органа (1890–1896) – как раз в то время, когда музыкант был более всего озадачен идеей создания во Франции национальной органной исполнительской традиции, основанной на принципах И.С. Баха.

Приходится признать тот факт, что поскольку баховская традиция все же прервалась еще до Видора, его высказывания об органной игре являются, по сути, собственными взглядами музыканта на исполнительство[12] – отчасти привитыми ему Лемменсом, отчасти «выстраданными» им самим. Однако это не делает их менее интересными для современных органистов, осознающих, для каких целей, и применительно к какому репертуару стоит использовать данную информацию. Вдумчивый читатель найдет на страницах эссе Видора важные идеи, связанные с эстетическими и техническими основами игры на органе, что поможет постичь не только коренные постулаты французской исполнительской школы, но и самые универсальные принципы обращения с этим сложным инструментом.

Ключевой тенденцией европейского, и, в частности, французского органного исполнительства XIX в. стало стремление к оркестральности звучания органа. Способность этого инструмента подражать симфоническому оркестру – или даже заменить его – стала основным поводом возвращения интереса к нему со стороны композиторов-романтиков, после периода забвения в эпоху венского классицизма. Советы, данные Видором в рассматриваемом предисловии к монографии Пирро, и отнесенные им к интерпретации произведений И.С. Баха,

на самом деле являются универсальными взглядами автора эссе на органное исполнительство. И практически все они более или менее явно апеллируют к идеям «симфонизации» звучания инструмента.

Культ «legato» во французско-бельгийской органной традиции рубежа XIX–XX вв. имеет непосредственную взаимосвязь с «непрерывностью» как одной из основных характеристик звучания симфонического оркестра. Говоря об артикуляции, Видор требует строгого связывания всех голосов фактуры: там, где в мануалах это невозможно из-за нехватки объема кисти, он предлагает даже переносить нижний голос в партию педальной клавиатуры. В качестве примера Видор ссылается на сочинения И.С. Баха, которые, по его мнению, предназначены быть исполненными абсолютно связно: «Преступны те органисты, которые не связывают строго четыре голоса полифонии: тенор и сопрано, альт и бас. Возьмите гигантское произведение Баха, и вы найдете в нем всего два-три отрывка, два-три такта, выходящие за пределы растянутой кисти. Но восхититесь искусством этого возвышенного человека: мгновение до, мгновение после, тишина искусно организована – то есть мы располагаем временем, чтобы задвинуть и затем вернуть *16 футов*[13] (курсив Видора. – *Ю.Г.*) в педали, таким образом, чтобы ногами сыграть те ноты в мануальной партии, которые невозможно правильно соединить одними лишь пальцами. За вычетом данных двух-трех исключений, которые вполне оправданы последовательностью голосов, все произведения Баха написаны превосходно с этой точки зрения, как и с других» (Pirro A., 1895, p. XXIV–XXV).

Видор жестко осуждает любые исполнительские приемы, отдаляющие звучание органа от оркестрового прообраза: «Преступниками, по сути, следует объявить и предать общественному презрению тех, кто играет на органе как на *аккордеоне*, тех, кто играет *арпеджато*, тех, кто плохо *связывает*, тех, кто плохо держит *ритм* (курсив Видора. – *Ю.Г.*). На органе, как и в оркестре, все должно быть выполнено очень точно: ансамбль ног и рук строго необходим, независимо от того, нажимаем ли мы на клавишу или покидаем ее» (Pirro A., 1895, p. XXVIII). Той же идее оркестровой «непрерывности» служат и высказанные Видором правила связывания повторяющихся нот в аккордах (Pirro A., 1895, p. XXVIII)[14].

Этот взгляд кажется нам, знающим о необходимости применения в барочной музыке дифференцированной артикуляции, наивным и устаревшим. Однако данный постулат Видора еще раз напоминает о том, насколько значимую роль играло абсолютное «legato» в органном исполнительстве романтической эпохи и, соответственно, насколько оно важно в современной интерпретации репертуара XIX – начала XX в.

Видор часто сравнивает орган с оркестром, а органиста – с дирижером. Отсюда проистекают способы исполнения «détaché», свойственные французской романтической органной школе. Штрихи, по мнению Видора, в обязательном порядке обязаны иметь свойство «одинаковости» и «равнозначности» – как в симфоническом оркестре (Pirro A., 1895, p. XXVI). Увы, об этом часто забывают современные исполнители.

Хорошему чувству ритма Видор предлагает поучиться у современного локомотива. Однако дальнейшие разъяснения автора показывают: то, что выглядит и воспринимается как простая регулярность, в органном искусстве достигается порой совсем не прямолинейными средствами. Недаром его ученик А. Швейцер говорит об особой гибкости – очевидно, ритмической – которой владел Видор: «Учеба у Видора имела для меня решающее значе-

ние. Он добился фундаментального улучшения техники моей игры и привил мне стремление к достижению максимальной пластичности исполнения» (Швейцер А., 1996, с. 6).

В предисловии к «Органу Иоганна Себастьяна Баха» Видор дает рецепт этой метроритмической гибкости, говоря о том, что «исполнение на органе – это игра со временем и метрическими величинами [jouer avec des valeurs chronométriques]» (Pirro A., 1895, p. XXIX). Такие сложные исполнительские задачи, как, например, создание акцента в условиях динамической инертности инструмента, решаются Видором поистине гениально: «Оттяните атаку аккорда на десятую долю секунды, продлите этот аккорд хоть немного и оцените произведенный эффект!» Эта рекомендация является подлинным ключом к созданию на органе эмфатического удара в рамках романтического («легатного») стиля исполнения.

Вся французская органная традиция XIX в. – органостроительная, композиторская и исполнительская – признается «симфонической». Тем более неожиданным и парадоксальным выглядит следующее высказывание Видора: «Сегодня непосвященным может показаться, что наши инструменты стали столь же выразительными, как и оркестр. Серьезная ошибка! <…> выразительность, привнесенная в современный орган, не может быть субъективной; она осуществляется благодаря механическим средствам и не может быть спонтанной» (Pirro A., 1895, p. XXII).

Вопреки распространенному мнению о том, что «симфонический» орган XIX столетия создан для того, чтобы передавать тончайшие оттенки чувств и мельчайшие динамические градации, Видор заявляет о том, что «серьезный органист» будет играть на органе лишь посредством длинных динамических «линий» и звуковых «планов» (Pirro A., 1895, p. XXIII). А все, что не вписывается в эту концепцию, «является оскорблением его [органа] художественного величия» (Pirro A., 1895, p. XXIII).

Несомненно, Видор был огромным знатоком своего инструмента и тонко чувствовал его духовную и эстетическую сущность. Он заявлял, что на нем неуместны любые внешние эффекты. «Орган <…> говорит как философ» – заключает Видор, а основная его характеристика – это «величие, то есть воля и сила» (Pirro A., 1895, p. XXII).

Предисловие Видора к книге А. Пирро представляет интереснейший документ эпохи, где И.С. Бах предстает в образе идеального музыканта и органиста. Его фигура – «статуя Здравого Смысла» – буквально отождествлена автором с его любимым инструментом. Помимо восторженных эпитетов, характеризующих Баха-виртуоза, данное эссе содержит важнейшие взгляды на искусство органной игры одного из легендарных исполнителей рубежа XIX–XX вв., создателя французской романтической органной школы. Вопреки тому, что свои исполнительские принципы спроецированы Видором, в первую очередь, на органные сочинения И.С. Баха, сейчас они представляют собой руководство по исторически обоснованному исполнению французской музыки XIX в. – эпохи «симфонического» органа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Андре Пирро [André Gabriel Edmé Pirro] (1869–1943) – французский музыковед и органист, один из основателей парижской Schola Cantorum, профессор Сорбонны, автор двух монографий об И.С. Бахе (1895, 1907), трудов о Д. Букстехуде (1911) и Г. Шютце (1913), а также обзорных исследований по истории французской музыки.

[2] Подтверждением этому служит издание в 1802 г. монографии И.Н. Форкеля (1749–1818) (Forkel J., 1802), а также исполнительская деятельность музыкантов так называемого «берлинского круга», в первую очередь, основателя берлинской Придворной певческой капеллы К.Ф. Фаша [Carl Friedr ich Christian Fasch] (1736–1800) и продолжателей его дела: К.Ф. Цельтера [Carl Friedrich Zelter] (1758–1832), А.В. Баха [August Wilhelm Bach] (1796–1869) и Ф. Мендельсона-Бартольди (1809–1847).

[3] Уже во второй половине XVIII столетия клавирные пьесы И.С. Баха (порой, увы, без указания авторства) появляются в английских рукописях, а начало XIX в. ознаменовалось уже изданием некоторых баховских сочинений для клавесина и органа (Бочкова Т., 2024, с. 98–99). Ряд англоязычных исследовательских публикаций о «лейпцигском канторе» принадлежат авторству Чарльза Берни [Charles Burney] (1726–1814) и А.Ф.К. Коллмана [Augustus Frederic Christopher Kollmann] (1756–1829). В их работах И.С. Бах предстает в первую очередь как непревзойденный мастер полифонического письма и органист-виртуоз.

[4] Творческая личность этого музыканта действительно является одной из важных фигур, оказавшихся у истоков французского бахианства: «Боэли разделил судьбу многих невостребованных и мало оцененных музыкантов своего времени. Живший в период расцвета романтизма, Боэли восхищался музыкой барокко – наследием Баха, Гайдна, Куперена, Фрескобальди. Его музыкальные интересы не совпадали с художественными тенденциями, господствовавшими в то время во Франции. Его увольняли с работы, а сочинения не издавали (две трети произведений опубликованы после его смерти)» (Бочкова Т., 2024, с. 110–111).

[5] На Фетиса как свидетеля «баховской» традиции Видор также ссылается в своем эссе: «Очень часто доктор Фетис в Брюсселе, знакомя меня с приемами контрапункта и фуги, рассказывал мне о Ринке, которого он знал, о Киттеле, его музыкальном отце, и об их великом предке, Себастьяне Бахе» (Pirro A., 1895, p. XIV).

[6] Баховская традиция была передана Хессе через его учителя И.К.Г. Ринка [Johann Christian Heinrich Rinck] (1770–1846), наставником которого в свою очередь являлся прямой ученик И.С. Баха – И.К. Киттель [Johann Christian Kittel] (1732–1809).

[7] Утверждение о том, что Форкель был одним из «учеников» И.С. Баха – явная ошибка в данном высказывании. Кто ее допустил, Видор или Вьерн, выяснить, очевидно, уже не удастся.

[8] Автор статьи применяет для обозначения этой традиции в клавирном исполнительском искусстве XVII–XVIII вв. термин «ординарная артикуляция» (подробнее об этом: (Глазкова Ю., 2025)). Данная исполнительская манера подразумевала – при отсутствии в нотном тексте выписанных штрихов – разделение музыкальной ткани мельчайшими паузами различной длины. За счет этих пауз ноты, падающие на сильную долю такта, делались более длинными («тяжелыми и громкими»), а звуки, приходящиеся на слабую долю, – относительно короткими («легкими и тихими»).

Примечательно, что несмотря на господство, в том числе, и в Германии XIX в., традиции связной игры, она не распространялась на баховские сочинения. Длинные лиги в редакциях Карла Штраубе, на самом деле, имеют значение фразы и вовсе не подразумевают сплошное «legato». Напротив, традиция дифференцированного артикулирования музыкальной ткани в баховских сочинениях – хоть и в слегка трансформированном и упрощенном виде – тем не менее, была сохранена немецкими музыкантами на протяжении всего XIX в. Подробнее об этом: (Laukvik J., 2010, p. 267).

[9] Он сменил на этом посту Видора в 1896 г.

[10] Среди значимых трудов, предшествовавших данной монографии и лежавших в основе французского баховедения, следует назвать перевод книги И.Н. Форкеля (Forkel J., 1802), изданный во Франции в 1876 г. под названием «Жизнь, таланты и произведения Иоганна Себастьяна Баха [Vie, Talents et Travaux de Jean-Sébastien Bach]» (Forkel J., 1876). Автором французской версии текста, а также нескольких комментирующих эссе выступил музыковед Феликс Гренье. Стоит отметить, что поясняющие тексты Гренье превышают объем монографии Форкеля в 2,5 раза и по значимости могут претендовать на роль самостоятельного исследования. В предисловии Гренье заявляет, что данный перевод – лишь начало, вслед за которым он планирует опубликовать собственный масштабный труд об И.С. Бахе (Forkel J., 1876, p. 8). Увы, планам Гренье не суждено было сбыться.

Видор в «исторической» части своего предисловия – в отношении всего, что касается обстоятельств жизни И.С. Баха, его предшественников и последователей – опирается на информацию, почерпнутую им у Форкеля и Гренье. Несмотря на то, что в 1876 г. Гренье в своей работе анонсирует первый том только что вышедшей новой немецкой монографии Ф. Шпитты (1873) (Spitta Ph., 1873), восхищаясь ее масштабом и полнотой (Forkel J., 1876, p. 7), тем не менее, в 1895 г. Видор с этим трудом, по всей видимости, еще знаком не был.

[11] Скорее всего, подобные сетования Видор высказывал не только Швейцеру. Не случайно через два года после французского издания его монографии в свет вышел еще один труд, посвященный И.С. Баху – книга А. Пирро «Эстетика Иоганна Себастьяна Баха» (1907) (Pirro A., 1907).

[12] Безусловно, за исключением развернутой цитаты из высказывания К.Ф.Э. Баха (Pirro A., 1895, p. XV–XVI).

[13] Здесь имеются в виду 16-футовые регистры органа, которые воспроизводят звучание на октаву ниже основного тона.

[14] Во французском органном исполнительстве за правилами исполнения этих нот закрепился термин «notes communes». Подробнее об этом: (Laukvik J., 2010, p. 311).

ЛИТЕРАТУРА

Бочкова Т.Р. Сольная соната для органа: Генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции. Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 2024. 372 с.

Глазкова Ю.В. «Ординарная» артикуляция: Терминология и понятие // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2025. № 4. С. 132–142.

Ройзман Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. 376 с.

Сапонов М.А. Интернированный святой (сорванный замысел Альберта Швейцера) // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 2. С. 74–84.

Швейцер А. Жизнь и мысли / сост., пер. с нем., послесл., примеч. А.Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. 528 с.

Bouvet Ch. Les Couperins. Paris: Delagrave, 1919. XIV–304 p.

Bricqueville E.H. de. Notes historiques et critiques sur l'orgue. Paris: Fischbacher, 1899. 38 p.

Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. 5. Paris: Firmin Didot, 1863.

Forkel J.N. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hofmeister und Kühnel, 1802. 68 S.

Forkel J.N., Grenier F. Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach. Paris: Fischbacber, 1876. 286 p.

Kooiman E. La sainte tradition: essai de demystification // Orgues Méridionales, 34. Toulouse: Association Orgues Méridionales, 1989. P. 65–89.

Laukvik J. Historical Performance Practice in Organ Playing. P. 2. The Romantic Period. Stuttgart: Carus Verlag, 2010. 344 S.

Pirro A. L'Orgue de Jean-Sébastien Bach. Paris: Fischbacher, 1895. 204 p.

Pirro A. L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris: Fischbacher, 1907. 533 p.

Rupp E. Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst. Einsiedeln Benziger & Co, 1929. 467 S.

Schweitzer A. J.S. Bach, le Musicien-Poète. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. XX–455 S.

Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873, 1880. 1014 S.

Vierne L. Mes souvenirs // L'Orgue: Cahiers et mémoires, 1970. N CXXXIV bis. 186 p.

Widor Ch.-M. De l'Interprétation des Préludes et des Fugues // Jean-Sébastien Bach: Œuvres complètes pour Orgue, Vol. 1. New York: G. Schirmer, 1914. 119 p.

REFERENCES

Bochkova, T.R. (2024), *Sol'naya sonata dlya organa: genezis i sud'ba zhanra v evropejskoj romanticheskoj tradicii* [Solo sonata for organ: genesis and fate of the genre in the European romantic tradition], Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Nizhnii Novgorod, 372 p. (in Russ.)

Bouvet, Ch. (1919), *Les Couperins*, Delagrave, Paris, XIV:–304 p. (in French)

Bricqueville, E.H. de (1899), *Notes historiques et critiques sur l'orgue*, Fischbacher, Paris, 38 p. (in French)

Fétis, F.-J. (1863), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 5, Firmin Didot, Paris. (in French)

Forkel, J.N. (1802), *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Hofmeister und Kühnel, Leipzig, 68 S. (in Germ.)

Forkel, J.N., Grenier, F. (1876), *Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacber, Paris, 286 p. (in French)

Glazkova, Yu.V. (2025), "«Ordinary' articulation»: term and concept", *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki im. Gnesinyh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], no. 4, pp. 132–142. (in Russ.)

Kooiman, E. (1989), "La sainte tradition: essai de demystification", *Orgues Méridionales,* no. 34, pp. 65–89. (in French)

Laukvik, J. (2010), *Historical performance practice in organ playing, Part 2. The Romantic Period*, Carus Verlag, Stuttgart, 344 S. (in Germ.)

Pirro, A. (1895), *L'Orgue de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacher, Paris, 204 p. (in French)

Pirro, A. (1907), *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacher, Paris, 533 p. (in French)

Roizman, L.I. (1979), *Organ v istorii russkoi muzykal'noi kul'tury* [The organ in the history of Russian musical culture], Muzyka, Moscow, 376 p. (in Russ.)

Rupp, E. (1929), *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Benziger & Co, Einsiedeln, 467 S. (in Germ.)

Saponov, M.A. (2019), "The interned Saint (Albert Schweitzer's Frustrated Plan)", *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 2, pp. 74–84. (in Russ.)

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

Schweitzer, A. (1996), *Zhizn' i mysli* [Life and thoughts], in A.L. Chernyavsky, Respublika, Moscow, 528 p. (in Russ.)

Spitta, Ph. (1873, 1880), *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1014 S. (in Germ.)

Widor Ch.-M. Foreword to Mendelssohn F. Œuvres d'Orgue, Révision par Ch.-M. Widor. Paris, 1918: Durand.

Vierne, L. (1970), "Mes souvenirs", *L'Orgue: Cahiers et mémoires*, no. CXXXIV bis, 186 p. (in French)

Widor, Ch.-M. (1914), "De l'Interprétation des Préludes et des Fugues", *Jean-Sébastien Bach: Œuvres complètes pour Orgue*, vol. 1, G. Schirmer, New York, 119 p. (in French)

Widor, Ch.-M. (1918), *Foreword to Mendelssohn F. Œuvres d'Orgue, Révision par Ch.-M. Widor*, Durand Paris. (in French)

Сведения об авторе
Глазкова Юлия Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова
E-mail: july-yufereva@mail.ru

Author Information
Yulia V. Glazkova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory
E-mail: july-yufereva@mail.ru

Поступила в редакцию 23.07.2025
После доработки 29.01.2026
Принята к публикации 07.02.2026

Received 23.07.2025
Revised 29.01.2026
Accepted for publication 07.02.2026