

МУЗЫКА

УДК 78.08+785

**Немецкая сольная органная соната эпохи барокко
в творчестве Теофила Андреаса Фолькмара**

Т. Р. Бочкова

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Российская Федерация, 603095, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

Для цитирования: Бочкова, Татьяна. “Немецкая сольная органная соната эпохи барокко в творчестве Теофила Андреаса Фолькмара”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 3 (2020): 380–397. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.301>

Статья вовлекает в сферу научного интереса новую для русскоязычного и не слишком хрестоматийную для европейского исследователя и органиста-интерпретатора фигуру — немецкого автора, развившего свой музыкантский — композиторский и исполнительский — талант в богатом, красивом, многонациональном и культурно развитом прусско-польском городе Данциге-Гданьске. Центром научного притяжения становится сольная немецкая органная соната барокко и ее ярко индивидуальная, в ситуации отсутствия устойчивых композиционных признаков жанра, трактовка в творчестве Т. А. Фолькмара (1686–1768). Речь идет не о клавирной сонате, а об органной, что атрибутируется композитором на титульном листе рукописи и отражается в названии сочинений. Это один из редких образцов жанра сольной немецкой органной сонаты барокко. Шесть церковных сонат для органа Т. А. Фолькмара, изданные под редакцией К. Бекмана издательством SCHOTT в 2009 г. предположительно с авторского автографа, рассматриваются с позиций особых условий бытования музыкальной, в том числе органной, культуры в вольном ганзейском Гданьске, укорененности там органных традиций, идущих от нидерландца Я. Свелинка и преломившихся в творчестве гениальных мастеров, которые в истории музыкального искусства традиционно объединяются в северонемецкую органную школу барокко — Д. Букстехуде, В. Любека, Н. Брунса и других, представлявших эту эпоху и регион. В органных сонатах Т. А. Фолькмара отразилась многоликая культурная жизнь Данцига-Гданьска, в которой интегрировались разнообразные музыкальные, и не только органные, истоки. Итальянский *concerto grosso*, северонемецкая токката и фантазия «в манере эхо» — этот талантливый синтез, помноженный на экспрессию, импровизационную свободу *stylus phantasticus*, композиторский и исполнительский азарт Т. А. Фолькмара, позволяют определить сочинения

данцигского мастера как самобытные, художественно яркие, концертно-виртуозные образцы сольной немецкой органной сонаты эпохи барокко.

Ключевые слова: Теофил Андреас Фолькмар, немецкая сольная органная соната, барокко, северонемецкая органная школа, *stylus phantasticus*.

Вопрос бытования жанра сольной сонаты в немецкой органной музыке последней четверти XVII — первой половине XVIII в. нечасто становился объектом отечественной музыковедческой проблематики. Это вполне объяснимо. По сравнению с ансамблевыми сочинениями сонаты для клавишных инструментов, а тем более атрибутированные авторами как органные, представлены немецкими авторами барокко крайне скупо¹.

Как замечает Д. Фримен, «до восемнадцатого века клавишные сонаты за пределами Италии были довольно редкими, хотя в 1681 г. Генрих Шмельцер создал “сонатину” для клавишного инструмента, “сонатину” для органа также около 1680-х годов написал Кристиан Риттер, соната для клавесина Иоганна Кунау из *Neuer Clavier-Übung* появляется в 1692 г. и еще одна соната для клавишного инструмента около 1690 г. вышла из-под пера голландца Зибрандуса ван Нордта» [1, p. 117].

В Италии — на родине жанра — в XVII в. сольная органная соната существовала как инструментальная пьеса. Для ранней ее модели, представленной в дидактическом учебном пособии болонского монаха Андреа Банкьери «Звучащий орган» (*L'organo suonarino*, первое издание 1605 г., затем многократно переиздававшееся), а также в коллекции «Сонат для органа разных авторов» (*Sonate da organo di varii autori*) его земляка Джулио Чезаре Аррести, датируемой примерно 1697 г., справедливо утверждение Ю. Бочарова, констатирующего, что сонаты подобного типа относились к моноаффектным простым жанрам, «не имеющим единых стабильных композиционных и стилистических признаков» [2, с. 142]. В течение довольно длительного времени для сочинений подобного рода термин «соната» «выступал в роли предельно обобщенного и нейтрального жанрового определения, фактически в своем изначальном смысле (соната = инструментальная пьеса)» [3, с. 8]. Такие одночастные композиции, зачастую имеющие контрапунктическую природу, нередко использовались в литургической практике Италии. Становление сольной сонаты для клавишных инструментов как сложного, полиаффектного жанра на Апеннинском полуострове связано с сочинениями, появившимися в конце XVII — начале XVIII в. в творчестве Б. Пасквини и Б. Марчелло.

В Германии рождение жанра западные, а вслед за ними и отечественные музыковеды [4–7] связывают с именем И. Кунау, блистательного гения своей эпохи, которого именуют «последним ренессансным человеком» [5, p. 202]. Отечественный исследователь творчества И. Кунау Н. Остроумова замечает, что композитор не являлся создателем жанра циклической клавирной сонаты, он следовал практике, сложившейся в других европейских странах и опирался на форму ансамблевых сонат. Однако автор монографии о композиторе продолжает, что «Кунау, вероятно,

¹ Следует заметить, что на первоначальном этапе своего развития жанры для клавишного инструментария зачастую развивались параллельно и не подразумевали четкой дифференциации в выборе конкретного инструмента. Эпоха барокко характеризуется интерпретационной универсальностью сочинений для семейства клавишных.

был первым, кто опробовал такую практику в Германии. Во всяком случае, его соната *B-dur* является наиболее ранней по времени публикации клавирной сонатой» [6, с. 141]. Здесь речь идет о сочинении, напечатанном в приложении ко второй части «Клавирной практики» (*Neue Clavier-Übung*), именно о нем упоминает Д. Фримен.

Все клавирные публикации И. Кунау появились между 1689 и 1700 гг. Среди них внимания достойны не только программное «Музыкальное представление нескольких библейских историй» (*Musicalische Vorstellung Einiger biblischer Historien*), которое, как отмечает Дж. Гиллеспи, композитор «предназначал для органа, клавесина или других подобных инструментов» [7, р. 126], но и не менее значительные семь сонат из сборника, которые И. Кунау вполне в соответствии с «изобретательными»² тенденциями своей эпохи назвал «Свежие клавирные плоды» (*Frische Clavier-Früchte*). Эти сочинения, исходя из особенностей фактуры, тематической организации материала, создавались, вероятнее всего, для клавесина.

Среди немногочисленных немецких сонатных опусов XVIII в. для клавишных инструментов выделяются композиции И. С. Баха BWV 525–530. А. Швейцер замечает: «...если сонаты предназначались для Фридемана, то они написаны в конце двадцатых годов» [8, с. 200], т. е. в лейпцигский период творчества композитора. В дискуссионном вопросе выбора инструментария для интерпретации этих произведений единая исследовательская позиция так и не оформилась. Инструктивная направленность сочинений добавляет убедительности утверждению А. Швейцера о предпочтительном исполнении их на клавесине с двумя мануалами и педалью. Он считает ошибочным и неправомерным называть сонаты органными произведениями [8, с. 200–1], в то время как П. Вильямс замечает, что на титульном листе рукописи рукой Г. Пельхау³ было написано «Шесть *органных* трио для двух мануалов и облигатной (обязательной) педали» [9, р. 576]. Исполнительская практика XX — начала XXI в. подтвердила органную жизнеспособность этих «трио», как они обозначены в жизнеописании И. С. Баха И. Н. Форкелем [10, с. 128].

Тем не менее очевидно, что истоки этих композиций коренятся в традициях камерной музыки того времени. Их трио-фактура с двумя мелодическими и развитым басовым гармоническим голосом вдохновлены в равной мере органной и ансамблевой манерой эпохи. Поэтому баховское жанровое обозначение сочинений связано, скорее, с камерно-ансамблевым генезисом.

Среди композиторов XVIII в. внимания заслуживает еще одна фигура, в чьем творчестве сольная органная соната нашла ярко индивидуальное претворение. Имя этого автора до недавнего времени практически не фигурировало на страницах исследовательских работ, ни отечественных, ни, что еще более удивительно, немецких и польских. Статей о композиторе не обнаружим даже в двух авторитетнейших музыкальных энциклопедиях — *The New Grove Dictionary* [11] и *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [12]. До недавнего времени это имя не встречалось и на концертных афишах.

Речь идет о сочинениях современника, почти ровесника И. С. Баха немецкого композитора Теофила Андреаса Фолькмара (1686–1768). В 2009 г. в издательстве SCHOTT в серии «Мастера северо-немецкой органной школы XVIII века» (*Masters*

² *Inventio* (лат. «изобретение») — один из основополагающих эстетических принципов барокко.

³ Георг Пельхау (1773–1836) — библиотекарь Берлинской певческой академии, коллекционер, в собрании которого хранилось большое число рукописей И. С. Баха.

of the North German Organ School) под редакцией Клауса Бекмана был издан том полного собрания сочинений для органа Т. А. Фолькмара [I]⁴: шесть сольных сонатных циклов для органа и фрагмент седьмой сонаты⁵.

Публикация К. Бекмана осуществлена с предположительного автографа Т. А. Фолькмара, который хранится в Отделе специальных коллекций в Дрезденской *Sächsische Landesbibliothek — Staats — und Universitätsbibliothek*. Автограф включает 50 страниц рукописного текста, далее манускрипт обрывается⁶.

Биография Т. А. Фолькмара самым тесным образом связана с ганзейскими городами Балтийского побережья. Родился сын органиста Иоганна Арнольда Фолькмара в Штеттине⁷, городе на границе современных Польши и Германии. Здесь Теофил Андреас получил свое музыкальное образование: обучался игре на органе, скрипке, флейте и изучал композицию⁸. В 1707 г. он стал преемником отца в церкви св. Петра и Павла (*Peter-Paul-Kirche*). В 1712 г. Фолькмар-сын перебирается в процветающий, экономически и культурно развитый Данциг (это немецкое наименование польского Гданьска). Замечательный город, крупный порт на Балтийском море, с 1361 г. он входил в Ганзейский союз, «компанию» в котором ему составляли Любек, Гамбург, Бремен, Росток, Гронинген, Рига и еще около ста городов.

Уже к тому времени Данциг имел богатую историю. В разные ее периоды он был владением рыцарей Тевтонского ордена, исторической частью Пруссии. С XII в. здесь стали селиться немцы, которые с тех пор составляли в Данциге большую часть населения. В то время, о котором идет речь (XVII — первая половина XVIII в.), номинально город являлся объектом Польской короны, т. е. входил в состав Речи Посполитой. Но всегда в значительной мере он обладал автономией и даже имел право чеканить собственную монету, а интенсивность немецких влияний определялась господством языка, доминировавшего над польским.

Активные торговые контакты, развитая коммерческая жизнь города обеспечивали ему интенсивность межнациональных связей. Среди тех, кто вел торговлю с Данцигом, были немцы, англичане, голландцы, датчане, литовцы. Богатейшие «патриции» города становились патронами искусства. Они приглашали датских архитекторов строить гражданские сооружения и частные дома, немецких художников — рисовать свои портреты и портреты своих семей. Они пеклись о значимых для города культурных институтах — Библиотеке Сената Данцига⁹, книгоиз-

⁴ Нотные примеры сонат Т. А. Фолькмара даются по этому изданию.

⁵ Совсем недавно шесть сонат Т. А. Фолькмара вышли в аудиозаписи: Мартин Рост (орган), *Danziger Barock I*, PASCHERecords PR130018, 2013, компакт-диск; Кшиштоф Урбаняк (орган), *Danziger Barock II*, PASCHERecords PR140020, 2015, компакт-диск.

⁶ Клаус Бекман указывает, что первое издание Первой сонаты Т. А. Фолькмара было осуществлено в сборнике: Franz von Kessler, Herg., *Danziger Orgelmusik. 16.–18. Jahrhunderts* (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1988), 153–62.

⁷ Сейчас польский город Щецин.

⁸ Все биографические сведения приводятся по предисловию К. Бекмана к полному собранию органичных сочинений Т. А. Фолькмара. См.: [13, S. 4–5].

⁹ Начало истории городской библиотеки Данцига относится к концу XVI в. В 1596 г. была создана Библиотека городского совета (*Bibliotheca Senatus Gedanensis*), основу которой составила коллекция францисканского монастыря.

дательской индустрии и книгопродаже, процветающем театре, репертуар которого в XVII в. дополнился оперными спектаклями¹⁰.

Музыкальная культура города находилась на очень высоком уровне, поскольку аристократия и бюргерство обеспечивали работой большое число исполнителей и композиторов. Исторически в этой сфере особенно активными всегда оставались связи с немецкими музыкантами, которые представляли профессиональную основу культурного сообщества.

Данциг XVII–XVIII вв. обладал огромным потенциалом с точки зрения присутствия в городе талантливых исполнителей и композиторов, которые были не только высококвалифицированными и опытными, но и хорошо осведомленными мастерами в отношении современных им европейских музыкальных тенденций. До того как занять свои посты в городе, некоторые из них работали в Королевской капелле в Варшаве, в частности, Каспар Фёрстер-младший (1616–1673), который несколько лет учился в Риме у Дж. Кариссими. Многие служили в капеллах, связанных с другими европейскими дворами, в их числе ученик Я. Фробергера Эвальд Хинц (ок. 1613–1668) — музыкант Королевской капеллы в Копенгагене, в последние годы своей жизни работал в Данциге; Натанаэль Шниттельбах (1633–1667) — один из ярких виртуозов XVII в., был в числе скрипачей оркестра шведской королевы Кристины в Риме; Иоганн Валентин Медер (1649–1719), работавший в Айзенахе, Готе, Бремене, Гамбурге и Копенгагене [15, p. 129–30].

Важным фактором интенсивного развития искусства был контакт с музыкантами иных национальных кругов. Иоганн Бальтасар Эрбен (1626–1686) путешествовал по Европе в течение нескольких лет, посещая Францию, Италию, многие немецкие города (Нюрнберг, Вюрцбург, Гейдельберг, Франкфурт, Бонн, Кельн, Дюссельдорф), в Регенсбурге он встречался с Иоганном Якобом Фробергером. Генрих Дебель (ок. 1651–1693), внук Пауля Зиферта, одного из выдающихся композиторов своего времени, ученика Яна Свелинка, посетил знаменитые итальянские музыкальные центры — Рим, Падую, Милан, Венецию, останавливался в Вене, немецких городах Ульме и Аугсбурге [16].

П. Зиферт (1586–1666), наследуя педагогические и композиторские принципы Я. Свелинка, продолжил в Данциге линию развития, свойственную северонемецкой органной школе с ее особой спецификой. Показательно, что в Амстердаме П. Зиферт учился на стипендию городского совета Данцига. Среди его учеников были Андреас Нойнхабер (1603–1663), а также Кристоф Бернхард (1628–1692), который продолжил свое образование у Генриха Шютца в Дрездене и сделал успешную карьеру в этом городе. К. Бернхард написал три теоретических трактата, в важнейшем из которых *Tractatus compositionis augmentatus* (ок. 1657) идет речь в том числе и о музыкально-риторических фигурах¹¹.

¹⁰ Вероятно, первыми актерами были англичане, которые прибыли в Данциг в 1601 г. в поисках покровительства местной аристократии и Польской короны, сначала они играли пьесы на английском языке. Но, поскольку официальным языком Ганзейского союза был немецкий, они стали использовать в постановках переводные тексты. См. подробнее: [14].

¹¹ В течение XVIII в. привлекательность Данцига для музыкантов разных специальностей не уменьшается. Здесь работали ученик Г. Ф. Телемана Иоанн Иеремия дю Грейн (ок. 1700–1756) и ученик И. С. Баха Фридрих Кристиан Морхайм (1718–1780), который обучался у него в Лейпциге, посещал *Thomaschule* с 1733 по 1736 г. и, как другие ученики И. С. Баха, выступал в качестве его копииста

Клавишные инструменты занимали особое место в музыкальной культуре Данцига, что подтверждается тем фактом, что в течение XVII–XVIII вв. город сохранял известность как центр по производству клавесинов и клавикордов. Здесь было сосредоточено и большое количество церковных органов: в каждой церкви находился по крайней мере один инструмент, более крупные располагали двумя или тремя, лидерство принадлежало церкви Св. Марии (*Marienkirche*), обладавшей четырьмя органами [15, p. 138].

Данциг в тот период становится городом органистов-виртуозов благодаря профессиональному и финансовому интересу стекавшихся сюда музыкантов, а должность церковного органиста стала чрезвычайно престижной, особенно в церкви Св. Марии благодаря ее замечательному инструменту¹². Многие превосходные органисты боролись за эту вакансию на специальных конкурсах. В результате в церкви служили только самые лучшие музыканты. На пост органиста в этом протестантском храме претендовали братья Самуэль и Готфрид Шейдты, а в 1730 г. И. С. Бах в письме к своему данцигскому другу Георгу Эрдману выражал желание улучшить профессиональные и финансовые позиции, предоставляемые ему в Лейпциге. Вероятно, композитор рассматривал пост кантора в данцигской *Marienkirche* как более престижный¹³.

Данциг оказался притягательным для Т. А. Фолькмара, который перебрался сюда в 1712 г., претендуя на такую профессионально выигрешную и коммерчески выгодную позицию, как органист *Marienkirche*. Однако эта «высота» за 18 лет пребывания здесь Т. А. Фолькмару так и не покорилась, судя по всему, во многом вследствие его неуживчивости и упрямства. До 1717 г. он служил в церкви Св. Троицы (*Heiligen Dreyfaltigkeit*), после чего улучшил свои профессиональные позиции, получив место в церкви Св. Екатерины (*St. Katharinenkirche*), одной из самых почитаемых в городе. По крайней мере еще раз, в 1720 г., Т. А. Фолькмар вновь осуществил попытку получить вакантную должность в главной протестантской церкви Данцига, но его амбиции так и не были удовлетворены. Суть критики церковного совета, который отклонил кандидатуру Т. А. Фолькмара, сводилась к тому, что стиль органных сочинений композитора тяготел, скорее, к светским придворным образцам, чем к аскетично-сосредоточенным жанрам духовной традиции.

Нелестная характеристика церковного совета отражена в официальном отчете 4 марта 1720 г., где в нескрываемо ироничной форме указывается на тщетность его «музыкальных галантерей», увлекаясь которыми он забывает об истинном предназначении церковного музыканта. В отчете признается его необычная, но «разрушительная для органа трактовка педали». В достаточно прямолинейной манере акцентируются личные качества музыканта — высокое самомнение, упрямое поведение во время работы в двух предыдущих церквях, разногласия с другими храмовыми

в этот период, а также Иоганн Готлиб Гольдберг (1727–1756), по имени которого названы знаменитые клавирные вариации Баха-отца.

¹² Это был знаменитый на всю Северную Европу большой орган, построенный в 1585 г. известным немецким органостроителем XVI в. Юлиусом Антоном Леманом из Баутцена. В свое время он вызвал сенсацию во всей Европе. См. подробнее: [17, p. 15; 18, с. 245]. До нашего времени инструмент не сохранился.

¹³ Речь о шансах на получение этой вакансии идет в одном из писем композитора. См. подробнее: [19, S. 18; 20, p. 18; 21, p. 121].

служителями. Вывод выглядит совсем уничтожающим: «Мы вздрагиваем при мысли, что он может появиться в нашей церкви» (цит. по: [13, S. 5]).

До 1730 г. Т. А. Фолькмар остается органистом церкви Св. Екатерины, однако из-за конфликтов с церковным начальством Данцига, вменявшим ему в вину яркость и броскость виртуозной игры, вынужден оставить это место и уехать из города, получив ту же должность в одном из храмов в Кеслине. С 1733 г. музыкант возвращается в родной Штеттин, где продолжает службу церковным органистом сначала в *Nikolaikirche*, а с 1747 г. до самой смерти — в главном соборе Штеттина — церкви Св. Якова (*St. Jakobikirche*).

Сонаты Т. А. Фолькмара были созданы специально для органа, о чем свидетельствует авторское название композиций, входящих в сборник. Титульный лист гласит: *Kirchen Sonaten / Auff eine / Aus dreÿ Clavieren und Pedal beste / hende ORGEL / gerichtet / Von / Theophilo Andrea Volckmar / Organist an H[ailiger]. Dreÿfaltigkeit / in Danztzig* («Церковные сонаты, предназначенные для трехмануального органа с педалью. От Теофила Андреаса Фолькмара, органиста церкви Св. Троицы. Из Данцига»).

Созданы эти сонаты были по крайней мере на десять лет раньше баховских сочинений, вероятнее всего, в 1717 г. (по другой версии — в 1719 г.). Указание на манускрипте должности композитора как органиста церкви Св. Троицы говорит о дате создания в пользу 1717 г., когда музыкант еще занимал этот пост.

Сонаты явно не подразумевали инструктивно-учебных задач, а сочинялись как концертно-виртуозные композиции. Эти намерения автора подчеркиваются его указаниями, предшествующими каждой сонате — *Sonata a due Claviature: et Pedale* («Соната для двух мануалов и педали») либо *Sonate Pieno Organo* (что предполагает наличие большого /полного/ инструмента с несколькими мануалами и педалью). Наличие крупного органа для исполнения сонат акцентируется Т. А. Фолькмаром на седьмой странице рукописи, ее текст представляет собой своеобразные рекомендации автора, ориентированные на исполнителей: «Настоящие сонаты требуют органа, состоящего из трех мануалов и педали. При исполнении можно обойтись органом с двумя мануалами и педалью. В идеальном инструменте *Hauptwerk* должен быть самым сильным, *Rückpositiv* — немного мягче, *Brustwerk* — еще более тихим и умеренным»¹⁴ (цит. по: [13, S. 59]). Можно предположить, что в своих звуковых предпочтениях Т. А. Фолькмар ориентировался на инструмент, которым он располагал в то время. Это был довольно крупный трехмануальный 37-регистровый орган церкви Св. Троицы (*Heiligen Dreÿfaltigkeitkirche*). Диспозиция инструмента, записанная в 1703 г. Тобиасом Леманом, приводится в предисловии к изданию сонат [13, S. 5].

Как мы уже упоминали, композитор стремился получить престижную вакансию в церкви Св. Марии и закрепиться в Данциге. По версии К. Бекмана [13, S. 5], для этого он использовал короткую остановку в городе августейшей особы. Это был Август Сильный — с 1694 г. курфюрст Саксонский, а с 1697 (как Август II) — также король Польши. Т. А. Фолькмар преподнес (вполне вероятно, через посредников) свое сочинение со свойственным его эпохе велеречивым посвящением, занимающим третью и пятую страницы автографа [13, S. 59]. Другими аргументами, подтверждающими или опровергающими эту позицию, мы не располагаем. Тот

¹⁴ *Hauptwerk, Rückpositiv, Brustwerk* — названия мануалов, характерных для северонемецкого органа барокко.

факт, что манускрипт сохранен в библиотеке Саксонии, указывает на успешный контакт композитора с княжеским двором Дрездена. Информация о посвящении сонат королю Саксонии подчеркивается и в польском варианте Википедии [22].

Композиции разительно отличаются от сонатных опусов И. Куна и от трио-сонат И. С. Баха. Первые из них Т. А. Фолькмар, вероятно, не знал, а баховские еще не были написаны. Сочинения данцигского маэстро сложны и многосоставны по своим стилевым ориентирам, но вызваны к жизни прежде всего традициями северонемецкой органной школы, идущей от Я. Свелинка и достигшей кульминации в творчестве Д. Букстехуде, Н. Брунса, В. Любека, т. е. наиболее значительных ее представителей. Вольный, экспрессивный дух ганзейских городов — Любека, Бремена, Гамбурга, Данцига — ярко проявился в крупных органных сочинениях этих авторов.

Развитие северонемецкой барочной органной школы как в исполнительской, так и в композиторской сферах во многом определялось интенсивным прогрессом в органостроении, захватившем с XVII в. север Европы. Большинство протестантских церквей этого региона, особенно в богатых городах Ганзы, уже обладали крупными многомануальными (3–4 клавиатуры для рук) инструментами с хорошо развитым педальным верком (отделом органа), которые позволяли создавать масштабные органные композиции.

Они разительно отличались от сочинений южных католических регионов Европы, в частности Италии, где органы до конца XVIII в. сохраняли по преимуществу одно-двухмануальную конструкцию со скромной педалью, часто подвешенной на механику мануала и не имевшей самостоятельных регистров, не говоря уже о низкочувствующих мощных язычковых тембрах — *Posaun'*ах и *Fagott'*ах. Органостроение на севере Германии и в Польше находилось на очень высоком уровне, здесь работали как немцы, так и поляки, в том числе в Данциге. Основопологающие принципы органостроения в этом городе сложились в Голландии и Северной Германии¹⁵.

Трудно представить, что Т. А. Фолькмар не знал органных сочинений своих старших современников, почти земляков — Д. Букстехуде, работавшего в Любеке, Н. Брунса — ученика Д. Букстехуде, В. Любека — знаменитейшего виртуоза Гамбурга. Прямых свидетельств найти не удалось, но его органные сочинения показательны в наследовании этих традиций.

Произведения Т. А. Фолькмара представляют еще один, индивидуальный немецкий вариант трактовки сольной органной сонаты в эпоху барокко. Сам композитор воспринимал этот жанр как наиболее плодотворный, «бенефициарный», как пишет об этом К. Бекман [13, S. 5]. Отсутствие устойчивых композиционных принципов, мобильность жанра давали композитору требуемую свободу, возможность импровизации, столь свойственные органной музыке этого региона, что выражается прежде всего в процессе формообразования сочинений. Все шесть сонат имеют разную структуру¹⁶. Часть из них тяготеет к контрастно-составной одночастной форме «большой органной композиции», по терминологии Н. Эскиной. Для сочи-

¹⁵ Описание и диспозицию одного из показательных инструментов Северонемецкого региона — органа Фр. Штельвагена в *Marenkirche* Любека, церкви, где долгие годы работал Д. Букстехуде — приводит в своей фундаментальной работе А. Панов [18, с. 46].

¹⁶ В автографе целиком представлены шесть сонат, седьмая — фрагментом. Также они напечатаны в Полном собрании сочинений для органа под ред. К. Бекмана [1].

нений подобного рода свойственна «монументальность, нерегламентированность в тематическом и композиционном плане» [23, с. 56]. Под тематической свободой подразумевается отсутствие связей с протестантским хоралом, а под композиционной — вариативное количество разделов.

Истоком подобного рода сочинений, в частности у старших представителей северонемецкой школы, является итальянская токката, но в тенденциях развития, намеченных Я. Свелинком. «Орфей Амстердама» придал этому жанру черты яркой репрезентативности и концертности, выведя ее за пределы формата, который был укоренен в итальянской литургической практике¹⁷.

Еще большее укрупнение жанра происходит в творчестве непосредственных предшественников Т. А. Фолькмара, в частности Д. Букстехуде. «В эпоху барокко наблюдается очевидная тенденция к увеличению размеров токкаты и членению ее на несколько контрастных в фактурном, а нередко и метроритмическом отношении разделов, все более усиливается значимость фактора имитационности, а также виртуозного начала» [2, с. 145].

Характерное для токкаты чередование фрагментов аккордового склада с виртуозными пассажами, а нередко и с имитационными разделами сохраняется в композициях Т. А. Фолькмара. Импровизационность в более узком смысле как способ изложения материала — родовый признак токкаты — определяет все шесть циклов композитора. Импровизационные фрагменты составляют не только самостоятельные блоки композиции, которые чаще всего присутствуют в начальных и кодовых разделах сонат. Они вклиниваются также в имитационные фугированные разделы. Но удивительным образом эти «зоны свободы» не разрушают форму, общий ток музыкального развития ни в тех сочинениях, которые, по сути, являются одночастными, например, Первая соната (*F-dur*), ни в циклах, где импровизационные «формулы» внедряются внутрь полифонических частей. Так происходит в Четвертой (*g-moll*) и Пятой (*G-dur*) сонатах. «Равновесие, единство и цельность барокко специфичны, это равновесие, единство и цельность антитезы» [24, с. 57]. В этой заостренной контрастности можно увидеть антитетичность барочного мышления, то самое «соединение несоединимого», *concordia discordans*¹⁸.

У непосредственных предшественников Т. А. Фолькмара малый барочный цикл в привычной структуре диптиха — прелюдия (фантазия, токката) и fuga — еще не сформирован, их свободные фантазийные композиции в нотных источниках чаще всего носят обозначение «преамбула» или «токката»¹⁹. В них «оригинально сочетаются дискретность, дробность, создаваемые контрастом, и идущая от полифонического мышления непрерывность, “цепляемость” материала» [23, с. 56–7]. В музыкантской практике северных немцев эти нерегламентированные литургической традицией сочинения трактуются как свободные концертные композиции для органа, допускающие звучание в церкви. В этом же ключе, вероятно, интерпретируют

¹⁷ В реформаторской церкви Голландии орган почти не использовался во время церковной службы, именно Я. Свелинк начал формировать органный концертный репертуар, получивший интенсивное развитие в северонемецкой традиции.

¹⁸ Об этом пишут М. Лобанова, Н. Эскина. См.: [23; 24].

¹⁹ Некоторые исследователи полагают, что «свободные композиции Букстехуде восходят непосредственно к Фрескобальди и южнонемецким канционам И. К. Керля». См.: [25, с. 185].

вал понятие «соната» Т. А. Фолькмар, несмотря на титульное обозначение сочинений «церковные» (*Kirchen Sonaten*).

Безусловно, дух и композиторская манера его сочинений «в значительной степени определяется свободой так называемого *stylus phantasticus* — стиля, который выводит свою риторику из спонтанных жестов импровизации» [26, с. 31–8]. Плодотворное обсуждение этого стилевого феномена северонемецкой барочной органной музыки осуществляется в объемном труде американской исследовательницы творчества Д. Букстехуде Кералы Снайдер [27].

Первая соната в полной мере отражает все характерные черты одночастной большой барочной композиции. Другие опусы, сохраняя верность традиции, обогащаются стилевыми и жанровыми «приметами» наступающего времени. Так, во Второй (*d-moll*) и Шестой (*C-dur*) сонатах отчетливо просматривается стремление Т. А. Фолькмара к укрупнению контрастно-составной фантазийной формы предшественников и намерение обособить импровизационно-прелюдийный и фугированный разделы. В этих сочинениях фактически складывается малый барочный цикл.

Первая фантазийная часть Второй сонаты еще имеет черты фактурной и темповой «мозаичности». Здесь чередуются аккордовые, арпеджированные, гаммообразные приемы изложения, гомофонные и имитационные фрагменты, автором зафиксирована темповая изменчивость. Композитор подчеркивает свободную природу этого раздела одной из ремарок — *Fantasia Allegro*. В Шестой сонате первая часть диптиха более целостна по характеру и фактуре. Ее горделиво-торжественный тематизм с характерным пунктирным ритмическим рисунком (*rythme saccadé*) в довольно плотном аккордовом пятиголосии вызывает ассоциации с блестящим полонезом, танцем, который был популярен при дрезденском дворе в силу давних польско-саксонских связей [28].

Тема фуги Второй сонаты лаконична и ярко риторична, сочетает в себе три мотива-символа. Восходящее секстовое *exclamatio* опадает характерным для эпохи скорбным мотивом *saltus duriusculus* на нисходящую уменьшенную септиму. Эту интонационную экспрессию компенсирует более спокойный восходящий от второй к пятой ступени хроматический ход, который становится важнейшим, по мере развития приобретая в своем обращенном варианте облик фригийского *passus duriusculus* (*d-cis-c-h-b-a*), превращая вторую часть сонаты в хроматическое фугато (рис. 1). Тональность *d-moll* усиливает аналогии с «Хроматической фантазией» Я. Свелинка, а тема своей интонационной выразительностью и вместе с тем лаконизмом настойчиво взывает к лучшим баховским образцам. В этом случае обособленность двух частей сонаты подчеркивает полный каданс, завершающий первую из них. В то время как метод *attacca*, отсутствие выраженного гармонического и темпового кадансирования и «мотивов торможения», а также доминантовый переход между первой прелюдийной и второй фугированной частями в Шестой сонате актуализируют еще не забытое единство большой органной композиции.

Третья соната (*B-dur*) представляет собой переходный образец от одночастной к циклической композиции концертного типа. Здесь очевиден водораздел между частями — первой, которую автор определяет как фантазию, основанную на одном мелодико-гармоническом обороте, и второй, предельно миниатюрной (всего 6 тактов), связующей. Вторая часть, создавая мимолетный эмоциональный и тональный



Рис. 1. Т. А. Фолькмар. Соната № 2, II часть [I]

(*g-moll*) контраст, ведет к финальной фуге, которая, в свою очередь, имеет ярко выраженную развитую каденцию, подобную токкатным формам представителей северонемецкой традиции.

Трехчастная композиция Четвертой и Пятой сонат отражает еще большее влияние циклической концертности на сольную органную сонату, но без скюитного «акцента», сохраняющегося в клавирных сочинениях И. Кунау. У Т. А. Фолькмара почти нет прямых жанровых или тематических аналогий с танцевальными прообразами, которые заметны у лейпцигского мастера. Трехчастность цикла — его темповая компоновка (быстро-медленно-быстро), фактурная организация, использование «золотых секвенций», активной моторики, виртуозных приемов исполнения, динамических контрастов с чередованием звучностей разных мануалов и отчетливым ощущением пространственной смены тембровых групп — подчеркивают владение композитором всеми приемами итальянского концертного письма.

Вызывает сомнение, что Т. А. Фолькмар мог знать баховские органные переложения концертов для струнных А. Вивальди и герцога И. Э. Саксен-Веймарского, хотя они были созданы незадолго до появления сонат данцигского автора, в 1714 г. Однако у сочинений Т. А. Фолькмара и И. С. Баха есть нечто общее, о чем писал А. Швейцер: «Бах учился у него (Вивальди. — Т. Б.) ясности и стройности построения. Благодаря итальянцам он (Бах. — Т. Б.) освободился от влияния северных мастеров и их гениально растрепанной манеры» [8, с. 142]. Вряд ли стоит обсуждать, что имел в виду А. Швейцер под «растрепанностью манеры», возможно, дробность формы большой органной композиции предшественников И. С. Баха. Однако при определенной справедливости этого «пассажа» (который можно применить и к Т. А. Фолькмару) малочисленные источники в «лице» польской и немецкой «Википедии» все же подчеркивают итальянско-ориентированную стилистику данцигского композитора [22; 29]. К. Бекман в предисловии к Полному собранию органных сочинений пишет: «Фолькмар предпочитал “модный” (*style à la mode*) стиль итальянских *Concerto grosso* или сольных концертов, созданных вокруг 1715 года с альтернативным звучанием больших и малых групп оркестра и соответственно ригурнелей и эпизодов» [13, S. 5].

На этом итальянские влияния не заканчиваются, но только ими Т. А. Фолькмар не ограничивается. В финале Пятой сонаты осуществлен изобретательный жанровый микст, соединивший концертный, очень живой и витальный, вполне в духе смычковых композиций гомофонный финал со своеобразным фугато, где на

протяжении всей части имитационно проводится основная тема. Здесь в качестве эпизодов *tutti* выступают полифонизированные изложения главного тематического материала, а *solì* становятся средоточием виртуозных приемов — общих форм моторного мануального и/или педального движения. Это подтверждается авторскими обозначениями: *Piena* — полный орган и *Pedal solo, Piano* или *Manual*. Важно, что, в отличие от финала Третьей и Четвертой сонат, определенных автором как фуги, к финалу Пятой он не применяет этого обозначения, учитывая ограниченность использования в ней полифонических приемов.

Распространенность итальянских влияний, как и северонемецких, в Данциге была ярко выражена. Многие талантливые музыканты этого города учились в Италии, другие имели возможность поработать в Королевской капелле в Варшаве, которая в то время объединяла многих выдающихся итальянских исполнителей. В данцигских источниках сохранилось достаточное число произведений для сольных струнных инструментов и ансамблевых сочинений с *basso continuo*. Такой тип музицирования был очень популярен в городе, учитывая высокий профессиональный уровень Музыкальной капеллы городского совета, в которой работали такие известные музыканты, как Натанаэль Шниттельбах и Карло Фарина, виртуозный скрипач, один из самых авангардных композиторов своего времени. Манускрипты для струнных инструментов и ансамблей составляют важную часть данцигских музыкальных источников. Они свидетельствуют о принятии и адаптации уже в XVII в. итальянского стиля *concertato* с его композиционными, тонально-гармоническими и фактурными принципами. Четвертая и Пятая сонаты Т. А. Фолькмара отражают степень интенсивности влияния итальянских концертных приемов письма и формообразования на музыкальную традицию Данцига в части наиболее консервативной — органной ее составляющей.

Первая часть Пятой сонаты представляет не менее оригинальное композиторское решение. Это усиленная эмоциональной экспрессией и органными фактурными формулами северных немцев «фантазия в манере эхо», тяготеющая к традициям Я. Свелинка. Этому нидерландскому автору органная музыка Европы обязана изобретению и популярности нового жанра. Характер «эхо» естественно вытекает как из повторности музыкальных оборотов, так и из динамических требований автора. На протяжении всей части им подробно выставлена парная динамика — *Pienamente-Piano*. Идея «эхо» проводится столь последовательно, что хрестоматийный барочный прием здесь превращен Т. А. Фолькмаром в принцип организации всей части, что свидетельствует о ее целостном композиционном замысле.

Часть названа *Capriccio*, что отражает целенаправленность автора в выборе для нее игрового, иронично-насмешливого характера в тематизме, фактурных, динамических, ритмических решениях. «Игровое в культуре барокко отразилось в самих названиях сочинений» [24, с. 75], а игровое в музыкальном решении Т. А. Фолькмара заключается не только в тотальном использовании эффекта эхо. Комическое противопоставление грубовато-неуклюжего, октавно «приплясывающего» педального мотива и галантной «змеевидной» мануальной секвенции, нарочитость ломаной линии сольного педального высказывания с громадным диапазоном в две октавы (тт. 20–26), неожиданность появления слишком ускоренной по темпу (неподготовленное движение тридцать вторыми длительностями) мануальной каденции с тройным эхо (тт. 82–83) и «трагически внезапным» уменьшенным вводным



Рис. 2. Т. А. Фолькмар. Соната № 5, I часть [I]



Рис. 3. Н. Брунс. Прелюдия e-moll (малая) [II]

двойной доминанты — вот приемы, которые в полной мере отражают игровое настроение фолькмаровского каприччио.

Вся часть как будто «нанизана» на один раскидистый pedalный мотив, мигрирующий по кругу ближайших по степени родства тональностей. Сама pedalная формула родственна мотиву финального фугато из «Прелюдии *e-moll* (малой)» Н. Брунса. Впрочем, как и многие другие темы, мотивы, способы изложения материала явно «спровоцированы» северонемецкой органной «лексикой», которую Т. А. Фолькмар интерпретировал по-своему, но к которой был очень привязан (рис. 2, 3).

При склонности всех представителей северонемецкой школы к интенсивному использованию педали ее трактовка Т. А. Фолькмаром заслуживает отдельного внимания. В сонатных композициях по значимости — количественной и художественной — pedalный пласт не просто равен, но часто превосходит мануальный, что позволяет судить о его собственном исполнительском мастерстве, композиторской смелости, бросающей вызов достаточно консервативной органно-церковной традиции.

Сольные фрагменты, предназначенные для педали, нередко становятся доминирующим элементом композиций. Это и риторические «заставки», звучащие как вступительные ораторские монологи, которые чередуются с краткими хоральными эпизодами (соната № 1). Это и виртуозные сольные каденции, которые могут вырастать до одного из элементов ритуальной формы. Проводимые в разных тональностях, они чередуются с хоральными *Adagio*-каденциями в духе *duresse e ligature* (соната № 4, I часть), ведущими свое происхождение от токкат Фрескобальди и каприччио Фробергера (подробнее см.: [25, с. 189]). Нередки заключительные импровизационные разделы, которые, по Н. Эскиной, связаны с идеей остановки



Рис. 4. Т. А. Фолькмар. Соната № 5, I часть [1]

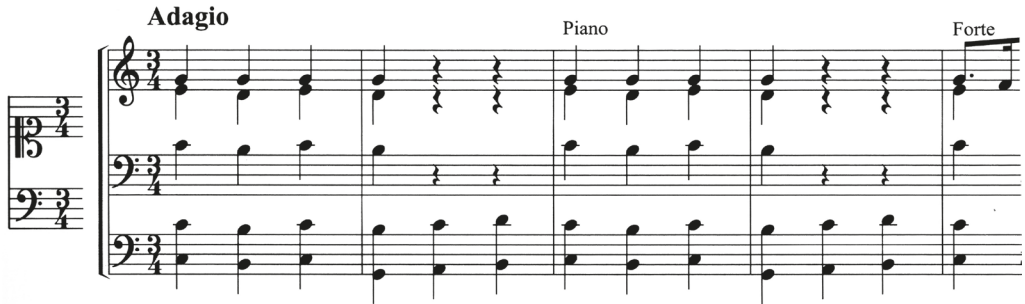


Рис. 5. Т. А. Фолькмар. Соната № 6, I часть [1]

времени. Потому столь часто на заключительной стадии композиции появляются педальные фигуры, имеющие остинатную конструкцию и базирующиеся либо на доминантовом, либо на тоническом органном пункте.

Так выстроен кодовый раздел второй, финальной части Шестой сонаты. Но решен он при всей «формульности» весьма необычно. В привычной педально-мануальной схеме органного пункта фактурные пласты меняются местами. Выдержанная тоника, столь свойственная педальной партии, передается в верхний голос, ее статичность разбивается ломаным арпеджированным движением педальной партии, базирующимся на нижней тонической основе.

Мелодическое движение педали повсеместно очень широкое и раскидистое, оно охватывает почти весь диапазон этой клавиатуры органа. Наиболее показательна первая часть Пятой сонаты. Здесь скачки в диапазоне двух октав — и художественный прием, и концентрация виртуозности, и незаурядное для своего времени решение, развивающее смелые педальные тенденции северо-немецкой органной традиции (рис. 4).

Среди излюбленных педальных приемов у Фолькмара не только арпеджированные формулы, но и обязательный восходящий *anabasis* (начало сонаты № 1), октавное тремолирование (финальные такты сонаты № 3), скрытое двухголосие с движущимся нижним голосом (таких примеров очень много).

В использовании двойной педали можно усмотреть влияние В. Любека и Н. Брунса. У этих авторов пятиголосье укрупняет и контрапунктически усложняет традиционные четырехголосные полифонические эпизоды. Двойная педаль Фолькмара в гомофонной первой части Шестой сонаты скорее демонстрация мощи, силы его темпераментной творческой природы. Это движение параллельными даже не октавами, а децимами (тт. 28, 30, 76, 78) — еще один пример развития блестящей традиции (рис. 5).

Сонаты для органа Т. А. Фолькмара — яркий и очень индивидуальный образец, представляющий сольную органную сонату барокко в немецких землях. В эмоци-

ональном развороте, концертности, виртуозности, ораторском пафосе, риторичности, специфике жанрового решения органных сонат отразились не только музыкальные традиции северного Балтийского региона, творчески «питавшие» композитора, но и предельно отчетливо дух и поэтика эпохи.

«Как много нам открытий чудных» все еще готовит история, в том числе история европейской музыки, которую, как кажется, мы знаем уже достаточно хорошо. Парадокс, но музыкальное прошлое несет в себе столь же сильный потенциал новизны, как и современное искусство.

Литература

1. Freeman, Daniel E. "Lodovico Giustini and the Emergence of the Keyboard Sonata in Italy". *Anuario Musical*, no. 58 (2003): 111–38. Дата обращения март 21, 2019. <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/72/73>.
2. Бочаров, Юрий. *Жанры инструментальной музыки эпохи барокко*. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2016.
3. Бочаров, Юрий. "К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII — первой половины XVIII века". *Старинная музыка*, no. 2/72 (2016): 5–10.
4. Друскин, Михаил. *Собрание сочинений*. Ред.-сост. Людмила Ковнацкая и др. 7 томов. СПб: Композитор, 2007, т. 1: Клавирная музыка Испании, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI–XVIII веков.
5. Silbiger, Alexander. *Keyboard Music Before 1700*. 2nd ed. New York; London: Routledge, 2004.
6. Остроумова, Наталья. *Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи барокко*. М.: Литературное агентство "Прест", 2003.
7. Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1965.
8. Швейцер, Альберт. *Иоганн Себастьян Бах*. Пер. Яков Друскин, Христина Стрекаловская. М.: Классика-XXI, 2002.
9. Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
10. Форкель, Иоганн. *О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха*. Пер. Валерий Ерохин. М.: Классика-XXI, 2008. (Музыка в мемуарах).
11. Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols. 2nd ed. London: Grove, 2001.
12. Finscher, Ludwig, Hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 29 Bd. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart: J.-B.-Metzler-Verlag, 2008.
13. Beckmann, Klaus. "Introduction". In *Theophile Andreas Volckmar. Sämtliche Orgelwerke. Meister der norddeutschen Orgelschule*, Hrsg. Klaus Beckmann, Bd. 18: 4–5. Mainz: Schott, 2009.
14. "Gdańsk Shakespeare Theatre". *Wikipedia*. Дата обращения январь 31, 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Gdańsk_Shakespeare_Theatre.
15. Szigowska, Danuta. "Seventeenth-Century Gdansk Instrumental Music Sources". *Interdisciplinary Studies in Musicology*, no. 11 (2012): 123–39. Дата обращения февраль 21, 2019. <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/ism/article/view/15044/14791>.
16. Popinigis, Danuta. "From Gdańsk to Kromiěřitz or, the Story of Heinrich Döbel and His Music for the Violin". *Musicology Today* 3 (2006): 5–21. Дата обращения январь 31, 2019.
17. Barone, Michael. *Historic Organs of Poland*. S.l.: American Public Media, 2015. Дата обращения апрель 24, 2019. <https://pipedreams.publicradio.org/pdf/2015tourbook.pdf>.
18. Панов, Алексей. *Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма*. Казань: Казанская государственная консерватория, 2003.
19. Rauschnig, Hermann. *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*. Danzig: Danziger Verlags-Gesellschaft, 1931.
20. *Organ Landscape Gdansk and West Prussia*. Jan Janca (organ). Recorded 1986. MDG, MDG3190274-2, 2010, compact disc. Liner notes by Norbert Linke.
21. Boyd, Malcolm. *Bach*. 3rd ed. Oxford, MS: Oxford University Press, 2000.

22. “Theophilus Andreas Volckmar”. *poteranica.pl*. Дата обращения февраль 01, 2019. http://wikiszczecin.home.pl/wiki/Theophilus_Andreas_Volckmar.
23. Эскина, Наталья. *Букстехуде и немецкое барокко*. Науч. ред. Н. Олесова. Самара: Самарский университет, 1992.
24. Лобанова, Марина. *Западноевропейское барокко. Проблемы эстетики и поэтики*. М.: Музыка, 1994.
25. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. *Из истории мировой органичной культуры XVI–XX веков*. Ред. Марина Воинова и Евгения Кривицкая. 2-е изд. М.: Музиздат, 2008.
26. Jones, Richard D. P. “His Superior Ideas are the Consequences of Those Inferior Ones: Influence and Independence in Bach’s Early Creative Development”. *Understanding Bach* 3 (2008): 31–8.
27. Snyder, Kerala. *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*. New York; London: Garland, 1987.
28. Васильева, Анастасия. “Народно-историческая и культурная основа польского танца”. *Вестник Академии Русского балета*, no. 1/21 (2009): 113–31.
29. “Theophil Andreas Volckmar”. *Wikipedia*. Дата обращения февраль 17, 2019. https://de.wikipedia.org/wiki/Theophil_Andreas_Volckmar.

Нотные издания

- I. Beckmann, Klaus, Hrsg. *Theophile Andreas Volckmar. Sämtliche Orgelwerke. Meister der norddeutschen Orgelschule*. Mainz: Schott, 2009, Bd. 18.
- II. Stein, Fritz, und Martin Geck, Hrsg. *Bruhns, Nicolaus: Orgelwerke*. London; New York: C. F. Peters, 1990.

Статья поступила в редакцию 21 мая 2019 г.;
Рекомендована в печать 28 мая 2020 г.

Контактная информация:

Бочкова Татьяна Рудольфовна — канд. искусствоведения, доц.; tatyanab31@yandex.ru

The German Baroque Solo Organ Sonata in the Work of Theophilus Andreas Volckmar

T. R. Bochkova

Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka,
40, Piskunova ul., Nizhny Novgorod, 603095, Russian Federation

For citation: Bochkova, Tatiana. “The German Baroque Solo Organ Sonata in the Work of Theophilus Andreas Volckmar”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 3 (2020): 380–397. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.301> (In Russian)

The article draws a new, and not well-known figure, into the sphere of scientific interest for the Russian-speaking and European researcher and organist. This figure is a German author who developed his musical talent as a composer and a performer in the multinational and culturally developed Prussian-Polish city of Gdansk-Danzig. The German Solo organ Baroque sonata and its individual interpretation in the works of T. A. Volckmar (1686–1768) becomes the center of scientific “attraction”. The article is not about the clavichord, but rather about proper organ sonata, which is reflected in the title of the compositions. ‘Six Sonatas for the Organ’ by T. A. Volckmar, edited by K. Beckmann and published by SCHOTT company in 2009, provides a vivid and complete picture of the specifics of this genre, which is considered from the standpoint of the special conditions of musical, including organ culture, in the free Hanseatic Gdansk. There, the rooted organ traditions go back to the Dutchman J. Sweelinck and are interpreted in the works of brilliant masters, who were in the history of musical art traditionally

united in the North German baroque organ school — D. Buxtehude, V. Lübeck, N. Bruhns and other authors representing this era and region. The many-sided cultural life of Gdansk, which integrated a variety of musical, and not only organ, sources was reflected in the organ sonatas of T. A. Volckmar. Italian concerto grosso, North German toccata, and fantasy “in an echo manner” is a talented synthesis, multiplied by expression, improvisational freedom of stylus phantasticus, and the composing excitement of T. A. Volckmar. This allows the works of the Danzig master to be defined as original, artistically bright, and concert-virtuoso samples of the German Solo Organ Sonata of the Baroque era.

Keywords: Theophilus Andreas Volckmar, German solo organ sonata, baroque, North German organ school, stylus phantasticus.

References

1. Freeman, Daniel E. “Lodovico Giustini and the Emergence of the Keyboard Sonata in Italy”. *Anuario Musical*, no. 58 (2003): 111–38. Accessed March 21, 2019. <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/72/73>.
2. Bocharov, Yuri. *Baroque Instrumental Music Genres*. Moscow: Nauchno-izdatel'skii tsentr “Moskovskaia konservatoriia” Publ., 2016. (In Russian)
3. Bocharov, Yuri. “To the Question of Genre Names of Instrumental Compositions of the 17th — the first half of the 18th Century”. *Starinnaia muzyka*, no. 2/72 (2016): 5–10. (In Russian)
4. Druskin, Mikhail. *Complete Works*. Ed. and comp. by Liudmila Kovnatskaia et al. 7 vols. St. Petersburg: Kompozitor Publ., 2007, vol. 1: Klavirnaia muzyka Ispanii, Niderlandov, Frantsii, Italii i Germanii XVI–XVIII vekov. (In Russian)
5. Silbiger, Alexander. *Keyboard Music Before 1700*. 2nd ed. New York; London: Routledge, 2004.
6. Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1965.
7. Ostroumova, Nataliia. *Johann Kunau. The Life and Work of the Baroque Musician*. Moscow: Literaturnoe agentstvo “Prest” Publ., 2003. (In Russian)
8. Schweitzer, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Rus. ed. Transl. by Iakov Druskin, Khristina Strekalovskaia. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2002. (In Russian)
9. Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
10. Forkel, Johann. *About the Life, Art and Works of Johann Sebastian Bach*. Rus. ed. Transl. by Valerii Erochin. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2018. (In Russian)
11. Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols. 2nd ed. London: Grove, 2001.
12. Finscher, Ludwig, Hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 29 Bd. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart: J.-B.-Metzler-Verlag, 2008.
13. Beckmann, Klaus. “Introduction”. In *Theophile Andreas Volckmar. Sämtliche Orgelwerke. Meister der norddeutschen Orgelschule*, Hrsg. Klaus Beckmann, Bd. 18: 4–5. Mainz: Schott, 2009.
14. “Gdańsk Shakespeare Theatre”. *Wikipedia*. Accessed January 31, 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Gdańsk_Shakespeare_Theatre.
15. Szlagowska, Danuta. “Seventeenth-Century Gdansk Instrumental Music Sources”. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, no. 11 (2012): 123–39. Accessed February 21, 2019. <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/ism/article/view/15044/14791>.
16. Popinigis, Danuta. “From Gdańsk to Kromiěřř or, the Story of Heinrich Döbel and His Music for the Violin”. *Musicology Today* 3 (2006): 5–21. Accessed January 31, 2019. http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2006-t3/Musicology_Today-r2006-t3-s5-21/Musicology_Today-r2006-t3-s5-21.pdf.
17. Barone, Michael. *Historic Organs of Poland*. S.l.: American Public Media, 2015. Accessed April 24, 2019. <https://pipedreams.publicradio.org/pdf/2015tourbook.pdf>.
18. Panov, Aleksei. *Terminology and Registration in the German Organ Art of Baroque and Gallant Mannerism*. Kazan': Kazanskaia gosudarstvennaia konservatoriia Publ., 2003. (In Russian)
19. Rauschnig, Hermann. *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*. Danzig: Danziger Verlags-Gesellschaft, 1931.

20. *Organ Landscape Gdansk and West Prussia*. Jan Janca (organ). Recorded 1986. MDG, MDG 3190274-2, 2010, compact disc. Liner notes by Norbert Linke.
21. Boyd, Malcolm. *Bach*. 3rd ed. Oxford, MS: Oxford University Press. 2000.
22. "Theophilus Andreas Volckmar". *pomeranica.pl*. Accessed February 01, 2019. http://wikiszczecin.home.pl/wiki/Theophilus_Andreas_Volckmar.
23. Eskina, Natal'ia. *Buxtehude and German Baroque*. Science ed. N. Olesova. Samara: Samarskii universitet Publ., 1992. (In Russian)
24. Lobanova, Marina. *Western European Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics*. Moscow: Muzyka Publ., 1994. (In Russian)
25. Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. P.I. Chaikovskogo. *From the History of World Organ Culture of the 16th — 20th Centuries*. Ed. by Marina Voinova and Evgeniia Krivitskaia. 2nd ed. Moscow: Muzizdat Publ., 2008. (In Russian)
26. Jones, Richard D.P. "His Superior Ideas are the Consequences of Those Inferior Ones: Influence and Independence in Bach's Early Creative Development". *Understanding Bach* 3 (2008): 31–8.
27. Snyder, Kerala J. *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*. New York; London: Garland, 1987.
28. Vasil'eva, Anastasiia. "Folk Historical and Cultural Basis of Polish Dance". *Vestnik Akademii Russkogo baleta*, no. 1/21 (2009): 113–31. (In Russian)
29. "Theophil Andreas Volckmar". *Wikipedia*. Accessed February 17, 2019. https://de.wikipedia.org/wiki/Theophil_Andreas_Volckmar.

Music Editions

- I. Beckmann, Klaus, Hrsg. *Theophile Andreas Volckmar. Sämtliche Orgelwerke. Meister der norddeutschen Orgelschule*. Mainz: Schott, 2009, Bd. 18.
- II. Stein, Fritz, und Martin Geck, Hrsg. *Bruhns, Nicolaus: Orgelwerke*. London; New York: C. F. Peters, 1990.

Received: May 21, 2019
Accepted: May 28, 2020

Author's information:

Tatiana R. Bochkova —PhD, Associate Professor; tatyana31@yandex.ru