

Орган

Надежда Бакеева

Орган

© М., «Музыка», 1977

Вступление

Устройство органа
Трубы и регистры

Тембры органных регистров

Механизмы управления

Орган древнего мира

Орган средних веков

Орган эпохи Возрождения

Золотой век органной музыки

«Симфонический» орган романтиков и ренессанс баховского органа

Орган в России

Орган в Прибалтийских республиках

Советская органная культура

Краткий словарь специальных терминов

ВСТУПЛЕНИЕ

«Пусть читатель, органист, музыковед, историк или любитель музыки помнит, что грандиозный и магический инструмент, вдохновивший на создание стольких шедевров и явившийся источником стольких радостей, имеет своим предком удивительную машину, придуманную задолго до нашей эры, греческим механиком с творческим умом».

Жан Перро

Органые концерты... Обычно они проходят в переполненном слушателями

зале, и если, допустим, в 1930-х годах подавляющее большинство публики состояло из старшего поколения, то сейчас зал переполнен молодежью – студентами различных вузов и училищ, рабочей молодежью, школьниками. Интерес к органу растет, появляется все большее количество исполнителей на нем. В целом ряде городов нашей страны – в филармониях, консерваториях – устанавливаются новые инструменты. Композиторы пишут произведения для органа, а также вводят орган в симфонические оркестры.

Орган привлекает внимание своими огромными выразительными возможностями, богатством тембров, масштабами звучаний, широтой звукового диапазона. Звучность полного органа поражает своей грандиозностью: всепоглощающее фортиссимо заставляет содрогаться, трепетное пианиссимо едва ощутимо.

В статье «Два слова об органе» В. Стасов дал исчерпывающую характеристику органу: «Этот инструмент есть по преимуществу выразитель глубочайших и могущественнейших стремлений человеческого духа; ему в особенности свойственно воплощение в музыкальных образах и формах стремлений нашего духа к колоссальному и беспредельно величественному; у него одного существуют те потрясающие звуки, те громы, тот величественный, говорящий как будто из вечности голос, которого выражение невозможно никакому другому инструменту, никакому оркестру...» И дальше: «Невозможно ожидать где бы то ни было проявления и полного развития высших и глубочайших сторон музыки без того, чтобы в этом развитии орган не играл самую первую роль» (Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974, с. 88, 89).

Орган является как бы своеобразным оркестром в руках одного исполнителя. Наличие многочисленных «голосов», разных по тембру и высоте, возможность использования их в различных сочетаниях позволяет проводить эту аналогию. От мастерства органиста зависит логичность появления новых тембров в музыкальном произведении, использование динамических контрастов. «Играть на органе, – пишет Б. Асафьев в книге «Полифония и орган в современности» (Л., 1926, с. 7), – значит организовать звучащую ткань и мыслить о том, как из множества данных голосов и тембров выбрать наиболее характерные для проведения в сознание слушателя гераклитовскиобразно постигаемого становления музыкальных идей...»

Органное искусство тесно связано с развитием одной из важнейших сторон музыкальной культуры человечества – полифоническим мышлением.

УСТРОЙСТВО ОРГАНА

О специальных терминах, встречающихся в тексте без расшифровки, а также терминах, имеющих непосредственное отношение к органным конструкциям, см. в Кратком словаре специальных терминов. Термины иноязычного происхождения, утвердившиеся в русском языке, даются в русском написании (например, микстура, позитив и др.).

Орган – духовой клавишный инструмент. Все большое сооружение, именуемое

органом, состоит из трех частей: звучащие трубы различной величины и устройства, сгруппированные определенным образом; механизм управления; меха, вентилятор и электромотор, нагнетающие в виндлады воздух, находящийся под постоянным давлением.

Трубы и регистры

Каждая органная труба издает только один звук, определенного тембра и громкости. Высота звука определяется длиной трубы, чем меньше труба, тем выше звук. Трубы бывают открытые и закрытые, с широкой и узкой мензурой, что влияет на характер и силу звука данной трубы.

Все огромное количество звучащих труб органа (в больших концертных органах оно достигает нескольких тысяч) делится на две неравные группы: лабиальные и язычковые.

Лабиальные являются основной группой в органе.

Labium – губа. В данном случае – верхний и нижний края боковой щели в корпусе трубы. Именно здесь поступившая в трубу струя воздуха превращается в колеблющийся воздушный столб, который образует звуковую волну определенной длины.

Ряд труб одинакового устройства и тембра, соответствующий количеству клавиш клавиатуры, образует определенный регистр. Таким образом, на каждую клавишу приходится столько труб, сколько в органе регистров (звучащих голосов). Кроме того, есть регистры, в которых на каждую клавишу приходится несколько трубок, образующих набор обертонов к основному тону: октава, квинта, терция и т. д. Такой регистр называется микстура, то есть смесь.

Регистры отличаются не только тембром, но и своим звуковысотным положением. Основные регистры органа имеют ля' соответствующей принятой высоте около 440 герц. В этом случае высота звучания всего ряда труб соответствует звуковысотному значению клавиш. Такие регистры называются восьмифутовыми, так как их самая нижняя открытая лабиальная труба имеет корпус длиной около восьми футов (если труба закрытая, она вдвое короче). Все регистры, звучащие на октаву выше, называются четырехфутовыми, на октаву ниже – шестнадцатифутовыми и т. д. Футовость регистров обозначается цифрой с запятой сверху, которая ставится после названия регистра. Например, регистры принципиального тембра могут иметь следующие звуковысотные положения и обозначения: Prinzipalbass 32', Prinzipalbass 16', Prinzipal 8' (основной), Prinzipal 4', Quinte 2 2/3, Oktav 2', Terz 1 3/5, Oktav 1'. (Добавление к названию регистра «бас» означает принадлежность его к ножной клавиатуре). Таким образом, наличие регистров различной высотности делает реальный диапазон органа гораздо шире диапазона его клавиатуры и больше по сравнению с другими инструментами. Систематизированный комплекс рядов труб (регистров, или голосов) разного тембра и звуковысотного положения, образующий как бы самостоятельный небольшой орган с присущим ему характерным общим звучанием, закрепленный за одной из клавиатур, называется в немецком органостроении

Werk. С величиной органа увеличивается их количество, а значит, и количество мануалов. Werk и соответствующая ему клавиатура имеют общее название. Главный комплекс голосов называется Hauptwerk. Он управляется обычно второй или первой клавиатурой. Здесь наиболее полно представлены принципиальные и флейтовые регистры различных звуковысотных положений, а также самые сильные микстуры и язычковые регистры. Hauptwerk определяет звуковую мощь данного органа в целом и, вместе с тем, имеет вполне самостоятельное значение.

Группа голосов, расположенная в верхнем этаже органного корпуса, называется Oberwerk. Он несколько прозрачнее по звучанию, чем Hauptwerk, но имеет свое достаточно яркое Pleno. Тише и мягче звучит Brustwerk, голоса которого расположены в центральной части органного корпуса – в «груди» органа.

Для исполнения партии цифрованного баса очень удобен позитив (Positiv). Комплекс его голосов образует как бы маленький орган, обладающий общим легким звучанием и небольшим количеством сольных регистров. В старинных органах позитив, вынесенный перед фасадом, смонтированный в самостоятельном небольшом корпусе и оказывающийся, таким образом, за спиной органиста, называется рюкпозитив (Ruckpositiv). Группа голосов заключалась в швеллерный ящик (швеллер): отсюда – Schwelwerk. Открывая и закрывая створки жалюзи, органист получает эффект плавного усиления и ослабления звучания.

Pedalwerk – группа голосов, управляемая ножной клавиатурой. Здесь преобладают очень низкие басовые регистры.

Трубы Fernwerk и Echowerk помещаются вдали от главного органа и соединяются с одним из его мануалов посредством электрической трактуры. Fernwerk представляет собою маленький самостоятельный орган, звучащий как бы издали. В очень больших органах группа голосов, находящихся на самом верху корпуса, называется Kronwerk.

Количество регистров определяет величину органа. Ориентировочно можно сказать, что малый орган имеет от одного регистра до 16, средний – от 17 до 35, большой – от 36 до 80, орган-гигант – от 81 до 200 и более регистров. Резонатором органа является помещение, в котором он стоит. Поэтому акустика зала очень важна для характера и силы звучания данного органа. Средний орган в благоприятных акустических условиях может звучать полнее и громче, чем большой орган в неблагоприятных условиях. Лучшими акустическими условиями будут такие, при которых эхо органного звучания, длится около трех секунд. Если это время короче, звучность органа четкая, но «сухая». Если оно длится намного дольше, то при возрастающей полноте звучности последовательность тонов сливается, игра делается нечеткой, исполнение технических пьес затрудняется. Именно хорошей акустикой зала в сильной степени объясняется поражающее слушателя звучание в знаменитом Домском соборе в Риге. Этот орган-гигант имеет 117 регистров, 4 мануала и педаль (всего 6768 труб). Самая большая его труба достигает в длину 10 метров, самая маленькая – 13 миллиметров. Вместе с тем, это тот случай, когда

длительный отзвук представляет затруднение при исполнении виртуозных пьес. В них трудно добиться четкого звучания, быстрой последовательности, звуков. Почти идеальную акустику имеет кафедральный собор-музей в Вильнюсе.

Все регистры органа можно подразделить на несколько групп: принципалы и флейты, составляющие основу органного звучания; голоса особо характерных тембров, в том числе язычковые, применяемые в качестве солирующих и в различных сочетаниях (Quintaton, Gamba, Schalmei, Oboe и т. д.); искусственные обертоны (или аликвоты), то есть очень высокие голоса, не используемые отдельно, а подключаемые к основным и солирующим на расстоянии октавы, квинты, терции, септимы, ноны; инструментальные имитаторы, составленные из ряда труб разных характерных тембров и подражающие звучанию старинных духовых инструментов (корнет, раушпфейфе, цинк и другие); микстуры, объединяющие в одном регистре ряды обертонов принципального тембра и создающие так называемую звуковую корону (Mixtura, Zimbel, Scharf); громкие язычковые голоса, включаемые, как правило, при полном звучании органа (Trompete, Posaun и другие).

Каждый обертоновый ряд, входящий в микстуру, или ряд труб характерных тембров инструментального имитатора, называется хором. Таким образом, смешанный регистр может быть двух-, трех-, четырех- и более рядным (хорным) или кратным. Чтобы хоры в смешанном регистре звучали слитно, требуется высокое искусство интонировки, обеспечивающее нужное равновесие силы звука и тембра интонируемых рядов труб. Это зависит от органного мастера.

Регистры имеют различные названия, возникавшие в процессе исторического развития органа. В одних случаях название обозначает особенность тембра, например квинтатон – регистр с искусственно подчеркнутым обертоном квинты, или принципал – главный тембр органа. В других – название заимствовано из существующего инструментария: флейта, гобой, гамба и т. п. Встречаются названия, навеянные немзыкальными ассоциациями: Vox coelestis – небесный голос, Unda maris – волна морская. Следует подчеркнуть, что в современном органостроении очень свободно и произвольно применяются названия регистров и часто вводятся новые. Так, в большом органе монастыря Ульме (Ulma Munster, ФРГ, построен в 1969 году) высокая микстура названа короной, имеются большая, средняя и малая Trompete, а в новых органах фирмы Ригер-Клосс (ЧССР, установлены в Советском Союзе) встречается высокий педальный регистр – Russischhorn 2'.

Язычковые трубы – немногочисленная (и необязательная) группа труб в органе.

В язычковых трубах звук возникает в результате колебания металлической пластинки такого же типа, как в фисгармонии, баяне, аккордеоне или губной гармонике. Такая пластинка – язычок – помещается в специальный корпус, на который насаживается рупор, усиливающий и облагораживающий звучание язычка. Формой рупора в основном определяется тембр язычкового голоса.

Все язычковые регистры можно подразделить на две группы: первая включает очень характерные тембры, используемые в качестве сольных голосов: Musett,

Schalmei, Oboe, Krummhorn, Regal, Klariten и другие. Вторая – громкие тембры, включаемые в звучность полного органа. Сюда относятся: Trompete, Posaun, их разновидности – французская Trompete, испанская Trompete, Helltrompete, Posaunbass и другие.

О тембрах органных регистров

Регистры принципального тембра

Принципал – основной регистр органа. Он имеет плотное, насыщенное, «мужественное» звучание. Интонирован обычно в форте. Используется, главным образом, как основа различных сочетаний регистров в громком и полном звучании органа. В больших концертных органах принципалы разных оттенков имеются на каждой клавиатуре. Встречаются в любых звуковысотных положениях (32', 16', 8', 4', 2 2/3', 2' и т. п.). Трубки открытые, обычно металлические, в низкой части диапазона бывают деревянные. Мензура – средняя.

Prinzipalbass – более низкий, чем принципал. Регистр ножной клавиатуры.

Oktav – резкое, громкое звучание.

Oktavbass – то же, но более низкий регистр, помещается в ножной клавиатуре.

Oktavlein – очень высокий регистр, довольно громкий.

Geigenprinzipal – острое звучание, напоминающее тембр струнных инструментов.

Flotenprinzipal – мягкое звучание с оттенком флейтового тембра.

Hoizprinzipal – мягкое приглушенное звучание.

Регистры флейтового тембра

Трубы с более широкой, чем у принципала, мензурой образуют регистры флейтового тембра. Их звучание мягкое, «округлое», лишенное острых обертонов. Интонируются флейтовые регистры в пределах от pp до мягкого f. Трубы большей частью деревянные, но бывают и металлические, открытые и закрытые. Встречаются в любых звуковысотных положениях.

Gedackt – очень тихий, звучание приглушенное (закрытый).

Bourdon – тихий, звучание приглушенное, громче гедакта (закрытый).

Lieblightgedackt – тихий, нежный, певучий, хорош в соло (закрытый).

Konzertflote – звучный, полный (открытый).

Holflote – звучный, полный (открытый).

Rohrflote – характерный призывок принципала (полузакрытый).

Quintaton – регистр с ясно выраженным обертоном квинты, характерный сольный голос (закрытый).

Flautino – очень высокая флейта (открытая).

Subbass – низкая флейта, регистр ножной клавиатуры.

Gedackt – тихая флейта, регистр ножной клавиатуры (закрытая).

Имеется еще много разновидностей флейтового тембра различных оттенков: Doppelflote, Waldflote, Spizflote, Bachflote и другие.

Флейты широко применяются в качестве сольного голоса, фона и в самых различных комбинациях. Обязательно присутствие флейт вместе с принципами в полном звучании органа. Различные флейты располагаются на всех клавиатурах.

Регистры группы Streicher

Регистры с мензурой более узкой, чем у принципала, образуют группу так называемых Streicher. Они имеют характерный призывок, напоминающий тембр струнных смычковых инструментов. Их звучание характерно в нюансе от *pp* до *mf*. Используются преимущественно в качестве сольного голоса, а также фона, и в очень тихих аккордных эпизодах. Трубы металлические, открытые, часто с дополнительными приспособлениями у лабиального отверстия, воздействующими на тембр.

Aeoline – очень узкая мензура, самый тихий регистр органа своеобразного «шуршащего» тембра.

Salicional – более громкий, чем эолине, мягкий.

Doice – нежный, но более характерный, чем предыдущий.

Viola – характерный сольный тембр, довольно громкий, напоминающий звучание старинной виолы. Бывает различных оттенков – виола да гамба, гамба, шпиц-гамба и т. д.

Violonbass – виола в ножной клавиатуре, напоминает звучание басовой виолы и т. д.

Составные регистры сочетающие в себе несколько рядов (хоров) труб

Vox coelestis (небесный голос) – два ряда регистра Aeoline настроенные с маленьким расхождением, благодаря чему получается мягкая вибрация. Тихий «романтический» регистр.

Unda maris (волна морская) – два ряда флейтовых труб, настроенных с маленьким расхождением. Эффект тот же, что и в Vox coelestis, только в флейтовом тембре

Mixtura – многорядный принципальный регистр, высокого обертонового звучания. Обычное количество одновременно звучащих рядов, от трех до восьми. Как правило, используется в качестве обертоновой надстройки при включенных всех принципах и флейтах. Придает блеск и силу полному звучанию органа (звуковая корона). Имеются очень высокие разновидности – Scharf и Zimbel.

Комбинированные регистры, имитирующие старинные инструментальные тембры или дающие оригинальную обертоновую смесь. Их хоры составлены из голосов различных тембров. Все эти регистры, как правило, используются в сочетании с основными восьмифутовыми.

Механизмы управления

Важнейшей частью механизмов управления является кафедра, или клавиатурный стол (Spieltisch). Она имеет несколько клавиатур для игры руками (мануалы). Объем каждой из них обычно равен четырем, пяти октавам. Их диапазон простирается от До до соль. За каждым мануалом закреплен свой комплекс звучащих голосов (регистров). Внизу у клавиатурного стола находится ножная клавиатура, обычно имеющая тридцать клавиш, охватывающих диапазон от До большой октавы до фа первой октавы. Над мануалами и по обеим сторонам от них помещаются особые клапаны, или выдвижные рычаги, для включения звучащих голосов. Эти устройства тоже называются регистрами. Кроме того, клавиатурный стол имеет различные кнопки и педали для управления вспомогательными механизмами, облегчающими включение и смену голосов. Так, например, механизм копуляции соединяет в различных комбинациях мануалы и педаль. Благодаря этому можно одновременно получать сочетания тембров, закрепленных за разными клавиатурами. В больших современных органах имеются специальное приспособление Walze, позволяющее последовательно включать регистры от самого тихого до самого громкого и обратно. Этот эффект своеобразного ступенчатого усиления и ослабления звука достигается путем постепенного поворота валика (Walze), расположенного внизу над педальной клавиатурой. Для плавного же усиления или ослабления звучности уже включенных регистров используется специальное устройство, называемое швеллерным ящиком (швеллер). Суть его состоит в том, что набор труб одной из клавиатур (werk) помещается в закрытый со всех сторон ящик, одна из стенок которого представляет собою жалюзи, открываемое и закрываемое нажатием специальной педали. При закрытом жалюзи трубы, помещенные в ящике, звучат приглушенно, при постепенном открывании звук усиливается и как бы приближается. Это изобретение впервые появилось в Англии, в середине XVIII века. В баховских органах его еще не было.

Трубы органа стоят на специальных «воздушных» ящиках – виндладах, в которых находятся клапаны, открывающие при нажатии клавиши доступ воздуха в соответствующую трубу.

Устройство, соединяющее клавиши с клапанами под трубами, называется трактурой и бывает трех видов: механическое, пневматическое и электрическое. Самая старая трактура – механическая – представляет собой систему деревянных тяжей (абстракты) и рычагов. Органы с такой трактурой называются механическими. Их клавиатурный стол непосредственно примыкает к корпусу.

Позже, во второй половине XIX века, стала применяться пневматическая трактура – тонкие свинцовые трубки. При нажатии клавиши такие трубки подводят «рабочий» воздух в специальный мешочек, поднимающий вентиль, который находится под звучащей трубой. Таким образом, воздух попадает в

нужную трубу. Эти органы называются пневматическими. Их клавиатурный стол может стоять на некотором расстоянии от корпуса органа.

Новейшая трактура – электрическая. Она состоит из системы проводов, соединяющих клавиши с механизмами под трубами. Эти провода могут быть собраны в кабель любой длины, что позволяет ставить клавиатурный стол на любом расстоянии от корпуса органа. Такие инструменты называются электрическими.

Электрический орган нельзя путать с электронным, или электроорганом, который не имеет труб. В практике его иногда используют вместо трубного органа, но заменить звучание последнего – настоящего органа – он не может.

Органы с электрической трактурой достаточно широко распространены в городах Советского Союза. Такие органы стоят в Ленинграде (в залах Филармонии, Хоровой капеллы, Малом зале консерватории, в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова) (Орган в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова установлен в 1965 году. Это инструмент фирмы Валькер, переведенный на электрическую трактуру. Звучащие трубы оставлены старые. Вся реконструкция осуществлена органным мастером В. Пржитульским), в Москве (в Зале имени П. И. Чайковского), в Ереване (в залах филармонии и Дома композиторов) и т. д. Особый интерес представляет орган Одесского оперного театра. Это большой концертный орган фирмы Ригер-Клосс, расположенный весьма своеобразно: звучащие трубы с соответствующими механизмами и два воздуходушных агрегата находятся в шести ложах верхнего яруса по обе стороны сцены. Клавиатурный стол для игры во время спектаклей расположен в оркестровой «яме», второй клавиатурный стол (копия первого) для игры во время органных концертов выкатывается из-за кулис на середину сцены. Электрическая трактура, собранная в кабеле, соответственно подведена в оркестровую яму и на сцену, где подключается к клавиатурному столу.

Звучащие трубы, виндлады, каналы, подводящие воздух, трактура и все сопутствующие механизмы обычно заключены в корпусе органа. Фасад его также заполнен трубами, но часть из них или даже все могут иметь чисто декоративное значение. В этом случае они не связаны с механизмами органа. Расположение и художественное оформление фасада определяется стилем зала. В органостроении фасад инструмента называется проспектом.

Воздуходувный агрегат (вентилятор, электромотор, «магазинный мех») обычно выносится за пределы корпуса и даже в другое помещение. При наличии беззвучно работающего мотора весь агрегат может быть расположен в самом корпусе.

ОРГАН ДРЕВНЕГО МИРА

Слово «орган» происходит от латинского *organum*, по-гречески «органон». В древности это был собирательный термин – орудие, инструмент. Приблизительно в IV веке н. э. этот термин закрепился за органом.

Когда же, где и кем был изобретен этот прошедший многовековой путь

развития музыкальный инструмент?

Вопрос о происхождении органа сложен и не удивительно, что ряд специалистов, пытаясь разрешить его, приходит к различным выводам. Уже в XVII веке один из основоположников инструментоведения немецкий ученый М. Преториус (1571-1621) в своем знаменитом труде «Сочинение о музыке» писал: «Кто был первым изобретателем этих необыкновенно изящных, великолепных инструментов – неизвестно» (Praetorius M. «Syntagma musicum», т. 2, Wolffebuttel, 1919, с. 99 – пер. автора).

Если искать существование органа в далекой древности, то можно говорить скорее об органо-образных инструментах, которые могли подать идею изобретения органа. Г. Риман считал, что родоначальником органа является древняя вавилонская волынка (XIX век до н. э.) («Мех надувался через трубку, а с противоположного конца находился корпус с дудками, имеющими, без сомнения, язычки и по несколько отверстий». – Риман Г. Катехизис истории музыки, ч. 1, М., 1896, с. 20.)

А. Модр в качестве прототипа органа указывает древний китайский духовой инструмент шен (или ченг), существовавший еще в XV столетии до нашей эры и дошедший до настоящего времени. (У него 13 или 24 бамбуковых трубки, снабженных металлическими (бронзовыми) язычками. Каждая трубка на 1/3 меньше следующей. Этот набор называется пяо-сяо. Трубки вставляются в резервуар из выдолбленной тыквы (позже деревянный или металлический). Звук извлекается путем вдувания в резервуар и втягивания в себя воздуха. – Модр А. Музыкальные инструменты. М., 1959, с. 148).

Во многих трудах, освещающих историю органа, подчеркивается, что наиболее ярко выраженным древнейшим предшественником органа является флейта Пана (сиринкс), которая существовала еще со времени неолита (VI-V век до н. э.) (Флейта Пана – многоствольная флейта, состоящая из набора открытых с одной стороны трубок разной длины, от чего зависит высота звука каждой трубки. Изготавливается из бамбука, ствола камыша, тростника, кости и т. п. Диапазон флейты Пана зависит от количества трубок).

Связь флейты Пана с идеей органа наиболее ясно прослеживается в антологической эпиграмме императора Флавия Клавдия Юлиана (331-363): «Я вижу тростники нового рода, растущие отдельно на одном металлическом поле. Они издают звук не от нашего дыхания, но от ветра, который выходит из кожного резервуара, лежащего под их корнями, между тем как легкие пальцы сильного смертного пробегают по гармоническим отверстиям...» (Цит. по статье «О происхождении органа». – «Русский инвалид», 1848, 29 июля, № 165).

Очевидно, речь идет о применении меха для нагнетания воздуха в трубы. Большинство историков сходится на том, что соединение флейты Пана с мехом (по-видимому, волыночным) подало первую мысль об органе.

В последней четверти XIX века при раскопках Помпеи были обнаружены древние музыкальные инструменты. У одного из них сохранилось одиннадцать труб, стоящих на бронзовой подставке, видимо, это была усовершенствованная флейта Пана, но дату создания и автора инструмента установить не удалось.

Ряд историков называют флейту Пана древним органом, предшествовавшим гидравлосу (водяному органу), последний же явился непосредственным прототипом современного органа. Кто же был создателем гидравлоса и что представлял собою этот инструмент?

По утверждению Жана Перро, изобретателем гидравлоса был известный античному миру механик грек Ктесибий из Александрии. (Александрия – древний египетский порт и большой культурный центр, столица Птолемеев, основанная в IV веке (331 г.) до н. э. Александром Великим, который создал здесь музей, бывший одновременно академией, университетом и библиотекой. Бурное развитие технической мысли, машинного строительства, инженерного искусства в III веке до н. э. особенно ярко проявлялось в Александрии. Именно к этому времени относится жизнь и деятельность изобретателя гидравлоса).

Увлекательные сведения о механике Ктесибий и созданном им инструменте имеются в книге Перро «Происхождение органа с эллинистического времени до конца XIII века».(Perrot Jean. L'orgue. De ses origines hellénistiques a la fin du XIII siècle. Paris, 1965). История знает несколько человек, носящих имя Ктесибия. Некоторые историки считают, что Ктесибий жил во II веке до н. э., но последние сведения, данные Перро, опровергают это. (Ж. Перро рассказывает, что живший в III веке до н. э. александрийский поэт Хедице в своей эпиграмме воспевал изобретенный Ктесибием инструмент ритон, действовавший при помощи воды. Этот инструмент был установлен в храме царицы Арсинои Зеферитской, обожествленной супруги Птолемея Филадельфийского Эвергета I, которая умерла в 270 году до н. э. Таким образом, документально подтверждается время жизни Ктесибия (III век до н. э.), и именно в этом веке был изобретен гидравлический орган. – См.: Perrot Jean. L'orgue, p. 263). Ктесибий не был музыкантом, его увлекала механика и первыми его изобретениями были гидравлические машины, автоматы, многочисленные развлекательные агрегаты, водяной насос, а позже часы, работающие при помощи воды. При изобретении гидравлоса Ктесибий преследовал чисто технические цели и созданный им инструмент был, в первую очередь, интересной новой машиной. Но в то же время в его создании нельзя не увидеть и музыкально творческой идеи – он стремился освободить исполнителя от чрезмерных напряжений, мешающих искусству.

«Ктесибий – это механик-изобретатель. Его идея проста и гениальна. Заметив трудное дыхание авлетиста, глаза которого налиты кровью, а щеки с усилием вдувают воздух в трубку, он стал нагнетать поток воздуха цилиндрическим насосом и сжимать его оригинальным приспособлением, где вода играет существенную роль. Современный большой орган – король инструментов – почти не отличается, по принципу устройства, от машины Ктесибия». (Ibid., p. 369. Здесь и далее цитаты из книги Ж. Перро даны в переводе Н. Манизера.)

Гидравлический орган стал широко использоваться в музыкальной практике в Риме в середине I века до н. э. Подробное описание гидравлоса дают греческие ученые: Герон Александрийский (II век до н. э.) в труде «Пневматика» и Витрувий (I в. н. э.) в книге «Архитектура».

Гидравлическая машина, или «орудие», как тогда назывались музыкальные

инструменты, имела от одного до трех рядов труб, подобие клавиатуры, клавиши которой были на пружинах, поэтому можно было исполнять быстрые последовательности звуков. Каждый ряд труб имел свой определенный тембр. Первый был основным и имел мягкое приглушенное флейтовое звучание (gedackt 8'). Второй звучал на октаву выше и более резко (Oktav 4'). Третий на две октавы выше основного (Superoktav 2'). Об устройстве труб и их мензуре Герон и Витрувий ничего не сообщают. По свидетельству анонимного автора, звучание гидравлоса было в лидийском, фригийском, гиполидийском и гипофригийском ладах. Ряд звуков – До, Ля, Си-бемоль, Си, до, ре, ми-бемоль, ми, фа, фа-диез, соль, соль-диез, ля, си-бемоль, до, до-диез, ре – соответствовал охвату диапазона мужских голосов.

Изобретенный Ктесибием механизм регистров давал возможность при нажатии клавиши извлекать звуки любого имеющегося ряда труб в отдельности. Сравнительное совершенство этого инструмента заключалось в том, что клавиши нажимались пальцами, а не локтем, как это было позже, в средние века.

Подача воздуха в трубы осуществляется при помощи воды – отсюда и название гидравлос (hydor – вода, aulos – трубка). Надо отметить, что к звукоизвлечению вода не имеет никакого отношения, а лишь регулирует давление воздуха. Воздушные насосы нагнетают воздух в центральный воздушный канал, один конец которого направляет воздух к звучащим трубам, а в противоположном направлении воздух идет в «воздушный колокол», помещенный в резервуар с водой. Пока насосы не работают, колокол наполнен водой. При работе насосов давление воздуха в центральном канале будет увеличиваться до тех пор, пока вся вода не окажется вытесненной. Как только из-под колокола начнет выходить избыточный воздух, давление стабилизируется, что обеспечивает равномерное звучание труб. Первой исполнительницей на вновь изобретенном инструменте, по мнению Ж. Перро, была Таис, супруга Ктесибия.

Завоевав Грецию, римляне восприняли ее культуру и широко применяли на практике достижения греческих ученых в области строительства, гидротехники, астрономии и т. д. Музыка также, играла большую роль в общественной жизни Рима, но характер ее стал иным: она не воспитывала, не облагораживала человека, не играла социально-организующей роли; в Риме на первом плане были зрелища, кровавые игры гладиаторов, состязания борцов и атлетов, придворные церемонии и другие торжества. Гидравлический орган приобретает в это время наибольшую популярность. По свидетельству римского императора Септимия Севера Дюция (193-211), гидравлос обладал красивым и очень громким звуком, поэтому его использовали для сопровождения всех этих представлений в обширных цирках и театрах. Военный устав предписывал участие музыки даже при совершении казни; здесь также использовался гидравлос.

Начиная с эпохи Антонинов (I век до н. э. и II в. н. э.) к органу стали присоединяться и другие инструменты трубного семейства (туба – латуца), роговые (букцина, корнет), рога, тибии, авлос. Изображение таких ансамблей можно увидеть на древних мозаиках.

По свидетельству Светония, император Нерон был большой любитель гидравлоса и даже сам выступал на состязаниях в Дельфах.

Различные памятники-древние терракоты, мозаики, вазы – свидетельствуют, что игре на гидравлическом органе охотно обучались женщины. Сохранились имена органисток: Юлии Тирании в Галлии, молодой Афродиты в Македонии и других. Большую известность приобрела знаменитая Элиа Сабина. Она давала концерты на гидравлосе в гарнизонном городе Паннонии, где ее муж также обучался профессии органиста. В Аквинкуме (Венгрия) был найден ее саркофаг, на котором сохранилась надпись: «Под сим камнем лежит благочестивая супруга, дорогая Сабина, очень одаренная; она превзошла своего мужа, ее голос был дивным, ее пальцы умели играть, но внезапно похищенная смертью, она замолкла. Она прожила неполных 26 лет, увы! Ее замечательная игра на гидравлическом органе, производила на публику огромное впечатление. Будь счастлива ты, которая читаешь это, пусть хранят тебя боги и поет тебе восхитительный голос. Прощай, Элиа Сабина!» (Perrot Jean L'orgue, p. 98).

В Египте были известны виртуозы Лаврентий и Петр – победители конкурса, получившие конторниатскую медаль – с одним или двумя ободками. (Конторниатская медаль – от итальянского *contoro*, *contour* (контур). Медаль, поле которой очерчено ободком (бороздкой), контурной линией). Сохранилось также описание, прославляющее доблести Антипатроса, игравшего на гидравлосе и участвовавшего в состязаниях в Дельфах. Тот факт, что артист был из другого города и совершил путешествие по просьбе городского управления Дельф, свидетельствует об известности Антипатроса и популярности музыки такого рода. В музыкальных состязаниях на гидравлосе, кроме Нерона, участвовали Гелиогабал, Север и другие императоры. К сожалению, о музыке, которую исполняли органисты древнего мира, ничего не известно.

Гидравлический орган просуществовал примерно до VIII-IX века н. э. Однако еще задолго до его исчезновения начались поиски иного технического решения, обеспечивающего ровную подачу воздуха в звучащие трубы: наряду с мехами, накачивающими воздух, инструмент получает и меха, регулирующие его давление. Это было своеобразное стабилизирующее устройство, придававшее ровность и устойчивость звуку. Орган с такой системой мехов получил название пневматического. Это изобретение приписывают Византии, но точных сведений мы не имеем.

Орган нового типа описывает Юлиан Отступник (IV век н. э.). Это был пневматический орган довольно большого размера. Воздух шел не прямо в трубы, а собирался в резервуаре из бычьей кожи, куда накачивался двумя мехами типа кузнечных. У него был красивый звук, клавиши легко отвечали при нажатии, что давало возможность исполнять подвижную музыку. Органист играл стоя, как на гидравлосе. Орган такого типа изображен на барельефе обелиска Феодосия Великого в Константинопольском императорском дворце (IV век н. э.). На основании этого барельефа можно представить орган, посланный Константином Капроником в 757 году французскому королю Пипину Короткому (714 или 715-768), который поместил этот орган в церкви

аббатства Корнелия в Компьене.

О наличии мехов-регуляторов в новых органах того времени пишет и св. Иероним (конец IV-начало V века н. э.). Он описывает орган сиринкс, о котором им собраны предания; в нем Иероним различает меха-генераторы (15 штук) и меха-регуляторы, образованные из двух слоновых кож, сшитых вместе. «В итоге, – говорит Жан Перро, – пневматический орган стал настоящим музыкальным инструментом, с тех пор, как было изобретено регулирующее устройство, столь эффективное, как и вода в резервуаре гидравлоса». (Peggot Jean. L'orgne, p. 263. 37).

Дальнейшая судьба органа тесно связана с бурной историей Рима. Ряд восстаний и многочисленные войны привели в 395 году Римское государство к расколу на Западную и Восточную империи, из которых последняя получила название Византийского государства. В 476 году Западная империя пала. На смену рабовладельческому строю приходит феодальное общество и, следовательно, новая феодальная культура. С падением Рима прекращает свое существование и орган. Некоторое время он сохраняется в Византии и Константинополе, а затем исчезает и здесь, чтобы снова появиться в эпоху средневековья.

ОРГАН СРЕДНИХ ВЕКОВ

В эпоху раннего средневековья орган в Западной Европе начинает свое существование как бы заново. Развитие культуры в условиях феодально-крепостного права характеризовалось, прежде всего, тесной связью с христианской церковью. Энгельс по этому поводу пишет: «...Мировоззрение средних веков было по преимуществу теологическим... юриспруденция, естествознание, философия – все содержание этих наук приводилось в соответствие с учением церкви» (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 7. М., 1956, с. 360).

Центром профессионального и, в частности, музыкального искусства становятся монастыри, городские кафедральные, соборы, капеллы и школы при монастырях.

Соответственно меняется и роль органа. Языческому инструменту, обслуживавшему цирковые представления, празднества, пышные церемонии римского и византийского дворов, приходит на смену орган средних веков, функционирующий, преимущественно, во время богослужений.

По сравнению с гидравлосом, усовершенствованным в римскую эпоху, орган раннего средневековья претерпевает регресс. Вместо сложной машины, располагающей стабильным потоком воздуха, удобной клавиатурой, несколькими рядами труб, используемыми вместе или отдельно благодаря механизму регистров, появляется орган-портатив – совсем маленький инструмент, с простыми мехами, одним рядом труб (от 8 до 15), с неизменной, однообразной звучностью и одной примитивной клавиатурой (1-2 октавы), состоящей из выдвижных рычагов. Органист должен был сначала выдвигать их,

а затем задвигать, открывая и закрывая этим доступ воздуха к трубам. Настраивались органы по диатоническому звукоряду вверх от до.

«Такой регресс механики органа, – пишет Жан Перро, – может объясняться только нищетой нового времени, неспособностью ремесленников работать, хорошо сваривать металл, и, особенно, незнанием трактатов Герона и Витрувия» (Peggot Jean. L'orgue, p. 370).

Вместе с тем, такие органы становятся постепенно необходимой принадлежностью церквей и монастырей. До X века они делаются самими монахами, варьировавшими их конструкцию в соответствии со своими требованиями. Наиболее характерный образец подобного инструмент – орган-портатив Аахенского собора, заказанный в 824 году Людовиком Благочестивым венецианскому священнику. В манускриптах X-XI веков встречаются и другие упоминания об изготовлении малых органов раннего средневековья.

Приблизительно в это же время появляются органные мастера, способные строить крупные органы. Эти новые инструменты с увеличенным числом труб и усложненной конструкцией были очень неуклюжи: размер клавиш достигал фута в длину и трех-четырех дюймов в ширину. Привести их в действие можно было не иначе как ударом кулака или нажимом локтя. Существовало даже выражение «Orgel schlagen» (бить по органу). Многочисленные меха при работе издавали сильный шум. Они действовали неравномерно, поэтому звук был неровный и нечистый. На таких органах можно было играть только несложные мелодии. В 980 году монах Эльфегус установил в Винчестерском монастыре подобный орган, и он считался лучшим инструментом своего времени. 14 мехов накачивали 70 человек, имелось две клавиатуры для двух играющих. Диапазон был равен трем октавам. На одну клавишу приходилось 10 труб, звучавших одновременно. Ряды труб органа настраивались в октаву и квинту по отношению к основному ряду. По-видимому, такая настройка была подсказана практикой своей эпохи – двухголосным пением параллельными квинтами (органум) (Связь органа с этой формой вокального письма (то есть с органумом), которая в дальнейшем привела к полифонии, является одним из важных факторов в истории развития органа). Вместе с тем, усиление основного звука призвуками в октаву и квинту через октаву являлось приемом искусственного выделения обертонов. Этот принцип лег в основу создания регистра микстура в более поздних инструментах. Таким образом, временем зарождения ее можно считать раннее средневековье. В органах IX- XI веков неразделенные по регистрам ряды труб звучали как одна большая микстура. Об органе, построенном Эльфегусом, рассказывает его современник, английский монах Вульстан: «Подобно грому ударяет в уши железный звук, так что слух отказывается воспринимать другие звуки, кроме этих. Звук, отбрасываемый по всем направлениям, отдает с такой силой, что каждый человек затыкает пораженные уши, будучи совершенно не в состоянии приблизиться и выдержать звук, исходящий из столь многих комбинаций. Музыка слышна во всем городе, и молва об этом облетела всю страну»(Гандшин. Ж. Что такое орган? – «Музыкальный современник», 1915, № 3, с. 60-61).

Эти органы участвовали в средневековом богослужении. Органист сначала

прелюдировал, задавая тон священнику, а затем в ходе литургии орган звучал попеременно с песнопениями, но никогда не сопровождал хор – этому мешало его примитивное устройство.

В 1054 году происходит окончательное разделение христианской церкви на западную и восточную. На востоке Европы утверждается православная церковь, и орган сюда не допускается. На западе Европы господствует католичество, ценившее орган как инструмент, удобный для обучения пению и придающий торжественность богослужению. Орган, таким образом, прочно обосновывается в странах Западной Европы. Постепенное развитие многоголосной музыки, возникновение полифонических школ определяют его дальнейшее развитие. Известный композитор и органист второй половины XII века Магистр Леонин, регент собора Парижской богородицы, был первым мастером полифонии и основоположником целой школы парижских полифонистов. Крупнейшим представителем этой школы был преемник Леонина Перотин, прозванный Великим. Творчество Леонина и Перотина все более вовлекает орган в полифоническую сферу. На нем исполняются как отдельные голоса многоголосных композиций, так и самостоятельные сольные эпизоды.

ОРГАН ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Эпохе Возрождения предшествовали процессы, в корне изменившие мировоззрение народов. В рамках старого феодального строя зарождались новые раннекапиталистические отношения. Дворянству и католической церкви противостояла зарождавшаяся буржуазная идеология развивавшихся городских слоев населения.

Активизировались представители плебейской бедноты и мятежного крестьянства, борющиеся против помещиков-крепостников. Это было прогрессивное движение за освобождение человеческой личности от угнетения, от власти церкви; усиливалась борьба народов против существующего порядка. В этой борьбе рождались новые взгляды на жизнь и, в частности, на искусство, определившее теперь творчество Леонина, Перотина и ряда их современников, как *ars antiqua* (старое искусство).

В музыке – это господство старого, отрешенного от жизни, сосредоточенного на созерцании божественного, грегорианского хора с обязательным латинским текстом и религиозным содержанием. Но несмотря на сопротивление церкви в грегорианский хорал проникают светские элементы, расшатывая его. Возникают более свободные типы полифоний: кондукт, мотет, гокет, близкие по настроению миру земных человеческих чувств. И постепенно к началу XIV века в недрах мрачного средневековья зарождается новое, более свободное искусство, получившее название *ars nova*. Этот термин вводит в своем трактате теоретик, композитор и поэт, друг Петрарки, Филипп де Витри (1291-1361).

Радость жизни, вера в силу человека, духовная красота, правда жизни – вот

сущность нового искусства.

Возникшее движение, видным представителем которого был Филипп де Витри, развивается в музыкальном искусстве как характерное явление раннего Возрождения. Оно явилось предвестником великого Ренессанса. В это время наблюдается бурное развитие музыкальных инструментов (виола, смычковая лира, особенно скрипка). Значительно расширяются звуковые возможности клавишных. Среди них первое место занимает орган.

В эпоху ars nova конструкция и звучание органа значительно улучшаются. К концу XIV века он имеет 2-3 клавиатуры, ширина клавиш значительно уменьшается, прибавляется несколько полутонов, то есть клавиатура приобретает почти современный вид. Это значительно облегчает игру на органе. Кроме того, за каждой клавиатурой закрепляются ряды труб определенных тембров, что дает возможность сопоставления различных «масс» звучности. Брабантский органист Луи ван Вальбеке (ум. 1318) изобретает ножную – педальную – клавиатуру, что явилось началом педальной техники. Усовершенствованное устройство воздуходушных мехов обеспечивает большую стабильность потока воздуха и, следовательно, чистоту строя. Примером такого инструмента может служить знаменитый Гальберштадтский орган, который по количеству труб был очень большим. В нижней части диапазона находилось около 50-ти рядов труб, в верхней доходило до 80-ти. В своей совокупности эти ряды давали полное звучание органа, то есть сочетание основного ряда труб (принципалового) с многочисленными удвоениями и целым набором искусственно выделенных обертонов. Поток воздуха обеспечивался 20-ю мехами; их приводили в движение 10 человек, так называемые кальканти.

Наряду с большими церковными инструментами строились и комнатные органы, что говорит о бытовом, светском характере музыки того времени. Классическим образцом малого органа – позитива – является инструмент, изображенный на створке Гентского алтаря. Работу над созданием этого шедевра живописи Ян ван Эйк завершил в 1432 году. Тщательно выписанные во всех подробностях музыкальные инструменты и очень естественно музицирующие на них ангелы, лишенные своих легендарных атрибутов, не оставляют сомнений в том, что перед глазами художника была подлинная натура. Перед нами – типичное ансамблевое музицирование начала XV века с участием струнных щипковых и смычковых инструментов, органа-позитива и певцов.

Совсем камерный, домашний вид имел маленький портатив, помещавшийся на столе.

Делались и ручные портативы. Такой инструмент подвешивался на шею. Одной рукой исполнитель накачивал воздух, другой – играл незамысловатые мелодии.

С изобретением язычковых труб начинают строить маленькие настольные органы, имеющие только язычковые регистры. Они назывались регальями. Благодаря резкому звуку регаль охотно применяли во время процессий для поддержки хора.

Разнообразные представители разветвленного семейства органов, получившие широкое распространение в музыкальной практике эпохи, явились той материальной базой, на основе которой стало возможным развитие специального органного творчества и исполнительства. Однако еще долгое время музыка для органов по своему стилю не отличалась от создаваемой для его клавишных современников (клавесина, клавикорда, клавичембало, верджинела) и объединялась с ней общим названием – музыка для клавира. Самостоятельные органные и клавесинные стили кристаллизовались постепенно на протяжении длительного времени. Еще у И. С. Баха в сборнике, опубликованном под общим названием «Клавирные упражнения» («Klavierübung»), помещены пьесы для органа и клавесина. Вместе с тем по мере развития крупных форм хорового многоголосия в церковной музыке и проникновения полифонических приемов в светскую многоголосную песню, уже в XV веке органная сфера ощущается все явственнее. Появляются органные табулатуры, содержащие пьесы разных композиторов. Строятся новые органы. В 1490 году устанавливается второй орган в соборе св. Марка в Венеции. Церковные здания с их звучной акустикой являлись наилучшим местом для сооружения больших органов, а слушательская аудитория из прихожан самых различных общественных групп и положений вынуждала к яркой образности и определенности музыкальных форм при создании органных произведений.

Парижский издатель Пьер Аттеньян печатает первые нотные сборники. Четыре из них содержат песни и танцы, в трех представлен литургический репертуар для органа и спинета – это переложение хоровых частей месс, прелюдий и т. п.

В эпоху Возрождения начинается формирование национальных органных школ, складывающихся на основе деятельности выдающихся органистов своего времени. Старейший из них – поэт и композитор Флоренции, представитель итальянского *ars nova* Франческо Ландино (1325-1397). «Божественный Франческо», «Ciesco degli Organi» («слепой органист») – так называли его современники. Сын художника, в детстве потерявший зрение, Франческо стал поэтом, увенчанным в 1364 году лавровым венком из рук Петрарки, и вдохновенным импровизатором на органе. В церкви Сан-Лоренцо он исполнял духовную музыку на большом органе. При герцогском дворе Франческо Ландино музицировал на портативе, играя светские пьесы и сопровождая певцов. После Ландино в Италии наибольшую известность приобрел Антонио Сквачьялуппи (ум. ок. 1471), знаменитый итальянский органист XV века. Из его композиций ничего не сохранилось, кроме изданного им сборника сочинений других композиторов.

Лучших деятелей органной культуры Ренессанса выдвинула Германия. Это композиторы Конрад Пауман (1410-1475), Генрих Изаак (1450-1517), Пауль Гофгаймер (1459-1537), Арнольд Шлик (прибл. 1455-1525).

Среди них особенно выделяется фигура знаменитого нюрнбергского органиста Конрада Паумана. Большое музыкальное дарование и исключительная память позволили слепому от рождения Пауману овладеть игрой на органе, лютне, скрипке, флейте и других инструментах. Частые выезды за пределы Нюрнберга

приносят Пауману широкую известность: в 37 лет он становится выдающейся личностью в родном городе. В знак признания музыкальных заслуг ему было присвоено рыцарское звание. Этот факт особенно знаменателен потому, что Пауман был выходцем из низов. Позднее рыцарского звания удостоился органист эрцгерцога Сигизмунда в Инсбруке Рауль Гофгаймер.

Известный исторический факт свидетельствует о большом уважении, которым пользовались органисты той эпохи: некоторые из них избирались бургомистрами, а вступление на должность городского органиста сопровождалось пышной церемонией. Уже в пожилом возрасте Пауман был приглашен в Мюнхен придворным органистом герцога Альбрехта III. В мюнхенской Фрауенкирхе, где на знаменитом органе играл Пауман, сохранилось надгробие, изображающее великого органиста с портативом в руках.

Историческое значение получила и творческая деятельность Паумана. Его капитальный труд «Основы игры на органе» («Fundamentum organisandi», 1452-1455) явился первым руководством органной игры и техники инструментальных переложений. В нем приведено большое количество обработок светских и духовных песен. Впервые даются примеры инструментальной трактовки вокальных мелодий с применением так называемого колорирования (мелодического раскрашивания основного напева). Положения Паумана продолжил и дополнил гейдельбергский органист Арнольд Шлик в своем сочинении «Зеркало органных строителей и органистов». Труды Паумана и Шлика свидетельствуют о назревающем стремлении «теоретическому осмыслению процессов, происходящих в области органной культуры.

В середине XVI века большую известность приобретает венецианская композиторская школа, основоположником которой был фламандец Адриан Вилларт (ум. 1562). Органная музыка этой школы ярче всего представлена сочинениями Андреа Габриели (1510-1586) и, особенно, его ученика и племянника Джованни Габриели (1557-1612). Писавшие вокальную и инструментальную музыку в самых различных жанрах, оба Габриели в области органной музыки отдавали предпочтение полифоническим формам канцоны и ричеркара. У Дж. Габриели мы находим, по всей вероятности, первый образец квинтовой фуги с интерлюдиями, которую он все же, по традиции, называет ричеркаром.

Выдающийся органист и клавесинист из Брешии Клаудио Меруло (1533-1604) известен своими органными токкатами, ричеркарами, канцонами, свидетельствующими о воздействии традиций хоровой музыки на органный стиль. В 1557 году молодой музыкант был приглашен в Венецию вторым органистом собора св. Марка и вошел в плеяду композиторов венецианской школы.

Расцвет церковной музыки в Англии при короле Генрихе VIII влечет за собой формирование английской органной школы. В 1540-1550-х годах выдвигается органист и композитор Джон Мербек (ум. 1585). История сохранила имена органистов и композиторов – его современников. Это Кристоф Ти (ум. 1572),

Роберт Уайт (ум. 1574), Томас Тэллис (ум. 1585).

Классиком французской органной музыки является Жан Титлуз (1563-1633). Он был знаменитым органистом-исполнителем и автором сборников пьес для органа. В предисловии к своим сочинениям Ж. Титлуз пишет, что ставил целью распространение органа с двумя мануалами и педалью для отдельного, ясного исполнения полифонии, особенно при перекрещивании голосов.

Далеко, в глубь веков, уходят традиции органной игры в Испании. Имеются сведения, что около 1254 года университету в Саламанке требовался органщик-мастер. Известны имена органистов XIV-XV веков. Среди них не только испанцы, но и представители органистов других национальностей. Даже на фоне общего расцвета музыкальной культуры Испании XVI века выделяются достижения в области органной музыки. Выдающийся теоретик Хуан Бермудо (1510 – ум. после 1555) пишет большой трактат – «Книгу, призывающую к изучению музыкальных инструментов» («Libro llamado declaracion de instrumentos musicales», 1549-1555), в частности, клавишных.

Вершинные образцы представляет творчество Антонио де Кабезона (1510-1566), слепого чембалиста и придворного органиста испанского короля Филиппа II. Сопровождая короля в поездках, Кабезон путешествовал по Италии, Англии и Нидерландам. Среди его сочинений значительное место, как и у Паумана, занимают труды педагогического характера. Из музыкальных произведений Кабезона более всего привлекало тьенто (От испанского *tiento* – «осознание», или «посох слепых»). Это большие пьесы полифонического склада, близкие по форме ричеркару и старинной фуге. Кроме тьенто в творчестве испанских композиторов XVI века были популярны небольшие пьесы типа прелюдий. Они носили название версо, или версильо – термин, заимствованный из сферы поэзии (*verso* – стих).

Сохранившиеся польские органные табулатуры монастыря св. Духа в Кракове (1548), Яна из Люблина (1548) и других дают представление об органной музыке Польши XVI века с ее довольно ярко выраженным национальным колоритом. Известны имена ряда композиторов XVI века. Это – Миколай из Кракова, Марцин Леополита, Вацлав из Шамотул и другие.

Вместе с тем высокий подъем европейской органной культуры в эпоху Возрождения сопровождался периодами тяжелых испытаний. Орган, так широко используемый в странах Западной Европы, не раз подвергался изгнанию из церкви. Бурные события антифеодальных восстаний и войн часто принимали в это время формы религиозной борьбы против католической церкви и папства. Протестантизм ожесточенно противостоял не только идейно-политическим богословским и организационным позициям католицизма, но и всем внешним проявлениям католического культа. Все, что придавало пышность и величие богослужению, подвергалось гонению. Разрушались статуи, уничтожались иконы, полифонические мессы заменялись простыми хоральными напевами, взамен латинских текстов в богослужение вводился национальный язык. Жестокая судьба постигла и орган. Так, в Англии был полностью разрушен замечательный инструмент Вестминстерского аббатства, а его трубы, сделанные из дорогого металлического сплава, продавались в

трактире за кружку пива. Тридцатилетняя война в Германии повлекла за собой обнищание страны, многочисленные разрушения и упадок музыкальной культуры. В монастырях и соборах ограничивались пением лютеранских хоралов, которые исполняла вся община. Вместе с тем, именно в это время выработался тот интонационно новый стиль, который завершился творчеством И. С. Баха. Ф. Энгельс писал: «Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хорала, который стал «Марсельезой XVI века». (Энгельс Ф. Диалектика природы. Введение. М., 1950, с. 4).

В органной музыке с давних пор встречались обработки мелодий грегорианского хорала. Теперь основой таких обработок в творчестве немецких композиторов становятся мелодии протестантских хоральных напевов. Широко развивается жанр хоральной прелюдии, хоральной фантазии, хоральных вариаций.

ЗОЛОТОЙ ВЕК ОРГАННОЙ МУЗЫКИ

В конце XVI века и первой половине XVII века крупнейшими деятелями в области европейской органной культуры были три композитора: нидерландец Ян Питерсон Свелинк, итальянец Джироламо Фрескобальди и немец Самуил Шейдт. Несомненно, воздействие на формирование органного стиля оказывало также и творчество Генриха Шютца (1585-1672), создателя духовной музыки на почве национальной культуры, самого крупного предшественника Баха в сфере кантатно-ораториальных жанров. Свелинк (1562-1621) явился в своей области наследником нидерландской полифонической школы, утверждавшей, начиная с XV века, господство вокально-хорового стиля. Творческая и исполнительская деятельность Свелинка протекала в Амстердаме. Как церковный органист, он сочинял хоровую культовую музыку. Будучи замечательным исполнителем, Свелинк все более индивидуализирует партию органа, внося в нее элементы виртуозности. В амстердамской церкви он устраивает самостоятельные органные концерты, превращая церковное здание в зал для пропаганды новых форм музицирования. Свелинк исполняет свои токкаты, каприччио, знаменитую «Хроматическую фантазию». На клавесине и маленьком органе-позитиве он выступает с вариациями на народные мелодии и обработками народных песен и танцев. У Свелинка учились многие известные северонемецкие органисты: Мельхиор Шильд, Генрих Шейдеман, Якоб Преториус и другие. Среди его учеников мы видим и крупнейшего мастера немецкой органной музыки первой половины XVII века Самуила Шейдта.

Самуил Шейдт (1587-1654) – основоположник средненемецкой органной школы (к ней принадлежали дядя И. С. Баха – Иоганн Кристоф Бах, Иоганн Пахельбель и другие). Он работал в Галле, был композитором и педагогом, придворным и церковным органистом, капельмейстером, выполнял обязанности городского директора музыки. Его крупнейшим сочинением

явилась трехтомная «Новая табулатура» (1614-1653) для органа и клавира, в которую входили токкаты, фуги, вариации на мелодии хоралов и народных песен, фантазии и т.п. Особенно славился Шейдт как мастер вариационной формы и автор разнообразных хоральных обработок.

В то время как Шейдт закладывает основы немецкого органного искусства, в далекой Италии пользовался большой известностью органист собора св. Петра в Риме Джироламо Фрескобальди (1583-1644). Его виртуозная игра привлекала в собор тысячи слушателей. Особой популярностью пользовались токкаты Фрескобальди. Строгая и пластичная полифония его органных произведений, естественно питаемая итальянским песенным мелосом, знаменует новый этап в развитии итальянского инструментального стиля. Известно, что сочинения Фрескобальди живо интересовали И. С. Баха, который переписывал их для себя. Замечательный итальянский органист имел многочисленных учеников из разных стран Европы. У него учились такие известные немецкие композиторы-органисты, как Иоганн Каспар Керль (1627-1693), Иоганн Якоб Фробергер (ум. 1667).

Наряду с концертным органным стилем и формированием соответствующих ему жанров творчества, в течение XVII века развивается особый род игры на органе и других клавишных инструментах – исполнение так называемой партии continuo (генерал-бас, или цифрованный бас. Последнее наиболее точно обозначает существо дела).

Причиной появления цифрованного баса было то, что в музыке конца XVI века все сильнее становилась роль функциональной гармонии. Ясно выраженный мажор – минор требовал выявления основных функций аккордов – тоники, доминанты, субдоминанты. Хорошо должны были «прослушиваться» и побочные ступени, особенно тогда, когда возникали более сложные диссонирующие аккорды. Вместе с тем, в развивающихся ансамблевых инструментальных жанрах (сонаты, концерты и т.д.) мелодические (струнные или духовые) инструменты образовывали полифоническое сплетение голосов, обычно с применением имитационной техники. В таком инструментальном ансамбле органу или клавесину и поручались последовательности гармонических аккордов, объединяющих полифоническую «ткань». Примером этого может служить канцона «La Strada» Тарквиниио Мерулы (1600-1655) <...>

Другим важным фактором явилось развитие вокальной музыки нового рода, так называемой «мелодии с сопровождением». Принципы сольного пения противостояли полифонической хоровой музыке. Они стали основой оперы и кантаты, где под аккордовый аккомпанемент клавишного инструмента певцы исполняли речитативы, арии, вокальные монологи. Этот принцип использован Генрихом Шютцем (1585-1672) в «Маленьких духовных концертах», написанных для голоса и органа.

<...>

Основные правила цифрованного баса сводились к следующему: вся партия органа или клавесина писалась в виде басового голоса, исполнение аккордов подразумевалось, цифры под или над нотами басового голоса служили исполнителю ориентиром в отношении требуемых аккордов. Так, например,

отсутствие цифры над нотой басового голоса означало наличие в аккорде терции и квинты, то есть трезвучия, соответствующего имеющейся тональности. Цифра 6 означала наличие сексты при сохранении терции. Цифра 4 исключала терцию, которая заменялась квартой, при этом подразумевалось наличие квинты. Знаки альтерации выставлялись перед цифрой, обозначая изменяемую ступень. Знак, стоящий без цифры, относился к терции. В более сложных случаях могло быть одновременно несколько цифр, появлялись также цифры 7, 9 и т. д., обозначавшие соответствующие интервалы (септима, нона и другие). Все интервалы считались от данной ноты басового голоса, а не от основного тона аккорда. Степень подробности выставления цифровки зависела от желания автора и практической необходимости. При отсутствии цифр исполнитель цифрованного баса должен был полагаться на свой опыт и находчивость. Следует специально отметить, что цифрованный бас являлся также средством практического изучения законов гармонии. Играя цифрованный бас, музыкант приучался ощущать значение каждого аккорда и взаимосвязь между ними.

В Италии, где раньше всего развивались новые формы инструментальной и вокальной музыки, композитор и теоретик Адриано Банкьери (1565-1634), по-видимому, первый применил цифрованный бас, исполняемый на клавесине или органе. В 1602 году, спустя два года после возникновения оперы, композитор Людовико Гросси да Виадана (ок. 1564-1645) пишет «100 экклезиастических (духовных) концертов» для нескольких голосов с цифрованным басом. Употребление цифрованного баса делается общепринятым. Вполне естественным поэтому является то, что в 1607 году композитор Агостино Агтацари (1578-1640) пишет «Руководство к игре по цифрованному басу». Так, на основе живой творческой и исполнительской практики постепенно создавались теоретические труды об аккордах и закономерностях гармонии.

Большое внимание принципам цифрованного баса уделял великий Бах. По свидетельству его первого биографа Иоганна Николауса Форкеля (1749-1818), начиная обучение технике композиции, Бах сразу же приступал к четырехголосному генерал-басу и строго следил за проведением каждого голоса; таким путем наиболее наглядно создавалось представление о развитии гармонии. Затем он переходил к хоралам.

Бах неоднократно формулировал правила цифрованного баса. До нас дошла подробная рукопись, выполненная под его диктовку: «Предписание и основоположение четырехголосной игры генерал-баса для учеников, изучающих музыку» (Швейцер А. И. С. Бах. М., 1964, с. 159).

Записанные рукой Баха основы игры цифрованного баса имеются в «Нотной тетради», созданной великим композитором для своей второй жены Анны Магдалены.

Практика цифрованного баса отразилась на звуковом облике органов. В Италии (где органы использовались большей частью для аккомпанемента струнным инструментам в сольных произведениях и трио-сонатах, а также выполняли партии continuo в кантатах и ораториях) в составе органных регистров преобладали удобные для этого мягкие основные голоса.

На протяжении большей части XVII и в начале XVIII столетий европейская органная музыка все еще мало отличается от клавесинной и даже несколько оттесняется ею. Лишь отдельные композиторы создавали в этот период произведения, сыгравшие определенную роль в развитии собственно органной культуры. Все же можно назвать имена композиторов разных стран, чье органное творчество было в свое время заметно, хотя они не делали большого различия между произведениями для органа и для чембало. Так, ученик Фрескобальди итальянец Микеланджело Росси (1600-1674) опубликовал в 1657 году сборник «Токкаты и куранты в табулатуре для органа и чембало» (*Toccate e Corenti d'intavolatura d'organo e cembalo*).

А органист церкви Санта Мария Маджоре в Риме и придворный музыкант Бернардо Пасквини (1637-1710) в своем творчестве осуществляет даже переход от органного стиля к собственному клавирному. Несколько позже Доменико Ципполи (род. 1675) выпускает двухчастный сборник «Сонаты в табулатуре для органа и чембало» (*Sonate d'intavolatura per organo e cembalo*). Однако в дальнейшем специфика органа становится основой создания чисто органного концертного стиля.

Во Франции для органа писал композитор Франсуа Куперен старший (1630-1708), ученик известного клавесиниста Шамбоньера и дядя Великого Франсуа Куперена. Произведения Куперена-старшего ранее приписывались племяннику в качестве его юношеских сочинений. Николе Антуану Лебегу (ок. 1630-1702), придворному органисту Парижа, принадлежит несколько тетрадей органных пьес. Никола Жиго (1624-1702) опубликовал в 1685 году сборник произведений «Музыкальная книга для органа» (*Livre de musique pour e'orgiie*).

В 1688 и 1714 годах появились два сборника органных пьес Андре Резона, органиста аббатства св. Женеьевы. Разнообразные по форме, широко использующие эффект «эхо» и красочность сольных голосов, пьесы этого композитора, по его собственному признанию, должны были знакомить провинциальных органистов с применением новых регистров, создаваемых органными строителями и приучать их к игре на нескольких мануалах. Талантливая музыка А. Резона нередко звучит в современных концертных программах. История сохранила нам также имя Луи Маршана, но не только потому, что он считался в свое время лучшим органистом Парижа, а и в связи с его известной драматической встречей и несостоявшимся состязанием с И. С. Бахом (См. в кн.: Швейцер А. И. С. Бах, с. 111-112).

В Испании долго сохранялись старинные музыкальные формы – тьенто, версо, канцона, ричеркар, токката и т. п. Крепка была связь с древними мелодиями католического культа. Своеобразно и медленно развивалось органостроение. Так, например, педальная техника не имела распространения даже в эпоху Баха. В органах широко применялись громкие язычковые регистры и т. д. После Антонио Кабезона классиком испанской органной музыки является плодовитый композитор, органист из Валенсии, Хуан Хосе Кабанилья (1644-1712). Он испытал немалое влияние Фрескобальди, но сохранил в своем творчестве оригинальные черты. Ученик Кабанильи – Хозе Элиас (ум. 1749) был органистом королевского монастыря в Мадриде (его прозвали

«патриархом» органистов). Определенную роль на грани перехода от барокко к классицизму сыграли произведения органиста из Сарагосы Хуана Морено и Поло (XVI-XVII).

Преследования и запрещения церковного музицирования в период пуританской диктатуры тяжело сказались на органной культуре Англии. Английские композиторы XVII века больше известны как верджиналисты (клавесинисты). Великий Генри Перселл (1658-1695), ученик органистов Вестминстерского аббатства и королевской капеллы, почти не обращался к созданию органных произведений. Его небольшие пьесы были рассчитаны на маленькие домашние инструменты с одним-двумя мануалами.

Для органа также сочиняли Христофор Гиббонс (1615-1676), Джон Блоу (1649-1708), Вильям Крофт (1678-1727) и другие, но только в концертах с оркестром и гениальных импровизациях Георга Фридриха Генделя (1685-1759) орган в Англии зазвучал с подлинным блеском. Эти концерты с большими каденциями-импровизациями Гендель исполнял между частями своих ораторий.

Из польских композиторов, сочинявших в XVII веке органную музыку, можно назвать Яна Подбельского (вторая половина XVII века). Анджея Рогачевского (первая половина XVII века), Петра Желиховского (XVII). Сведений об их жизни и творчестве почти не сохранилось.

К концу XVII и началу XVIII столетий главная роль в развитии европейской органной музыки переходит к немецким композиторам. Специфика органа ставится ими в основу нового концертного стиля, достигнувшего позднее высшего расцвета в творчестве И. С. Баха. Рождение «концертирующего инструментализма» – характерная черта эпохи. Особенно ярко она проявилась в развитии струнно-смычкового, в первую очередь скрипичного, искусства (Бьяджо Марини, Иоганн Розенмюллер, Доменико Габриели, Алессандро Страделла, Франц Бибер, Арканджело Корелли, Томмазо Витали, Джузеппе Торелли, Антонио Вивальди, Эваристо Феличе даль Абакко, Жан Мари Леклер, Джузеппе Тартини и другие). Не осталась в стороне и клавирная музыка (Иоганн Фробергер, Генри Перселл, Жак Шамбоньер, Франсуа Куперен Великий, Жан Рамо). В области вокальной музыки утверждается виртуозный стиль бельканто (Алессандро Скарлатти, Антонио Лотти, Антонио Кальдара, Георг Фридрих Гендель и другие).

Складываются новые формы музицирования и в органной сфере. В этом отношении знаменательны такие явления, как учреждение в 1668 году публичных концертов «коллегиум музикум» гамбургским органистом Маттиасом Векманом. Впоследствии Г. Ф. Телеман организует под таким же названием студенческий музыкальный кружок в Лейпциге (1701). Особый интерес представляют знаменитые «Музыкальные вечера», которые в течение многих лет устраивал в церкви св. Марии города Любека Дитрих Букстехуде. Впервые они упоминаются в протокольных церковных книгах от 1673 года: «Всякий, кто в будущем будет принят в число городских музыкантов, должен без какого бы то ни было вознаграждения принять участие в пяти музыкальных вечерах с органом (Швейцер А. И. С. Бах, с. 56).

Добавочных исполнителей из братства музыкантов оплачивал сам органист.

Он же посылал «высоким господам» отпечатанную программу «Музыкальных вечеров» (сохранился экземпляр такой программы, адресованный Букстехуде в 1700 году «господину Дитр. Вульфрату»).

Наиболее активное воздействие на формирование концертного стиля органа оказывали все же явления творческого порядка. Здесь чрезвычайно велика роль предшественников Баха: уже упомянутого Букстехуде, а также Иоганна Пахельбеля, Георга Бёма и других.

Наследие Дитриха Букстехуде (1637-1707) составляют, главным образом, прелюдии, фуги и обработки хоральных мелодий. Импровизационные эпизоды, чередующиеся с речитативами, возникающая среди них fuga, а часто и две, придают сочинениям Букстехуде своеобразную свободу формы. Топкой лирикой, сочетающейся с драматизмом контрастов, проникнуты его пассакалии и чаканы. Обработки хоральных мелодий скорее тяготеют к жанру хоральной фантазии, особенно в тех случаях, когда композитор использует более крупные масштабы построения пьесы. Динамичны его токкаты.

Иоганн Пахельбель (1653-1706) был одним из лучших органистов предбаховской поры, создателем определенного типа обработок хоральных мелодий. В этих обработках господствует полифоническое начало: прелюдии, например, трактуется Пахельбелем как fuga, большие прелюдии представляют собою последовательность фуг на отдельные части хорального напева, что объединяет всю последовательность в единое музыкальное целое.

Влияние Пахельбеля на молодых композиторов было очень велико. Братья отца И. С. Баха – Иоганн Кристоф (органист в Эйзенахе) и Иоганн Михаэль (органист в Герене), веймарский коллега И. С. Баха Иоганн Готфрид Вальтер, учитель Генделя Фридрих Вильгельм Цахау (органист в Галле), наконец, глава чешской школы органистов Богуслав Черногорский – все они в той или иной мере развивали композиционные принципы Пахельбеля. И хотя за Богуславом Черногорским укрепилось прозвище «чешский Бах», справедливее было бы назвать его «вторым Пахельбелем», как сделал это гамбургский музыкальный писатель Маттесон в отношении Вальтера.

Стиль школы Я. П. Свелинка развивал в обработках хоральных мелодий органист из Люнебурга Георг Бём (1661-1733).

Назовем и других немецких композиторов, создававших в эту эпоху яркие, талантливые произведения для органа: Франца Тундера (1614-1667), Николауса Брунса (1665-1697), Винцента Любека (1654-1740), Иоганна Адама Рейнкена (1623-1722).

В XVII-XVIII столетиях наблюдается расцвет органостроения. К этому времени завершается развитие всех язычковых регистров, также с длинными рупорами, обогащающими звучность органа. Мензура труб делается переменной, то есть широкая у нижних и узкая у верхних голосов, вводятся аликвоты (обертоновые регистры) и громкие микстуры. Все это дает полное, ясное звучание, позволяющее осуществлять четкое проведение полифонических голосов, что является существенным признаком органов «высокого барокко». Сопоставление клавиатур у них не по силе звука, а по разности тембрового звучания – каждая клавиатура самостоятельный werk.

Улучшается механическая часть, совершенствуются и усиливаются меха.

Строители органов стремились создавать инструменты, которые наилучшим образом отвечали бы новым художественным запросам исполнителей (Так, Самуил Шейдт требовал, чтобы у каждого органа в педали был четырехфутовый регистр, «...дабы всегда можно было средний голос играть ногами» (Швейцер Л. И. С. Бах, с. 32). Таким образом, оргии обогащались новыми регистрами. В то же время мастера, в свою очередь, предлагали композиторам использовать их художественно ценные изобретения).

Одним из создателей таких инструментов является северонемецкий мастер Арп Шнитгер (1648-1719). Его диспозиция включала, наряду с основными тембрами принципалов и флейт, ряд искусственных обертонов и миксур, именуемый «звуковой пирамидой». Искусственные обертоны позволяли получить оригинальные тембры, а микстуры придавали блеск звучанию, создавали звуковую корону. Кроме того, в диспозицию включались красочные голоса язычковых и лабиальных труб (Примером может служить орган, построенный Шнитгером в 1707-1709 годах в церкви св. Николая во Фрейбурге).

Органы этого типа, по ассоциации со стилем эпохи, называются барочными, точнее, органами «высокого» или «позднего» барокко (К органам раннего барокко относятся инструменты, создававшиеся мастерами в XVI и начале XVII столетия. Это Ганс Шерер, Иоганн Генрих Компениус и многие другие, подготовившие расцвет органостроения в эпоху И. С. Баха. Раннебарочный орган имел уже ясно выраженный принципальный «хор» регистров, флейтовые тембры, «звуковую корону» из миксур и основные язычковые регистры. Вместе с тем ему недоставало компактности полного звучания из-за наличия красочных сильных тембров, выделяющихся на общем звучании органа, а одинаковая мензура труб и отсутствие аликуот приводило к неясному звучанию инструмента. Общее количество регистров было значительно меньше, чем у поздних инструментов).

Творчество Букстехуде и Пахельбеля, Брунса, Бёма, так же как и ранние сочинения И. С. Баха, непосредственно связаны с органами Шнитгера и современных ему органных мастеров. Многие их органы сохранились до нашего времени, что позволяет воссоздать подлинное звучание музыки той эпохи.

Важной и очень сложной была проблема настройки органа. В музыкальном творчестве композиторов этого времени все шире использовалась модуляционная техника, в результате чего от клавишного инструмента с его фиксированным строем требовалось наличие выравненных, темперированных интервалов в октаве и признание энгармонизма как отождествления звуков, имеющих разные названия и почти одинаковую высоту (например, до-диез и ре-бемоль). Процесс формирования принципов темперации при настройке клавишных инструментов длился очень долго. Содружество ученых и музыкантов-практиков привело сначала к частичной темперации интервалов и завершилось созданием стройной системы равномерной темперации (Подробно о темперации см.: Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного

строя. М., 1964).

Начиная с XVI века почти все композиторы уже предпочитали играть на инструментах в новом строе. Фрескобальди признал его одним из первых. Органный мастер этого времени Констанцо Антоньяти из Брешии работал в постоянном контакте с Фрескобальди.

Из Италии темперированный строй проник и в другие страны. «Хроматическая фантазия» Свелинка – яркий пример применения этого строя. Создание произведений с таким сложным тональным планом было бы невозможным при неравномерной темперации.

Историческое значение строителей органов того времени и вклад непосредственных предшественников И. С. Баха в развивающуюся органную культуру Западной Европы точно и лаконично формулирует Швейцер: «Отныне органистам и, что, может быть, еще более важно, органным мастерам был предуказан путь. Им надлежало лишь продвигаться дальше. Будто скачком, искусство Средней и Северной Германии обгоняет романское и итальянское. Справедливо говорит Шпитта: то, что на Юге являлось пробным камнем высшей виртуозности, при сравнении с произведениями северных мастеров кажется почти элементарным упражнением» (Швейцер А. И. С. Бах, с. 32).

Наступает золотой век органной музыки, эпоха И. С. Баха и его современников.

Иоганн Себастьян Бах (1685-1750) равновелик во всех жанрах своей музыки. Его органное наследие очень велико – около 250 сочинений. Впрочем, все количество сохранившихся его музыкальных произведений, по данным систематического каталога, составленного Вольфгангом Шмидером (Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischer Werke von Johann Sebastian Bach. Leipzig. 1966) определяется 1080. И это при том, что под многими номерами значатся крупные многочастные произведения. Так, например, по каталогу Шмидера: кантат – 224, мотетов – 6, месс – 5, страстей и ораторий – 5 и т. д.

Самые ранние из дошедших до нашего времени органных сочинений Баха относятся, по-видимому, к тому времени, когда в возрасте десяти лет, потеряв отца и мать, он переехал к старшему брату Иоганну Христофу в Ордруф и начал посещать гимназию: первым учителем Баха был Иоганн Пахельбель. Любознательный мальчик знакомится также с сочинениями Фробергера, Керля и других композиторов и делает первые попытки подражать им. В эти годы и появились обработки хоральных мелодий, в которых подражание высоким образцам прошлого сочетается с такой удивительной зрелостью и глубиной музыкального мышления, что у исследователей возникали сомнения в подлинности авторства этих пьес. Все же некоторые из сохранившихся восьми обработок безусловно принадлежат юному Себастьяну.

Развитие молодого музыканта идет быстрыми темпами. Поездки в Целле и Гамбург дают много музыкальных впечатлений, французская инструментальная музыка в придворной капелле герцога Брауншвейгского, гамбургская опера, игра прославленного органиста, восьмидесятилетнего И. А. Рейнкена на большом органе гамбургской церкви св. Екатерины, наконец,

временная работа в веймарской придворной капелле в качестве скрипача и придворного органиста – вот те три года напряженного самостоятельного обучения «музыкальному ремеслу», которые завершаются получением «штатного» места органиста в Арнштадте (1703). Теперь, имея неплохой, «собственный» орган, И. С. Бах создает первые прелюдии и фуги крупного масштаба с явными следами влияния Букстехуде и Свелинка (прелюдия и fuga до минор IV, 5; fuga до минор IV, 9; прелюдия и fuga ля минор, III, 9) (Здесь и далее том и порядковый номер пьесы даны по полному изданию органных сочинений И. С. Баха в девяти томах).

Параллельно с этим он сочиняет клавирную музыку, кантаты, а в дальнейшем и многочисленные пьесы для органа. С 1708 года Бах – придворный органист и камерный музыкант в капелле веймарского герцога Вильгельма Эрнста. Начинается еще более яркий и насыщенный период музыкального творчества великого композитора. За 9 лет пребывания в Веймаре Бах создает огромное количество органных и клавирных сочинений, ряд кантат для хора, солистов, оркестра и органа. Именно в эти годы возникли такие шедевры, как всемирно известная токката и fuga ре минор (IV, 4), токката, адажио и fuga до мажор (III, 8) и многие другие сочинения.

В 1717 году Бах становится капельмейстером при дворе князя Леопольда Ангальт-Кёттенского. В Кёттене он завершает многие замыслы предыдущих лет, выполняя окончательную редакцию органных сочинений, но, главным образом, работает над созданием камерной инструментальной и клавирной музыки, инструментальных концертов и кантат.

Целеустремленную работу в сфере органного творчества Бах продолжает и после переезда в Лейпциг (в 1723 году). Он преобразует традиционные музыкальные формы, создает новую драматургию, новаторски смело трактует роль гармонии в полифонических формах, поэтизирует звуковую «живопись». Двухчастный цикл «прелюдия-фуга» становится у него выразителем сложных и величественных идейно-художественных концепций.

Наряду с этим композитор живо интересуется проблемами инструментального строительства. Он практически работает над усовершенствованием строя клавишных инструментов, поражая современников высоким мастерством быстрой и точной настройки клавесинов (Вследствие слабого натяжения струн клавесин быстро расстраивался и настройка его была необходима перед каждой игрой и даже в течение концерта), а параллельно в своем творчестве, применяя разнообразные тональности, утверждает необходимость равномерной темперации. Бах реконструирует и изобретает инструменты. По его указаниям были построены клавесин-лютня и виола помпоза (пятиструнный инструмент, занимавший среднее положение между виолончелью и альтom). Особый интерес вызывало у Баха строительство клавишных инструментов. В 1709-1717 годах флорентиец Бартоломео Кристофори изобрел механизм «молоточкового фортепиано», в 1717 году органист из Нордхаузена (Германия) Готлиб Шретер самостоятельно повторяет изобретение Кристофори. Фрейбургский строитель органов Готфрид Зильберман обращается в своей практике к открытиям Кристофори и Шретера и делится своими поисками с И. С. Бахом. Сохранился

любопытный рассказ об этом Иоганна Фридриха Агриколы, ученика И. С. Баха (Примечание И. Агриколы к Н. Адлунга (см.: Швейцер А. И. С. Бах, с. 146)).

Но если струнные клавишные инструменты проходили лишь раннюю стадию становления и совершенствования механизмов и художественного отбора звуковых свойств, то немецкое органное строительство в эпоху Баха переживало небывалый расцвет и во многом осталось классическим образцом для последующих времен. Выдающимися личностями в немецком органостроении после Шнитгера, имевшего много учеников и последователей, были братья Андреас (1673-1734) и Готфрид (1683-1753) Зильберман. Из учеников последнего особенно был известен Захария Хильдебрант (XVIII).

Звуковые качества позднебарочных органов братьев Зильберман наиболее соответствуют зрелому и позднему периоду органного творчества И. С. Баха. Ряд зильбермановских органов сохранился до нашего времени. Имеется интересная серия пластинок «Eterna», воспроизводящих органные сочинения И. С. Баха на различных зильбермановских органах, в том числе на большом органе собора во Фрейберге. Этот орган строился Готфридом Зильберманом 4 года и был торжественно открыт соборным органистом Элиасом Линднером 20 августа 1714 года. Орган имеет 45 звучащих голосов (2674 трубы). Светлый серебристый звук этого инструмента, высокий «хоровой» строй (на 7/8 тона выше современного камертона) и, разумеется, соответствующая смягченная интонировка хорошо передают характер творческих исканий талантливого мастера. Бах был хорошо знаком со многими строителями органов, участвовал в разработке планов реконструкции старых инструментов, проводил многочисленные экспертизы, принимал законченные работы по перестройке новых органов. Хороший отзыв Баха о новом инструменте значил очень много, его авторитет органиста-практика, изумительного исполнителя и пытливого изобретателя был очень высок. Практическое значение законов акустики позволяло ему делать поразительно тонкие и верные наблюдения и давать точные суждения по различным вопросам органостроения.

Со смертью Баха окончился и золотой век органной музыки, но не потому, что умер великий композитор, а потому, что в музыкальном творчестве утверждался новый стиль, который культивировали его сыновья Карл Филипп Эмануэль и Иоганн Кристиан, а также Йозеф Гайдн, Ян Вацлав Антонин Стамитц и другие композиторы молодого поколения. Рождался симфонический оркестр, заслонивший собою орган. Наступало время музыкального классицизма, сменившего музыку эпохи барокко.

«СИМФОНИЧЕСКИЙ» ОРГАН РОМАНТИКОВ

И РЕНЕССАНС БАХОВСКОГО ОРГАНА

Стремительное развитие симфонии и оперы, усиливающееся значение домашних камерных форм привели к резким изменениям музыкальной жизни Европы во второй половине XVIII века.

Симфонии и оперы Кристиана Баха, оперы Глюка, симфонии, трио и квартеты Гайдна и все бесконечно богатое и разнообразное творчество Моцарта – вот чем насыщена эта эпоха. В конце столетия зазвучала музыка французской революции (Госсек, Мегюль, Керубини и другие) и гениального Бетховена – в 1799 году он создает свою «Патетическую» сонату. От токкаты и фуги ре минор И. С. Баха ее отделяет девяносто лет!

В этих условиях орган вынужден уступить свое первенствующее положение симфоническому оркестру и фортепиано, органное исполнительство и творчество оказываются в стороне от новых путей музыкальной культуры. Наряду с гениальными открытиями Бетховена в оркестровой и фортепианной сферах, возникают сомнительные популярные «опыты» в области органной музыки: в последние годы XVIII века получает широкое распространение «Школа органной игры» некоего Генриха Кнехта (1752-1817) из Штутгарта. В ней эклектически сочетаются отголоски традиций полифонического органного искусства с новыми веяниями салонного фортепианного исполнительства, приемам которого механически подчиняется орган. Примером может служить стремление выделять верхний мелодический голос без перенесения его на другую клавиатуру. Для этого Кнехт рекомендует особый метод «органных ударов». Он заключается в арпеджировании и сокращении длительности аккорда за исключением придерживаемой верхней ноты. Кроме того, Кнехт пропагандирует не связанные с хоральной мелодией прелюдии и постлюдии, выражающие «свободные эмоции», обозначаемые автором ремарками примерно в таком духе: «страстно», «несколько пылко, однако элегантно» и т. п. Еще более знаменательным является стремление к декоративной «звукоживописи», сменяющей строгий, логический мир инструментальных красок полифонической музыки эпохи барокко. Музыкальные возможности и звуковые эффекты органов направляются к воплощению картин, вроде легендарного воскресения Иисуса, когда крайне примитивным способом иллюстрируется вызывающая священный трепет тишина гробницы, постепенный рассвет, содрогание Земли, сошествие с небес ангела, который сдвигает могильный камень, воскресение Иисуса, смятение римской стражи и триумфальное пение ангелов.

Видной личностью является в эту эпоху аббат Георг Йозеф Фоглер (1749-1814). Его кипучая деятельность охватывала на рубеже столетий самые различные сферы музыкального искусства. Теоретик, композитор, дирижер, органист-импровизатор, педагог и изобретатель Фоглер оставил внушительное творческое и музыкально-теоретическое наследие. Среди его изобретений – переносной орган оркестрион, с которым он гастролировал по многим странам Европы, побывал в Африке, а в 1788 году посетил Россию.

Несмотря на то, что Фоглер сыграл прогрессивную роль в музыкальной культуре эпохи, его органное творчество лишено вдохновения и изобретательности. Опубликованные прелюдии для органа малоинтересны. Сохранившиеся сведения о его концертных импровизациях рисуют иную картину. Бурная фантазия уводит его в мир зримых образов, пестрые детали которых он «рисует» в духе романтической «звукоживописи» с броскими

заглавиями, используя целый арсенал стереотипных внешних эффектов. Фоглер любил изображать морские битвы с трубными сигналами, воплями раненых и победными кличами, бури, разрушающие мирные жилища пастухов, и даже экзотическое погребальное пение африканских туземцев. В его концертные программы включались музыкальные изображения осады библейского Иерихона и даже «страшного суда» по картине Рубенса. Тут под скрежет и вой громких язычковых регистров «могилы разверзались» и грешники низвергались в ад, а звучание нежных флейтовых регистров воплощало голоса праведников и ангелов!

В поисках обновления органа Фоглер стремился к подражанию краскам симфонического оркестра, многообразию сольных тембров и этим разрушал баховскую идею компактных органных звучностей. Художественные и конструктивные принципы Фоглера имели, бесспорно, упрощенческий характер и, стремясь распространить их на все органостроение, он таким образом возглавил пагубную тенденцию переделок старых органов, ставшую манией в XIX веке. Из-за этого многие шедевры старинного органостроения были уничтожены или реконструированы до неузнаваемости.

Идеи аббата Фоглера имели немало сторонников и определили направление органного строительства в XIX веке, приведшее к упрощенной и обедненной системе оскалид и мильтиплекс-органа (В 1922 году театральный орган системы оскалид был установлен в оперном театре Одессы. В 1970 году он был заменен современным инструментом фирмы Ригер-Клосс (ЧССР)). Инструменту грозила полная деградация, терялось специфическое органное звучание. Казалось, лишь новое, обращение к Баху могло вернуть орган в сферу подлинно высокого музыкального искусства.

Такое обращение к баховскому наследию произошло лишь через много лет после смерти великого композитора. 11 марта 1829 года Мендельсон исполнил «Страсти по Матфею», а в июле 1850 года возникло Баховское общество, ставящее целью изучение и издание рукописей Баха. Однако все это лишь косвенно затронуло область органного строительства. Решающим фактором явилось наличие в органостроении послебаховской эпохи, кроме Фоглера и его единомышленников, представителей других, более перспективных направлений, отразивших ту плодотворную линию музыкально-исторической эволюции, которая на протяжении XIX века породила многие высокие достижения романтического искусства.

Уже в 60-х годах XVIII века, вскоре после смерти И. С. Баха, талантливый строитель органов – француз Бедо де Селль (1706-1779) пишет монументальный труд «Искусство сооружать органы». Влияние его книги на последующую теорию и практику конструирования органа было очень велико. Органы французского производства начинают завоевывать все большее признание. Крупнейшим строителем органов во Франции XIX века становится Аристид Кавайе-Колль (1811-1886), инструменты которого отвечают звуковому идеалу романтического симфонизма. Органное творчество Сезара Франка (1822-1890) непосредственно связано со звуковой стихией органов этого мастера.

В первой половине XIX века веймарский органист, профессор Иоганн Готлиб Тепфер (1791-1870) пишет большую книгу и ряд статей, посвященных вопросам строительства органов. Он разрабатывает математические основы теории органостроения и изготовления органных труб. Выдающимися создателями органов в XIX веке становятся, кроме Кавайе-Колля, Шарль Мютен во Франции и Фридрих Ладегаст, Эберхард Фридрих Валькер, Карл Готлиб Вейгле, Вильгельм Зауэр в Германии. На этот период приходится великое множество изобретений технического порядка, облегчающих игру органиста и превращающих орган в инструмент виртуозов. К ним, в частности, относится изобретенная англичанином Ш. С. Баркером так называемая пневматическая машина (1832), упрощавшая игру на больших механических органах. В дальнейшем вся механическая трактура была заменена пневматической, что повлекло за собой переделки и в виндладах и в клавиатурном столе. Нажим клавиши стал очень легким. Но если при механической трактуре открытие клапана звучащей трубы происходило одновременно с нажатием клавиши, то при пневматике клапан стал открываться с запозданием. Много изменялось и в отношении звучания инструментов. Грандиозные звуковые массы органов-гигантов потрясали слушателей, особенно в сравнении с еле слышным волшебным звучанием их отдельных тихих регистров. В богатстве красочных тембров растворилось «барочное» органное плено из принципалов, флейт и микстур. Исчезла сияющая блеском звуковая корона, которую заменили сильные, но немногочисленные микстуры, включающиеся преимущественно как последняя ступень громкого звучания – фортиссимо. Повсеместно распространились швеллерные ящики, замыкавшие в себе нередко большую часть или даже полностью все регистры. Непременным механизмом во всех больших органах стало устройство Crescendo-walze.

Все эти изменения находились в прямой связи с творчеством композиторов новой эпохи романтизма, и орган этого времени получил название «романтического». Обработки хоральных мелодий все больше и больше становятся уделом узкоцерковных органистов. В сочинениях композиторов часто обращавшихся теперь и к педагогической, и к концертно-исполнительской деятельности, начинают преобладать музыкальные формы, культивируемые в области симфонической и фортепианной музыки. Таковы органные концерты Франтишека Ксавера Брикси (1732-1771), сонаты Феликса Мендельсона-Бартольди (1809-1847), грандиозные композиции Ференца Листа (1811-1886), имеющиеся в органном и фортепианном вариантах, прелюдии и фуги Иоганнеса Брамса (1833-1896) и поздние рапсодии Камиля Сен-Санса (1835-1921), органные симфонии Шарля Видора (1844-1937), концертные пьесы, транскрипции фрагментов из опер Вагнера и органный концерт Энрико Босси (1861-1925), и многое другое.

Все же наиболее значительными явлениями в области органной музыки нового периода следует считать творчество Сезара Франка (1822-1890) и Макса Регера (1873-1916), выдающихся органистов-исполнителей, сумевших с наибольшей полнотой раскрыть все особенности романтического органа в его французском

и немецком вариантах.

В органном наследии Франка центральное место занимают три большие романтические поэмы, скромно названные автором «хоралами». Из них особенно знаменит третий хорал – ля минор. Некоторые исполнители в своих программах называют эти пьесы хоральными фантазиями. У Франка хорал или хоральная фантазия не подразумевает использование хоральных мелодий, как это было во времена И. С. Баха, а лишь наличие ведущей музыкальной идеи, проводимой автором как вариационно, так и в сопоставлении с иными музыкальными образами. Немалую роль в этих пьесах играет и свободная импровизация, динамизирующая развитие формы. Закономерно появление среди органных сочинений Франка «Большой симфонической пьесы», которая тематическим материалом и принципами развития предвосхищает его великолепную оркестровую симфонию. Так же симфоничны по своему существу «Героическая пьеса», «Финал» и «Фантазия ля мажор». Тонкой красочностью предполагаемых тембров отличается «Пастораль» и другие пьесы этого композитора. Орган фирмы Кавайе-Колль в церкви св. Клотильды в Париже служил ему долгие годы, до самого конца его жизни. «Если бы вы знали, как я его люблю, – говорил Франк о своем органе, – он так послушен моим пальцам и так покорен моим мыслям» (Цит. по кн.: Рогожина И. Сезар Франк. М., 1969, с. 29).

Органная музыка Регера сочетает в себе две ясно выраженные тенденции. Одна из них – неоклассическая – обращение к формам пассакалии, прелюдии и фуги, токкаты, хоральной прелюдии, преобладание полифонического письма. Другая – новаторская – экспрессивность и острота гармонического языка, ритмики и динамики, особая трактовка виртуозной исполнительской техники органиста, своеобразие чрезвычайно высокого полифонического мастерства, сложность и оригинальность органной фактуры. Большой орган баховской церкви св. Фомы в Лейпциге, построенный В. Зауэром в XIX веке, являлся тем инструментом, который полностью соответствовал эстетическим нормам органной музыки Регера. На нем часто играл сам композитор, а постоянным исполнителем его произведений на этом органе был близкий Друг Регера К. Штраубе (1873-1950), выдающийся органист, педагог и музыкальный деятель.

Крупнейшие органные фирмы XIX века шли по пути технических усовершенствований, почти не затрагивая вопросов эстетики звучания. В звуковом отношении орган не столько развивался, сколько стандартизировался. Возникал путь к фабричному органу, распространившемуся на рубеже XIX-XX веков. Внедрялось использование электричества не только для накачивания воздуха в меха, но и в механизме управления. Пневматическую трактуру сменяет электрическая. Лишь отдельные инструменты, создаваемые наиболее талантливыми конструкторами по специальному заказу, выделяются среди огромного количества стандартных органов. В то же время намечается сооружение органов-гигантов, преследующих, скорее, рекламные, нежели художественные цели – 5, 6, 7 мануалов, сотни регистров, тысячи труб. Такие органы устанавливаются и в наше время в огромных соборах Европы, США, Канады. Один из противников гигантомании – Ганс Хайлинг – считает, что

орган собора св. Стефана в Вене, построенный в 1960 году, – дело одного престижа: в самом большом соборе города – крупнейший орган страны! Не жалея средств, строители создали гигантский орган, мало чем отличающийся от американского рекламного органа с семью мануалами. Играя на таком органе, исполнитель жонглирует звуковыми красками и подавляет слушателей силой звука в ущерб ясной полифонии.

Реакцией на столь однобокие тенденции эпохи явилась существенная критика такого органа и поиски новых, научно обоснованных путей в органном строительстве. На этой почве возникло целое направление, получившее название Органное движение. Вдохновителем и инициатором его явился авторитетный исследователь баховского творчества, известный органист-исполнитель, выдающийся гуманист нашей эпохи Альберт Швейцер (1876-1965). Его соратниками были Вилибальд Гурлитт (1889-1963) и К. Маренгольд (род. 1900) – видные деятели в области изучения и пропаганды наследия Баха, знатоки и исследователи органной культуры. Впоследствии к ним примкнул и бывший сторонник романтического направления Штраубе. Именно стремление возродить старинную органную музыку и творчество И. С. Баха в их подлинном звучании, не достижимом на новых инструментах, привело деятелей Органного движения к тщательному изучению еще сохранившихся старинных органов. В результате принципы органного строительства, утвердившиеся в течение XIX века, подвергаются пересмотру.

В 1921 году Гурлитт совместно с известным мастером Оскаром Валькером построил во Фрейбурге так называемый «орган Преториуса» (На основании данных, содержащихся в известном труде композитора, органиста и теоретика Михаила Преториуса).

Восстанавливается большой орган Шнитгера в Гамбургской церкви св. Якова. Приводятся в порядок и другие старинные органы. Так начался «ренессанс» принципов барокко. Возникла и проблема восстановления органа в церкви св. Фомы в Лейпциге, где до конца своей жизни работал великий Бах. Инструмент композитора был со временем заменен здесь большим концертным органом «романтического» типа, работы Штраубе-Регера. Решено было сохранить его, а в боковом, северном нефе церкви построить новый, баховский орган. Почетное поручение получила фирма А. Шуке, которая и выполнила его в 1966-1967 годах (Этой же фирмой установлены органы в Москве, Горьком, Алма-Ате, Тбилиси, Вильнюсе, Пицунде).

Конечно, органы, воскрешающие принципы Шнитгера и Зильбермана, имеют много положительных качеств. Ясно звучащая полифония, яркий контраст клавиатур, четкость работы механизмов и другие немалые достоинства делают эти инструменты незаменимыми при исполнении музыки Баха и его предшественников. Но орган распространяется в современном музыкальном мире. Попадая в новые условия музицирования, он выступает не только провозвестником искусства старых мастеров. Органное творчество новой эпохи устремляется к широкой социально-эстетической проблематике, отражающей многообразие явлений жизни. Творчество композиторов XX века является выразителем этих идей. Здесь, в первую очередь, следует упомянуть М. Дюпре,

О. Мессиана, Ф. Пуленка, Ж. Лангле, Ж. Аллен (Франция), П. Хиндемита (ФРГ), Н. Давида (Австрия), К. Хубера (Швейцария), К. Кее (Нидерланды), Г. Трекслера (ГДР), П. Эбена, М. Крейча, А. Оченаш, В. Гавлика, Я. Гануша, О. Маха и представителей молодой словацкой школы – М. Мойзеса, Я. Шиммера (ЧССР), Ф. Хидоша, Ш. Иемница, И. Шумок (ВНР), А. Блоха, Б. Шабельского (ПНР) и многих других.

Возникновение новых национальных культур и форм музицирования, характер идейно-эстетических концепций, контрастность стилистических направлений, масштаб новаторских поисков – все это и многое другое апеллирует к сонористическим возможностям большого трубного органа с его неповторимыми акустическими феноменами. Но время стабилизации еще не наступило. Органное строительство переживает пору творческих исканий и конструктивных решений, что не позволяет говорить о едином типе органа нашего времени. Наиболее перспективные открытия предстоят, очевидно, на пути развития лучших достижений современного органостроения в сочетании с высокими традициями прошлого.

ОРГАН В РОССИИ

История органа в России шла своим особым путем, отличным от истории развития органа в Западной Европе.

На Руси орган был известен в IX-X веках. Это было время образования Киевского государства. Развитие взаимоотношений с соседними странами содействовало приобщению русских людей к их музыкальной жизни. В числе других государств княжеские послы посещали Византию, где помпезные церемонии дворцовых приемов сопровождались неременной игрой на органе. В 957 году княгиня Ольга со своей свитой посетила византийского императора Константина Копронима Багрянородного, который устроил ей торжественный прием с игрой на органах, расписанных золотом и серебром. Это произошло ровно 200 лет спустя после того, как французский король Пипин Короткий (VIII в. н. э.) получил из Византии же драгоценный дар – орган. Может быть и в Киев когда-то посылался аналогичный подарок?

В южной башне киевского Софийского собора до сих пор сохранилась фреска XI столетия, изображающая орган с исполнителем-органистом и двумя скоморохами, которые, по-видимому, накачивают воздух. В настоящее время мы придерживаемся той точки зрения, что описываемая фреска принадлежит кисти византийских мастеров, и, стало быть, они изобразили инструмент, широко бытовавший в Византии. В то же время эта фреска, возможно, одно из самых ранних свидетельств знакомства восточных славян с органом. Изображения органов встречаются и в различных памятниках древней Руси – старинных миниатюрах, толкованиях, азбуковниках, лубочных картинках. Установлено, что это были копии с миниатюр западноевропейских художников. Древнерусские летописи упоминают «органные гласы», «серебряные трубы», но нигде не говорится конкретно об использовании

органов в музыкальной практике.

После освобождения Руси от татарского ига начался процесс формирования русского государства. Великий князь Московский Иван III (1440-1505) мечтал о создании «третьего Рима». Эта идея побуждала властолюбивого государя окружать себя роскошью и великолепием гораздо большим, чем у других русских князей, на манер некогда ослепительной роскоши двора византийского императора. Московский князь усиленно заботился об украшении своего дворца. Так, например, в летописи от «6714 по 7041 лето» мы читаем о том, как брат великой княгини Софьи, жены Ивана III, урожденной Палеолог, приехал в Москву из Рима (1490) и «приведоша к Великому князю мастеров: Архитектон именем Петр Антоний да ученик его Зам Антоний, мастера стенные да палатные, да пушечного мастера Якова с женою, да серебряных мастеров Христофора с двема учениками от Рима... да каплана белых чернецов Августинова закона Ивана Спасителя органного играца» (Летописец, содержащий Российскую Историю от 6714 по 7041 лето. – «Временник императорского Московского Общества истории древностей Российских», XVI: М., 1753, с. 21-22. «Смесь»).

Появление при московском дворе «органного играца» уже само по себе позволяет предполагать, что во дворце московского князя имелся орган. Русские путешественники рассказывали о своих впечатлениях от органов Западной Европы. Побывавший за границей иеродьякон Зосима замечает: «Во всех же церквах фряжских со органы поют на великие праздники» (Там же, с. 21).

Современник иеродьякона Зосимы, российский митрополит Исидор, посетивший собор во Флоренции (1440), также упоминает орган, но уже с резким осуждением: «И егда вшед в костел мнози втрубят во трубы, и в органы, и гусли, и со всеми играми по фряжскому нраву... Увы, прелести пагубные!... Или се есть красота их церковная, еже ударят в бубны, в трубы же и в органы, и многие игры декше, ими ж бесом радость бывает» (Путешествие Исидора Российского митрополита на Флорентийский собор. – Древняя Российская вивлиофика, ч. 4, месяц юний. Спб., 1774, с. 339).

Более поздние источники конкретно сообщают о появлении в Москве органов. Так, сэр Джером Горсей привез Борису Годунову от своего короля в числе других подарков английский орган, богато отделанный золотом и финифтью. Он пишет, что царица Ирина Федоровна, рассматривая полученные дары, «особенно была поражена наружностью органов и клавикордов... и восхищалась гармониею звуков этих мусикийских орудий, никогда и не виданных и не слыханных. Тысячи народа толпились около дворца, чтобы их послушать». По этому же поводу враги «бесовских орудий» говорили: «...треклятые органные голоса раздавались из дворца перед лицом всенародного множества» (Забелин И. Домашний быт русских цариц в XVI-XVII веках, т. 2. М., 1872, г 415).

Появившись в России, орган долгое время использовался в придворной жизни русских царей. Особое место в Кремлевском дворце занимала Грановитая палата, в которой русский царь «являлся в полном блеске древнего

великолепия, столь изумлявшего иностранцев» (Там же, с. 420).

Здесь происходили большие события дворцовой и государственной жизни: свадьбы, приемы иностранных гостей и т. д. И всегда в этих торжествах участвовали цимбалы и орган. Еще большую роль орган играл в обслуживании Потешной палаты, где давались комедийные представления с участием скоморохов, «игроков» на разных инструментах, придворных певчих. Среди этих людей были и придворные «органные игрецы», которые тоже принимали участие в таких забавах.

В Потешных палатах обычно стояло несколько органов. Цимбальники, упоминаемые в дворцовых списках, заведовали «органной потехой» и играли на органах. Наибольшей популярностью органы пользовались при царе Михаиле Федоровиче. В 1613 году в Москву приехали из Голландии часовых дел мастера братья Ганс и Мельхерд Лун, «а привезли с собой они из голландской земли стремент на органное дело, и тут они стремент на Москве доделали и около того стремента станок сделали с резью и расцветили краскою и золотом; и на том стременте сделали соловья и кукушку с их голосы; а как играют те органы и обе птицы поют собою без человеческих рук. За то мудрое дело государь пожаловал им из своей казны 2676 рублей... государь того их дело смотрел и игры слушал дважды и еще им дано было по сороку соболей да в стола место, корм и питье» («Временник императорского Московского Общества истории и древностей Российских», кн. 16, с. 21. «Смесь»).

Органные мастера высоко ценились и пользовались уважением. Для их работы в Кремле, на берегу реки Москвы, около мастерских, где делалось оружие, шилось царское платье, сапоги, переписывались книги, делались клавирины, были устроены мастерские органов. Дворцовые списки упоминают имена «органных игрецов» и строителей органов – Юрия Проскуровского, Федора Завольского, Казимира Василевского, Томило Бесова. Особенным почетом пользовался Симон Гутовский, состоявший «органного дела мастером» при Оружейной палате. Он был организатором разного рода «органных потех» и исполнителем на органе, сам строил большие и малые органы, обучая этому и своих помощников: А. Андреева, Л. Афанасьева, М. Максимова, Н. Тимофеева, Ф. Текутьева и других.

В 1668 году большой орган, сделанный Гутовским, был подарен персидскому шаху. Гутовский, будучи в посольстве Ф. Милославского, сопровождал орган и демонстрировал его в Персии, играл перед шахом. Такое путешествие представляло большие трудности и заняло целых два года. Второй орган, сделанный также Гутовским, был отправлен в Бухару в сопровождении Федора Текутьева. У И. Забелина приведено описание этих органов: «Органы большие в дереве черном немецком с резью о трех голосах, четвертый голос заводной самоигральной; а в них 18 ящичков, а на ящиках и на органах 38 травок (зачеркнуто, личин медных) позолоченных. У двух затворов 4 петли (железные) позолочены; 2 замки медные позолоченные наперед органам большим и средним и меньшим 277 труб оловянных, около труб 2 решетки разные вызолочены; по сторонам органа 2 крыла резные вызолочены; под органами две девки стоячие деревянные резные вызолочены; 4 скобы (железные) приемные с

пробоями и с гайками вызолочены; 4 шурупы приемные от голосов (медные) позолочены; поверху органов часы боевые, с лица доски золочена, указ посеребрен; поверху часов яблоко (медное), половина позолочена; круг часов по местам резь вызолочена; 5 ключей железных золочены позади (органы) оклеены красным сукном»(Забелин И. Домашний быт русских цариц в XVI-XVII веках, т. 3, с. 444).

Подробно о жизни и работе С. Гутовского рассказывает в своей статье «Из истории органной культуры в России» Л. Ройзман (Ройзман Л. Из истории органной культуры в России. – «Вопросы музыкознания», т. 3. М., 1960).

Православная церковь постоянно восставала против инструментальной музыки, против «гудебных сосудов» и, конечно, оказывала влияние на поступки царей. Взошедший на престол юный царь, девятнадцатилетний Алексей Михайлович, был вынужден подчиниться требованиям духовенства. В первое десятилетие его царствования о «потешных хорах» нигде не упоминается. Запрещались всякие бесовские развлечения: «...всему православному миру уняться от неистовства и всякое мятежное, бесовское действо, глумление и скоморошество, со всякими бесовскими играми прекратить» (Забелин И. Домашний быт русских цариц в XVI-XVII веках, т. 2, с. 449).

Замолчали и органы; вся страна должна была превратиться как бы в огромный монастырь. Царским указом запрещалось иметь музыкальные инструменты, «чудейные» и «бесовские» сосуды ломались, вывозились за город и сжигались. Иметь органы могли только «немцы» и любимец царя боярин Артамон Сергеевич Матвеев, который был убежден, что влияние Запада необходимо для развития культуры в России и поэтому старался во всем подражать иностранцам. У него было многое, что в то время запрещалось: например, вместо икон висели зеркала, вместо лавок были диваны и т. д. Он имел свой домашний театр, орган и различных музыкантов. Среди них был выходец из Литвы Василий Репьев. Сохранилось письмо Репьева, в котором он пишет о своем пребывании у Матвеева: «Боярин Артамон Сергеевич Матвеев взял меня поневоле, держал меня скована на посольском дворе в железах многое время и морил голодной смертью. И будучи у него... многожды на комедии на органах и на скрипках играл неволею по его воле» (Цит. по ст.: Молев Н. Клавесины в теремах. – «Знание-сила», 1970, № 3, с. 29-31).

Отношение к увеселениям и инструментальной музыке резко изменилось при осложнившихся отношениях между царем и патриархом Никоном. Венчаясь в 1671 году вторым браком с Натальей Алексеевной Нарышкиной, «...после кушания изволил великий государь себя тешить игры, и его, великого государя, тешили и в органы играли...» (Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древних времен до конца XVIII века, т. 1. М.-Л., 1928, с. 312), а позднее, в 1675 году «...августа восьмого, в оружейной палате, царевичу золотили и серебрили и писали красками органы потешные, вновь тогда устроенные» (Забелин И. Домашний быт русских цариц XVI-XVII веков, т. 2, с. 90).

Приблизительно в это же время царь учреждает придворный театр.

Специально приглашаются из Курляндии музыканты, в том числе и органисты. Представления даются в Кремле и в селе Преображенском. Комедийное имущество, а с ним и орган-позитив перевозятся из Кремля в Преображенское и обратно.

В комедии-притче «О блудном сыне» во время торжественной встречи сына с любящим отцом звучит музыка. Авторская ремарка гласит: «играют органы и прочая, поют мало». То, что орган упоминается первым, дает повод считать, что его партия в данном случае выделялась среди других.

Появление в Москве органистов-профессионалов позволяет предполагать, что в их исполнении временами звучали органные произведения западноевропейских композиторов. Интерес к органу принимает все более серьезный характер. Музыкальный теоретик и композитор XVIII столетия Николай Павлович Дилецкий (ок. 1630-ок. 1680) видит в игре на органе важный фактор музыкального воспитания, о чем и пишет в своем теоретическом труде «Муסיкийская грамматика» (Смоленск, 1670): «Аще хочещи сія уведати и быти муסיкии строителем, подобает ти всегда к ней имети прилежание и обучение играний на органах. Аще же и не научишися (каждо бо свое дарование имать от Бога) совершенно на них играти, от них же вся суть муסיкийская художества, обаче да разумееш токмо, где кой клявиш на органе, или диезис, или бемоль и сие подобает ведати...» (Дилецкий Н. Муסיкийская грамматика. М., 1910, с. 133).

К концу века многие знатные бояре имели у себя органы. Так, например, имел орган князь Никита Иванович Романов, знатнейший и богатейший из бояр после царя. Один из образованнейших русских людей того времени князь Василий Голицын, наряду с другими инструментами, имел четыре органа: один стоял в столовой палате Голицына, два органа и клавикорды находились в палатах княгини Авдотьи, в столовой палате князя Алексея Голицына стоял четвертый орган.

На первый взгляд такое новое отношение к органу может показаться началом прогрессивного развития органной культуры в России, на самом же деле инструмент этот не мог процветать в стране, где господствующий музыкальный стиль не соответствовал самой природе органа. Это была эпоха развития хорового концерта и других вокальных форм (канты и псалмы), а застарелая ненависть к инструментальной музыке как порождению скоморошества была достаточно сильна, чтобы не допустить орган под своды церкви. Интерес отдельных бояр к органу не мог иметь решающего значения для судеб этого инструмента.

Вступление на русский престол пятнадцатилетнего царя Федора Алексеевича (1676) стало роковым для придворного театра и органа. «...185 год декабря 15 день великий государь, царь и великий князь Федор Алексеевич всея великие и малые и белые России самодержец указал над аптекарским приказом палаты, которые заняты были на комедию, очистить и что в тех палатах было – органы и перспективы и всякие комедийные припасы – все свезть на двор, что бывал боярина Никиты Иванов Романова» (Замысловский И. Царствование Федора Алексеевича, ч. 1, Спб., 1871. Приложение № 2, с. IV).

В 1634 году в дворцовых «подрядных» записках значится: «...192 года июля 14 велено купить для разборки органов, которые органы стояли в Грановитой палате, три сундука липовых длиной по полтретья аршина, ширин по аршину с четвертью, с нутрянными замками», а в 1637 году в казне Оружейной палаты хранились «обветшавшие и испорченные органы четырехголосные, а в тех органах 50 труб нет, а на лицо труб 220; кругом резьбы нет, клеветуры поломаны...» (Цит. по работе Ж. Гандшина «Из истории органа в России». – «Музыкальный современник», 1916, № 4, с. 49). Много органов погибло среди конфискованного имущества опальных бояр.

Фактически орган-позитив оказался изгнанным не только из дворцовой музыкальной жизни, но также из разгромленных царским указом боярских усадеб.

Во время царствования Петра I в дворцовых палатах орган не звучал. На ассамблеях и различных празднествах играли струнные и духовые инструменты. Однако приток иностранцев в Россию повлек за собой строительство иноверческих церквей, а в них – установку больших стационарных органов. Сохранилось письмо Петра I, в котором он просит одного из своих корреспондентов за границей купить в Голландии или Германии орган и выслать его в Петербург для вновь построенной лютеранской церкви (Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 1, с. 81).

Так складываются те условия, в которых музыка знаменитых органников композиторов Западной Европы могла зазвучать в привычной для нее обстановке. Эпизодическое использование позитива или регалья на праздничных торжествах и в театре не имело теперь принципиального значения.

Несколько позднее, в связи с общим развитием музыкальной культуры, появляется новый интерес к домашнему музицированию на позитиве. Приближается время, когда орган предстанет перед русским слушателем как глашатай баховского искусства. Первым поборником органного искусства в России явился Владимир Федорович Одоевский (1804-1869), писатель, музыкант, один из первых отечественных ученых музыковедов. Создание Одоевским известной новеллы «Себастьян Бах» (1835) следует считать исторической вехой, знаменующей рождение в России интереса к творчеству великого немецкого композитора и связанной с ним органной культуре. По словам автора, читатель найдет в «Русских ночах» довольно точную картину той умственной деятельности, которой предавалась московская молодежь того времени. Напомним, что именно тогда в Германии только начинают появляться первые труды, посвященные жизни и творчеству Баха (Форкель, Рохлиц), а Мендельсон осуществляет первое после смерти Баха исполнение «Страстей по Матфею» в 1829 году. Таким образом, мы видим Одоевского среди первых пропагандистов творчества Баха в России.

Сильно романтизируя облик великого органиста и совершенно не соблюдая точности в передаче еще очень мало известной биографии Баха, Одоевский превращает новеллу в средство изложения своих эстетических и философских идей в связи с музыкой Баха. Хотя Одоевскому и не удалось достаточно правильно и полно раскрыть смысл и значение баховского творчества, все же

многие мысли, высказанные им по этому поводу, интересны, ценны и само их появление знаменательно. Постоянный спутник Баха – орган – также глубоко интересовал Одоевского. Он дал поэтичное описание этого инструмента в эпизоде, рисуя ночное посещение эйзенахской церкви юным Бахом (См. кн.: Одоевский В. Ф. Русские ночи. М., 1913, с. 244).

Ратуя за орган, Одоевский не ограничился созданием новеллы. Его пытливый ум не прошел мимо вопросов самой конструкции инструмента. Результатом явилось изобретение органа особого устройства. Это был комнатный орган с двумя клавиатурами (5 октав) и педалью. Он имел 8 регистров (480 труб). Особенность его заключалась в том, что сила звука зависела от большего или меньшего нажатия клавиши. Это необычно для органа, одной из характерных черт которого является именно независимость силы звука от удара пальцем; при нажатии клавиши звучит поставленный регистр с установленным тембром и громкостью. К сожалению, другие подробности устройства этого инструмента не найдены. В честь великого Баха изобретатель назвал его «Себастьянон». Инструмент был построен по чертежам Одоевского так же, как и «энгармонический» рояль, лучшим петербургским мастером Георгом Мельцелем (1840-1850).

Сохранилась любопытная эпиграмма С. Соболевского, сочиненная по поводу «Себастьянона». Дело в том, что воздух в орган Одоевского обычно накачивал «буфетный мужик» Сидор, сидя внутри инструмента. Учитывая любовь хозяина к музыке, он за добавочные труды потребовал и добавочной платы, грозя уходом. Эпиграмма Соболевского представляет собой обращение хозяина-органиста к своему слуге-воздуходуву:

С тобою, милый Исидор,
Сиамские мы точно братья.
Как буду музыкальный вздор
Без помощи твоей играть я?
Для ут, ре, ми, фа, соль, ля, си
Уход твой для меня ужасен:
Какой прибавки ни проси,
Вперед я на нее согласен.

Соболевский С. Н. Эпиграммы и экспромты. М., 1912, с. 37.

Добродушный друг Соболевского не только не обиделся на эту шутку, но даже положил на музыку второе четверостишие приведенной эпиграммы.

Одоевский создал несколько пьес для органа (они хранятся в рукописных фондах его архива).

С легкой руки Одоевского малые и даже довольно большие органы появляются в домах многих музыкантов и просвещенных любителей музыки: композитора П. Турчанинова, друга Глинки К. Булгакова, художника К. Брюллова, музыканта-любителя И. Эрлинга, отца композитора Серова – Н. Серова и других. Владельцев органов сближали общие музыкальные симпатии, они попеременно музицировали друг у друга. С ними общались органисты-

профессионалы из лютеранских церквей. На таких музыкальных собраниях постоянно бывал Глинка, импровизации которого на домашних органах приводили всех в восторг. Исполнителем довольно сложных прелюдий и фуг Баха часто бывал В. Одоевский. В одной из статей В. Стасов поднимает вопрос о необходимости открытия концертных залов с органами.

К концу XIX века музицирование на домашних органах постепенно прекращается. Внимание любителей органа начинают привлекать концерты органной музыки в крупнейших лютеранских церквях Петербурга и Москвы. В это время в Петербурге было несколько протестантских церквей с большими органами. Они предоставляли свои помещения для концертов. Наиболее активная концертная деятельность проходила в соборе Петра и Павла на Невском проспекте, где стоял большой орган фирмы Валькер. Впоследствии концерты в этом соборе получили название «Музыкальные собрания». Часто бывали концерты в церквях Екатерины (на большом проспекте Васильевского острова), Анны (на Кирочной улице), Реформатской (на Большой Морской) и Шведской (на Малой Конюшенной). В Шведской церкви стоял орган фирмы Зауэр, в остальных перечисленных – Валькер.

Из наиболее интересных органов, имевшихся в Москве до установки их в консерватории, следует упомянуть два больших немецких органа фирмы Валькер и Зауэр, а также французский орган фирмы Мютен, стоявший во французской реформаторской церкви.

В таких помещениях звучали мессы, оратории, в исполнении которых участвовали любительские хоровые коллективы. Оркестры и солисты приглашались из петербургских театров. Сольный органный репертуар обычно исполняли местные органисты. С ними нередко выступали оперные певцы и солисты-инструменталисты. Участие большого количества исполнителей в органных концертах содействовало знакомству с органом все более широких кругов петербургских музыкантов. Возрастающий интерес русской публики к органу вызывал появление многочисленных статей в различных журналах и газетах («Санкт-Петербургские ведомости», литературное приложение к «Нувеллисту», «Вестник Европы», «Северная пчела» и другие). Писали об органе, его истории, происхождении, изобретении новых органов, о значении органа в России и т. п. В печати появились статьи как зарубежных, так и отечественных авторов. В лучших из них орган выводился за рамки церковного музицирования и рассматривался с точки зрения развития отечественной музыкальной культуры. Так, например, Стасов в 1856 году поместил в «Санкт-Петербургских ведомостях» упомянутую выше статью: «Два слова об органе в России», где, в частности, писал: «...Все, что создано до сих пор высшего и лучшего для органа, имеет высшую и величайшую важность для музыкального искусства вообще, но не имеет вовсе важности или по крайней мере, очень ограниченную, для ритуального богослужения» (Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 1, с. 87-88).

«...Что ожидает впереди русскую музыку и по каким путям она пойдет, что с нею станет, и вообще суждено ли ей какое-либо развитие или нет, и если суждено, то развитие ли всех сторон музыкального искусства, или только

некоторых из числа их. Но при этом все-таки с полной достоверностью можно сказать, что если когда-нибудь у нас проявится к музыке элемент всего великого и высокого, то в этом проявлении необходимо будет участвовать органу» (Там же, с. 88).

Важным условием становления русского органного композиторского творчества было, конечно, наличие годных к эксплуатации инструментов в специально концертных залах, причем не только в Петербурге, но и в других городах страны. Вскоре после открытия первых русских консерваторий там устанавливаются органы.

Хотя интенсивность московского музицирования уступала петербургской, первая установка органа на академической концертной эстраде состоялась именно в Москве. Этот маленький механический орган старинного типа с двумя мануалами, не приспособленный для игры романтических пьес, построенный известным немецким мастером Ф. Ладегастом, вначале был установлен в доме московского купца-мецената Хлудова, а в 1855 году подарен им Московской консерватории. Установка органа в Малом зале консерватории состоялась в 1890 году. Руководителем открытого в консерватории класса органа был приглашен органист Людвиг Бетинг.

В 1901 году был установлен орган и в Большом зале Московской консерватории – инструмент знаменитой французской фирмы Кавале-Колль с механической трактурой, имеющий 50 регистров, 3 мануала и педаль.

В концертном зале Петербургской консерватории орган появился в 1896 году. Установка его была поручена фирме Валькер. Внешний вид инструмента прекрасно гармонировал с изящным интерьером зала. Фасад органа, отделанный резьбой, повторяющей лепку зала и выкрашенный в тот же цвет, сливался с залом в единое гармоническое целое. По количеству и подбору голосов это был типичный немецкий романтический орган XIX века. В его механизмах существенным недостатком было то, что трактура сочетала в себе механический и пневматический принципы. Нижние виндлады соединялись с клавиатурами при помощи абстрактов, то есть механически, а дальше, в верхних виндладах, шла пневматика, вследствие чего не было абсолютного совпадения в возникновении звуков труб, стоящих на верхних и нижних виндладах. Отсюда опаздывание звука при игре. Орган имел 46 регистров, 3 мануала и педаль. Несколько позднее появились органы в оперных театрах Москвы и Петербурга, в театре Народного дома, в концертном зале ревельского театра «Эстония», и даже в актовом зале Института имени Д. О. Отта на Васильевском острове в Петербурге.

Установки органов в концертных залах русских городов знаменуют собой серьезный шаг в развитии органной культуры. Россию посещают крупнейшие иностранные органисты, одним из которых явился Генрих Штиль (1829-1885) из Любека, приехавший в Петербург еще при Глинке. Он был первым руководителем органного класса в Петербургской консерватории и одновременно органистом в соборе Петра и Павла. Так как в консерватории органа сначала не было, занятия проходили в помещении собора. Среди первых учеников Штиля был Петр Ильич Чайковский. «На поэтическую и

впечатлительную душу Петра Ильича, – пишет русский критик Г. А. Ларош, – и величественный звук инструмента, и неистощимое разнообразие его средств и самая обстановка в пустынной и таинственно темной Петропавловской лютеранской церкви не могли не произвести действия... Добросовестный и исправный ученик во всем, он у Штиля занимался к полному его удовольствию»(Ларош Г. А. Избранные статьи, т. 2. Л., 1975, с. 288).

После Штиля, в 1874 году, место руководителя органного класса занял Луи Фридрихович Гомилиус (1845-1908), сын известного валторниста, ученик А. Рубинштейна, К. Давыдова и Г. Штиля. Окончил Петербургскую консерваторию как органист, пианист, дирижер, виолончелист и композитор, автор пьес для органа и рояля.

Вскоре настает такое время, когда бурно развивающаяся концертная деятельность иностранцев уже не отвечает требованиям прогрессирующей русской органной культуры. Необходимо было появление музыканта, который почувствовал бы новый характер проблем, возникших в органной сфере. Таким музыкантом, сыгравшим большую роль в ее развитии, явился органист и музыковед Ж. Гандшин (1886-1955). Швейцарец по происхождению, он родился в Москве. Широкое образование получил за границей, сочетая занятия музыкой с изучением исторических и математических наук в Базеле и Мюнхене. Музыке он обучался у крупнейших органистов и композиторов – М. Регера и Ш. Видора, а также у знаменитого органиста – К. Штраубе, известного своими многочисленными редакциями органных и оркестровых произведений композиторов различных школ. В 1909 году Гандшина пригласили в Петербургскую консерваторию занять место педагога по классу органа, освободившееся после смерти Гомилиуса. С 1915 года он – профессор консерватории и органист собора Петра и Павла. Музыкант правильно понял роль органиста русской консерватории. Отныне его деятельность направлена, главным образом, в сторону постоянной пропаганды органа как исключительно концертного инструмента. Он много играет сам, создавая таким образом постоянную аудиторию посетителей органных концертов. Его выступления в Малом зале Петербургской консерватории пользуются неизменным успехом: часто требуются добавочные стулья, и публика, не попавшая в зал, слушает концерт через открытые двери. Играл он и на других больших органах Петербурга: одним из любимых был орган Реформатской церкви на Морской улице.

Со второй половины XIX столетия русские композиторы начинают обращаться к органу. Это происходит по-разному. Мир органных звучаний был далек музыкальному мышлению, а отсюда и музыкальному языку Чайковского. Из сочинений композиторов Запада музыка Баха была ему наиболее чуждой. Только тогда, когда драматургия музыкального произведения потребовала органной звучности, Чайковский обратился к ней и великолепно справился с задачей. Впечатляющие органные аккорды в «Манфреде» и еще в большей мере яркое соло органа в «Орлеанской девице» показывают, что Чайковский отлично знал специфику инструмента.

Аналогичный пример дает Римский-Корсаков в опере «Садко». Здесь органная

звучность совершенно лишена ассоциативных связей с западноевропейской церковью. Для воплощения фантастического, сверхчеловеческого образа «Старчище могуч богатырь во образе калики перехожего» используется могучее тутти органа, проникающее в чертоги морского царя словно бы сквозь толщу океанской воды (орган звучит издалека, из-за кулис – мощный, но далекий). Опять-таки, содержание оперы и связанная с ней музыкально-образная задача вызвали появление этой уникальной в своем роде оперной органной партии. Так возникает новое отношение к органу, которое постепенно подготавливает почву для зарождения русской органной культуры. Следует также упомянуть, что в своей исполнительской деятельности Римский-Корсаков уделял внимание произведениям Баха. Например, во время руководства Бесплатной музыкальной школой Николай Андреевич разучил и исполнил в концерте отрывки из «Страстей по Матфею» и Мессы си минор.

Пробуждению интереса к органу в России чрезвычайно способствовала также пропаганда баховской музыки А. Рубинштейном (1829-1894), который исполнил ряд произведений Баха в своих исторических концертах 1888/89 года. Прекрасная игра сопровождалась подчас спорными, но наряду с этим также и очень принципиальными и интересными пояснениями. Так, исполняя фугу ми-бемоль минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», Рубинштейн сказал, что в ней есть сходство с характером русской народной музыки. Она так мелодична, что ее можно было бы пропеть в четыре голоса. То же было сказано и о двадцать второй фуге си-бемоль минор из первого тома: «Покончив исполнение Баха, г. Рубинштейн обратился к своим слушателям приблизительно со следующими словами: «Изучайте Баха, вникайте, углубляйтесь в него; пусть он будет для вас наставником. Когда вам надоест и драматическая, и лирическая, и романтическая музыка, обратитесь к Баху; в нем найдете отраду и утешение» (Цит по кн.: Кюи Ц. Запись лекций А. Г. Рубинштейна. СПб., 1889, с. 18).

Процесс овладения русскими композиторами полифонической культурой и баховским музыкальным наследием достигает вершины в научной и художественной деятельности Сергея Ивановича Танеева (1856-1915). Кропотливое изучение творчества Баха, Палестрины, Орландо Лассо и других полифонистов только укрепило веру Танеева в самобытную ценность русской музыки и послужило твердым фундаментом для подлинно научного подхода к проблемам родной музыкальной культуры. Ознакомление с библиотекой Танеева показывает всю глубину научной работы этого музыканта-ученого. В ней творчество Баха представлено всеми томами полного собрания сочинений в изданиях Баховского общества и отдельными сочинениями в различных изданиях. В этих нотах сохранились следы внимательного изучения музыки Баха – многочисленные надписи, пометки, примечания. Среди книг, посвященных Баху, у Танеева имелись сочинения Шпитты, Форкеля, Вольфрума, Швейцера, Пирро и других. В книге Шпитты Танеевым отмечены главы о Букстехуде и его влиянии на Баха, о развитии органного искусства, о кантатах и органных фугах Баха и т. п.

Танеев написал для органа вариационный цикл из четырех пьес: тему хорового

склада, две вариации и финал в форме фуги на ту же тему. Образную характеристику этого произведения дает Ж. Гандшин: «О музыке «Хоральных вариаций» можно сказать то же самое, как о личности покойного Сергея Ивановича: она по внешности чрезвычайно скромна и проста, но если ближе с нею познакомиться, то невозможно не оценить ее. Сравнительно немногочисленные ноты этого сочинения, образующие прозрачную, с виду элементарную ткань, – всход не поверхностный, а корнящийся в значительной глубине: экономия средств, отсутствие излишнего – доказательство мощного ума и чистого вкуса» (Гандшин Ж. Русская музыка для органа. – «Мелос», кн. 2. Спб. 1918, с. 136).

Одновременно с С. Танеевым, А. Глазунов (1865-1936) впервые в истории русской музыки создает значительное органное произведение – первую ремажорную прелюдию и фугу для органа (1906, напечатана в издательстве М. П. Беляева в 1913 году) – возникшее из внутренней потребности автора обратиться к органной звучности, к жанру органной фуги с прелюдией. Интересно высказывание композитора, приведенное по памяти Асафьевым: «Станный у меня слух, будто я прирожденный органист, и чувство к регистрам у меня органное – всегда боюсь пустоты, люблю плотность и насыщенность» (Асафьев Б. В. Из моих бесед с Глазуновым. – «Ежегодник Института истории искусств», т. 2. М., 1949, с. 263).

Ощущение природы органа не помешало Глазунову сохранить свойственную его музыкальному стилю интонационную близость русскому народнопесенному мелосу.

Интерес к форме фуги композитор сохраняет и в дальнейшем, но именно в органных фугах полифония Глазунова достигает наибольшей текучести мелоса. Вторая прелюдия и фуга Глазунова (ре минор) создана в конце 1914 года. (Существует мнение, что патетичность этого произведения обусловлена грозными военными событиями первой империалистической войны.) Тяга к органному творчеству не покидала Глазунова. Уже находясь во Франции, незадолго до смерти, престарелый композитор взялся снова за сочинение прелюдии и фуги для органа. Это произведение создавалось в обстановке непосредственного общения с известным французским органистом и композитором Дюпре.

Гандшин понимал, что без органного творчества не может быть органной культуры. В своей статье «Из истории органа в России» он пишет: «Наконец Россия в самые последние годы выступила и на поприще самостоятельной органной литературы. Да простит мне читатель, если я об этом стану повествовать частью от себя, в первом лице: дело в том, что я имел счастье до некоторой степени способствовать этому выступлению» (Гандшин Ж. Из истории органа в России. «Музыкальный современник», 1916, № 4, с. 51). И действительно, целый ряд произведений для органа, сочиненных в этот период русскими композиторами, возник в результате активной деятельности Гандшина.

Когда в 1913 году аббат Жубер, издававший во Франции сборники современных органных произведений («Les maitres contemporains de l'orgue».

Paris. Maurice Senart C), сделал петербургскому органисту предложение выступить в них в качестве композитора, Гандшин обратился с этим предложением к русским композиторам. В упомянутой выше статье он пишет: «Меня увлекла мысль, что впервые в международном органном сборнике выступит группа русских авторов, и мне хотелось, чтобы это выступление было, по возможности, полным и веским» (Гандшин Ж. Цит. ст., с. 52).

На предложение Гандшина откликнулся целый ряд русских композиторов, писавших для органа: А. Глазунов, поместил в сборник Жубера свою первую прелюдию и фугу. В этот же сборник вошли прелюдия и пастораль С. Ляпунова, маленькая пастораль И. Витоля, ларго и прелюдия И. Крыжановского, прелюдия и фуга В. Каратыгина (написанная им ранее для струнного оркестра и приспособленная для органа), фуга Л. Николаева (сочиненная сначала для фортепиано), хорал с вариациями С. Танеева, два прелюда Ц. Кюи.

Из сочинений московских композиторов в этот же сборник вошли прелюдия и фуга Г. Катуара, фугетта на тему народной песни Р. Глиэра, канон Е. Гунста, В дальнейшем к изданию намечались прелюдия и фуга В. Сенилова.

Так, в результате активной деятельности Ж. Гандшина состоялось важнейшее историческое событие – первое серьезное выступление русских композиторов во главе с Глазуновым и Танеевым на поприще органного творчества.

Одновременно с Гандшиным выдвинулся в качестве московского органного деятеля Борис Сабанеев, русский органист, музыкальный писатель, занявший место руководителя органного класса Московской консерватории в первые годы XX века. Его перу принадлежит канцона для органа, появившаяся в издательстве Кусевицкого. Сабанеев пытался облегчить слушателям концертов восприятие органной музыки путем объяснения основных звуковых особенностей двух самых больших органов Москвы: петропавловского и консерваторского. Немалое значение для развития русской органной культуры имеют опубликованные им в журнале «Музыка» за 1912 год статьи по органным вопросам.

Выступления органистов в концертных залах, создание произведений для органа русскими композиторами, появление статей Гандшина, Сабанеева и других музыкальных деятелей – вот те черты нового, с которыми русская органная культура подошла к Великой Октябрьской революции.

Перед тем как перейти к советской органной культуре, необходимо рассказать о развитии органного искусства в Прибалтийских республиках.

ОРГАН В ПРИБАЛТИЙСКИХ РЕСПУБЛИКАХ

В течение ряда столетий судьба органа в Прибалтийских республиках не отличалась от западноевропейской. В городах воздвигались величественные соборы, в деревнях – небольшие церкви. Со временем в них устанавливались органы. Наряду с работами приезжих мастеров, обычно немцев, начинают появляться органы местных умельцев. Маленький домашний орган-позитив

бытует в дворянских усадьбах и домах зажиточных горожан. Ранние сведения об органах Прибалтики теряются в далеком средневековье.

Знаменитый Рижский собор начал строиться в 1211 году и был закончен в первом варианте к середине XIII века. Достройки и переделки здания продолжались многие столетия. В 1595 году германский мастер Якоб Раба построил в этом соборе большой орган, который потом неоднократно реставрировался и простоял до 1883 года. Вероятно, инструмент Якоба Раба был одним из первых больших органов в Прибалтике. Орган, который сейчас звучит в помещении Домского концертного зала (собора-музея), был построен в 1883-1884 годах немецкой фирмой Валькер: это орган-гигант, имеющий 117 регистров, 4 мануала и педаль, романтический по стилю своей диспозиции.

В Вильнюсском кафедральном соборе (ныне картинная галерея и одновременно концертный зал) литовский мастер Радавичус построил в XII веке большой, орган. К сожалению, он многократно перестраивался и, в конце концов, лишенный должного ухода, окончательно замолк. Лишь в 1969 году тщательные реставрационные работы, проведенные фирмой А. Шуке, привели к восстановлению органа примерно в том виде, в котором он был задуман талантливым литовским мастером.

В XVI-XVII веках осуществляется строительство больших органов в Таллине и некоторых других городах. Среди имен строителей органов все чаще начинают появляться имена мастеров-эстонцев. Несмотря на тяжелое положение крестьян Эстляндии, Лифляндии и Курляндии, изнывавших под игом немецких баронов, маленький позитив постепенно распространяется даже в сельской местности. Один из таких позитивов, построенный неизвестным мастером на острове Саарема, хранится в таллинском музее театра и музыки Эстонской ССР. Он имеет один мануал и всего два регистра.

Сохранился также позитив конца XVIII века, построенный эстонским органистом Иоганном Талем. О том значении, какое приобрели такие позитивы для развития народной музыкальной культуры, свидетельствует появление ряда руководств и пособий для сельских органистов, учителей и дирижеров хора. Так, например, органист церкви Олая в Таллине И. А. Гаген рекомендует учителям пения заниматься с учениками под аккомпанемент органа.

В 1839 году были основаны учительские семинары в Латвии, где, помимо общеобразовательных предметов, проходились и музыкальные. Директором и первым педагогом по органу и дирижированию был Янис Цимзе (1814- 1881), получивший образование в Берлине. Он вел большую музыкально-просветительскую работу, являясь первым собирателем и гармонизатором латышских народных песен. Будучи директором этих семинаров, он особенно заботился о музыкальном образовании латышских учителей. Сам Я. Цимзе не концертировал, он был церковным органистом и в таком же плане воспитывал своих учеников. Некоторые семинаристы продолжали учебу за границей и в Петербургской консерватории, после чего занимались концертной деятельностью. В упомянутых семинарах класс органа вел Я. Бетынь (1830-1912). Среди его учеников: О. Шепскис, Э. Вигнер, Я. Каде, будущий профессор по классу органа и рояля Московской консерватории Л. Бетинг,

получивший специальное образование в Петербургской консерватории у Л. Гомилиуса (орган) и Ф. Лешетицкого (фортепиано).

В 1919 году в Риге открылась консерватория. Первым педагогом по органу был профессор Паул Иозуус (1873-1937), также бывший ученик Гомилиуса.

Если в более ранние эпохи заметно сильное влияние Западной Европы на органное строительство и органное музицирование в Прибалтике, то со временем начинают формироваться национальные кадры как строителей органов, так и исполнителей, причем большое значение приобретает постепенно Петербургская консерватория. Воспитанники Петербургской консерватории по классу органа параллельно занимаются в классах композиции и становятся крупными деятелями в области развития национальной культуры. В органном классе профессора Гомилиуса обучалось большое количество латышей и эстонцев. А. Юрьян (1856-1922) – выдающийся латышский композитор, ученик Н. Римского-Корсакова, один из основоположников латышской классической музыки – много концертировал как органист и валторнист. Автор первой национальной оперы, один из крупнейших латышских композиторов Альфред Калнынь (1879-1951), ученик Гомилиуса, а также Н. Соловьева и А. Лядова (композиция), был отличным органистом-виртуозом и замечательным импровизатором.

Среди многочисленных эстонцев, обучавшихся в Петербургской консерватории, первым был И. Каппель (1855-1907). Его педагогами были Гомилиус, по композиции Ю. Иогансон. Окончив консерваторию в 1881 году, Каппель становится органистом Петербургской голландской церкви и дирижером эстонских хоров в Петербурге. У Гомилиуса же, а затем у Гандшина получил образование видный эстонский органист и композитор Петер Сюда (1883-1920). Он был первым педагогом по органу Высшей музыкальной школы, открывшейся в Таллине в 1919 году и переименованной в 1923 в консерваторию. Место Сюда занял создатель современной эстонской органной школы Аугуст Топман (1882-1968), также воспитанник Гомилиуса. Контрапункт он изучал у Лядова, а композицию – у Я. Витоля. Из школы Сюда и Топмана вышли Юхан Юрме, Петр Лая, Херман Пянд, Эдгар Арро, Вернер Молен и другие. Учеником Н. Римского-Корсакова был старейший органист и композитор советской Эстонии Артур Капп (1878-1952). После окончания Петербургской консерватории он концертировал по всей России, был директором и преподавателем Астраханского училища (1904-1920), а затем стал профессором Таллинской консерватории и воспитал плеяду известных композиторов Эстонской ССР. Артур Капп является автором ряда произведений для органа.

Открытие в Таллине (а позже и в других городах Прибалтийских республик) первого специального концертного зала с органом (1913 год. Эстонский мастер А. Теркман (1885-1940)) свидетельствует о новом этапе в развитии исполнительства и творчества этих республик. Орган делается достоянием широких масс, в программы органных концертов включаются произведения современных композиторов.

Таким образом, ко времени Великой Октябрьской революции пути русской и

прибалтийской органной культуры имели постоянный контакт и составили в дальнейшем общую основу будущего советского органного искусства.

СОВЕТСКАЯ ОРГАННАЯ КУЛЬТУРА

Великая Октябрьская революция открыла широчайшие перспективы развития всех областей музыкальной культуры. Наместились дальнейшие пути развития и органного искусства.

В первые годы Октября Б. Сабанеев и Ж. Гандшин – соответственно в Москве и Петрограде – продолжают начатое ими еще до революции дело пропаганды органа. Как следствие научно-исследовательской деятельности С. Танеева ширится интерес к проблеме полифонии вообще и русской полифонии в частности. В этом отношении чрезвычайно интересной и показательной была статья Б. Асафьева «Пути в будущее», опубликованная во второй книге «Мелос» (1918) – яркое свидетельство происходящего «баховского ренессанса». «Произошел, по-видимому, какой-то сдвиг в сознании музыкантов и публики, заставивший всех ощутить в творчестве Баха веяние жизни, теплоту и свежесть дыхания, – пишет Б. Асафьев, – за машиной разглядели живого человека с его радостями и скорбями, стремлениями и достижениями» (Глебов (Асафьев Б. В.) Пути в будущее. Мелос, кн. 2. Спб., 1918, с. 56-57). Это новое отношение к Баху явилось основой развития советской органной культуры.

В «Известиях научно-теоретического подотдела Музыкального отдела Н.К.П.» (вып. 2, 1921) была напечатана статья Б. Сабанеева под заглавием «Об огосударствлении органного дела в РСФСР». Статья состоит из двух частей: «О переписи всех существующих органов» и «Некоторые соображения по поводу организации государственного строительства органов». По мнению автора, следует признать большое государственное значение органного дела. Первоочередной задачей ставится регистрация всех существующих органов, а в дальнейшем – осуществление наблюдения за ними, организация их содержания и ремонта. Однако эта статья была написана без достаточного учета конкретной обстановки, а в организации строительства органов явилась абсолютно утопической. Ошибочны также мысли о возможности выполнения органом функций симфонического оркестра. Перепись всех существующих органов Сабанеев рассматривает как часть той общей работы, которая должна быть проведена органистами на всем земном шаре в целях осуществления более полного изучения истории и теории органного строительства. Несмотря на некоторую гиперболичность проекта Сабанеева, в основе его лежит верная и практически необходимая идея, реализовать которую в пределах Ленинграда пытался впоследствии, профессор И. Браудо.

Что же касается Ж. Гандшина, то его деятельность носит более широкий, общий характер. Он не ограничивается узко органной сферой, но принимает, например, активное участие в работе Народного комиссариата просвещения, где с 1919 года заведует научно-теоретической секцией академического подотдела, а несколько позже – и всем этим подотделом. В журнале «Лад» (сб.

I, 1919) Гандшин публикует программную статью «О задачах научно-теоретической секции Академического подотдела». Вскоре выступает с докладом «Об исчислении В. Коваленковым 19 ступеней равномернотемперированной гаммы». Наряду с этим продолжает интенсивно работать и в области органа – как концертант, педагог, и, главным образом, пропагандист органной культуры.

В первую очередь следует отметить написанный Гандшиным обстоятельный разбор органных произведений, созданных русскими композиторами до революции (Опубликован в журнале «Мелос», 1918, кн. 2).

Вступление их на поприще органной музыки автор расценивает как «выдающийся факт». Стремясь к возможно большей объективности, строгости, даже придиристичности в своих суждениях, он тем не менее дает положительные оценки ряду русских сочинений.

Летом 1919 года Ж. Гандшин читает публичные лекции на тему «Из истории органа и органной литературы». Подробное изложение этих лекций было опубликовано в 1921 году в сборнике «Известия научно-теоретического подотдела музо Н.К.П.», вып. 2 (1921). Лекции носили специальный, чисто музыковедческий характер. В них рассматривался частный вопрос о месте органа в итальянском и французском *ars nova* и давалась характеристика трех типов органа раннего Ренессанса: портатива, позитива и большого, церковного (то есть, по существу, концертного органа). Гандшин стремился показать в этих лекциях те живые и прогрессивные черты музыкального стиля, которые определяли течение *ars nova*. Он убедительно обосновал тезис о первенствующем положении органа среди музыкальных инструментов той эпохи, дал яркую характеристику устройства органов различного типа и манеры игры на них.

Вся деятельность Гандшина, направленная на пропаганду органа, порождает новый взгляд на этот инструмент, но главное совершенно иным становится самый облик советского органиста: связь с церковным музицированием носила чисто формальный характер. К. Ванадзинь (род. 1892) – преемник Гандшина в Петроградской консерватории с 1920 года – уже типичный советский концертант и педагог, воспитатель крупнейшего советского органиста И. Браудо. Для исполнительской школы, созданной профессором Ванадзиным, характерно стремление к виртуозному репертуару, к экспансивной трактовке органа в духе М. Рegera. В то же время вне сферы внимания органиста не оставалась музыка русских композиторов (Глазунова, Ляпунова и других). Уже будучи руководителем органного класса Рижской консерватории (с 1923 года) Ванадзинь, энергично включаясь в музыкальную жизнь Латвии, одновременно проявляет большой интерес к развитию советской органной культуры в целом, к органному творчеству советских композиторов и к исполнительской деятельности молодого поколения советских органистов.

Одна из самых характерных черт советской органной культуры первых же лет возникновения – развитие ее как явления во всех отношениях сугубо интернационального. Подготовка национальных кадров органистов связана с органными классами Москвы и Ленинграда. Русская советская органная музыка

пополняется творчеством композиторов различных национальных республик. Новые органы устанавливаются по единому плану, обогащая музыкальную жизнь крупных культурных центров союзных республик.

В 20-х годах органные классы Московской и Ленинградской консерваторий, руководство которыми принимают А. Гедике (1877-1957) и И. Браудо (1896-1970), предстают подлинными очагами нарождающейся советской музыкальной культуры.

Композитор, пианист, ансамблист, исполнитель и педагог А. Гедике начинает систематически заниматься органом лишь с 1922 года, сорока лет от роду. К музыке Баха и органу Гедике обращается в процессе своего творческого формирования, как музыкант широкого профиля и кругозора. Результат не замедлил сказаться. Гедике выступает одним из основоположников нового органного стиля. Он сочиняет ряд замечательных произведений для этого инструмента, работает над фортепианными и оркестровыми транскрипциями органных сочинений П. С. Баха, систематически концертирует на органе «Кавайе-Колль» в Большом зале Московской консерватории. Не менее важна и педагогическая деятельность Гедике. В его классе формируется московская школа органного исполнительства. Высокий музыкальный профессионализм, строгая академичность и, вместе с тем, многогранность занятий в классе А. Гедике привлекают к нему талантливых и очень разных музыкантов. Среди его учеников отличные органисты-исполнители: И. Вейс, композитор М. Старокадомский, написавший для органа пассакалию «Круг» и концерт со струнным оркестром; Н. Выгодский – автор многочисленных транскрипций; В. Мержанов, С. Дижур и Г. Гродберг. Из класса Гедике вышел и его преемник в деле подготовки кадров органистов-исполнителей, автор трудов по истории органной культуры и активный общественно-музыкальный деятель в области советской органной культуры – Л. Ройзман.

Вся творческая энергия другого виднейшего представителя советской органной школы И. Браудо с молодых лет сосредоточена в сфере органного искусства. Широко образованный, увлекавшийся в свое время математикой, он не только основательно изучает орган в Петроградской консерватории под руководством Н. Ванадзиня, но и получает возможность поехать во Францию, где занимается у выдающихся французских органистов – Ш. Видора и Л. Вьерна. Романтическое направление в органном творчестве и исполнительстве, еще продолжающее господствовать в начале XX века, увлекает И. Браудо. Вместе с тем, рационалистический склад ума приводит его к изучению глубинных закономерностей музыки Баха и научному обоснованию принципов ее исполнения. Результатом всей практической и научной деятельности И. Браудо является его книга о произношении мелодии «Артикуляция» (Браудо И. А. Артикуляция. Л., 1961).

С 1923 года и до последних дней жизни И. Браудо был руководителем органного класса Ленинградской консерватории. За это время он воспитал большое количество органистов, активных деятелей советской музыкальной культуры. Среди них музыканты самых различных творческих индивидуальностей. Вместе с тем Браудо создал единую школу органного

исполнительства, которая характеризуется тщательностью, продуманностью регистровки и четкостью артикуляции и, одновременно, живым, романтически взволнованным музыкальным интонированием. Из класса И. А. Браудо вышли: В. Дерингер, Е. Лебедев, Э. Вениг, В. Нильсен, В. Бакеева, А. Котляревский, Н. Оксентян, М. Шахин, В. Стамболцян, З. Джафарова, С. Дайч, А. Браудо, автор этих строк и другие.

Большое значение И. Браудо придавал развитию органного музыкального творчества. Созданные ленинградским композитором Х. Кушнareвым в 20-х годах органные пьесы (пассакалья и фуга, соната) сразу же привлекли его внимание. Браудо исполнял эти произведения сам и включал их в учебный репертуар студентов своего класса. Он кропотливо работал с композитором М. Юдиным. На органе проигрывались бесконечные черновые варианты создаваемых произведений. В статье «Возрождение органа» И. Браудо пишет: «... в России, несмотря на полное отсутствие органных традиций, имеются несомненные ростки новой полифонической органной литературы, произведения, написанные за последние годы Кушнareвым и Юдиным, – самое интересное в новейшей мировой органной литературе... Наша задача – бережно хранить и выращивать эти знаменательные и редчайшие ростки новой ветви музыкальной культуры» (Браудо И. А. Возрождение органа. – «Новая музыка», сб. 3. Л., 1927, с. 23. Современный инструментализм).

Вместе с профессором Ю. Эйдлиным Браудо впервые исполнил в 1933 году концерт для скрипки и органа В. Волошинова, а ранее в процессе его создания оба музыканта активно помогали молодому композитору. Так, при посредстве Браудо, возникли произведения, которые знаменовали новый этап органной музыки. Все они звучали в его исполнении. В дальнейшем большинство этих произведений вошло в учебный и концертный репертуар ленинградских органистов.

Интенсивное развитие органной культуры Ленинграда в 20-30-х годах – результат кипучей творческой, научной, публицистической и общественно-музыкальной деятельности целой группы высокоталантливых музыкантов-единомышленников. Статьи Б. Асафьева и И. Браудо об органе и музыке Баха; лекции Х. Кушнareва по полифонии, учебное пособие Ю. Тюлина («Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха», 1927); перевод книги Э. Курта «Линейный контрапункт» {выполнен З. Эвальд и опубликован с предисловием Б. Асафьева); органное музыкальное творчество Х. Кушнareва, М. Юдина, В. Волошинова, А. Михайлова и других композиторов; концерты И. Браудо, прекрасно гармонировавшие с концертами Ленинградской государственной хоровой капеллы под руководством Г. Климова и Государственной филармонии под руководством Ф. Штидрн, наконец, систематические выступления студентов органного класса И. Браудо – все это знаменовало собою замечательный, полный молодой энергии начальный этап зарождающейся в условиях нового общественно-политического строя органной культуры.

Малое количество концертных органов и отсутствие отечественного производства этих сложнейших инструментов явилось серьезным тормозом

развития органного исполнительства в стране. Число имеющихся инструментов было в это время предельно ограничено – по существу только два концертных органа в залах Московской и Ленинградской консерваторий. Это повлекло за собой практику перестановки органов из бездействующих церковных помещений в концертные и театральные залы, Перемещение органа – дело очень сложное, требующее большой ответственности. Примером необдуманного подхода к нему является судьба одного из самых больших органов в СССР, который находился в церкви Петра и Павла в Ленинграде и был перенесен в московский Концертный зал имени Чайковского. Неудачное расположение органа в изменившихся акустических условиях, недочеты в работе мастеров привели к полной утрате качеств этого замечательного инструмента. Впоследствии он был снят чехословацкой фирмой Ригер-Клосс, использовавшей позднее его трубы при постройке филармонического органа в Донецке.

Однако, при всех неудачах и промахах, допущенных в деле сохранения, распределения и использования органов, некоторое расширение инструментальной базы все же произошло. Первые попытки преодолеть это обстоятельство были предприняты в Ленинграде. Одну из концертных программ И. Браудо исполнил на органе, стоявшем в актовом зале Института имени Д. О. Отта на Васильевском острове. Это был орган фирмы Валькер с тремя мануалами и педалью, имевший 55 звучащих голосов красивого тембра. Его диспозиция отличалась ярко выраженным романтическим характером. Возникла идея перестановки этого органа в зал Ленинградской филармонии, что и было выполнено вполне профессионально опытным органным мастером, многие годы обслуживавшим все органы Петербурга-Ленинграда, Г. Куятон. Изменение акустики не могло не отразиться на качестве звучания органа. Тем не менее, ленинградцы долгое время с удовольствием слушали в этом зале органные концерты. В 1972 году орган был реконструирован и увеличен фирмой Ригер-Клосс. Он стал более мощным, но в сильной мере утратил обаяние своей романтической диспозиции.

Другой орган был переставлен из бездействовавшей голландской церкви на Невском проспекте в зал Ленинградской государственной хоровой капеллы. Изготовленный той же фирмой Валькер (как и большинство органов Петербурга) инструмент отлично вписался в интерьер зала и в достаточной мере соответствовал новым акустическим условиям. В 1967 году он претерпел серьезные изменения в результате проведенной фирмой Ригер-Клосс реконструкции.

После Великой Отечественной войны постепенно сложились условия, позволившие Министерству культуры СССР начать упорядочение органного фонда. Стало возможным, организовать строительство новых и капитальный ремонт старых органов с помощью органных фирм ГДР (А. Шукке, В. Зауэр, Г. Ойле) и ЧССР (Ригер-Клосс).

В 1958 году при Министерстве культуры СССР был создан Совет по органостроению, в который вошли ведущие советские органисты и наиболее опытные мастера. В его обязанности вошло рассмотрение планов

строительства и ремонта органов, предлагаемых фирмами проектов и диспозиций, прием выполненных работ. Инициатором и неукротимым организатором органного строительства явился профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР Л. Ройзман.

Таким образом, по заранее составленному плану в ряде городов страны ставились новые концертные органы, осуществлялась реконструкция и капитальный ремонт старых. Одновременно в процессе работы зарубежных фирм на местах готовились свои органщики мастера, ибо каждый инструмент требует постоянного наблюдения, систематической настройки и текущего ремонта. Везде, где начинает звучать орган, возникает проблема его мастера-хранителя. Лишь в редких случаях встречается специалист, по наследству владеющий этой редкой специальностью, как, например, мастер Г. Куят, принявший «эстафету» от своего отца. То же можно сказать об органном мастере Крийзе, работающем в настоящее время в Эстонской ССР. В большинстве же случаев в работу включаются новые люди – энтузиасты органного дела. За органами города Ленинграда следит сейчас способный и инициативный мастер Ю. Пронскетис, заменивший умершего Г. Куята. В Москве органы обслуживал долгие годы П. Расторгуев. После его смерти ответственное дело взяла в свои руки ученица Л. Ройзмана – органистка Н. Малина. Бригаду мастеров органа-гиганта в Рижском соборе-музее возглавляет Г. Дальманис.

В развитие советской органной культуры все активнее включаются союзные республики. Еще в 1947 году решением правительства УССР Ташкентской консерватории был передан небольшой (2 мануала, 1 педаль, 27 регистров) орган из Львова. Руководство перестановкой и реконструкцией его было осуществлено органистом А. Котляревским (в те годы проректором Ташкентской консерватории). Новый фасад органа был выполнен по проекту художника Гунина. К сожалению, этот орган сгорел, и теперь там стоит орган фирмы Ригер-Клосс (ЧССР).

Появление органа в столице советского Узбекистана явилось фактом большого общественного значения. Впервые за орган сели девушки-узбечки Р. Каримова, Д. Кары-Ниязова, Т. Джахангирова. В сочинениях для органа ташкентского композитора Г. Мушеля зазвучали интонации узбекской народной музыки. Руководитель органного класса В. Бакеева, в творческом содружестве с которой были написаны эти произведения, была их первой исполнительницей.

Первый новый орган, заказанный зарубежной фирмой Министерством культуры СССР, был установлен в 1958 году в Донецке – столице шахтерского края. Это – большой концертный орган фирмы Ригер-Клосс, с электрической трактурой, тремя мануалами, педалью, имеющий 45 регистров. В течение многих лет органские концерты Донецкой филармонии пользовались неизменно большим успехом. К сожалению, во время капитального ремонта зала в 1970 году орган был сильно поврежден и надолго вышел из строя.

В дальнейшем фирмой Ригер-Клосс были установлены большие концертные органы в Зале имени П. И. Чайковского в Москве, Минской филармонии, Одесском оперном театре, Ереванской филармонии и Доме композиторов

Армении, в концертном зале «Бахор» в Ташкенте и в зале Казанской консерватории. Эта же фирма, как уже указывалось, выполнила реконструкцию старых валькеровских органов в залах Филармонии и хоровой капеллы Ленинграда. Кроме того, ею установлен орган в концертном зале «Эстония» в Таллине и Ленинградской консерватории, проведен капитальный восстановительный ремонт органа в зале Львовской консерватории (бывший костел Магдалины). В 1973 году фирма Ригер-Клосс отметила 100-летний юбилей своего существования.

Большой вклад в наше органное дело вносят и строители органов из ГДР. Наибольшей известностью пользуется фирма А. Шуке (Потсдам). Инструменты этой фирмы по звучности и системе основных механизмов (виндлады, механическая трактура) наиболее близки органам эпохи барокко. Именно поэтому фирме был поручен почетный заказ – восстановление баховского органа в церкви Фомы в Лейпциге. Очень строгие и стилистически выдержанные в звуковом отношении прекрасные органы А. Шуке установлены в залах консерваторий городов Горького, Тбилиси, Алма-Аты и в Малом зале Московской консерватории: стоявший здесь с 1855 года старый, подаренный Хлудовым, орган перенесен в Московскую детскую музыкальную школу имени С. Прокофьева.

Другая немецкая фирма В. Зауэр (Франкфурт-на-Одере) строит органы, близкие по стилю к органам А. Шуке. Инструменты этой фирмы установлены в консерваториях Новосибирска и Киева (в Большом и Малом залах), в театре оперы и балета Одессы и в филармонии Свердловска. Кроме того, фирмой В. Зауэр выстроены маленькие классные органы для музыкального училища в Москве и консерватории в Ленинграде.

Фирма Г. Ойле (г. Баутцен) построила орган для Бакинской консерватории и провела труднейший капитальный ремонт органа в рижском Домском соборе.

Уже запланированы дальнейшие установки органов – в Ужгороде, Ярославле, Тарту и т. д.

Рост органного фонда в стране стимулирует развитие исполнительства и творчества. Во многих консерваториях идет успешная подготовка органистов. Кроме того, классы факультативного органа приобщают к органной культуре композиторов, музыковедов, пианистов и дирижеров.

Ведущее положение занял органный класс Московской консерватории, руководимый Л. Ройзманом. Его выпускники работают во многих городах Советского Союза. С 1960 года в Горьковской консерватории органный класс ведет ученица Ройзмана Г. Козлова.

Особенно много сделано им для формирования органных кадров национальных республик. Яркой исполнительской и творческой деятельностью зарекомендовал себя солист Минской филармонии О. Янченко. Большую инициативу и организаторский талант в деле развития органной музыкальной жизни Литовской ССР проявляет доцент Вильнюсской консерватории Л. Дигрис, одновременно ведущий широкую концертную деятельность. Развитие молодой грузинской органной культуры в значительной степени связано с именем доцента Тбилисской консерватории Э. Мгалоблишвили.

Воспитанников И. Браудо мы видим на Украине и в Закавказье. Организатором органной музыкальной жизни в Киеве является профессор Киевской консерватории, заслуженный деятель искусств УССР А. Котляровский. На Украине же протекает деятельность В. Бакеевой (Киев) и С. Дайча (Львов). В Бакинской консерватории органным классом руководит З. Джафарова, в Ереване – В. Стамболцян. В Ленинградской консерватории преподают его ученицы Н. Оксентян и А. Браудо. Солисткой оркестра театра имени Кирова и Ленконцерта является автор этих строк.

Во главе латвийских органистов в течение многих лет стоит уже упоминавшийся нами народный артист Латвийской ССР профессор Н. Ванадзинь. Маститый музыкант до настоящего времени продолжает педагогическую работу и периодически выступает с концертами. Его бывшие ученики, а теперь соратники – П. Сиполниекс, Е. Лисицына, В. Висмане – ведут широкую концертную деятельность.

Главным органистом Эстонской ССР является большой знаток органной культуры и теории органостроения, известный исполнитель народный артист Эстонской ССР Х. Лепнурм. Выдвигается его талантливый ученик Р. Уусвяли. Многие из названных органистов представляют отечественную органную школу и в других странах.

К композиторам, зачинавшим советское органное творчество в 20-х и 30-х годах, можно теперь присоединить и представителей более поздних поколений, чья музыка с успехом звучит в органных концертах по городам Советского Союза, а в ряде случаев и за рубежом. Это – Ю. Буцко, В. Кикта, С. Слонимский, Б. Тищенко, Ю. Тюлин, О. Янченко (РСФСР), И. Асеев, Н. Колесса, В. Сечкин (УССР), С. Вайнюнас, Т. Макачинас, Ю. Юзелинас (Лит. ССР), М. Заринь, А. Калнынь, И. Медынь (Латв. ССР), Э. Арро, А. Капп, А. Каринди, Х. Лепнурм (Эст. ССР) и многие другие. Часто используется орган также в операх, балетах и симфонических произведениях советских композиторов (А. Баланчивадзе, А. Давиденко, К. Данкевич, С. Прокофьев, Г. Свиридов, А. Хачатурян).

Интересно отметить, что вечера органной музыки проходят не только в концертных залах, но и в залах ряда оперных театров (Театр оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде, оперные театры Киева и Одессы).

Большой и устойчивый интерес широких кругов любителей музыки и, что особенно знаменательно, нашей молодежи к органным концертам, успешно развивающаяся исполнительская и творческая деятельность органистов и композиторов позволяют видеть в советской органной культуре значительный и качественно новый этап многовекового исторического развития древнейшего музыкального инструмента – органа.

На протяжении многих тысячелетий орган, по сравнению со всеми другими музыкальными инструментами, претерпевает наибольшие изменения, постоянно как бы вбирая в себя достижения технической мысли и одновременно активно меняясь в связи с эволюцией музыкальных стилей разных эпох. Будучи в далекой древности светским инструментом, а затем внедренный в храмы и претерпевший гонение в этих же храмах, орган достиг

совершенства и во всем своем величии стал самостоятельным концертным инструментом, заняв подобающее ему положение и в современной мировой музыкальной культуре.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Артикуляция – членение мелодии и всей музыкальной ткани цезурами и паузами на периоды, фразы и мотивы. Также – отрывистый или слитный характер исполнения. В органной игре артикуляция – особо важный элемент исполнительства, фразировки.

Absteller – одна из кнопок или регистровых клавиш, вспомогательных устройств клавиатурного стола., нажатием которого прекращается действие включенных ранее регистровых клавиш (регистров).

Ausleser - кнопки или рычажки в клавиатурном столе, при нажатии которых возвращаются в исходное положение ранее включенные кнопки вспомогательных устройств, например: копуляции, свободные комбинации, плено, тутти и т. п.

Вентильный механизм, или клапан – открывает доступ воздуха при нажатии клавиши в звучащую трубу органа.

Вспомогательные устройства клавиатурного стола – различные рычажки, кнопки, клавиши, crescendo- валик и педали, расположенные около мануалов, а также внизу, около педальной клавиатуры. Оба служат для приведения в действие многочисленных механизмов органа, позволяющих органисту разнообразно, по своему желанию использовать звуковые ресурсы органа.

Диспозиция – список звучащих голосов данного органа с указанием их распределения по клавиатурам, перечислением вспомогательных механизмов и указанием типа трактуры.

Звуковая пирамида – звучность полного органа, воображаемая в виде пирамиды: наверху – высокие обертоновые регистры (аликвоты) и микстура, придающая яркость и блеск звучанию, так называемая «звуковая корона».

Инструментальный имитатор – комбинированный регистр. Его «хоры» (набор трубок) состоят из голосов различных тембров. Имитирует старинные инструменты или дает оригинальную обертоновую смесь. Употребляется как правило с основными восьмифунтовыми регистрами.

Копуляция – механизм в клавиатурном столе, объединяющий действие двух и более клавиатур в целях «одновременного» использования голосов и разных «верков».

Клавиатурный стол, или кафедра, Spieltisch- пульт управления органом, имеющий одну или несколько клавиатур, и целый ряд вспомогательных устройств – регистры, комбинации, копуляции, вальце, швеллерная педаль и т. д.

Комбинации свободные – рычажки или кнопки включения голосов органа, расположенные параллельно основным регистровым включениям и идентичные им. Свободные комбинации позволяют заранее составить любой

набор голосов органа и в нужный момент переключить его звучность с регистров на комбинацию путем нажатия всего одной специальной кнопки, отменяющей предыдущую звучность и включающей приготовленную. У больших органов бывает несколько рядов свободных комбинаций.

Комбинации постоянные – педали или кнопки, включающие закрепленные за ними стабильные звучности в градациях от пиано до тутти. Получили широкое распространение в органах романтической эпохи.

Магазинный мех – мех, содержащий запас воздуха, находящегося под постоянным давлением, которое обеспечивается положенным на него грузом. Воздух в магазинный мех нагнетается рабочим мехом, или вентилятором.

Мензура органных труб – соотношение важнейших для характера и качества звучания трубы ее параметров: длины и поперечного сечения корпуса, ширины и высоты лабиального отверстия.

Механическая трактура – система абстрактов и рычагов, соединяющая клавиатуры органа с клапанами или вентилями в виндладах.

Мультиплекс – система (M. P. Sistem) – особый принцип настройки органа, при котором количество регистров значительно превышает реальное наличие рядов труб. Это достигается тем, что одни и те же трубы подключаются электрической трактурой к разным клавишам, образуя регистры разной высоты. Система «Мультиплекс» сэкономила место, занимаемое органом, и удешевляла его стоимость. Получила распространение в тридцатых годах нашего столетия, но быстро вышла из моды как сильно обедняющая звуковые качества инструмента.

Оскалид или кино-орган – инструмент, предназначавшийся для звукового оформления спектаклей или немых кинофильмов. Соответственно составлялась специфическая диспозиция органных регистров, приближающихся к оркестровой звучности и распределенных по клавиатурам так, чтобы было удобно играть музыку оркестрового типа, в том числе танцы, марши. Кроме этих, собственно органных регистров, имелись регистры, включавшие шумовые и звукоподражательные эффекты (гром, шум поезда, сигнал автомобиля, ветер, дождь, сирена, колокола, колокольчики, кукушка и т. д.). В настоящее время функции такого рода переходят к электронным органам.

Organo Pleno – полная звучность органа, достигаемая включением всех принципаловых и флейтовых регистров, а также микстур, образующих «звуковую корону». К ним могут быть добавлены громкие язычковые регистры (Trompete, Posaun).

Органный металл – сплав свинца и олова в различных процентных соотношениях, из которого делаются металлические органные трубы.

Педальная клавиатура – ножная клавиатура, расположенная на полу у органного клавиатурного стола. Обычный объем – две с половиной октавы. До – фа'. Реальный звуковой объем гораздо больше, то есть возможно использование любых регистров всех мануалов, путем копулирования с ними.

Портатив – совсем маленький переносной органчик, бытовавший в средние века и эпоху Возрождения. Его можно было во время игры держать в руках или ставить на стол. Использовался как одnogолосный инструмент для

сопровождения певцов, также в ансамблевом музицировании (например, при исполнении мадригалов).

Пневматическая трактура – система пневматических свинцовых трубок, выполняющих функции рычагов и абстрактов механической трактуры. «Рабочий» воздух, поступающий в трубу, в результате нажатия клавиши надувает специальный мешочек или конвертик из мягкой кожи, находящийся под вентилям у виндлада. Вентиль поднимает и открывает доступ воздуха в трубу.

Регистр – 1. Ряд органных труб определенного тембра, образующих хроматический звукоряд соответственно клавишам своего мануала или педальной клавиатуры. 2. Специальный натяжной рычаг или клавиша особого устройства, при помощи которых осуществляется допуск воздуха к нужному в игре ряду труб. 3. Название голоса органа (например, флейта, квинтатон, октавы и другие). Рабочий воздух – воздух, отведенный из общего меха в систему пневматической трактуры. Регистровая трактура – система рычагов, пневматических трубок или электропроводки, обеспечивающая связь между регистрами и регистровыми устройствами в виндладах.

Superoktav 2' – регистр – голос органа, звучащий на октаву выше основного.

Табулатура – особая система записи инструментальной музыки посредством знаков, букв и цифр, распространенная в XV-XVII веках. В разных странах и для разных инструментов были различные табулатуры.

Тремулянт – специальное устройство в виндладе, создающее колебания потока воздуха. В результате соответствующие голоса приобретают вибрацию.

Tutti - кнопка или педаль, включающая абсолютно все регистры органа и соединения клавиатур. Также звучание всех регистров органа.

Трансмиссия – заимствование звучания труб одного регистра для другого путем соответствующего дополнительного подключения их к этому регистру.