

К ВОПРОСУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДУХОВНЫХ ЖАНРОВ В ОРГАННОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

(статья на соискание)

Признание Оливье Мессиана в том, что он «ничего не сочинил, если бы не имел милость свыше быть верующим» имеет глубокое значение не только для понимания духовного облика композитора, но и для осознания его великого вклада в историю органного искусства XX века. Неразрывность духовных ценностей и творческих принципов, которые проповедовал композитор в своей музыке, воплотилась во множестве его сочинений для органа (подавляющее большинство которых создано в жанрах духовной музыки). Мессиан много размышлял о религиозном искусстве, выдвинув оригинальную концепцию духовной музыки как попытки «приспособления музыки к религии»¹. Композитор, однако, не предложил какой-либо классификации, охватывающей широкий круг духовных сочинений, — он лишь изложил свои взгляды на религиозную музыку как на высочайший феномен духовного творчества.

Этот культурный пласт огромен, ибо обращён к проблематике, связанной с непреходящими ценностями и сюжетами, вызвавшими к жизни многочисленные сочинения, не только предназначенные для церкви, но и имеющие обобщённо сакральное содержание. Они образуют обширнейшую группу жанров и представляют исключительный интерес с точки зрения форм выражения этих идей в современном аспекте.

Особенности развития духовной музыки в XX веке связаны, с одной стороны, с автономным характером этой эволюции (выражение религиозного мировоззрения в искусстве всегда — специфическая и замкнутая культурная система). Особый статус органа как литургического инструмента, носителя духовных традиций здесь выдвигается на первый план. С другой стороны, органное творчество всегда живо откликалось на новые идеи, ведущие тенденции своей эпохи, предлагая новаторское прочтение, в том числе и духовной тематики. В музыке композиторов XX столетия «вечные» сюжеты находят своё обновлённое воплощение. Возникают индивидуальные, порой неожиданные жанровые решения, как в Органной мессе Д. Смирнова, в которой сохранены все внешние жанровые критерии. В сочинении соблюдены последовательность и названия частей (21) развёрнутой версии литургического цикла. При этом драматургический замысел имеет иное, внецерковное содержание. Произведение построено согласно криптофонному принципу, индивидуально разработанному композитором. Здесь реализована идея музыкального кода, основанного на общепринятых музыкальных наименованиях нот. Буквы *s — o — d — e — f — g — a — h* соответствуют белым клавишам фортепианной клавиатуры, а чёрные — буквам *r-s-m-u-b*, которые автор впоследствии «удвоил» близкими им по звучанию, например:

d = t,
b = p,
s = z и т. д.,

в результате чего образовался следующий ряд:

R	S	M	U	B
L	Z	N	W	P
C	D	E	F	G
K	T	I	V	J
Q	Y		A	O
				X

Пример 1

Идея формы многочастной латинской мессы родилась, по словам автора², из стремления таким неожиданным, полускрытым образом отразить целую историю русской музыки. Так, в музыке Gloria оказались зашифрованы имена жены композитора Елены Фирсовой и его учителя Эдисона Денисова:

Пример 2



В Laudamus зашифровано имя Софии Губайдулиной:

Пример 2а



В Gratias — имя Альфреда Шнитке (пример 2б).

В последующих частях встречаются имена классиков музыки XIX и XX веков Шостаковича, Прокофьева, Стравинского, Скрябина, Рахманинова, Чайковского, композиторов «Могучей кучки», Даргомыжского и Глинки. Предпоследняя часть (*Agnus Dei*) посвящена Максиму Березовскому, а в финале (*Dona nobis pacem*) возвращается материал первой части (*Kyrie eleison*).

Таким образом, в недрах традиционного церковного жанра создана оригинальная автономно-музы-

Пример 26



кальная композиция, в которой религиозная тематика приобрела расширенный контекст. Трактровка мессы здесь, конечно, не может быть аутентична исконному литургическому содержанию жанра (несмотря на внешнее следование традиционным жанровым рамкам), поскольку иначе интерпретирован сам замысел. Но при этом сочинение не менее духовно по своей сути благодаря художественно-аксиологическому аспекту: автор «услышал» жертвенный характер мессы в драматической судьбе истории русской музыки, написав к ней развёрнутый музыкальный «комментарий».

Интерес современных композиторов к мессе объясняется особым, высоким положением этого жанра в духовной музыке, особенности эволюции которой в XX веке обусловлены многими факторами, в том числе связанными и с изменениями в самой Святой Церкви.

В 1962 году на Втором Ватиканском Соборе была провозглашена Литургическая реформа. В ее основном документе (*Sacrasanctum Consilium*, параграф 120) говорится о необходимости сближения практики церковного музицирования и современных художественных тенденций. Реформа позволила использовать в католическом богослужении музыкальные тексты других конфессий, например, протестантские хоралы, а также адаптировать их к региональным особенностям прихода. Так, в Новосибирской католической церкви Пресвятой Богородицы на богослужении звучит месса местного композитора *Е. Израновой* (названная «Славянской», поскольку её музыка содержит фольклорный материал народов Сибири).

Часто духовные сочинения написаны не как цикл, а в виде отдельных опусов. Наиболее популярен Ординарий, поскольку он весьма компактен и выстраивает стройную структуру сюиты³. Среди примеров такого цикла назовем органную мессу *А. Пярта* «*Annum per annum*», где, правда, само обозначение жанра отсутствует, но есть названия частей, непосредственно указывающие на цикл: **К** (*Kyrie*) — **G** (*Gloria*) — **C** (*Credo*) — **S** (*Sanctus*) — **A** (*Agnus Dei*).

Третья органная Соната *В. Штокмайера* состоит из трёх частей: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, которые также указывают на жанр мессы.

Часто отдельные части Ординария или Проприя становятся самостоятельными сочинениями, например: «... qui tollis» *О. Блара*; «*Agnus Dei*» для хора, ударных и органа *А. Вустина*. Аналог заключительной части мессы, *Ite missa est* — сочинение «*Exit music*» *П. Хардиша*, название которого дословно перево-

дится как «музыка, исполняемая на выход» (инструментальный отыгрыш после Службы). Произведение было написано к свадьбе друга композитора и действительно предназначалось для исполнения во время выхода из церкви после праздничной церемонии. Токката *В. Крафта* «*Ite missa est*» тоже обращена к жанру заключительного раздела мессы.

Среди примеров сокращённых циклов: «Месса для органа памяти Оливье Мессиана» *Б. Хамбрёуза* (в композиции пять частей: *Innoitus* — *Meditatio super canticum Credo* — *Offertorium* — *Meditatio sub Communionem* — *Postludium*) и другое произведение композитора — «*Praeludium-Kyrie-Sanctus*» для двух органов, двух смешанных хоров, соло тенора и церковных колоколов; Два цикла offertориев (Пять и Шесть offertориев) *Ж. Шарпантье* и др.

Секвенции также входят в жанровую панораму современной духовной музыки. Самое широкое распространение получили: *Dies irae*; *Stabat Mater*; *Ave Maria*.

Среди примеров: «*Фантазия на тему «Dies irae» В. Крафта*; *Dies irae*» *В. Субницкого*, «*Stabat Mater*» для высокого сопрано и органа *А. Вустина*; Кантата «*Stabat Mater*» (для меццо-сопрано, двух хоров, органа, гитары и ударных на стихи *А. Ахматовой*) *Г. Дмитриева*; «*Ave Maria*» для голоса, скрипки и органа *Д. Кривицкого*; «*Ave Maria*» для 12 солистов, виолончели, скрипки и органа *Ю. Каспарова*; Вариации на тему «*Ave Maria stella*» *В. Полё*; «*Ave Maria*» для голоса и органа *А. Комиссаренко*.

Также популярны гимны и лауды: «Пермутация и Гимн» *Б. Хамбрёуза*; «*Laudatio*» *У. Гейфера*; Гимнакаденция на тему «*Veni Creator spiritus*» *М. Х. Винклера*; «*Лауды*» (семь пьес для органа) *Ж.-Л. Флорана*; «*Лауда*» *Э. Дурко*; «*Veni Creator*» *Р. Ганье* и др.

Хоральные обработки — самая широкая группа духовных жанров. Сохранились все типы музыкальных композиций на хорал, в том числе: хоральная прелюдия, хоральная партита, фантазия. Обновление музыкального языка в них происходит при взаимодействии с современными техниками композиции.

Эволюция хоральных форм в XX веке продемонстрировала разнообразный подход к музыкальному первоисточнику. Современные способы обработки хорала (от обычной гармонизации до новаторских разработок, самого неожиданного преломления исходной темы) связаны не только с особенностями индивидуальной стилистики музыки того или иного автора, но и с важнейшими тенденциями искусства. Так, тяготение современной гармонии к полифонизации и новый подход к контрапунктической концепции аккорда (*Холопов 1974, 93*) изменили отношение к хоралу, особенно в свете новых полифонических возможностей некоторых современных композиторских техник, в которых вертикаль predetermined логикой горизонтали, то есть додекафонии. Обычно зона применения додекафонии в таких сочинениях ограничена. Например, строфы хорала, как правило, излагаются в первоизданном виде (тонально или модално), а интонационность и склад контрапунктирующих голосов выполнены в 12-тоновой технике. Может возникнуть диалог: неизменность хоральных напевов символизирует устойчивость, силу и неизбежность веры, а варьированные контрапункты — изменчивость, превратность земного бытия. В хоральной прелюдии *В. Штокмайера* «*Erbarme dich, erbarm dich mein*»⁴ хорал звучит в виде кантуса фирмуса в верхнем голосе и представляет собой поочередное изложение

хоральных строк. Контрапункт к нему (средний голос партитуры и нижний в партии мануалов) — движение восьмьюми — «осваивает» 12-тоновое пространство за 2 такта (взятия звуков пронумерованы). Ряд разворачивается постепенно, как бы с трудом, символизируя восхождение на Голгофу:

Пример 3



Линия баса также представляет собой ряд из восьми неповторяющихся звуков *cis-h-b-e-esd-es-d-fis*, которые впоследствии дважды звучат в басу.

В современной органной музыке использование додекафонии нередко происходит в синтезе с какими-либо другими принципами, в частности, с модальностью и сонорикой. Так, к примеру, «Laus Trinitati» А. Ровнера⁵ в целом представляется модальным сочинением в гомофонном складе, окрашенном элементами сонорики. Вступление темы предваряется кластером, «собирающим» все звуки гармонии хорала. Эта гармония диатонична, она передает характер напева — светлый, радостный, благовествующий Святую Троицу.

Пример 4



Драматургия сочинения основана на противопоставлении двух сфер — устойчивой, умиротворенной и хроматической, мятежной, неустойчивой «грешной жизни». Эта вторая сфера врывается в изложение хорала и постоянно «перебивает» основную мысль. Борьба двух образов выражена особыми музыкальными средствами: мелодика гимна представлена в танцевальном, триольном движении; образы «зла» — это стремительные пассажи тридцатьвторых, скачки на неустойчивые интервалы (септимы).

Интересен ещё один пример использования хорального первоисточника в условиях модальной гармонии — это сочинение «Органная Псалтырь» (Orgelsalter) Роберта М. Хельшорта. Здесь предложена весьма неожиданная трактовка гармонии, основанная на искусственно сочинённых автором церковных ладах.

Произведение состоит из пяти разделов, каждый из которых в качестве ладовой основы содержит определённый звукоряд (они отмечены цифрами I–V).

Пример 5



Эти звукоряды обладают особым звуковысотным составом, они образуют лады, которые выведены из пяти обертоновых звукорядов, построенных на определённых опорных тонах. Попытка «реконструкции» гармонического каркаса каждого из рядов даёт ладово-аккордовый комплекс.

Каждый лад имеет свой основной тон (обведен в примере кружком), а также свой гармонический состав (ограниченный конкретным амбитусом):

Лады	Состав (элементов обертонового звукоряда)	Основной тон (реперкусса)	Басовый тон (основание)
I.	9–10–11–12–13–14	Gis	D
II.	9–10–11–13–14–16	Fis	C
III.	7–8–9–10–11–13	G	F
IV.	10–11–12–14–16–17	As	B
V.	9–10–12–13–14–16	Gis	E

О «церковной» природе этих звукорядов, составляющих гармонический фундамент «Псалтыри», говорит эффект хорового псалмодирования⁶ (подобно пению церковной общины во время службы). Определённая стихотворная «программа» подчёркивает этот характер. В качестве текстовой основы взяты строки из духовных стихотворений Хорста Бинека из цикла «Gedicht von Zeit und Erinnerung», предпосланные в виде эпиграфа к каждому из разделов сочинения. Они, в свою очередь, сопоставлены с текстом Псалтыри⁷.

Современные композиторы стремятся сохранять традиции духовных жанров, разыскивая новые пути взаимодействия с хоралом, исконными протестантскими (и грегорианскими) первоисточниками. Так возникают интересные формы объединения хоральных композиций в уникальные циклы-коллажи, как «Восемь прелюдий» Н. Луквуда. Каждая из частей этого произведения заимствует разнообразные напевы XIII–XIX веков (в различных национальных традициях):

- № 1. Gaudeamus Pariter;
- № 2. Italian hymn;
- № 3. Lasst uns Erfreuen;
- № 4. Lauda Sion;
- № 5. L'Homme Armé;
- № 6. Mit freuden Zart;
- № 7. Rest;
- № 8. Stille Nacht.

Среди других примеров хоральных обработок, объединённых в цикл, — «Органная книжечка» Marienstatter Orgelbüchlein (1981). Здесь представлены разнообразные обработки хоралов, принадлежащие композиторам различных вероисповеданий и стилистических направлений. В группу авторов вошли представители многих национальных композиторских школ:

- немецкой — Сезар Брезген, Вольфганг Штокмайер, Аугустинус Франц Кропфрайтер, Курт Хессенберг, Зигфрид Хильденбранд, Эберхард Шнайдер, Хайно Шуберт, Жозеф Хольц, Ляйф Кайзер;
- чешской — Бедржих Яначек;
- американской — Дик Кломп;
- польской — Петер Плянянский.

Мелодии хоралов были заимствованы как из католических, так и протестантских источников⁸. Подобно баховской «Органной книжечке», в сборник вошли песнопения на церковный год, начиная с Адвента до Троицы. Также туда включены некоторые важнейшие

церковные песнопения, не связанные с определенным праздником (например, «Отче наш» [Vater unser] и песнопения веры из Катехизиса). Этот уникальный пример демонстрирует жизнестойкость хоральных жанров и многообразие подхода к литургическому первоисточнику в творчестве современных композиторов.

Органные хоральные обработки XX века составляют настолько обширную группу, что подробное их рассмотрение было бы достойно отдельного исследования. В наши задачи не входит охват всех примеров. Ограничимся лишь перечислением некоторых хоралов, к которым современные композиторы обращались чаще всего. Среди них встречаются известные баховские хоралы:

- «Vater unser» у К. Хубера,
- «Christ ist erstanden» у Е. Шнайдера,
- «Erbarme dich» у В. Штокмайера,
- «O Lamm Gottes» у Э. Пфайфера.

Уникален цикл из двадцати Хоральных сонат на церковный год И. Дресслера. В целом это литургическое произведение, в котором представлен коллаж всевозможных жанров (в том числе и светских): токката, fuga, прелюдия, ричеркар, канцона, фантазия, пассакалия, ария. Произведение базируется на хоралах, заимствованных из литургических источников, каждый из которых связан с определенным праздником церковного года, что нашло отражение в содержании и названии композиции. Каждая из двадцати сонат содержит несколько частей на определенную хоральную мелодию из Катехизиса, то есть на какой-либо церковный праздник в году, что нашло отражение в заголовке цикла. Первая соната посвящена Адвенту, первому из праздников. Три её части написаны в различных жанрах, связанных с хоралом:

1. Токката (на хорал) «Nun Komm, der Heiden Heiland!»;
2. Ария (на хорал) «Es kommt ein Schiff geladen»;
3. Фуга (на хорал) «O Heiland, reiss die Himmel auf!».

А его Девятая соната посвящена Страстям, она также трёхчастна:

1. Andante (на хорал) «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld»;
2. Largo (на хорал) «O Traurigkeit, O Herzeleid!»;
3. Allegro moderato (на хорал) «Wir danken dir, Herr Jesu Christ!».

На примере подобной композиции цикла видно, как крупные многочастные формы могут иметь полижанровую основу, иллюстрируя индивидуализированное решение проблемы духовного жанра в целом.

Еще одна трактовка разнообразных жанров духовной музыки встречается в творчестве крупнейшего французского органиста-композитора современности Даниэля Рота. Наиболее близким для музыканта оказался жанр магнификата⁹.

Как известно, магнификат — это благодарственная молебная песнь «Величит душа Моя Господа», воспетая Пресвятой Богородицей в ответ на приветствие Ее родственницы, праведной Елизаветы, которая в радости приняла Марию в своем доме, как Божию Матерь. Текст заимствован из первой главы Евангелия от Луки (ст. 46–55). Магнификат занимает важное место в богослужении всех религиозных традиций: у православных — в чинопоследовании утрени; у католиков латинский вариант магнификата является частью вечерни. Реформа Лютера сохранила его на

воскресных вечернях, где оно исполнялось по-немецки. Но в Рождество оно звучало на латыни, в конце к каноническому тексту добавляется краткий вариант Gloria с заключительным «Amen»¹⁰. Именно этот вариант финала магнификата использовал Даниэль Рот в своей «Органной книге». Как известно, в протестантский магнификат в виде интермедий включались напевы латинских и немецких рождественских песен, следы этой традиции слышны, в частности, в Магнификате И. С. Баха и в «Рождественской кантате» Онеггера. Но Даниэль Рот идет дальше: он чередует строфы магнификата с такими литургическими песнопениями, как Sanctus, Te Deum и даже пасхальными гимнами — «Jeudi saint» (особо почитаемый французскими католиками) и «Ubi Caritas» (один из самых древних, красивых и известных григорианских гимнов¹¹). Таким образом, композиционная основа «Органной книги» базируется на разнообразных источниках, взятых в качестве отправной точки, прежде всего, для мелодико-интонационного развития.

Гармоническое мышление Даниэля Рота модально по своей сути, поскольку опирается на григорианские песнопения, с присущей им ладовой спецификой. Он мыслит ладовыми структурами, свободно сочетая их друг с другом. Данный тип развития музыкальной ткани весьма характерен импровизационным формам (известным в истории музыки, начиная с эпохи Средневековья), что достаточно органично вписывается в художественную концепцию творчества Даниэля Рота, как органиста-композитора.

В качестве своих жанрово-стилевых и эстетических ориентиров композитор указывает на традиции французской органной школы в целом, в частности, называет имена выдающихся органистов-композиторов XIX–XX веков Ш.М. Видора, Э. Жигу, Ш. Турнемира, М. Дюпре и Л. Боэльманна, соотечественника из Эльзаса. Оригинальная звуковая эстетика сочинений Рота во многом обусловлена характерным тембровым колоритом, исходящим из возможностей инструментов Кавайе-Колля.

Мастерство регистровки больших форм Даниэль Рот продемонстрировано как в сольных, так и в ансамблевых композициях Рота. Любопытен пример магнификата для флейты и органа имеет заголовок «Ain Karim» (по названию местности возле Иерусалима, где молилась мать Иисуса). Это единственный пример жанра дуэта для подобного состава в творчестве Даниэля Рота¹².

Магнификат в своей ансамблевой трактовке переживает в этой композиции несколько стадий становления: от монологов, до диалога и совместного апофеоза «славословия» в коде. В целом сочинение представляет собой грандиозные вариации, с разнообразными фактурными эпизодами, чередующимися, сообразно логике тексто-музыкальной композиции (следования строк магнификата). Хотя автор назвал свое сочинение фантазией, оно построено как хоральная обработка (на магнификат) и потому может быть отнесена к жанру церковной музыки, особо привлекающей Даниэля Рота. «Я с детства полюбил литургию», — признавался композитор в одном из своих интервью¹³. И эта любовь проявилась не только в выборе дальнейшей карьеры церковного органиста, но и стала вектором всего композиторского творчества. Недаром в знак признания достижений в области композиции в 2006 году Даниэлю Роту был присужден Европейский приз фестиваля духовной музыки «Schwäbisch Gmünd» в Германии.

Итак, бытование духовных жанров во второй половине XX века не перестает удивлять многообразием трактовок и индивидуальностью их преломление в контексте самых разных композиторских техник и стилей. Интерес к музыке прошлого, укорененный

в традициях органного искусства, прежде всего как литургического послужил основой для эволюции органной музыки и осмысления роли музыки в обществе и духовном развитии культуры второй половины XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воинова М. Жанр магнifikата в творчестве Даниэля Рота. Проблемы музыкальной науки. № 1, 2011. С. 92–101.
2. Воинова М. О некоторых аспектах специфики органного искусства XX века. Музыкальная академия. № 3. 2015. С. 184–188.
3. Даниэль Рот. «Органная музыка делает людей лучше...». Орган. 2009. № 2. С. 2–3.

4. Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессиана в зеркале национальных традиций // МА. 1999. № 1.
5. Ценова В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных научных конференций. М., 1999.
6. Jaquet-Langlais M.-L. Ombres et Lumière. Paris, 1995.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мессиаан выделяет три таких «способа» (приспособления музыки к религии):

1. Церковная музыка: plain-chant, то есть грегорианский хорал. Мессиаан считает его единственным видом церковной музыки, нотирuемым в невмах, «которые ритмически гибки и неразделимы со словесной основой хорала и его мелодией».

2. Религиозная музыка, по мнению композитора, есть «всякое искусство, которое пытается выразить Божественную Тайну <...>, это вся музыка, которая с почтением приближается к Божественному, Святому, Невыразимому».

3. «Звук-Цвет и ослепляющее восхищение». Мессиаан «окрашивает» религиозно-музыкальное переживание в цвет и пишет о феномене спектральности. По его мнению, «абсолютно ничего не понимает в музыке тот, кто не экспериментировал с двумя феноменами: цветовыми соответствиями и естественным резонансом природных тел, связанным с порождением Благоговения, Поклонения и Восхищения».

О. Мессиаан разрабатывает своеобразную теорию звука-цвета, приближаясь к идеям французской спектральной школы конца XX века, в частности Т. Мюрайя. Правда, в отличие от них, Мессиаан воспринимает звук прежде всего как аудиовизуальную совокупность. Каждый цвет, по мысли композитора, пребывает в постоянном перемещении и имеет особый параметр – свой цвет изменения цвета [как ускорение в физике — это скорость изменения скорости. — М. В.]. Для каждого звукового комплекса возможно 12 комбинаций цветов, изменяющихся с каждым движением по полутонам, подобно тому, как в музыке используются многочисленные комбинации, находящиеся в постоянном движении. Композитор пишет о метафизическом взаимодействии звука и цвета: «Чем больше звуки трогают наш внутренний слух, тем больше эти пестрые сочетания раздражают наш внутренний взор, тем теснее устанавливается контакт, взаимосвязь с другой (иной) реальностью (как говорил Р. М. Рильке) — столь сильная, что она способна существенно трансформировать наше “я” и слить нас с Наивысшей Истиной, которую мы не надеемся

постичь. — Господь ослепляет нас чрезмерностью истины, как говорил Фома Аквинский. Омузыкаленная живопись величит Господа, <...> помогает нам лучше жить, приготовится к воскресению из мертвых и к Новой жизни, которая нас ждет» (цит. по: Кривицкая 1999, 226).

² Из авторского комментария в письме 3.03.2003.

³ Имеются в виду: *Kyrie eleison — Gloria — Credo — Sanctus — Agnus Dei*.

⁴ Из сборника «Marienstatter Orgelbüchlein» (1981).

⁵ Сочинение написано по заказу Д. Ухова для фестиваля «Альтернатива» (1998), специально для исполнения на концерте, посвященном творчеству Хильдегард фон Бинген (аббатиссы и композитора XII века).

⁶ Псалмодирование на каждом из тонов выписано в правом столбце примера и задает определенный диапазон модальному развертыванию.

⁷ Псалмы 103, 138, 95, 30, 15.

⁸ Католическая и Евангелическая (протестантская) книги песнопений (GL 1-180 и EKG 1-394).

⁹ Подробнее см.: Воинова М. Жанр магнifikата в творчестве Даниэля Рота. Проблемы музыкальной науки. № 1, 2011. С. 92–101.

¹⁰ Краткое славословие Пресвятой Троице: «Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen»

¹¹ Гимн получил свое название по первым строкам текста: «Ubi caritas et amor, Deus ibi est» («Там, где есть любовь и милость»).

¹² Это произведение, наряду с первой частью из «Органной книги», впервые прозвучало в России в исполнении автора этих строк в Малом зале Московской консерватории 12 октября 2010 года на концерте в рамках абонемента «Орган как центр притяжения» в программе «Орган без границ. Современная музыка композиторов-органистов» с участием флейтистки их Польши Эдиты Фил.

¹³ См.: Даниэль Рот. «Органная музыка делает людей лучше...». Орган. 2009. № 2. С. 2–3.