



BACH
16 WEIMAR
CONCERTOS

KONSTANTIN VOLOSTNOV

*Grenzing Organ
in the Tauride Palace,
St. Petersburg*

БАХ
16 ВЕЙМАРСКИХ
КОНЦЕРТОВ

КОНСТАНТИН ВОЛОСТНОВ

Орган «Гренцинг» Таврического дворца, Санкт-Петербург

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

Диск 1

Концерт Ре мажор, BWV 972

(по концерту Антонио Вивальди, RV 230)

- 1 [Allegro] 2.15
- 2 Larghetto 3.08
- 3 Allegro 2.31

Концерт Соль мажор, BWV 973

(по концерту Антонио Вивальди RV 299)

- 4 [Allegro] 2.38
- 5 Adagio 2.04
- 6 Allegro 2.38

Концерт ре минор, BWV 974

(по концерту Алессандро Марчелло S.2799)

- 7 Andante 2.44
- 8 Adagio 3.31
- 9 Presto 4.14

Концерт соль минор, BWV 975

(по концерту Антонио Вивальди, RV 316)

- 10 [Allegro] 3.29
- 11 Largo 3.52
- 12 Giga: Presto 2.04

Концерт До мажор, BWV 976

(по концерту Антонио Вивальди, RV 265)

- 13 [Allegro] 3.51
- 14 Largo 3.14
- 15 Allegro 3.20

Концерт До мажор, BWV 977

(источник неизвестен)

- 16 [Allegro] 2.44
- 17 Adagio 1.44
- 18 Giga 2.33

Концерт Фа мажор, BWV 978

(по концерту Антонио Вивальди, RV 310)

- 19 Allegro 2.34
- 20 Largo 2.36
- 21 Allegro 2.35

Концерт си минор, BWV 979

(по концерту Антонио Вивальди, RV 813)

- 22 [Adagio]-Allegro-Adagio 2.29
- 23 Allegro-[Grave] 3.16
- 24 Andante-Adagio 2.35
- 25 Allegro 3.26

Общее время: 72.16

Диск 2

Концерт Соль мажор, BWV 980

(по концерту Антонио Вивальди, RV 381)

- 1 Allegro 3.37
- 2 Largo 4.00
- 3 Allegro 4.15

Концерт до минор, BWV 981

(по концерту Бенедетто Марчелло, S.C788)

- 4 Adagio 2.14
- 5 Vivace 1.55
- 6 Adagio: Staccato 2.54
- 7 Prestissimo 4.37

Концерт Си-бемоль, мажор BWV 982

(по концерту Иоганна Эрнста, соч. 1 № 1)

- 8 [Allegro] 2.23
- 9 Adagio-[Allegro] 3.43
- 10 Allegro 2.08

Концерт соль минор, BWV 983

(источник неизвестен)

- 11 [Allegro] 3.18
- 12 Adagio 2.52
- 13 Allegro 2.35

Концерт До мажор, BWV 984

(по концерту Иоганна Эрнста)

- 14 [Allegro] 3.00
- 15 Adagio e affettuoso 2.15
- 16 Allegro assai 3.12

Концерт соль минор, BWV 985

(по концерту Георга Филиппа Телемана, TWV 51: g1)

- 17 [Allegro] 2.45
- 18 Adagio 2.32
- 19 Allegro 2.32

Концерт Соль мажор, BWV 986

(источник неизвестен)

- 20 [Allegro] 2.13
- 21 Adagio 1.23
- 22 Allegro 1.37

Концерт ре минор, BWV 987

(по концерту Иоганна Эрнста, соч. 1 № 4)

- 23 [Grave]-[Presto]-[Grave]-
Presto-Grave 2.12
- 24 [Allegro] 2.34
- 25 Adagio-Vivace 1.51

Общее время: 68.47

Константин Волостнов, орган

Звукорежиссер – Григорий Васильев

Записано 9–12 августа 2021 г.
в Таврическом дворце, Санкт-Петербург.

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

Disc 1

Concerto in D Major, BWV 972

(after Antonio Vivaldi, RV 230)

1 [Allegro]	2.15
2 Larghetto	3.08
3 Allegro	2.31

Concerto in G Major, BWV 973

(after Antonio Vivaldi, RV 299)

4 [Allegro]	2.38
5 Adagio	2.04
6 Allegro	2.38

Concerto in D Minor, BWV 974

(after Alessandro Marcello, S.2799)

7 Andante	2.44
8 Adagio	3.31
9 Presto	4.14

Concerto in G Minor, BWV 975

(after Antonio Vivaldi, RV 316)

10 [Allegro]	3.29
11 Largo	3.52
12 Giga: Presto	2.04

Concerto in C Major, BWV 976

(after Antonio Vivaldi, RV 265)

13 [Allegro]	3.51
14 Largo	3.14
15 Allegro	3.20

Concerto in C Major, BWV 977

(source unidentified)

16 [Allegro]	2.44
17 Adagio	1.44
18 Giga	2.33

Concerto in F Major, BWV 978

(after Antonio Vivaldi, RV 310)

19 Allegro	2.34
20 Largo	2.36
21 Allegro	2.35

Concerto in B Minor, BWV 979

(after Antonio Vivaldi, RV 813)

22 [Adagio]-Allegro-Adagio	2.29
23 Allegro-[Grave]	3.16
24 Andante-Adagio	2.35
25 Allegro	3.26

Total time: 72.16

Disc 2

Concerto in G Major, BWV 980

(after Antonio Vivaldi, RV 381)

1 Allegro	3.37
2 Largo	4.00
3 Allegro	4.15

Concerto in C Minor, BWV 981

(after Benedetto Marcello, S.C788)

4 Adagio	2.14
5 Vivace	1.55
6 Adagio: Staccato	2.54
7 Prestissimo	4.37

Concerto in B-Flat Major, мажор BWV 982

(after Johann Ernst, Op.1 No.1)

8 [Allegro]	2.23
9 Adagio-[Allegro]	3.43
10 Allegro	2.08

Concerto in G Minor, BWV 983

(source unidentified)

11 [Allegro]	3.18
12 Adagio	2.52
13 Allegro	2.35

Concerto in C Major, BWV 984

(after Johann Ernst)

14 [Allegro]	3.00
15 Adagio e affettuoso	2.15
16 Allegro assai	3:12

Concerto in G Minor, BWV 985

(after Georg Philipp Telemann, TWV 51: g1)

17 [Allegro]	2.45
18 Adagio	2.32
19 Allegro	2.32

Concerto in G Major, BWV 986

(source unidentified)

20 [Allegro]	2.13
21 Adagio	1.23
22 Allegro	1.37

Concerto in D Minor, BWV 987

(after Johann Ernst, Op. 1 No. 4)

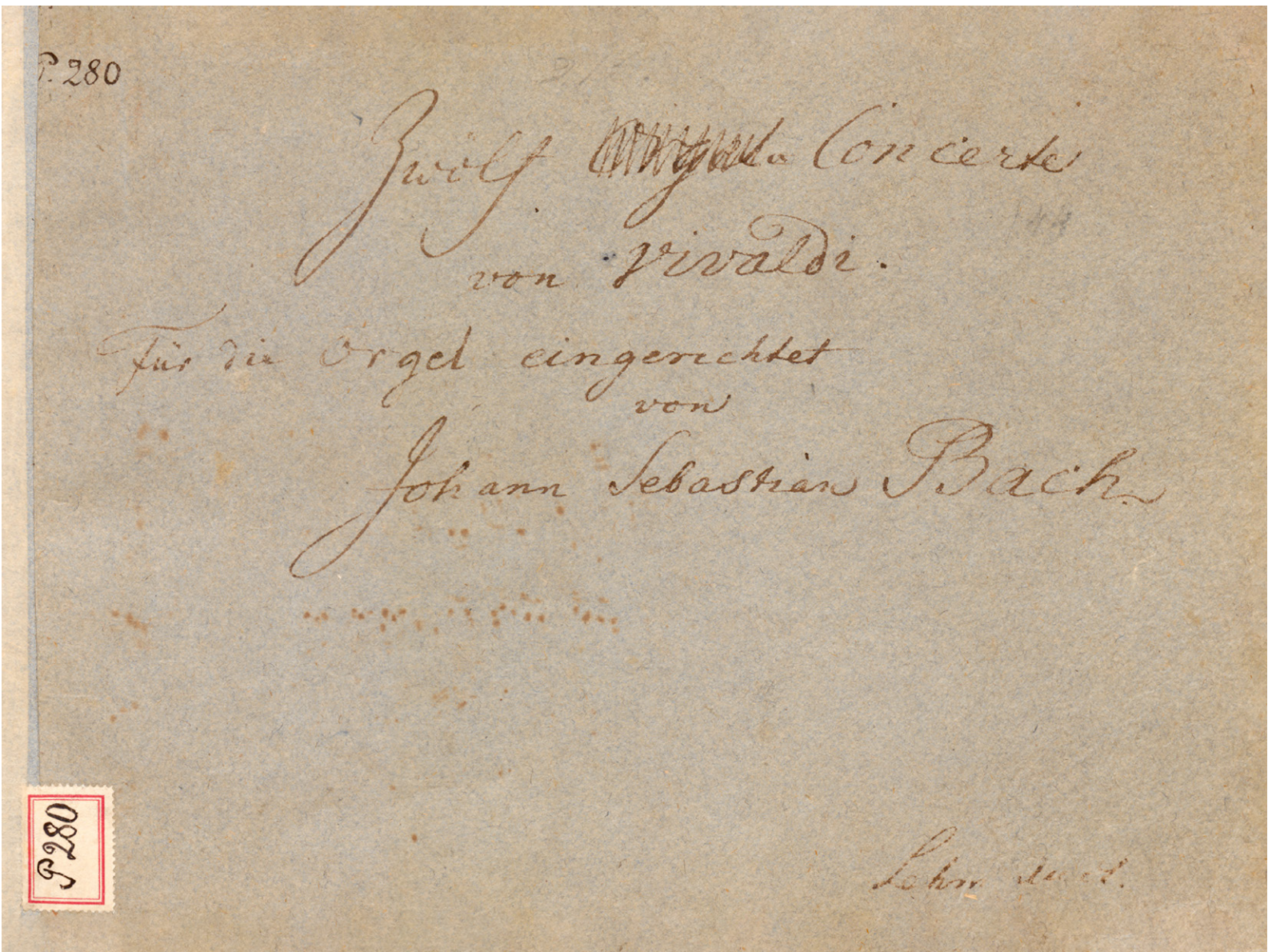
23 [Grave]-[Presto]-[Grave]- Presto-Grave	2.12
24 [Allegro]	2.34
25 Adagio-Vivace	1.51

Total time: 68.47

Konstantin Volostnov, organ

Sound engineer – Grigory Vassiliev

Recorded on August 9–12, 2021
at the Tauride Palace, St. Petersburg.



Обложка рукописи «Двенадцати концертов Вивальди в переложении для органа И.С. Баха» выполненной Иоганном Бернхардом Бахом.
Берлинская государственная библиотека – Фонд «Прусское культурное наследие», музыкальный отдел, Архив Мендельсона

Cover of the manuscript of "Twelve Concertos by Vivaldi for organ transcribed by J.S. Bach" made by Johann Bernhard Bach.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

Иоганн Себастьян Бах обращался к сочинениям других композиторов на всем протяжении своего творчества. Это было естественным процессом, важным для знакомства с музыкой коллег, освоения нового и совершенствования собственного композиторского мастерства. Среди длинного списка сочинений, которые Бах исполнял и, при необходимости, аранжировал, значительное место занимала музыка итальянских композиторов – Дж. Б. Палестрины, А. Вивальди и Дж. Б. Перголези.

Для Баха местом погружения в итальянскую музыкальную культуру стал Веймар, где он служил при герцогском дворе в качестве придворного органиста и камер-музыканта с 1708 по 1717 год. У правящего герцога Вильгельма Эрнста Саксен-Веймарского был племянник, Иоганн Эрнст (1696–1715). Юный принц страстно увлекался музыкой и превосходно играл на скрипке. Его учителем по теории музыки и игре на клавире был городской органист Иоганн Готфрид Вальтер (родственник Баха по материнской линии), а в дальнейшем – знаменитый теоретик, автор первой немецкой музыкальной энциклопедии «Музыкальный лексикон» (*Musicalisches Lexicon*, 1732).

В 1713 году принц Иоганн Эрнст вернулся в Веймар из Нидерландов, откуда привез целую нотную коллекцию итальянских музыкальных сочинений. Видимо она и послужила основным источником для транскрипций, которые Бах создал вскоре, в 1713–1714 годах. Всего веймарских транскрипций двадцать две: пять для органа (BWV 592–596) и семнадцать для клавесина (BWV 972–987, BWV 592a). В виде автографа сохранилась только одна органная транскрипция концерта ре минор по А. Вивальди (BWV 596). Все остальные переложения Баха дошли до наших дней в виде рукописных копий, созданных переписчиками из баховского окружения. Среди этих источников наиболее значимым считается рукописный экземпляр, сделанный племянником композитора Иоганном Бернхардом Бахом из Эйзенаха (1676–1749), который в 1715 году посетил Веймар и тогда, вероятно, переписал транскрипции для органа и клавесина (BWV 592, 972–982). Данный сборник хранится в Берлинской библиотеке под шифром D-V Mus.ms. Bach P 280.

Центральное место среди итальянских образцов занимают десять концертов Антонио Вивальди: пять сочинений из сборника «Гармоническое вдохновение» (*L'estro armónico*, Op. 3, 1711), а также пять концертов, привезенных в Веймар в виде рукописных копий. Впрочем, позднее, уже в Лейпцигский период, Бах вновь обратился к этому опусу – концерт для четырех скрипок (RV 580) стал концертом для четырех клавиров (BWV 1065, около 1730 года). Нотный издатель Этьен Роже, заметив все возрастающую популярность инструментальной музыки Вивальди, профинансировал и опубликовал данный сборник в Амстердаме, и эта коллекция концертов на несколько десятилетий стала одной из самых популярных во всей Европе. Два концерта Вивальди, с которыми Бах познакомился в виде рукописных копий (стали транскрипциями BWV 975, 980), в дальнейшем также были опубликованы в издательстве Роже в сборнике «Причуда» (*La Stravaganza*, Op. 4, 1714). Всего в клавирном варианте Бах обработал семь концертов Вивальди.

Настоящее издание посвящено веймарским переложениям (BWV 972–987), мануальным пьесам, написанным Бахом для клавесина. Заметно, что для создания транскрипций Бах в основном отбирал концерты нового типа, ключевую роль в формировании которых отводят именно Вивальди. Это сольный концерт в трехчастном цикле, с чередованием частей в духе «быстро-медленно-быстро». Крайние части такого концерта написаны в ритуальной форме, основаны на чередовании *tutti* и *solo*, и, наконец, солирующие разделы в них необычайно развиты.

В то же время среди образцов для веймарских транскрипций встречаются и композиции более раннего типа, которые продолжают традицию больших концертов (*concerti grossi*) Арканджело Корелли – с циклом из четырех и более частей, их чередованием в духе «медленно-быстро» (и так далее), и сопоставлением внутри концертных *allegro* группы солистов (*concertino*) с остальным ансамблем (*ripieno*). Среди концертов в подобном роде встречается сочинение, которое долгое время приписывалось Джузеппе Торелли, а на самом деле является одним из самых ранних концертов Вивальди (RV 813 – BWV 979).

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

Это многочастный концерт (темповое обозначение меняется семь раз), новое авторство которого установил Федерико Мария Сарделли, итальянский музыковед и один из авторов последнего издания каталога сочинений Вивальди (Ryom, Peter, Sardelli, Federico Maria. Antonio Vivaldi: Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV). Zweite, überarbeitete Auflage von F. M. Sardelli. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2018).

Для двух транскрипций моделями послужили концерты венецианских современников Вивальди, братьев Марчелло – Алессандро (1673–1747) и Бенедетто (1686–1739). Концерт для гобоя Алессандро Марчелло, по-видимому, его самое известное сочинение: меланхолическая вторая часть с мелодией солирующего гобоя (BWV 974) может напомнить Largo из баховского концерта BWV 1056. Оркестровая композиция Бенедетто Марчелло (BWV 981) к моменту попадания на «рабочий стол» Баха уже была опубликована в его сборнике «Двенадцать концертов» (12 Concerti a cinque, Op. 1, Венеция, 1708). Данный концерт отражает более раннее развитие жанра и по форме опирается на тип церковной сонаты (sonata da chiesa): с четырехчастным циклом, медленным вступлением и полифоническим Allegro (во второй части).

Наряду с итальянцами в число транскрипций концертов попали и немецкие авторы: Георг Филипп Телеман, а также сам принц Эрнст – талантливейший представитель августейшей фамилии. К моменту создания транскрипций Бах и Телеман уже вели дружескую переписку, одним из ранних свидетельств которой послужило создание Бахом в 1709 году копии концерта Телемана для двух скрипок соло. В то время, когда Бах служил в Веймаре, Телеман работал в Эйзенахе (родном городе Баха). Там к 1712 году он написал двадцать семь концертов для различных инструментов соло. Вероятно, Телеман даже опередил Баха в освоении итальянского концертного стиля – о том, что Бах уже писал в Веймаре собственные концерты, на данный момент существуют лишь предположения.

Культивация итальянского концерта в Веймаре заметна не только по тому факту, что принц привез туда коллекцию сочинений и видимо попросил Баха их аранжировать, но и по другим,

не менее важным признакам. Принц Эрнст сам сочинял скрипичные концерты в итальянском стиле, недаром его называли «тюрингским Вивальди». В свете чего, поводом для появления транскрипций могло быть и желание принца как можно скорее познакомиться с их музыкальным устройством, что гораздо удобнее в двуручном варианте, нежели в партитуре. Собственноручно созданных концертов Иоганна Эрнста было, по меньшей мере, девять, не считая тех, найденных, на которых предположительно основаны транскрипции BWV 977, 983, 986: шесть концертов опубликовал посмертно Георг Филипп Телеман (Op. 1, 1718), остальные обнаружены в виде рукописей. Таким образом определено три сочинения Эрнста и предположительно еще три дополнили коллекцию баховских обработок. Несмотря на юность автора, а также, видимо, учебный повод, благодаря которому возникли скрипичные концерты Эрнста, в них заметен большой вкус и разнообразие музыкальных идей и приемов, которые принц стремительно пытался освоить. В его сочинениях заметны и черты вивальдиевских концертов, и многочастных сочинений с аллюзией на Корелли, среди которых концерт (Op. 1 № 4), завершающий весь ряд транскрипций (BWV 987), которому многократная смена темпа и характера придает черты фантазийности и импровизационности. Безвременная кончина принца в девятнадцатилетнем возрасте оставляет лишь догадки о тех высотах, которых мог бы достичь его незаурядный талант.

Среди других свидетельств итальянской «экспансии» – еще одна группа транскрипций концертов, подготовленная для принца его учителем Иоганном Готфридом Вальтером. Наконец, по косвенным признакам можно понять, что в 1713 (1714) году шла подготовка к их концертному исполнению: в Красном дворце (Rotes Schloss) в Веймаре был обустроен кабинет для хранения нот, тогда же изготовили и переплели копии различных музыкальных произведений. Вероятно, в том же Красном дворце впервые и прозвучали клавесинные транскрипции: аранжировки для органа, скорее всего, были исполнены позднее, когда весной 1714 года завершилась реставрация органа во дворцовой часовне.

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

Транскрипции Баха, вошедшие в настоящее издание, представляют собой сольные пьесы для клавира (клавишного инструмента). Композитор оставил форму концертов и их отдельных частей в неприкосновенности. Изменения коснулись, главным образом, фактуры, нередко затрагивали мелодические обороты и менее часто гармонию. И хотя преобразования инструментальных голосов в первую очередь были вызваны сменой инструмента, работа Баха над мелодическими линиями отразила и его собственные представления о композиции. Здесь наиболее заметно усиление полифонического начала по сравнению с итальянскими образцами. Например, для левой руки Бах вместо простого аккордового сопровождения мелодии в партии правой руки часто сочиняет полноценный контрапунктирующий голос с использованием полифонической техники – бесконечных канонов и имитаций. В мелодических оборотах концертов по Вивальди также заметно, что Бах убирает многократное, статичное повторение однотипной фигуры и мелодически обновляет каждое из ее проведений (как в концерте BWV 972 – RV 230, II ч., тт. 28–30).

Если транскрипции BWV 592–596 можно исполнить исключительно на органе, из-за партии облигатной педали (пьесы с педалью или *pedaliter*), то мнения относительно инструмента, для которого были написаны «клавесинные» транскрипции BWV 972–987, расходятся. Эти «мануальные» пьесы (*manualiter*) вполне пригодны для исполнения как на клавесине, так и на органе без использования ножной педали. По приемам данные транскрипции скорее относятся к клавесинным – особенно если сравнить два переложения одного и того же концерта Иоганна Эрнста (с педалью, BWV 592; без педали, BWV 592a, либо первую часть органного концерта BWV 595 с ее же клавесинной версией BWV 984). Вместе с тем известно, что особой строгости относительно выбора инструмента в то время еще не существовало, и сочинения для клавира исполнитель (который не был только «органистом» или только «клавесинистом», а скорее «клавиристом») играл на том типе инструмента, который был ему доступен. В частности, упомянутый ранее манускрипт с клавесинными и одной органной транскрипцией, созданный Иоганном Бернхардом Бахом,

имеет несколько титульных листов, добавленных более поздними владельцами рукописи. На одном из этих листов указано, что концерты были переложены Бахом для органа (*“für die Orgel eingerichtet“*), что может свидетельствовать об универсальной исполнительской практике в отношении этих сочинений.

Шестнадцать «клавесинных» транскрипций BWV 972–987 записаны органистом Константином Волостновым на органе фирмы Gerhard Grenzing (Барселона, 2010) в Таврическом дворце Санкт-Петербурга. Орган находится в Купольном зале дворца, обладающем прекрасной акустикой, история которого была связана с органом изначально – инструмент, предположительно английского мастера, располагался там с конца XVIII века, сразу после завершения строительства в 1789 году. Таким образом, на записи концерты звучат в настоящем дворце, в той же светской атмосфере, как и во времена Баха. А звучание «южного» голоса этого испано-немецкого инструмента тонко передает теплые и нередко оперные интонации итальянских композиторов.

В своих органых переложениях Волостнов опирается на опыт баховских транскрипций для органа (BWV 592–596), которые он записал в 2017 году (издание «Бах: органые концерты, сонаты и токкаты», «Фирма Мелодия»). Туда вошла органная версия концерта Соль мажор принца Эрнста (BWV 592), именно поэтому в настоящем издании ее клавесинная версия (или семнадцатая транскрипция, BWV 592a) не фигурирует. Волостнов добавляет партию педали в схожей с Бахом манере – в тех случаях, когда в оригинальных концертных версиях играет полная группа *continuo*. В ряде случаев, как, например, в финале концерта по Вивальди соль минор, BWV 975, первая, сегодня утерянная, версия которого (RV 316) была в распоряжении Баха, исполнителю потребовалось дополнять музыкальную ткань самостоятельным басовым голосом. В этом же концерте на более поздние и полифонически содержательные заменены оркестровые ритурнели в медленной части, что, вероятно, предпочел бы сделать и сам Бах, имея он обновленную авторскую версию. Определенного фактурного наполнения потребовали

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

фрагменты, исполняемые в оркестровых версиях солистом и группой continuo, а у Баха изложенные двухголосно. Однако, при всех изменениях, призванных наделять это собрание концертов определенной «органностью», исполнитель принципиально сохранял приемы, во многом свойственные клавиесинной игре, что также естественно для баховского материала.

В целом подобная манера ближе южно-европейской барочной традиции, для органов которой характерна чрезвычайно развитая мануальная партия, а педаль используется изредка и скорее выполняет подчиненную функцию. Не случайно ручные клавиатуры на итальянских или испанских органах XVII–XVIII веков в силу конструктивных особенностей их механики гораздо более чуткие и податливые, нежели на немецких и французских образцах. Подтверждением тому могут служить и большинство лирических медленных частей, и полетно-утонченные финалы концертов BWV 977 и BWV 983. При этом отдельные части циклов (например, финалы BWV 972 и 973) сыграны во французской манере Grand jeu, которую отличает громкая звучность, основанная на язычковых регистрах. Интерпретация Волостнова передает блеск и разнообразие нюансов, близкие исполнительской практике позднего барокко – раннего классицизма, когда сочинения для строгого церковного инструмента становятся все более концертными и блестяще-виртуозными. Вероятно, именно в такой манере играли эти транскрипции и молодые современники Баха.

Анна Пастушкова

CONCERTO INDEX-TABLE ТАБЛИЦА КОНЦЕРТОВ

BWV	Bach Tonality	Original Tonality	Composer	Catalogue / Opus Number	Concerto Type
972	D Major	D Major	Antonio Vivaldi	RV 230	Violin Concerto
973	G Major	G Major	Antonio Vivaldi	RV 299	Violin Concerto
974	D Minor	D Minor	Alessandro Marcello	S.Z799	Oboe Concerto
975	G Minor	G Minor	Antonio Vivaldi	RV 316	Violin Concerto
976	C Major	E Major	Antonio Vivaldi	RV 265	Violin Concerto
977	C Major		<i>Source Unidentified</i>		
978	F Major	G Major	Antonio Vivaldi	RV 310	Violin Concerto
979	B Minor	D Minor	Antonio Vivaldi	RV 813	Violin Concerto
980	G Major	B-flat Major	Antonio Vivaldi	RV 381	Violin Concerto
981	C Minor	E Minor	Benedetto Marcello	S.C788	Concerto Grosso
982	B-flat Major	B-flat Major	Johann Ernst	Op. 1 No. 1	Violin Concerto
983	G Minor		<i>Source Unidentified</i>		
984	C Major	Unknown	Johann Ernst	Unknown	Unknown
985	G Minor	G Minor	Georg Philipp Telemann	TWV 51:g1	Violin Concerto
986	G Major		<i>Source Unidentified</i>		
987	D Minor	D Minor	Johann Ernst	Op. 1 No. 4	Violin Concerto



БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

ИСТОРИЯ ОРГАНА В ТАВРИЧЕСКОМ ДВОРЦЕ

Одно из важнейших упоминаний об органе в здании Конногвардейского дома, а ныне Таврического дворца Санкт-Петербурга встречается в «Описании торжества бывшего по случаю взятия города Измаила в доме генерал-фельдмаршала князя Потемкина-Таврического, близ конной Гвардии, в присутствии императрицы Екатерины II, 1791 года 28 апреля», созданном русским поэтом эпохи Просвещения Гавриилом Державиным (1743–1816). Уже во втором абзаце, читая восторженный рассказ автора о роскошных интерьерах дворца (архитектор Иван Старов (1745–1808)), снаружи отличавшегося подчеркнутой строгостью, мы находим следующие слова: «Наверху вкруг висящие хоры с перилами, которые обставлены драгоценными китайскими сосудами, и с двумя раззолоченными великими органами разделяют внимание и восторг усугубляют». Так Державин описывает купольный зал дворца. Оттуда же мы узнаем о звучащей на празднестве музыке и об участии в ней органа. До наших дней не дошли точные параметры инструмента или даже инструментов, если опираться на слова Державина. В сущности, мы не можем точно сказать, был ли это один орган, помещенный в два корпуса, или на хорах было расположено два инструмента. В различных источниках можно встретить предположения о том, что появившийся в Таврическом дворце сразу по завершении его строительства орган, мог принадлежать английской традиции. На это косвенно указывают два обстоятельства. В конце 70-х годов XVIII столетия через русское посольство в Англии по воле императрицы Екатерины Великой королевскому органному мастеру Самуэлю Грину (1740–1796) заказывается орган, о дальнейшей судьбе которого достоверных свидетельств не имеется. Вместе с тем известно, что в летнем дворце князя Григория Потёмкина (1739–1791) располагался орган, об этом свидетельствует описание маскарада и бала, состоявшегося 25 июня 1779 года. Также есть предположения, что этот инструмент был перевезен в новый дворец (Таврический), подаренный Екатериной в 1783 году, что отчасти объясняет столь скорое появление там органа. С другой стороны,

сохранились диспозиции двух инструментов, присланные кн. Потёмкину в 1789 году органостроителем из Ревеля (Таллин) – Иоганном Фридрихом Гребнером (1731–1801), позднее приехавшим к князю на службу в Санкт-Петербург. Проект первого органа Гребнера на 3 мануала с педалью и 45 регистрами предназначался для одной из так называемых «иноверческих» церквей столицы, а второго, также с 3 мануалами и педалью, но уже 60 регистрами – для дворца. Нетрудно предположить, что при известной находчивости князя, в его новом доме могли оказаться сразу и оба этих инструмента. Положение фаворита императрицы обеспечивало кн. Потёмкину колоссальные предпочтения, что, впрочем, не без очевидной пользы для развития искусства в России, позволяло сполна удовлетворять его искреннюю страсть к музыке.

Близость князя Екатерине II сыграла определенную роль и в дальнейшей истории органа Таврического дворца. Взошедший на престол в 1796 году император Павел, желая избавиться от любых напоминаний о фаворите матери, в 1800 году передал орган в католическую церковь при Воронцовском дворце, сегодня называющуюся Мальтийской капеллой. Там старинный орган просуществовал до 1909 года, когда его заменили на новый инструмент фирмы Э. Ф. Валькера.

На протяжении более 200 лет Таврический дворец оставался без столь любимых своим первым хозяином органных звуков. Наполнившие эти два века события бывали весьма драматичными. В период с 1797 по 1801 годы во дворце располагался конногвардейский полк с казармами, конюшней и манежем в парадных залах, но уже после смерти Павла I здание возвращается в число императорских резиденций и начинается его постепенное восстановление. До начала XX века Таврический дворец не имел строго определенного назначения и использовался преимущественно в качестве гостевого, а также для проведения балов и различных общественных мероприятий. В 1906 году после учреждения Государственной думы Российской империи царь Николай II передал здание в ее пользование. Парламентари находились здесь и после Февральской революции 1917 года, но уже довольно скоро

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

уступили место желающим обучаться тонкостям партийной агитации во Всесоюзном коммунистическом сельскохозяйственном университете. Кузница партийных кадров была закрыта в 1937 году. Однако уже в 1944 опять возобновила свою работу, к 1956 году став Ленинградской высшей партийной школой. В конце 1992 года, после ряда преобразований, вызванных сменой официальной идеологии в стране, учебное заведение уступает место новому распорядителю здания Межпарламентской Ассамблеи государств – участников СНГ. Сегодня здесь находится штаб-квартира организации, проходят заседания и дипломатические мероприятия.

Органно-музыкальная история Таврического дворца возобновилась в 2009 году благодаря инициативе и усилиям концертных продюсеров Алёны Петровой – генерального директора ООО «Капелла “Таврическая”» и Елены Демидовой – генерального директора Международного благотворительного фонда «Древо жизни». Финансовую поддержку оказал холдинг «Фосагро». Конкурс на постройку органа выиграла испанская фирма «Герхард Гренцинг», находящаяся в предместьях Барселоны. В феврале 2010 года были начаты работы, а уже в декабре готовый орган перевезли в Санкт-Петербург. В феврале 2011 года состоялась инаугурация инструмента, а также его передача организаторами проекта Алёной Петровой и Еленой Демидовой в дар Российской Федерации. Немалую роль в успехе возрождения органной традиции Таврического дворца сыграл и Сергей Миронов, тогдашний председатель Совета Федерации и Председатель Совета Межпарламентской Ассамблеи государств – участников СНГ, к тому же – искренний почитатель органной музыки.

Новый, двадцатичетырехрегистровый инструмент чрезвычайно удачно вписался в великолепную акустику и интерьер исторического зала. Будучи разработанным в духе так называемых «южно-европейских» традиций, орган по своей звуковой и архитектурной концепции идеально дополняет убранство купольного зала, являясь его заметным, и, вместе с тем, деликатным акцентом. Художественная концепция, наиболее близкая французскому классическому органу эпохи барокко, поддержана технологическими решениями. В соответствии

с требованиями охраны памятников корпус органа не должен был превосходить двух метров (от стены) в глубину и шести в высоту, однако широкая мензура (диаметр) труб позволяет инструменту без труда наполнять внушительное пространство, в высоту составляющее 24 метра. Механика рассчитана и изготовлена в стиле и с применением технологий старинных мастеров, а сочетание довольно низкого давления, аутентичной температуры и легкой податливой трактуры (связь клавиши с клапаном) делает инструмент очень хорошо подходящим для музыки XVIII века.

Константин Волостнов

Автор благодарит Алёну Петрову за помощь в подготовке статьи.

Константин Волостнов (р. 1979) – российский органист, преподаватель Московской консерватории и ряда международных академий, член жюри органной конкурсов и основатель нескольких фестивальных проектов.

За плечами Константина Волостнова первая премия на старейшем конкурсе в Сент-Олбансе (Великобритания, 2009), где он также завоевал три специальных приза, в том числе за лучшее исполнение музыки И. С. Баха, первые премии на конкурсе Э. Ф. Валькера в Шрамберге (Германия, 2008) и на конкурсе имени А. Гедике в Москве (2008). В 2013 году Константин Волостнов стал первым в истории Высшей школы музыки Штутгарта органистом-аспирантом, получившим диплом с отличием. Его обучение в Штутгарте началось в 2005 году (класс профессора, доктора искусствоведения Людгера Ломанна), до этого Константин Волостнов окончил Московскую консерваторию по двум специальностям – орган, а также фортепиано и исторические клавишные инструменты (класс фортепиано профессора Юрия Мартынова, класс органа профессора Алексея Паршина). Неоценимый вклад в его профессиональное становление внес российский органист и пианист Алексей Шмитов.

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

География концертных выступлений Константина Волостнова охватывает Великобританию, Россию, Швейцарию, Испанию, Австрию, Германию, Францию, Нидерланды, Польшу, США, Канаду и другие страны. Константин Волостнов выступал на крупнейших международных фестивалях в Харлеме (Нидерланды), Шартре (Франция) Сент-Олбансе (Великобритания) и Гамильтоне (Канада). Он выступал с ведущими оркестрами – Госоркестром России, Национальным филармоническим оркестром России, Российским национальным оркестром под руководством таких дирижеров как Владимир Ашкенази, Шарль Дютуа, Михаил Плетнёв, Кент Нагано, Жан-Кристоф Спинози, Ховард Гриффитс. В 2015 году под руководством Александра Лазарева Константин Волостнов исполнил российскую премьеру Третьей симфонии Николая Корндорфа, незадолго до этого под руководством Владимира Юровского состоялась премьера «Предварительного действия» Скрябина-Немтина. Среди сценических партнеров Константина Волостнова крупнейшие хоры России – Госхор имени А.В. Свешникова, Академический большой хор «Мастера хорового пения», Государственная хоровая капелла имени Юрлова, солисты Татьяна Гринденко, Александр Рудин, Владимир Байков и Екатерина Губанова, а также известные российские актеры: Дмитрий Назаров, Сергей Чонишвили, Даниил Страхов. Свои сочинения ему посвящали многие композиторы, среди них Дэвид Гомппер (США), Ирина Дубкова и Алексей Шмитов (Россия).

Дискография музыканта насчитывает 16 изданий, среди которых бокс со всеми органами токкатами, концертами и сонатами И.С. Баха, ставший одним из лидеров прослушиваний в классическом каталоге «Фирмы Мелодия», а также записи на органах Московского международного Дома музыки, Рижского Домского собора и инструменте Кавайе-Коля в Большом зале Московской консерватории.

Свою миссию в области органного искусства Константин Волостнов видит в ревностном продвижении классических традиций на волне достижений и возможностей исполнительского искусства XXI века.



БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

Johann Sebastian Bach turned to other composers' works throughout his life. It was a natural process, an important one for getting to know his peers' music, mastering new things, and improving own composing skills. Among the lengthy list of works that Bach performed and, if necessary, arranged, a significant place was occupied by the music of the Italian composers Giovanni Pierluigi da Palestrina, Antonio Vivaldi, and Giovanni Battista Pergolesi.

For Bach, Weimar, where he served at the ducal court as organist and chamber composer from 1708 to 1717, became a place of immersion in Italian musical culture. The reigning Duke Wilhelm Ernst of Saxe-Weimar had a nephew, Johann Ernst (1696–1715). The young prince was passionate about music and played the violin superbly. His teacher in music theory and clavier was the city organist Johann Gottfried Walther, Bach's cousin on the maternal side who later became a famous theoretician and wrote the first German musical encyclopedia *Musicalisches Lexicon* published in 1732.

In 1713, Prince Johann Ernst returned to Weimar from the Netherlands with a whole music collection of Italian works. Apparently, it was the main source for the transcriptions that Bach created shortly afterward, in 1713 and 1714. There are twenty-two Weimar transcriptions in total: five for the organ (BWV 592 to 596) and seventeen for the harpsichord (BWV 972 to 987 and BWV 592a). Only one organ transcription of the D minor concerto by Vivaldi (BWV 596) has survived as an autograph. The rest of the Bach transcriptions have survived in the form of handwritten copies created by the scribes from Bach's circle. Among these sources, the most significant is the handwritten copy made by the composer's nephew Johann Bernhard Bach of Eisenach (1676–1749) who visited Weimar in 1715 and then probably copied the transcriptions for the organ and harpsichord (BWV 592 and 972 to 982). This collection is kept in the Berlin State Library under the shelf mark D-B Mus. ms. Bach P 280.

Ten concertos by Antonio Vivaldi are central to the Italian transcriptions: five works from the collection *L'estro armónico* (The Harmonic Inspiration), Op. 3, 1711, and five concertos brought to Weimar in the form of handwritten copies. However, later, already in his Leipzig period, Bach revisited one more piece – the concerto for four violins (RV 580) became a concerto for four claviers (BWV

1065, circa 1730). Noting the growing popularity of Vivaldi's instrumental music, the music publisher Estienne Roger financed and released this collection in Amsterdam. This set of concertos was one of the most popular across Europe for several decades. Two Vivaldi concertos, which Bach got to know in the form of handwritten copies (they are transcriptions BWV 975 and 980), were later also published by Roger in the collection *La Stravaganza* (Op. 4, 1714). In total, Bach transcribed seven Vivaldi concertos as clavier versions.

This release is dedicated to the Weimar transcriptions (BWV 972 to 987) and manual pieces written by Bach for the harpsichord. It is noticeable that for his transcriptions, Bach mainly selected concertos of a new type, the key role in the formation of which was assigned to Vivaldi. That means a solo concerto in a three-movement cycle, with alternating movements in the spirit of "fast-slow-fast." The extreme movements of such a concerto are written in the ritournelle form and based on switching between tutti and solo, and, finally, their solo sections are unusually developed.

At the same time, among the samples for the Weimar transcriptions, there are compositions of an earlier type, which continue the tradition of *concerti grossi* established by Arcangelo Corelli – a cycle of four or more movements, their alternation in the spirit of "slow-fast" (and so on), and juxtaposition of a group of soloists (*concertino*) and the rest of the ensemble (*ripieno*) within the "concerto allegros." Among the concertos of this kind, there is a work that had long been attributed to Giuseppe Torelli, but in fact, it is one of the earliest Vivaldi concertos (RV 813 – BWV 979). This is a multi-movement concerto (the tempo mark changes seven times), the new authorship of which was established by Federico Maria Sardelli, an Italian musicologist and one of the authors of the latest edition of the *Vivaldi Catalog* (Ryom, Peter, Sardelli, Federico Maria. Antonio Vivaldi: *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke* (RV). Zweite, überarbeitete Auflage von F. M. Sardelli. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2018).

For two of the transcriptions, the concertos of Vivaldi's Venetian contemporaries, the Marcello brothers, Alessandro (1673–1747) and Benedetto (1686–1739), were the models. Alessandro Marcello's concerto for oboe is probably his most famous work: the melancholic second movement

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

with its melody of the solo oboe (BWV 974) may remind us of Largo from the Bach Concerto BWV 1056. By the time the orchestral piece by Benedetto Marcello (BWV 981) got to Bach's desk, it had been published in the collection 12 Concerti à cinque, Op. 1, Venice, 1708. This concerto reflects the earlier development of the genre, and its form is based on the type of the so-called church sonata (sonata da chiesa): a four-movement cycle, a slow introduction, and a polyphonic Allegro (as a second movement).

Along with the Italians, the transcriptions of the concertos included German composers: Georg Philipp Telemann, as well as Prince Ernst, a very talented representative of the august family. By the time the transcriptions were created, Bach and Telemann had been in friendly correspondence, one of the earliest pieces of evidence of which was a copy of the Telemann concerto for two solo violins created by Bach in 1709. While Bach was serving in Weimar, Telemann worked in Eisenach, Bach's hometown. There, by 1712, he had written twenty-seven concertos for various solo instruments. Perhaps Telemann even got ahead of Bach in mastering the Italian concerto style – at this point, we can only assume that Bach was then writing his own concertos in Weimar.

The cultivation of Italian concerto in Weimar is noticeable not only by the fact that the prince brought the collection of works there and apparently asked Bach to arrange them but also by some other, no less important signs. Prince Ernst composed his violin concertos in the Italian style. Not without reason, they call him the "Thuringian Vivaldi." In light of this, the reason for the appearance of the transcriptions could be the prince's desire to get acquainted with their musical principles as soon as possible, which is much more convenient in a two-handed version than in a score. There were at least nine concertos created by Johann Ernst, not counting those not found, which the transcriptions of BWV 977, 983, and 986 are supposedly based on: six concertos were published posthumously by Georg Philipp Telemann (Op. 1, 1718), and the rest were found in the form of manuscripts. Thus, three works by Ernst definitely and three more presumably replenished the collection of the Bach transcriptions. Despite the composer's young age, as well as, apparently, the educational reason for writing Ernst's violin concertos, they show a great taste and variety of musical ideas and techniques,



БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

which the prince was rapidly trying to master. His works also show the features of the Vivaldi concertos. The multi-movement pieces are an allusion to Corelli, including the concerto (Op. 1 no. 4) that completes the entire series of transcriptions (BWV 987), the multiple changes of tempo and character in which are signs of fantasy and improvisation. The untimely death of the prince at the age of nineteen makes us only speculate about the heights that his extraordinary talent could reach.

Among other signs of the Italian "expansion" is another group of concerto transcriptions prepared for the prince by his teacher Johann Gottfried Walther. Finally, by indirect indications, it can be understood that in 1713 (1714) they were being prepared for concert performance: in the Rotes Schloss in Weimar, a study was set up for storing sheet music; at the same time, copies of various pieces of music were made and bound. Probably, the harpsichord transcriptions were performed for the first time in the same Rotes Schloss: the arrangements for the organ were most likely performed later when the restoration of the organ in the palace chapel was completed in the spring of 1714.

The Bach transcriptions featured in this release are solo pieces for clavier (a keyboard instrument). The composer kept the form of the concertos and their individual movements intact. The changes mainly affected the texture, often the melodic figures, and less often the harmony. Although the transformations of the soloists' and orchestral parts were primarily caused by adjusting the original material to an instrument of a different nature, Bach's work on the melodic lines reflected his ideas about composing. Here, the strengthening of the polyphonic element is most noticeable in comparison with the Italian examples. For instance, for the left hand, instead of a simple chord accompaniment to the melody in the right hand, Bach often composes a full-fledged counterpoint voice using polyphonic techniques – perpetual canons and imitations. In the melodic turns of the Vivaldi concertos, it is also noticeable that Bach removes the multiple, static repeating of the homogeneous motive and modifies its next appearing (as in BWV 972 – RV 230, Part II, Vols. 28 to 30).

While the transcriptions of BWV 592 to 596 can be performed exclusively on the organ because of the obligatory pedal part (a piece with the pedal or pedaler), opinions differ regarding the instrument for the "harpsichord" transcriptions of BWV 972 to 987. These "manual" pieces are quite

suitable for both the harpsichord and the organ without using the pedal. In terms of techniques, these transcriptions are more likely harpsichord ones, especially if we compare two transcriptions of the same Johann Ernst concerto (with the pedal, BWV 592; without it, BWV 592a, or the first movement of the organ concerto BWV 595 with its harpsichord version BWV 984). At the same time, it is known that at that time there was no particular strictness regarding the choice of instrument, and a performer (who was a "keyboard player" rather than an "organist" or just a 'harpsichordist') played the type of instrument that was available to him. In particular, the previously mentioned manuscript with harpsichord transcriptions and an organ one created by Johann Bernhard Bach has several title pages added by later owners of the manuscript. One of these sheets indicates that the concertos were arranged by Bach for the organ ("für die Orgel eingerichtet"), which may indicate a universal performing practice in relation to these works.

Sixteen "harpsichord" transcriptions BWV 972 to 987 have been recorded by organist Konstantin Volostnov on the Gerhard Grenzing organ (Barcelona, 2010) in the Tauride Palace in St. Petersburg. The organ is located in the Domed Hall of the palace that boasts excellent acoustics. The history of the hall was originally associated with the organ – an instrument, presumably built by an English maker, was placed there in the late 18th century, immediately after the completion of its construction in 1789. Thus, the recorded concertos were performed in a real palace, in the same secular atmosphere as in the time of Bach. And the sound of the "southern" voice of this Spanish-German instrument subtly conveys the warm and often opera-like intonations of the Italian composers.

In his organ arrangements, Volostnov draws on the experience of the Bach transcriptions for the organ (BWV 592 to 596), which he recorded in 2017 (the album *Bach: Organ Concertos, Sonatas and Toccatas* released on Firma Melodiya). It includes the organ version of Prince Ernst's Concerto in G major (BWV 592), which is why its harpsichord version (the seventeenth transcription, BWV 592a) is out of this release. Volostnov adds the pedal part in a manner that is mostly similar to Bach – in the cases when the full continuo group plays in the original concert versions. In a number of cases, such as, for example, in the finale of the Vivaldi concerto in G minor, BWV 975, the first, now lost, version

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

of which (RV 316) was at the disposal of Bach, the performer needed to supplement the musical texture with an independent bass voice. In the same concerto, the orchestral ritournelles in the slow movement are replaced by the later, polyphonically more meaningful ones, which Bach himself would probably prefer to do if he had an updated composer's version. A certain texture additions were needed for the fragments that should be performed by a soloist and the continuo group in the orchestral versions, or by just two voices in the Bach version. However, with all the changes made to endow this collection of concertos with a certain "organ-ness," the performer ultimately retains the techniques that are in many respects characteristic of harpsichord playing, which is also natural for the Bach material.

In general, such a manner is closer to the southern European baroque tradition, the organ music of which is characterized by an extremely developed manual part, while the pedal is used occasionally and rather plays a subordinate role. It is no coincidence that the keyboards on Italian or Spanish organs of the 17th and 18th centuries, due to the specifics of their action, are much more responsive and malleable than the German and even French ones. This is confirmed by most of the lyrical slow movements and the soaring refined finales of the concertos BWV 977 and BWV 983. At the same time, certain movements of the cycles (for example, the finales of BWV 972 and 973) are played in the French Grand jeu manner, which is distinguished by a loud sonority based on the reed stops. Volostnov's interpretation conveys the brilliance and diversity of nuances that are close to the performing practice of the late Baroque and early classicism when compositions for the strict church instrument become more and more suitable for concert playing and brilliantly virtuosic. Perhaps, this is the manner that Bach's young contemporaries stuck to when they played these transcriptions.

Anna Pastushkova



БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

THE HISTORY OF THE TAURIDE PALACE ORGAN

One of the most important mentions of the organ in the building of the House of the Horse Guards, now the Tauride Palace of St. Petersburg, is found in the “Description of the Celebration on the Occasion of the Capture of Ismail in the House of Field Marshal General Prince Potemkin of Tauride, Near the Horse Guards, in the Presence of Empress Catherine II, 1791, April 28” created by Gavriil Derzhavin (1743–1816), a Russian poet of the Age of Enlightenment. As we read the author’s enthusiastic story about the luxurious interiors of the palace (built by architect Ivan Starov (1745–1808)), the exterior of which is known for its emphasized strictness, we find the following words in the second paragraph: “Above, the choir galleries hanging around with railings, which are decorated with precious Chinese vessels, and with two aureate grand organs share our attention and add to our delight.” This is how Derzhavin describes the domed hall of the palace. The same source speaks about the music played at the celebration and the participation of the organ in it. The exact parameters of the instrument, or even the instruments, if we rely on Derzhavin’s words, are now unknown. In fact, we cannot say for sure whether it was one organ placed in two enclosures or two instruments located on the choir galleries. Some sources suggest that the organ that appeared in the Tauride Palace immediately after its construction was completed could belong to the English tradition. This is indirectly indicated by two circumstances. In the late 1770s, at the behest of Empress Catherine the Great, via the Russian embassy in England, the Royal Organ Builder Samuel Green (1740–1796) was commissioned to build an organ, the further fate of which has no reliable evidence. At the same time, as evidenced by the description of the masquerade and ball held on June 25, 1779, it is known that there was an organ in the summer palace of Prince Grigory Potemkin (1739–1791). There are also suggestions that this instrument was transported to the new (Tauride) palace donated by Catherine in 1783, which partly explains the instant appearance of the organ there. On the other hand, we are aware of the specifications of two instruments that Johann Friedrich Gräbner (1731–1801), an organ builder from



БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

Reval (now Tallinn) who later came to St. Petersburg to serve for Prince Potemkin, sent to the prince in 1789. The project of the first of the Gräbner organs with three manuals, a pedal and forty-five stops was intended for one of the so-called "heterodox" churches of the capital, and the second, also with three manuals and a pedal but with sixty stops, was to be placed in some palace. Knowing about the prince's notorious resourcefulness, it is not difficult to suppose that both of the instruments could end up in his new home at once. The position of the empress's minion gave Prince Potemkin colossal preferences and made it possible to fully satisfy his sincere passion for music not without obvious benefits for the development of art in Russia.

The nearness of the prince to Catherine II played a certain part in the further history of the Tauride Palace organ. Wishing to get rid of any reminders of his mother's minion, Emperor Paul, who ascended the throne in 1796, donated the organ to the Catholic church at the Vorontsov Palace, now the Maltese Chapel, in 1800. Potemkin's Palace organ existed there until 1909 when it was replaced by a new instrument built by E. F. Walcker & Cie.

For more than two hundred years, the Tauride Palace remained without the organ sounds loved so much by its first owner. Some events that filled those two centuries were highly dramatic. From 1797 to 1801, the palace housed a horse guards regiment with barracks, a stable, and a riding hall in the ceremonial rooms, but after the death of Paul I, the building re-entered the number of imperial residences and its gradual restoration began. Until the early 20th century, the Tauride Palace did not have a strictly defined purpose and was used mainly as a guest house and also for balls and various civic events. In 1906, after the establishment of the State Duma of the Russian Empire, Tsar Nicholas II placed the building at its service. For a while, the parliamentarians kept staying there after the February Revolution of 1917, but soon enough they gave way to those who was eager to learn the intricacies of party propaganda at the All-Union Communist Agricultural University. The source of party manpower was shut down in 1937. However, it resumed its work in 1944 and became the Leningrad Higher Party School by 1956. At the end of 1992, after a series of transformations caused by the change in the country's official ideology, the educational institution gave way to the new administration of the

building, now the Interparliamentary Assembly of the CIS Member States. Today, apart from being the organization's headquarters, the building is also a venue for meetings and diplomatic events.

The organ musical history of the Tauride Palace was resumed in 2009 thanks to the initiative and efforts of classical concert producers Alyona Petrova, General Director of Tauride Capella LLC, and Elena Demidova, General Director of the International Charitable Foundation "Tree of Life." Financial support was provided by PJSC PhosAgro. The tender for the construction of the organ was won by the Spanish firm Gerhard Grenzing located on the outskirts of Barcelona. In February 2010, the work was begun, and in December, the finished organ was transported to St. Petersburg. In February 2011, the inauguration of the instrument took place, and Alyona Petrova and Elena Demidova, the organizers of the project, donated it to the Russian Federation. Sergei Mironov, the then chairman of the Federation Council, chairman of the Council of the Interparliamentary Assembly of the CIS Member States, and a sincere admirer of organ music, also played a significant part in the successful revival of the organ traditions of the Tauride Palace.

The new twenty-four-stop instrument fits extremely well into the magnificent acoustics and interior of the historic hall. Designed in the spirit of the so-called southern European traditions, the organ, in terms of its sound and architectural concept, ideally complements the decor of the domed hall being its noticeable and, at the same time, delicate highlight. The artistic concept, which is close to the French classical organ of the Baroque period, is supported by technological solutions. In accordance with the requirements to preservation of monuments, the organ case should not exceed two meters (from the wall) in depth and six meters in height. However, the large measure of the pipes allows the instrument to easily fill an impressive space, which is 24 meters high. The console and action are designed and manufactured with the style and technology of the old organ-builders in mind, and the combination of a fairly low wind pressure, authentic temperament and light, pliable key action makes the instrument very well suited to 18th century music.

Konstantin Volostnov

The author thanks Alyona Petrova for her help in writing this article.

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

Konstantin Volostnov (born in 1979) is a Russian organist, a professor at the Moscow Conservatory and several international academies, a jury member of organ competitions and a founder of various festival projects.

Konstantin Volostnov received the First prize at the oldest *St Albans International Organ Competition* (United Kingdom, 2009), where he also won three special prizes, including the one for the best performance of J. S. Bach's music, the First prizes at the *E. F. Walker Competition* in Schramberg (Germany, 2008) and at the *Goedicke Competition* (Moscow, 2008). In 2013, Konstantin Volostnov became the first organ graduate in the history of the *Stuttgart Musikhochschule* to receive an honors diploma. His studies in Stuttgart with Ludger Lohmann began in 2005. Before that Konstantin Volostnov graduated from the Moscow Conservatory where he majored in organ with Prof. Alexei Parshin and piano and historical keyboard instruments with Prof. Yuri Martynov. The Russian organist and pianist Alexei Shmitov made an invaluable contribution to his professional development.

Konstantin Volostnov has performed in Great Britain, Russia, Switzerland, Spain, Austria, Germany, France, the Netherlands, Poland, USA, Canada, and other countries. He has appeared at the major international festivals like Haarlem (the Netherlands), Chartres (France), St Albans (UK), and Hamilton (Canada). He has performed with some of the leading orchestras, such as the *State Orchestra of Russia*, the *National Philharmonic Orchestra of Russia*, and the *Russian National Orchestra* under the baton of Vladimir Ashkenazy, Charles Dutoit, Mikhail Pletnev, Kent Nagano, Jean-Christophe Spinosi, and Howard Griffiths. In 2015, Konstantin Volostnov performed the Russian premiere of Nikolai Korndorf's Third Symphony with conductor Alexander Lazarev. Shortly before that, he premiered Scriabin/Nemtin's Preliminary Action with conductor Vladimir Jurowski. Among Konstantin Volostnov's stage partners are some of the best choirs of Russia, including the Sveshnikov Choir, the Academic Grand Choir *Masters of Choral Singing*, and the Yurlov State Choral Capella, soloists Tatiana Grindenko, Alexander Rudin, Vladimir Baikov, and Ekaterina Gubanova, as well as famous Russian actors Dmitri Nazarov, Sergey Chonishvili, and

Daniil Strakhov. Many composers, including David Gompper (USA), Irina Dubkova and Alexei Shmitov (Russia), have dedicated their works to him.

The discography of Konstantin Volostnov includes 16 editions, among which are a triple CD of Bach's complete toccatas, sonatas and concertos (one of the bestsellers of *Melodiya* classical catalogue) and recordings of the organs at the Moscow International Performing Arts Center, Riga Cathedral and the Cavallé-Coll's organ at the Grand Hall of Moscow Tchaikovsky Conservatory.

Konstantin Volostnov sees his mission in the field of organ art in the zealous promotion of classical traditions in the wake of the achievements and possibilities of the performing arts of the 21st century.

БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

ДИСПОЗИЦИЯ ОРГАНА ТАВРИЧЕСКОГО ДВОРЦА «ГЕРХАРД ГРЕНЦИНГ», 2010 SPECIFICATION OF THE TAURIDE PALACE ORGAN GERHARD GRENZING, 2010

Grand-Orgue (II), C-g'''

1. Bourdon 16'
2. Montre 8'
3. Flûte à cheminée 8'
4. Prestant 4'
5. Flute Ouverte 4'
6. Quarte 2'
7. Cornet (ab f°) V
8. Plein Jeu 1½' IV
9. Trompette 8'

Pedal, C-f'

10. Soubasse 16'
11. Flûte 8'
12. Basse 8' (Ext. № 10)
13. Flûte 4'
14. Basson 16' (Ext. № 15)
15. Trompette 8'

Positif (I), C-g'''

16. Bourdon 8'
17. Salicional (ab c°) 8'
18. Prestant 4'
19. Flûte douce 4'
20. Nazard 2 ⅔'
21. Doublette 2'
22. Tierce 1⅓'
23. Larigot 1½'
24. Cromorne 8'

Tremblant
I/II, I/Ped, II/Ped
Bronzeglockenrad
Temperament: Kellner



БАХ 16 ВЕЙМАРСКИХ КОНЦЕРТОВ

BACH 16 WEIMAR CONCERTOS

БЛАГОДАРНОСТЬ ЗА СОДЕЙСТВИЕ В ПОДГОТОВКЕ ИЗДАНИЯ:

Валентине Матвиенко
Дмитрию Кобицкому
Александру Волкову
Алексею Локтионову
Алёне Петровой
Ирине Розановой
Лилие Кузнецовой
Марине Вяйзе
Сергею Силаевскому
Анатолию Погдину

а также сотрудникам Секретариата Межпарламентской ассамблеи
государств – членов СНГ.

OUR GRATITUDE FOR ASSISTANCE IN PREPARING THIS RELEASE TO:

Valentina Matvienko
Dmitriy Kobitskiy
Alexander Volkov
Alexei Loktionov
Alyona Petrova
Irina Rozanova
Lilia Kuznetsova
Marina Vyaizya
Sergei Silayevskiy
Anatoliy Pogodin

as well as the employees of the Secretariat of the Interparliamentary Assembly
of Member Nations of the Commonwealth of Independent States.



ЗАПИСАНО 9–12 АВГУСТА 2021 Г. В ТАВРИЧЕСКОМ ДВОРЦЕ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.
ЗВУКОРЕЖИССЕР – ГРИГОРИЙ ВАСИЛЬЕВ

RECORDED ON AUGUST 9–12, 2021 AT THE TAURIDE PALACE, ST. PETERSBURG
SOUND ENGINEER – GRIGORY VASSILIEV

РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА:
АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН
РЕДАКТОР – ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ
ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ
КОРРЕКТОРЫ – ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА (РУС.), МАРГАРИТА КРУГЛОВА (АНГЛ.)
ДИЗАЙН – АННА КИМ
ФОТО: ГРИГОРИЙ ВАСИЛЬЕВ, ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ЮЛИЯ КАРАБАНОВА

PROJECT SUPERVISOR – ANDREY KRICHEVSKIY
LABEL MANAGER – KARINA ABRAMYAN
EDITOR – DMITRY MASLYAKOV
TRANSLATION – NIKOLAI KUZNETSOV
PROOFREADERS: OLGA PARANICHEVA (RU), MARGARITA KRUGLOVA (EN)
DESIGN – ANNA KIM
PHOTO: GRIGORY VASSILIEV, DMITRY MASLYAKOV
DIGITAL RELEASE: JULIA KARABANOVA

MEL CD 10 02667

© KONSTANTIN VOLOSTNOV, 2022

АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2021. ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIYA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHNYAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.

