

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ
И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC THEORY
AND HISTORY

Е. В. Бурундуковская, С. И. Мещанинова

Клавирное творчество Георга Бёма

Аннотация

В статье рассматриваются органно-клавирные сочинения немецкого композитора конца XVII — начала XVIII века Георга Бёма. Анализу подвергаются хоральные прелюдии, клавишинные сюиты, свободные прелюдии. Выявляются оригинальные черты композиторского стиля Бёма, а также следование традициям.

Ключевые слова: композиторский стиль, органная музыка, клавишинные сюиты, хоральные прелюдии.

E. V. Burundukovskaya, S. I. Meshchaninova

Keyboard works by Georg Bohm

Summary

The article examines the organ and keyboard compositions of the German composer of the late 17th — early 18th century Georg Bohm. Chorale preludes, harpsichord suites, and free preludes are analyzed. The original features of Bohm's compositional style are revealed, as well as following traditions. Bohm's music, for the most part, is quite chamber, «intimate». This is especially true of the eleven harpsichord suites, some moral partitas, Preludes, Fugues and Postlude in G Minor. Harpsichord suites inherit French, German and Italian influences, forming a unique fusion, characterized by improvisational utterance, melodic richness and sophistication of harmonies.

Keywords: Composer style, organ music, harpsichord suites, choral preludes.

В 2021 году исполнилось 360 лет со дня рождения одного из крупнейших композиторов Северной Германии конца XVII — начала XVIII века Георга Бёма. Композитор родился в Хоэнкирхене близ Ордруфа (Тюрингия) 2 сентября 1661 года. Первым преподавателем музыки стал его отец, Бальтазар Бём, служивший местным органистом и школьным учителем. После смерти отца в 1675 году Георг продолжил своё обучение в латинской школе в Гольдбахе, а затем в гимназии в Готе, которую окончил в 1684 году. В обоих городах, и в особенности в Готе, где находилась герцогская резиденция, служили канторы и органисты, такие как, например, Иоганн Генрих Хильдебранд, ранее обучавшиеся у членов семьи Бахов и Иоганна Христиана Киттеля. Эти музыканты в значительной степени способствовали дальнейшему творческому развитию Бёма. В августе 1684 года Георг поступает в Йенский университет. Согласно скудным фактам исторической биографии композитора, никаких документальных свидетельств о подробностях процесса его обучения не сохранилось. Окончив университет в 1693 году, Георг переезжает в Гамбург — крупный культурный центр, где, благодаря Гамбургской Опере, процветала французская музыка. Бём знакомится в Гамбурге с дирижёром Сигизмундом Куссером, учеником Ж. Б. Люлли, который руководил французскими и итальянскими постановками в оперном театре. Французские влияния в творчестве композитора своими корнями «уходят» в Гамбургскую Оперу. Известно также, что Бём брал уроки у знаменитого немецкого органиста И. А. Райнкена¹, в распоряжении которого был замечательный четырёхмануальный орган в церкви св. Екатерины². Другой выдающийся немецкий композитор Винсент Любек в 1702 году смог получить престижное место органиста церкви святого Николая в Гамбурге. Здесь стоял инструмент работы А. Шнитгера³, один из крупнейших

органов мира. Слава Любека постепенно распространилась далеко за пределы Гамбурга. 1697 год стал судьбоносным для дальнейшего профессионального пути композитора — в главной церкви св. Иоанна в Люнебурге после смерти К. Флора⁴ освободилось место штатного органиста, и кандидатура Бёма была выбрана комиссией единогласно. Он оставался на этом посту до самой смерти в 1733 году. Что касается отношений между Бёмом и Бахом по типу учитель — ученик, то этот вопрос в настоящее время уже не вызывает сомнений. Вот что пишет по этому поводу известный дирижёр, исполнитель всего баховского кантатно-ораториального репертуара сэра Джон Элиот Гардинер в своей объёмистой книге «Музыка в небесном граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха», рассуждая об отъезде юного Иоганна Себастьяна в Люнебург: «Хоровая стипендия была не более чем временным подспорьем и отвлекающим манёвром. Главной же целью был Георг Бём, прославленный виртуоз органной игры и композитор, тюрингец по происхождению. <...> Сейчас кажется вполне вероятным, что с того времени, как голос Баха сломался, он жил в доме Георга Бёма как его ученик и, возможно, переписчик. <...> Можно с уверенностью сказать, что Бах копировал музыку из библиотеки Бёма на голландской бумаге, предназначавшейся исключительно для учителя, и его почерк в эту пору становится очень похожим на почерк Бёма. В общем, кажется несправедливым, что ключевые слова „его [люнебургский] учитель Бём“ оказались непонятным образом вычеркнутыми из письма Эмануэля⁵ Форкелю: возможно, Эмануэль вымарал их, вспомнив настоятельные отцовские уверения в том, что он никогда не имел учителей и целиком полагался на самообразование» [2. С. 156–157].

Бём известен ныне более всего как клавирный композитор, хотя он является также автором нескольких кантат, мотетов и Страссей по св. Луке (в настоящее время утеряны). Вклад Бёма в клавирный репертуар значите-

лен. Это десять хоральных партит, одиннадцать сюит, три Прелюдии — C-dur, d-moll и a-moll, Прелюдия, fuga и постлюдия g-moll, семь хоральных прелюдий⁶: “Allein Gott in der Höh sei Ehr”, “Christ lag in Todesbanden”⁷, “Christum wir sollen loben schon”, “Gelobet seist du, Jesu Christ”, “Nun bitten wir den heiligen Geist”, “Vater unser im Himmelreich”, “Vom Himmel hoch da komm ich her”, Каприччио d-moll, Менуэт (из книжечки Анны Магдалены Бах).

При жизни Бём не издал ни одного своего произведения для клавишных инструментов. Не дошли до нас и рукописи, выполненные его рукой. Все эти сочинения «сохранились преимущественно в рукописях, происходящих из центральной Германии. При этом переписчики не только перенесли музыку композитора из табулатурной нотации в современную линейную, но и, как предполагают некоторые исследователи, существенно исказили её первоначальный облик — в частности, вследствие слабого знания особенностей французского стиля» [3. С. 202].

Мы не будем в нашей статье подробно рассматривать жанр хоральной партиты в творчестве Г. Бёма, несмотря на то, что композитора можно считать одним из основоположников этого жанра, так как уже касались данной темы в одной из предыдущих статей [См.: 1]. Мы сосредоточим своё внимание на свободных прелюдиях, хоральных прелюдиях, сюитах.

Хотелось бы, конечно, выяснить, какие из упомянутых произведений были предназначены для исполнения на струнно-клавишных инструментах, а какие более подходили для игры на органе, однако в целом это не представляется возможным. Даже наличие pedalной партии не указывает на обязательное использование органа, так как клавишины и клавикорды имели pedalную клавиатуру и произведения с выписанной pedalной партией могли быть с успехом исполнены на этом инструментари. Не можем мы также выяснить времени написания клавирных сочинений Бёма.

Клавирная музыка Бёма «не столь виртуозна, как у современников композитора, напри-

мер, Любека или Брунса, возможности многохорного органа зачастую используются не столь полно и последовательно...» [3. С. 202]. На это могло значительно повлиять состояние находившегося в его распоряжении большого органа, построенного Хендриком Нихоффом⁸ в 1551–1553 годах и перестроенного затем Фридрихом Штелльвагеном⁹ столетие спустя. Этот инструмент долгое время оставался практически непригодным для исполнения виртуозных композиций и развитой pedalной партии. Вот какова оценка состояния органа, данная Арпом Шнитгером в 1683 году: «Орган в церкви св. Иоанна находится в крайне скверном состоянии. Виндлада старая и совершенно не подлежит починке. Диапазон клавиатур ограничивается нотой *Ля* во второй октаве, и очевидна нехватка полутонов в нижнем диапазоне. Pedальная клавиатура скопулирована со вторым мануалом, имеет в своём арсенале только *Subbass* 16 футов и, следовательно, сильно зависит от мануальных регистров, что препятствует полноценному звучанию pedalной партии» [Цит. по: 6. Р. 61¹⁰].

Только в 1712–1714 годах, по инициативе Бёма, органый мастер Маттиас Дропа осуществил перестройку церковного органа, которой руководил сам Бём. Приведём диспозицию органа после перестройки, выполненной М. Дропа (см. рис. 1).

Haupt-Werk:		Ober-Werk:	
1. Principal	16	1. Principal	8
2. Quintadena	16	2. Rohr-Flöte	8
3. Octava	8	3. Octava	4
4. Gedact	8	4. Rohr-Flöte	4
5. Octava	2	5. Nasat	3
6. Spitzflöte	4	6. Gemshorn	2
7. Octava	4	7. Mixtura	5a 7fach
8. Mixtura	6a 7fach	8. Sesquialtera	—
9. Scharff	—	9. Trommete	8
10. Trommete	16	10. Krummhorn	8
11. Dulcian	8	11. Vox humana	8
12. Schalmey	4		
Rück-Positiv:		Pedal:	
1. Principal	8	1. Principal	16
2. Quintadena	8	2. Untersatz	32 (halb von Holtz)
3. Octava	4	3. Untersatz	16
4. Wald-Flöte	2	4. Octava	4
5. Sifflet	1	5. Gedact	8
6. Scharff	5, 6a 7fach	6. Octava	4
7. Sesquialtera	—	7. Nachthorn	2
8. Dulcian	16	8. Rausch-Pfeiffe	—
9. Baar-Pfeiffe	8	9. Mixtura	—
10. Regal	4	10. Posaune	32 (halb von Holtz)
		11. Posaune	16
		12. Trommete	8
		13. Trommete	4
		14. Cornet	2

Рис. 1

Возможно, что свободные прелюдии Бёма с развитой педальной партией и педальными *solo* появились в Люнебурге после перестройки органа, ножная клавиатура которого теперь была богато оснащена. Если три органных прелюдии с педальной партией предназначались для органа, то было бы интересно прояснить, в какие моменты литургии или вне её рамок они могли исполняться. Э. Хиггинботтом, например, полагает, что прелюдии, токкаты и фуги Ф. Гундера, В. Любека, Г. Бёма, Д. Букстехуде и И. С. Баха могли быть предназначены как для исполнения в литургическом контексте, так и вне рамок оною. «Нет свидетельств того, что их регулярно исполняли в качестве прелюдий или постлюдий к церковным службам...» [5. Р. 144]. Имеются сведения о том, что в Гамбурге органист мог в полной мере продемонстрировать свои способности до начала и после окончания службы [См.: 5. Р. 144]. Не сохранилось каких-либо иных упоминаний о возможности исполнения развёрнутых сочинений в свободной форме перед или после окончания службы, однако нужно помнить, что практика публичных концертов в церквях была частью музыкальной культуры в Северной Европе в XVII–XVIII веках.

Из трёх свободных прелюдий Георга Бёма только Прелюдия ре минор содержит все пять разделов, характерных для северо-немецкой органный прелюдии. Начальный импровизационный раздел Прелюдии превалирует над связующим и заключительным по протяжённости и по значимости материала, открываясь педальным соло, реплики которого имеют достаточно широкий разброс диапазона (см. тт. 4–5 примера 1), что позволяет говорить о необходимости использования не только носка при игре ногами, но и каблука, так как в противном

случае этот музыкальный материал становится практически неисполнимым.

Фугированные разделы Прелюдии написаны на одну и ту же тему, которая, появляясь во втором разделе, приобретает черты танцевальности благодаря смене размера с двухдольного на трёхдольный, что схоже с принципами функционирования вариационной канцонны.

Прелюдии ля минор и до мажор имеют только один полифонический раздел и, таким образом, являются опосредованными предшественниками баховского цикла прелюдия-фуга. Тема фуги до мажор с её повторным скачкообразным мотивом напоминает тему фуги из Прелюдии ре минор Д. Букстехуде (ВухWV 140). Прелюдия, Фуга и Постлюдия соль минор, сохранившаяся в «книге Андреаса Баха», рукописи, выполненной рукой старшего брата Иоганна Себастьяна Баха, Иоганна Кристофа, вероятно, предназначалась для исполнения в «домашних» условиях. Она гораздо «интимнее», ее гармонии изысканны и несколько меланхоличны, а изящество фуги отсылает к образцам французской полифонии.

В целом Бём не кажется крупным мастером прелюдийных форм по сравнению с Букстехуде и Любеком. Его «епархия» — малые формы хоральных обработок.

Хоральные прелюдии представляют собой, по нашему мнению, вершину композиторского мастерства Георга Бёма. Мелодия хора у Бёма никогда не бывает изложена в её «певческом» виде, то есть просто длинными нотами, предназначенными для пения общиной, что мы зачастую видим, например, у Пахельбеля, у которого протяжёнными длительностями тема нередко проводится не только в верхнем голосе, но и в педали (см., например, хорал “Vom Himmel hoch da komm ich her”). Бём выполняет

1

Г. Бём. Прелюдия ре минор

5

изысканные связки между нотами хорала, не только когда мелодия движется интервалами, но и при поступенном движении. Тема хорала вступает почти всегда после предымитаций во всех сопутствующих голосах (причём это относится не только к вступлению первой строки мелодии, но и обычно ко всем последующим тоже). Однако в отличие от того же Пахельбеля, который «ударяется» в другую крайность, иногда полностью «растворяя» ноты кантуса в фигурации, Бём не позволяет опорным нотам остаться неузнанными. Его фигурация «накинута» на мелодию как тончайшая вуаль. Один из таких примеров бережного обращения с хоральной мелодией — обработка хорала “Vater unser im Himmelreich”, наиболее известная и часто исполняемая благодаря своей чарующей мелодии, в которую превращается скупая хоральная линия, не в последнюю очередь благодаря многочисленным диминуционным «завитушкам».

Единственный хорал — “Christ lag in Todesbanden” — кроме обычной обработки предстаёт у Бёма и в виде фантазии. Хоральные фантазии мы можем найти в значительном количестве (10) у Букстехуде. Две хоральные фантазии Иоганна Адама Рейнкена: “An Wasserflüssen Babylon” и “Nun freut euch lieben Christen g'mein” примечательны не только своими размерами, но и изобретательностью в работе с музыкальным материалом. Вообще форма клавирной фантазии на одну или несколько тем ведёт своё происхождение ещё от Свелинка и Фрескобальди, когда она была одной из самых строгих и вычурных полифонических форм, где тема (темы) подвергалась всевозможным трансформациям, свидетельствуя о высшем мастерстве автора. Хоральные фантазии Букстехуде сочетают в себе черты немецкого фантазийного стиля и серьёзной полифонической работы с хоральным кантусом. В фантазии Бёма в отличие от Рейнкена и Букстехуде нет эхо-перекличек, указаний на смены мануалов, смены темпов, но есть смена размера, и в этом он наследует Букстехуде. Впоследствии Бах выберет эту же тему для своей

фантазии (BWV 718), где будут и переклички, и смена темпа, и начнёт он её почти точь-в-точь как первый версет из хоральной партиты “Vater unser im Himmelreich” Бёма.

Бём, проведя в Гамбурге несколько лет, проникся духом музыкального «космополитизма», царившего в этом городе, что отразилось позже в его творчестве, где мы находим сплав северо-немецкого фантазийного стиля (*stilus phantasticus*), французской оперной и клавесинной традиций, элементов итальянского стиля (знаменитые Фрескобальдиевские «жесткости и задержания», подхваченные его учеником Иоганном Фробергером). Одиннадцать клавесинных сюит Бёма «написаны в традициях Фробергера» [3. С. 202]. Совершим небольшой экскурс в историю клавесинной сюиты, чтобы подтвердить или же опровергнуть этот тезис. Фробергер вместе со своим современником Иоганном Эразмусом Киндерманном¹¹ впервые сгруппировали танцы в сюиты по принципу аллеманда — куранта — сарабанда — жига, в то время как их французские современники Жак Шампион де Шамбоньер и Луи Куперен предпочитали организовывать танцевальные пьесы по тональному принципу. Впрочем, жёсткая последовательность аллеманда — куранта — сарабанда — жига у Фробергера ещё не сложилась. Часто в его тридцати атрибутируемых к настоящему времени сюитах отсутствует жига, либо она ставится на второе место в цикле, и тогда он оканчивается на сарабанде. Аллеманды у Фробергера часто слишком абстрагированы от танца и скорее напоминают немезурированные прелюдии во французском *style brisé*¹². Этот же стиль использует Райнкен в сарабандах своих клавесинных сюит, которые представляют собой не что иное, как разложенные гармонии с изредка проходящими нотами в разных голосах.

Букстехуде, видимо, не предназначал свои клавесинные сюиты для широкого круга исполнителей, так как при его жизни они не были опубликованы. Известно, что он был автором семи сюит, каждая из которых посвящена определённой планете солнечной системы. Сохра-

нилась также рукопись, содержащая 19 сюит и 6 вариационных циклов на темы светских арий. Две из сюит этой рукописи, как выяснилось, были сочинены французским композитором Николя-Антуаном Лебегом¹³, что ещё раз подчёркивает взаимосвязь французской и немецкой сюит второй половины XVII века. Особенно это касается *style brisé*, который, как видим, охотно использовали в частях из своих клавесинных сюит немецкие композиторы. Большинство сюит Букстехуде построены по стандартному принципу: за аллемандой следуют куранта, сарабанда и жига.

Как и у Фробергера, куранта и сарабанда у Букстехуде зачастую варьируют музыкальный материал аллеманды. Лишь жига с её имитационной полифонией стоит особняком. В отличие от Фробергера, сюиты Букстехуде пребывают в тени его органной музыки и не несут черты персонализации.

В двух томах “Clavier-Übung” Иоганна Кунау¹⁴ содержатся сюиты, «которые следуют стандартному формату конца XVII века с четырьмя обязательными танцами, предваряемыми прелюдией. Однако оба тома “Clavier-Übung”, особенно второй, допускают добавочные части, такие как дубли, бурре, чаконны, гавоты и арии»¹⁵ [4. Р. 215]. Голосоведение в танцах из сюит Кунау плавное и закономерное, что выказывает его незаурядную композиторскую оснащённость, не мешающую, однако, этому голосоведению временами сменяться уже знакомым нам *style brisé*.

И ещё один композитор, по нашему мнению, заслуживает особого упоминания в свете рассмотрения вопроса о традициях и новаторстве по отношению к клавесинным сюитам Георга Бёма. Это Иоганн Каспар Фишер¹⁶, младший современник Бёма, известный более всего тем, что распространил «люллианский» стиль в Германии. Сюиты из его сборника для клавишных под характерным названием «Музыкальная бутоньерка» (“Musicalische Blumen-Büschlein”), кроме привычных четырёх танцев, содержат более современные гавоты, менуэты, рондо, паспье. Люлли был одним из первых, кто

сгруппировал эти танцы в своих инструментальных сюитах. Теперь это делает в Германии Фишер, называя собрание своих танцев «различными любезностями» (“*unterschiedlichen galanterien*”), предназначая их для любителей музыки (а не для обучения профессиональному мастерству) и для исполнения как на клавесине, так и на клавикорде.

Георг Бём, из одиннадцати сюит которого лишь одна состоит из танцев, не входящих в стандартные образцы, тем не менее может быть назван в числе композиторов, внёсших значительный вклад в формирование и развитие жанра клавесинной сюиты. Все три типа сюит, которые были известны в то время, как можно заметить, занимали воображение Бёма: танцевальная сюита в духе Фробергера-Фишера-Кунау, французская оперно-инструментальная сюита (Люлли) и вариационная сюита (типа фрескобальдиевских партит). Сюита Ре мажор, открывающаяся увертюрой во французском стиле, наследует многие черты французской оперно-инструментальной сюиты, начиная с перечня танцев (ария, ригодон, рондо, менуэт, чаконна) и заканчивая фактурой, напоминающей инструментальную. Эта сюита настолько «французская», что позволяет «заподозрить» автора в транскрипции неких образцов французской оперной музыки. Сюиты Бёма в полной мере демонстрируют его выдающиеся способности как мелодиста и знатока выразительных возможностей гармонии. Аллеманда из сюиты Ми-бемоль мажор — один из истинных шедевров клавирного стиля пребаханской эпохи, с одной стороны, наследующая традиции фробергеровской аллеманды-прелюдии, аллеманды-медитации, а с другой стороны, протягивающая связующую нить к таким аллемандам И. С. Баха, как, например, Аллеманда из Партиты ля минор (см. примеры 2, 3).

В заключение нашего небольшого исследования позволим себе высказать идею, что на основании сохранившейся органно-клавирной музыки Георга Бёма можно предположить, что ему было гораздо ближе домашнее музицирование, чем игра на большом церковном органе.

2

Г. Бём. Аллеманда Ми-бемоль мажор

Allemande

3

И. Я. Фробергер. Аллеманда ре мажор

Allemande.

Примечания

- ¹ Иоганн Адам Райнкен (крестился 10 декабря 1643 — 24 ноября 1722) был выдающимся органистом и композитором конца XVII — начала XVIII века. Несмотря на то, что сохранилось очень небольшое количество органных произведений, которые можно без сомнения атрибутировать Райнкену, известно, что его слава гениального импровизатора распространилась широко.
- ² В церкви св. Екатерины находился орган, построенный в конце XV века. В XVI веке он был признан лучшим среди гамбургских инструментов. Этот орган сменил инструмент Г. Штелльвагена, перестроенный затем в 1670 году Й. Ф. Бессером. В 1720 году орган состоял из 58 регистров, распределённых между четырьмя мануалами и педальной клавиатурой. Возможно, это был самый большой орган в мире в то время.
- ³ Арп Шнитгер (1648–1719) — один из самых значительных органостроителей Северной Германии. Шнитгер за время своей творческой деятельности построил и перестроил около 150 органов. Его инструменты до сих пор сохранились в Германии и Нидерландах.
- ⁴ Кристиан Флор (1626–1697) — немецкий композитор и органист. Работал в церквях Рендсбурга и Люнебурга. Известен своими вокальными и органными сочинениями.
- ⁵ Здесь Гардинер имеет в виду сына Иоганна Себастьяна Карла Филиппа Эмануэля.
- ⁶ Возможно, перу Георга Бёма принадлежат восемь хоральных прелюдий, однако авторство одной из них, на тему “*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*”, спорно.
- ⁷ Есть ещё хоральная фантазия на эту же тему.
- ⁸ Хендрик Нихофф (1495–1561) был выдающимся датским органостроителем. Построил множество органов в Нидерландах и крупных Ганзейских городах. Считается одним из самых значительных органостроителей в Северной Европе середины XVI столетия благодаря исключительным звуковым характеристикам органов, а также совершенной архитектуре корпусов инструментов.
- ⁹ Ф. Штелльваген (1603–1660) — выдающийся органостроитель, работавший в Северной Германии в середине XVII века. Известен также своей работой по перестройке и усовершенствованию готического органа в церкви св. Якова в Любеке.
- ¹⁰ Перевод С. И. Мещаниновой.
- ¹¹ Иоганн Эразмус Киндерманн (1616–1655) — немецкий композитор Барокко, представитель Нюрнбергской школы. Известен более всего своим собранием органной музыки “*Harmonia Organica*”, состоящим преимущественно из коротких преамбул нередко с облигатной педалью и нескольких хоральных фуг, одна из которых тройная, на три хоральные мелодии. 30 танцев для клавесина в рукописи, содержащей также произведения И. Я. Фробергера, М. Пезенти и А. Кригера, организованы в группы по принципу: аллеманда — куранта — сарабанда.
- ¹² *Style brisé* («ломаный стиль») или лютневый стиль. Термин появился во Франции около 1700 года, характеризуя фактуру, состоящую из ломаных аккордов.
- ¹³ Николя-Антуан Лебег (1631–1702) — французский композитор, органист, клавесинист. Издал пять сборников пьес для органа и клавесина, из них два содержат клавесинные сюиты — “*Les pièces de clavessin*” (1676) и “*Second livre de clavessin*” (1687).
- ¹⁴ Иоганн Кунау (1660–1722) — немецкий композитор, педагог, музыкальный деятель. Автор нескольких сборников клавесинной музыки, в том числе двух томов клавирных упражнений и сонат на Библейские сюжеты.
- ¹⁵ Перевод Е. Бурундуковской.
- ¹⁶ Иоганн Каспар Фишер (1656–1746) — немецкий композитор барокко, более всего известный своими органными и клавесинными сочинениями. Один из самых популярных циклов — собрание из девяти клавесинных сюит «Музыкальный Парнас»; каждая сюита названа по имени одной из муз. Наиболее известная часть из цикла — Пассакалия из сюиты «Урания».

Список литературы

References

1. Бурундуковская Е. В. Хоральная партия в творчестве И. С. Баха и его предшественников // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2020. — № 3 (31). — С. 9–19 [Burundukovskaia E. V. Khoral'naiia partita v tvorchestve I. S. Bakha i ego predshestvennikov // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2020. — № 3 (31). — S. 9–19].
2. Гардинер Д. Э. Музыка в небесном граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. — М.: Rosebud Publishing, 2020. — 944 с. [Gardiner D. E. Muzyka v nebesnom grade. Portret Io-ganna Sebast'iana Bakha / Per. s angl. R. Nasonova i A. Andrushkevich. — M.: Rosebud Publishing, 2020. — 944 s.].
3. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учеб. пособие / [Л. Березовская и др.; редакторы М. Воинова, Е. Кривицкая]; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — 2-е изд., доп., испр. — М.: Музиздат, 2008. — 862 с. [Iz istorii mirovoi organnoi kul'tury XVI–XX vekov: ucheb. posobie / [L. Berezovskaia i dr.; redaktory M. Voinova, E. Krivitskaia]; Mosk. gos. konservatoriia im. P. I. Chaikovskogo. — 2-e izd., dop., ispr. — M.: Muzizdat, 2008. — 862 s.].
4. Butt J. Germany and the Netherlands // Keyboard Music before 1700. — New York: Schirmer books, 1995. — P. 147–234.
5. Higginbottom E. Organ Music and the Liturgy // The Cambridge Companion to the Organ. — Cambridge: Cambridge University Press, 1998. — P. 130–147.
6. Wolff Ch. Bach: Essays on His Life and Music. — Harvard: Harvard University Press, 1991. — 461 p.