

СОВРЕМЕННЫЙ ОРГАН И МУЗЫКА ПРОШЛОГО: К ВОПРОСУ ОБ «ИСТОРИЧЕСКИ ОБОСНОВАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ». ЧАСТЬ II. ГЕРМАНСКИЙ ПУТЬ — ОРГАННОЕ ДВИЖЕНИЕ

MODERN ORGAN AND MUSIC OF THE PAST: ON THE QUESTION OF «HISTORICALLY BASED PERFORMANCE». PART II. THE GERMAN WAY — ORGAN MOVEMENT

БОГОСЛАВЦЕВА ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА
BOGOSLAVTSEVA EKATERINA YURYEVNA

преподаватель музыки ГБОУ СОШ № 1551 (Москва)
teacher of music of GBOU General school № 1551 (Moscow)

Ключевые слова: исторически информированное музицирование, органное движение, старинная органная музыка, органостроение, история органостроения, исторические инструменты, принципы регистровки, Альберт Швейцер, Эмиль Рупп, Карл Штраубе.

Keywords: organ reform movement, Orgelbewegung, organ revival movement, historically informed performance (also referred to as period performance), authentic performance, HIP, performance practice, Albert Schweitzer, Emill Rupp, Karl Straube.

Аннотация. Рассматривается одно из самых значимых явлений в истории органного искусства XX века — так называемое «органное движение». Рассмотрен вопрос терминологии и генезиса этого явления в их историческом контексте, приводятся сведения о людях, оказавших решающее влияние на органное движение, дан обзор эволюции их взглядов. Рассматривается вопрос о целях «органного движения», его основные итоги и последствия, значимость для современной исполнительской практики. Отдельно рассматривается вопрос о границах так называемого «аутентичного» или «исторически информированного» музицирования.

Annotation. The article considers one of the most significant phenomena in the history of organ art of the XX century — the so-called «organ movement». The issue of terminology and Genesis of this phenomenon in their historical context is considered, information about people who had a decisive influence on the organ movement is given, and an overview of the evolution of their views is given. The article deals with the goals of the «organ movement», its main results and consequences, and its significance for modern performing practice. The question of the boundaries of so-called «authentic» or «historically informed» music making is considered separately.

Продолжение. Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 1 за 2020 г.

© Богославцева Е. Ю., 2020

Культурно-исторический контекст

Наряду с итало-французским путем решения проблемы «аутентичного инструмента», заключаемся во включении исторической субстанции в новый или перестраиваемый инструмент, существовал еще один подход, получивший наименование «органного движения». Сам термин и суть того, что называется «органным движением» далеко не бесспорны, особенно с современной точки зрения. С одной стороны, вновь и вновь слышатся утверждения, будто органное движение сохранило живость и непреходящую ценность и нам остается лишь обновить его содержание и усвоить его наследие. С другой стороны слышны голоса, утверждающие, что органное движение давно прекратило свое существование, изжило себя, выполнило свою историческую миссию и теперь может оказывать лишь сковывающее, реакционное действие. При изучении литературы об органном движении, возникшей за последние 60–70 лет, меня не покидало ощущение, что за этой полярностью мнений скрывается некая неосвоенность, неосмысленность, некая проблема, выходящая далеко за рамки органного искусства, но актуальная для всего исполнительства в целом. Попытки в некоторой степени осветить жизнь и творчество таких ученых и деятелей органостроения, какими были А. Швейцер или Э. Рупп неизбежно порождает вопрос о том, в какой мере их достижения, их философия применимы для нас, живущих в XXI веке, особенно на фоне неослабевающего интереса музыкальной общественности к барочной музыке и, следовательно, пусть и опосредованно, — к результатам того сложного, многофакторного явления, которое теперь принято называть органным движением.

Исторический контекст органного движения

Быстрое развитие транспортной инфраструктуры, прежде всего, железнодорожной сети, массовое использование паровых, а затем и электрических машин не могло не затронуть все сферы человеческой деятельности, включая и органостроение. Рука об руку с технической революцией шла лавинообразная урбанизация и индустриализация страны. Ответом общественного сознания на эти тенденции явились рост национального самосознания, неприятие вышеназванных общественных явлений и постепенное осознание превосходства ручного труда настоящего Творца, Мастера своего дела над фабричной продукцией, пусть более дешевой и иногда, в общем, достаточно качественной. Противоречия между этими тенденциями особенно обострились после последовавшей в 1918 году капитуляции страны и связанными с ней обвальной инфляцией, массовой без-

работицей, варварским ограблением и навязыванием народу совершенно чуждых ему ценностей и эстетических норм. Вместо благозвучных, освященных многовековой традицией народных песен Германии навязали народу низкопробную музыкальную продукцию, зародившуюся в наиболее отсталых в культурном отношении регионах Земли — на Ближнем востоке, в Африке и аграрной части США. Целью такой политики было, несомненное уничтожение народа, его культуры, а значит — в конечном счете — неизбежно и физическое его уничтожение посредством лишения национальной самобытности и самосознания¹. Неудивителен на фоне этих процессов рост интереса лучших представителей народа к достижениям отечественной мысли, старинным технологиям и квалифицированному ремесленному труду в противовес начисто лишенному индивидуальности конвейерному производству, превращающему мастера, творческую личность в живую приставку к станку. Понятно, что протест ранее всего сформировался в умах наиболее образованной и прогрессивной части немецкого общества — творческой интеллигенции — включая, естественно, музыкантов. Более широкие слои общества — музыканты-любители и широкие массы отреагировали активизацией движения типа «Wandervögel», созданием различных патриотических организаций, студенческих корпораций, певческих объединений и т. п. В органостроении и органном искусстве ярче всего протест против навязывания чуждой воли проявился в так называемом «органном движении».

¹ Правовой основой ограбления немецкого народа послужил т. н. Версальский мирный договор, подписанный 28.06.1919 г. в Версале. Франция планировала расчленение Германии на княжества, и лишь разногласия между победителями не дали ей осуществить эти планы, чему способствовал и президент США Вильсон, заявивший, что этого не будет. Французы намеревались лишить население Германии национальной идентичности, так, например, Манжен, чья военная карьера прошла в основном во французских колониях, видел в местных жителях «туземцев», которых можно было «сделать французами» с помощью концертов, фестивалей и, разумеется, «твердой руки». По версальскому договору Германия потеряла 67 696 кв. км. своей территории, и 5,5 млн. чел. населения (Рейнской обл.). Окончательная сумма репараций, установленная в Лондоне в 1921 году, составила 132 миллиарда золотых марок, сверх того — товары, суда и ценные бумаги и проч. Политические деятели СССР, сознавая грабительский характер этого договора, использовали это в контексте своей пропагандистской кампании против капиталистической системы в целом: Ленин: «неслыханный, грабительский мир» (ПСС 1974. — Т. 41. — С. 353), Троцкий: «горячая фантазия мелкобуржуазного выскочки» (Сны и действительность после войны // La Vérité. — 1929. — 13 сентября) и Сталин: «цепи Версаля» (Thompson J. M., 2015, pp. 319–321).

Предшественницей органного движения явилась так называемая «эльзасская реформа» самого начала XX в. Ее сторонники критиковали продукцию современного им органостроения. Они считали эти органы неудачными в отношении звука, концепции и технологии («фабричный орган»), к тому же излишне перегруженный всякими вспомогательными механизмами. Положительно оценивались ими немецкие и английские органы, построенные примерно до 1860 г., а также органы французских построителей (А. Кавайе-Коль). Это течение сформировалось в результате знакомства с отличными барочными инструментами, прежде всего, Иоанна Андреаса Зильберманна, сохранившимися в Эльзасе. Во главе этого движения стояли эльзасцы Альберт Швейцер, Эмиль Рупп и Франц Ксавер Маттиас. В остальной Германии сторонники этого движения, прежде всего Ханс Хенни Яан и Карл Штраубе, ориентировались в основном на образцы органостроения эпохи раннего барокко, сохранившиеся в Северной Германии. Другим музыкально-теоретическим и очень важным ориентиром сторонников органной реформы была вторая часть не имеющего себе равных трактата выдающегося композитора, теоретика, органиста, публициста Михаэля Преториуса — *Syntagma musicum*¹.

Что такое органное движение?

Перед вами — попытка дать ответ на этот вопрос, и намерения кого-либо критиковать у меня нет. Мне хотелось бы помочь решить вопрос, который представляется мне нерешенным до сего дня. Человек, увлеченный историей музыки, может попытаться решить поставленный в начале статьи вопрос именно с точки зрения истории и здравого смысла. Разрешение этого вопроса, по моему мнению, могло бы оказать влияние на продолжение исследований по истории музыки, созданию адекватного словаря

(органной) терминологии на русском языке, работу по дальнейшему усвоению наследия таких музыкантов-теоретиков, как Римана, Гурлитта, Маренхольца, Штраубе. Концепция органного движения принадлежит прошлому, истории. В определенной исторической ситуации органное движение явилось решительным шагом вперед: без его достижений в органостроении и исполнении сегодняшняя практика совершенно немислима. Однако в изменившейся ситуации сегодняшнего дня сам термин применяется все реже, и не только потому, что он больше не отражает в полной мере природу и проблемы органа сегодня, но и из-за того, что содержание любого исторически обусловленного термина может оказаться сдерживающим прогресс фактором.

Вероятно, это как раз то, что нам так трудно понять в современном мире — что-то, бывшее совсем недавно актуальным, быстро устаревает, а что-то хорошее и ценное может стать препятствием на пути прогресса. Попытаюсь объяснить это. Необходимо определить термин «органное движение». Для правильной оценки предметного содержания термина, необходимо упомянуть исторические условия его происхождения и бытования.

Как фиксированный термин, слово «движение» относится к историческому явлению, которое достигло своего кульминационного положительного значения в период между 1920 и 1933 годами. В это время в немецкой музыкальной жизни было много «движений»: создание музыки в молодежном движении, народном музыкальном движении, певческом движении, патриотическом движении, органном движении, церковном музыкальном движении в литургическом движении.

Исторически молодежное движение, вызвавшее интерес к народной музыке, развилось в певческое движение в начале 1920-х годов, но вскоре отделилось от общего молодежного движения, поставив перед собой свои собственные цели. Одной из целей певческого движения было освоение наследия Шютца, что привело к возникновению отдельного движения и множества объединений. Одним из источников органного движения стала так называемая «эльзасская органная реформа». Органное движение получило решающие импульсы от музыковедения с начала 1920-х годов и вскоре оказалось тесно переплетено с песенным движением и движением за реставрацию церковной музыки, не в последнюю очередь — на фоне литургического движения в протестантских кругах, ставивших своей целью реставрацию исторического богослужения, изрядно упрощенного и «уплощенного» так называемой реформацией XVI века. Все упомянутые выше музы-

¹ De Musica Sacra Wittenberg (1614/15) Discursus de Musica Choreali et veterum Psalmodia. Comentariorum de Missodia vel Leturgia summa. Explicatio Matutinae et vespertinae Leturgiae: cum aliis annexis. Contemplatio Musicae Instrumentalis Ecclesiasticae, cum in Veteris, tum Novi Testamenti Ecclesia usitatae. Band 2: De Organographia Wolfenbüttel (1619) Aller Musikalischen Alten und Neuen /.../ Instrumenten Nomenklatur Der Alten und Neuen Orgeln gewisse Beschreibung Band 3 (Wolfenbüttel, 1619) Die Bedeutung/ wie auch Abtheil und Beschreibung fast aller Nahmen/ der Italianischen/ Franzöbischen/ Englischen und jetziger zeit in Teutschland gebräuchlichen Gesänge Was im singen/ bey den Noten und Tactu, Modis und Transpositione, Partibus seu Vocibus und unterschiedenen Choris, Auch bey den Unisonis unnd Octavis zu observiren Wie die Italianische und andere Termini Musici ... zu gewöhnen seyn.

кальные движения обозначаются общим термином «немецкое музыкальное движение», начало которого датируется примерно 1923 годом. Однако немецкое музыкальное движение можно рассматривать только в качестве составной части педагогического движения, охватившего самые разнообразные отрасли образования и обучения, начавшиеся в 1870-х годах как одна из реакций на вызовы современности в общем контексте разнообразных культурных движений с конца XVIII века, как замечает Херман Ноль в своей книге о педагогическом движении в Германии. В своей критике культуры, в убеждении, что «культура находится в кризисе, потому что она забыла о человеке в погоне за достижениями» [8, с. 9], это мощное педагогическое движение, среди прочего, вызвало молодежное движение, ставшее народным и, как и движение за педагогическую реформу, приведшее к широко разветвленной системе художественного образования. Согласно описанию Хермана Ноля, музыкальное движение относится к тем движениям, которые «четко показывают взаимодействие и сращивание двух источников: движения художественного образования и молодежного движения» [8, с. 37].

Несмотря на разность целей поименованных выше музыкальных движений, общим для них является не только само слово «движение», но и то, что оно в данном контексте означает. Перед лицом «кризисной» ситуации и в зависимости от поставленных вопросов, «движение» — это, во-первых, принятие решения против чего-либо (протест), решение в пользу чего-либо (фиксированная оценка) и возведение этого решения в ранг ориентира, в перспективе обязательного для всех (нормативное требование).

Говоря сегодня о «движении» в традиции появления и бытования этого гордого термина 1920-х годов, мы обращаемся — вне зависимости от нашего желания и осознания этого факта — одновременно ко всем трем этим характеристикам: протесту, фиксированной оценке, нормативному требованию.

Сначала мы проиллюстрируем эти абстрактные характеристики термина «движение» с помощью конкретных характеристик «Немецкого музыкального движения», в том виде, как они были описаны в начале 1933 года одним из его самых заслуженных и самых умных представителей:

Протест был направлен, в первую очередь, против нездорового духа XIX века и его последствий, а именно против «разврата» музыкальной жизни, против «капиталистическо-социального музыкального бизнеса», против «существования композиторов как интеллектуальных бродяг». «Против «независимой музыки» в смысле рассмотрения ее исключительно

в качестве средства самовозвеличивания композиторов. Немецкое музыкальное движение возникло «из катастрофы музыкальной жизни, ради защиты от всего, что до сих пор считалось у нас само собой разумеющимся».

Фиксированная оценка характеризуется «приверженностью» старому и оригинально-подлинному и ограничено терминами «старая народная песня», «старинная музыка» (бытовая, «утилитарная» музыка, «объективность», «мастерство»); возникновение музыки, тесно переплетенной с народными традициями и песнями, хорами и церковной общиной; реорганизация концертной системы в плане «деятели культуры творят для народа». Немецкое музыкальное движение «нашло в старинной музыке ... меру и ориентиры и с тех пор пытается проложить путь к выходу из кризиса».

Нормативная претензия: наиболее четко проявилась в том, что немецкое музыкальное движение в его «борьбе за сохранение народной музыки» революцией 1933 года «было освобождено от необходимости предпринимать и вести неравную борьбу и оказалось частью культурной работы государства». В этом смысле «немецкое музыкальное движение полностью раскрылось и достигло наивысшего расцвета благодаря прогрессу национал-социализма»¹.

Эта цитата избавляет меня от необходимости формулировать то, что нужно сказать в связи с определением термина «движение». Так называемое «народное движение», прорыв которого произошел в 1933 году, отличается от движений 1920-х годов (не с точки зрения формы, а с точки зрения содержания) тем, что его фиксированные ценности с самого начала содержали семена безнравственности, а их нормативным требованием стал тоталитаризм.

Но вернемся к полутора десятилетиям, последовавшим сразу за первой мировой войной. Три характеристики любого движения — протест, фиксированная оценка и нормативная претензия неразрывно связаны с тремя признаками движения: историческая **актуальность**, **результативность** и **долг**.

Движение обязательно связано с определенной исторической ситуацией, вызывающей и оправдывающей протест, требующей и дающей возможность новой фиксированной оценки, и выдерживает нормативное требование. Такая ситуация как раз суще-

¹ Об идеях, ошибочно приписываемых национал-социализму, и отчасти мнимой «общности молодежного движения и песенного движения с нац.-социализмом по решающим вопросам», включая «проверенный и испытанный метод объявления более древнего в качестве «исконного» и «подлинного», и более продвинутого и прогрессивного», — писал Теодор Адорно [1, с. 80–81].

ствовала в это время с точки зрения истории музыки. Она возникла как общий призыв к борьбе против XIX века и его последствий.

Сегодня этот боевой клич умолк. Его заменили любовь, пронизательность и исследовательский интерес к позапрошлому теперь уже веку. И все же мы знаем, что XIX век характеризуется новым типом музыки, который настолько отличается от предыдущего, музыки доклассической, что эта не сменяет старую музыку (как это всегда было в прошлом), но отныне музыка разделилась на «старинную» и новую, при этом старинная должна была быть заново открытой, так что и «новая» и «старая» претендовали одновременно на то, чтобы возрождение «старинной» музыки, теперь полностью ориентированной на исполнительскую практику, поставить рядом и наравне с «новой» музыкой в качестве необходимого дополнения и в качестве «исторической памяти»¹.

Сегодня выполнение этого миссии в основном завершено. И изменение суждений по этому поводу стало заметным: XIX век превращается в век, создавший предпосылки для музыки XX века, а сомнения в отношении более ранней музыки в плане безоговорочной веры в ее качество и ее актуальность.

Историческая ситуация, придающая движению актуальность, одновременно служит тому, чтобы движение оказалось результативным. Достижения музыкальных движений 1920-х годов, не подлежат сомнению. В общем, это было возрождение ранней музыки, ее открытие для музыкальной практики, публикации практических изданий, экспериментами в области инструментоведения и инструментостроения, а также творческое обновление музыки и музыкальной жизни в духе вновь открывшегося.

Движение «выполняет «миссию»» (Högner, 1931, с. 56), оно обладает силой. Оно знает, чего оно хочет: все, что ему нужно — просто держать «руку на пульсе» эпохи. Сегодня мы совсем не в таком счастливом положении. Наша музыкальная жизнь, кажется, полна трудноразрешимых противоречий. И мы, соответственно, сомневаемся, ищем, критикуем. И эффект сегодняшних достижений менее ощутим. Но, возможно, зато у нас меньше долгов.

Потому что движение «делает долги». Тот факт, что оно, в соответствии со своей природой, одновременно и неизбежно, строго фиксируя некие ценности, столь же строго исключает наличие иных ценностей. Исторический долг столь же неотъемлем от понятия движения, как и его исторические достижения, вы-

¹ Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe.— Verständliche Wissenschaft, 50. Bd., Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954, с. 133 и далее.

полнение им определенной, поставленной перед ним историей задачи. И конец движения неотвратим и необратим. Когда задание выполнено, а ошибки стали невыносимыми².

Кажущиеся неразрешимыми противоречия в современной музыкальной жизни являются, не в последнюю очередь, следствием музыкальных движений 1920-х гг. Одним словом, долг заключается в «неусвоенной» истории перед лицом проблем XXI в., то есть долг заключается в том, как исторически сложилось обращение к старому. В движениях 20-х гг. XX в. обращение к старому приняло форму «пропуска», а он стал синонимом совершенно неправильного суждения об исторических предпосылках музыки нашего века и неспособности их понять. Результатом стало образование разрыва между новой музыкой (например, такой как Нововенская школа) и той, которая была в противоположность ей объявлена «старинной» и «ценной». Исторический долг, оставшийся в наследство от немецкого музыкального движения, продолжающего влиять на все отрасли музыкального образования и музыкальной жизни по сей день, заключается в той грубости, с которой старое было представлено как образец для подражания.

Выше я определила термин «движение» по трем характеристикам: протест, фиксированные ценности и возведение их в ранг норматива, и охарактеризовала его тремя дополнительными положениями: историческая значимость, продуктивность и образование исторического долга.

Теперь сравним органное движение с этим определением природы движения вообще. Признаем, что органное движение было только частью этого немецкого музыкального движения и что оно имеет не только определенные черты «движения», общие с другими музыкальными движениями, но также и множество общих черт содержательного характера.

Протест: в органном движении он был направлен против XIX века, особенно против «распада», «вырождения» немецкого органостроения в период с 1870 года, в пользу «сентиментального», «поющего» органа «против ревушего монстра, который визжит и стонет, когда изрыгает потоки звуков» (Х. Х. Яаан), особенно против однообразного «фа-

² Теодор В. Адорно в 1956 году тщательно исследовал неприемлемость множества музыкальных движений в своей «Критике музыканта». Заслуга музыкальных движений вообще представляется мне недооцененной, и сокрушительная строгость некоторых из суждений Адорно кажется продиктованной некоторым смущением и растерянностью, в особенности — критика певческого движения, в комбинации с беспокойством о «текущих угрозах естественному и человеческому».

бричного органа», серийного и заводского изготовления частей органа, и против технического прогресса», то есть против органа в качестве технифицированного аппарата для удовлетворения страсти к изобретательству; но прежде всего протест был направлен против «симфонического органа», т. е. против большого органа, основанного на стиле звучания симфонического оркестра, с его принципиально базисной 16- и 8-футовостью, его подражанием струнным, его регистрами высокого давления, его «мясистыми» голосами, его устройствами крещендо и декрещендо, его большим количеством копуляций и комбинаций.

Этот протест против органа XIX века имел такую же историческую значимость, как и протест против вообще музыки XIX века. Любой орган, основанный на симфоническом оркестровом звуке (был ли он сделан хорошо или плохо и удачен ли как таковой), кардинально отличался от «старых» органов. Это касалось как принципов построения (равноценность мануалов по силе, принцип «верков»), так и красоты звука каждого отдельного регистра. Повторное открытие старого органа, очевидно необходимое, первоначально имело место в процессе «движения», закрепившем высшую ценность в отказе от недавних технических достижений органостроения.

Фиксация оценки: движение установило старый орган в качестве ориентира. Считалось, что в органостроении в период барокко было заново открыто, каким должен быть «настоящий орган», орган по своей природе и по своей сущности, так же, как певческое движение верило в то, что с помощью «древней музыки» можно понять, что такое музыка на самом деле и какой она должна быть.

«Может существовать только один действительно совершенный тип органа», — писал Альберт Швейцер в 1906 году (Швейцер, 1927), и это орган, основанный на музыке Баха: «Стандарт любого органа, лучший и единственный стандарт, — это баховский».

Позднее этот строгий тезис был изменен, в частности Вилибальдом Гурлиттом, в том плане, что «у нас есть только сущность органа в большинстве его исторических звуковых типов» [4, с. 32] и что задача заключалась в том, чтобы «неопределенно», без следования идеалу одного какого-то органа эпохи барокко «...найти сплав наиболее важных исторических звуковых типов» [4, с. 19].

Тем не менее, старый орган, орган в стиле барокко, основанный на неподвижном звучании, полифоническом движении, создании хоровой музыки и ориентированный на главенство духовых инструментов, стал стандартом для органостроения

и строительства инструментов, считавшихся «элементарно-естественным путем» развития [7, с. 15]: структура микстур, верковый принцип, звукообразование в соответствии с определенными принципами интонировки труб, давление воздуха, трактура, вспомогательные устройства, выбор определенных видов виндлад и т. д. «Органное движение», — писал Гурлитт в 1943 году [5, с. 85], — «стремится, в частности, обновить звуковой мир органа, превратив «поющий» орган в инструмент с неизменным звуком при независимых звуковых группах с их стройной структурой, их октавной пирамидой, их светлыми микстурами, гудящими лингвальными трубами, и всем богатством и контрастом цветов их яркой, чистой, несмешанной звуковой палитрой».

Нормативная претензия: ориентированная на барокко фиксация ценностей была задокументирована еще в 1909 г. в «Международных правилах органостроения», разработанных под руководством Альберта Швейцера по случаю Венского конгресса Международного музыкального общества, в которых авторы под девизом «Назад к старому органу» декларируют приверженность «старому, простому, в звуковом отношении красивому органу ...» (ср. Швейцер, 1927). На третьей конференции по немецкому органному искусству во Фрайберге в Саксонии в 1927 г. он же способствовал организационной консолидации органного движения с формированием «Немецкого органного совета». Последствием именно этой нормативной претензии стало отделение органостроителей от «органного движения» уже на Берлинской конференции по органостроению в 1928 г. и действие этого заметно во все еще существующей вере в регулируемую и стандартизирующую роль этого совета¹ [2].

Достижения органного движения с помощью утверждения новых ценностей, при выполнении требований конкретной исторической ситуации, имело огромное значение и масштаб: открытие правды и красоты старого органа и принципов, заложенных при его постройке, погребенных доселе под массовой продукцией и органной музыкой XIX века и обогативших органостроение «с нуля».

«Исход битвы решен сегодня», — писал Альберт Швейцер в 1927 году. «Идея, которой я проложил путь 20 лет назад, победила». Но в то же время именно это воинственное отношение, нормативная претензия сделали органное движение «должником» истории.

Возникновение исторической задолженности состоит в фундаментальном отказе от органного

¹ По этому поводу см. Birtner, 1932, S. 122ff.

искусства XIX века, расценивавшегося как «романтика», пустая виртуозность и музыкальная неправда, и от связанной с этой музыкой конструкции органа. Первоначально в норму было даже включено принципиальное решение против Регера и его представлении об органе, что было сделано на конференции органистов в Гамбурге-Любеке в 1925 году¹, а также разрушение или реконструкция так называемых «романтических» органов². Последствия тезисов, выдвинутых Хансом Хенни Яаном в Гамбурге в 1925 году, «означали ни что иное, как отказ от 150 лет органной литературы, отказ от 150 лет органостроения» (Högner, 1931).

Можно было бы возразить, что эта историческая задолженность мала, поскольку орган не был в центре развития композиторской мысли и с момента изменения стиля в XVIII в. и качество органной музыки неуклонно снижалось, так что в конце этого процесса при ее вычеркивании мало что теряется. Однако исторический долг состоит в воинствующем радикализме этого отказа, прерывающего преемственность истории и делающего вид, будто XX веку непосредственно предшествовали XVII век и начало XVIII века, а конца XVIII и XIX веков просто не было.

По странной нелогичности, которая может быть объяснена только идеологическим ослеплением, присущим характеру любого «движения», понимание самостоятельной ценности звуковых стилей и присвоение этих звуковых стилей соответствующим им типам органов стали положительными по отношению только к «старым» временам, и совершенно не применялось к XIX веку. И, признавая тот факт, что орган всегда был и остается воплощением и отображением всего самого нового и своеобразного из инструментария своего времени, естественный вопрос о том, какому инструментарию новой музыки должен соответствовать новый орган, игнорировался совершенно. Все ветви немецкого музыкального движения единодушны в непризнании того, что на фоне XIX века происходило в композиции и вообще музыкальном искусстве начиная с первого десятилетия XX века. Исторический долг органного движения состоял прежде всего в принципиально «исторической» ориентации на прошлое органа в стиле барокко. Решение возникшего в первой половине XIX века противоречия между прошлым (XVIII веком) был решен окончательно и бесповоротно в возторженной вере в авторитет прошлого был разрешен в его пользу. Вопрос о технически прогрессивном

органостроении, ориентированном на интерпретацию новой музыки и способствующем созданию новой музыки, был просто проигнорирован. Трагедия органного движения заключается в том, что в своих достижениях, в протесте против XIX века оно совершенно замкнулось в своем скептицизме и утвердилось в не совсем правильном суждении по поводу дня сегодняшнего, в своем увлечении историей, ограничивающимся XVI–XVIII веками и возрождением старого, в углублении разрыва между традицией и современностью³. По всем этим причинам для нас сейчас невозможно продолжать культивировать «древо» органного движения, «отсекая одну лишь «историзирующую ветвь» и надеясь получить новые ветви и побеги» (Supper, 1964). Протест, фиксированные ценности и нормативные претензии, эти отличительные признаки любого «движения», являются корнями органного движения. И обращенный назад взгляд — ради обогащения настоящего и в то же время неверное суждения об этом настоящем, были не просто «ветвями», а целым стволом.

Связь органного движения и литургического движения

Такое понимание подтверждается, когда мы рассматриваем органное движение его взаимозависимости с литургическим движением. Призыв органного движения «Назад к идеалу звучания органа барокко» (Gurlitt, 1929); [4, с. 91–93] «в смысле продуктивного пробуждения похороненных XIX веком, но все еще живых исторических сил ...» был эквивалентен призыву «Назад к органу как культовому инструменту» (Gurlitt, 1929). Таким образом, органное движение стремилось соединиться с литургическими движениями, особенно с музыкальным движением литургического возрождения у протестантов, начавшимся в то же время. Такая связь образовалась при посредстве Фрайбергскую органную конференцию 1927 года, на которой отдельный рабочий день был посвящен литургическим вопросам с новаторской лекцией Кристофара Махренхольца на тему «Орган и литургия».

Доклад был посвящен вопросу легитимации органа и органной музыки в церковных службах и вообще церквях. В ответе на этот вопрос литургическое и органное движения безусловно сошлись в одном отношении, а именно, — в своем обращении к старо-

¹ Högner, 1931, S. 66; Wunderlich, 1966, S. 67.

² Metzler, 1965, bes. S. 64ff. und 110 ff.

³ Ноль подтверждает это суждение, приписывая «музыкальное движение», включая певческое движение (во многом связанное с органным), молодежному движению, положительное значение которого состояло ни в чем-нибудь, а «обновлением немецкого романтического движения» (1947, с. 14, 37).

му, которое хотя и обогатило настоящее, но все же в этом настоящем не расцвело.

Сказанное тогда Маренхольцем ради религиозного «оправдания» существования органа в церкви, так же как и в случае с органным движением, привело к нормативному утверждению фиксированной ценности, основанной на старой церковной музыке в той же мере, как органное движение — на старом органе. Орган по словам Маренхольца [6, с. 66, 71] это «инструмент, способный отправлять религиозные функции самостоятельно», но только «в той мере, в которой он связан с *cantus firmus*» (то есть «провозглашением слова Божия» посредством хора и церковного песнопения). «Только когда орган вернется к исполнению своей собственной задачи — служению возвещения Слова, *cantus firmus*, органному хоралу ... будет заложена основа для нового расцвета органного искусства, органостроения и органной композиции».

Это определило курс и указало направление, которое характеризуется не критической верой в непреходящую ценность всей старой музыки для современности, включая старую хоровую и приходскую песню. Этот подход вызвал поток композиций в стиле необарокко с *cantus firmus*, которые убогое существование на краю магистрального исторического пути, из-за безнадежной неразрешенности той современности, для которой ни «новый взгляд на данный Богом порядок творения» (Mahrenholz, 1938), ни «настроение *cantus firmus*» ни «являющаяся прообразом неба музыка» не означают реальной жизненной силы, пока то, что в этих старомодных терминах заключено, не полностью переосмыслено, проговорено и осознано этой самой современностью [7, с. 10].

Трагедия того соединения органного движения с движением литургическим, совершившегося в 1927 году, заключается в том, что оно произошло во имя Лютера, причем в вопиющем противоречии с «принципиальным неприятием Лютером любой унификации и стандартизации литургической нормы ... и любой доктрины в том, что не является необходимым для спасения» (Birtner, 1931), и во имя евангелической церковной музыки того времени вплоть до Иоганна Себастьяна Баха, которая — в отличие от доктрины 1927 года и в соответствии с лютеровским пониманием литургии была подобна *ecclesia semper reformanda*¹ [2].

Все эти теоретические соображения были бы сухой теорией, если бы их авторы не задались целью реконструировать орган прошлого, руководствуясь

своими выводами и результатами исследований различных исследований. Фрайбургский «орган Преториуса» 1921 года — первая попытка восстановить звучание органа в стиле барокко, широко рассматривается как «фактическая отправная точка нового органного движения» (Birtner, 1931)² [2].

Первый орган Преториуса был открыт 4 декабря 1921 года Карлом Штраубе. В этом же и в последующие годы, когда на нем часто играл Штраубе, а затем регулярно концертировал ученик Штраубе — Карл Маттеи, было получено множество сообщений о том, как звучал этот орган. Можно процитировать выдержки из сообщений³: «Во время демонстрации отдельных регистров ... звучание их было удивительным..., особенно *Bärpfeife 8'* и *Geigendregal 4'*» (Карл Хасце, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* IV, 1921/22) «...комбинация волшебных регистров ... Но здесь они сияют в совершенно по-новому...» (Теодор Кройер, *Münchener Neueste Nachrichten* от 8.1.1922). Херман Эрпф был очарован «простотой тембровой окраски», «ясностью и удивительными свойствами контрастирующих друг с другом голосов», которые «под рукой Штраубе придавали произведениям старых мастеров невероятную живость,

² Орган Преториуса был построен по предложению и при участии Вилибальда Гурлитта в 1921 году почетным д-ром Оскаром Валькером (пожертвовавшим этот инструмент Институту музыковедения). Орган соответствовал образцовой диспозиции № 2 из опубликованного Михаилом Преториусом в 1618 году труда под названием *Syntagma musicum II* (стр. 191 и далее). Она включала 19 регистров (добавлены *Gemshorn 4'* в *Oberwerk* и *Dolzian 8'* в педали, а также копуляция *OW/Ped.*). Абсолютная новизна и уникальность инструмента состояла в том, что его диспозиция была основана на содержащихся в *Organographia* Михаэля Преториуса иллюстрациях и данных о мензурах, материале, устройстве, характере звука органных труб, о давлении воздуха, а также на исследовании сохранившихся труб и оригинальных дузовых инструментах начала XVII века. Компромиссные решения были приняты в отношении регистровых канцелей, и электропневматической трактуры. После гибели органа в 1944 году при авианалете на Фрайбург в 1954-55 годах при помощи фонда Меллона из Питтсбурга (США) Гурлитту в сотрудничестве с органным мастером Вернером Валькер-Майером и при участии Вернера Лоттермозера и Эрнста Карла Ресслера удалось построить новый, второй Фрайбургский орган Преториуса, — в соответствии с 1-м образцом диспозиции из *Organographia* Преториуса (с. 191) — с 27 регистрами, 2 мануалами и педалью. Мензуры были определены в соответствии с сохранившимися органами органостроителя Исайи Компениуса, друга Преториуса. Инструмент строился по верховому принципу; устройство виנדлады со шляйфладой и тонканцелями; механическая трактура, среднетоновая температура — в соответствии с описанием и требованием Преториуса.

³ Они частично собраны в «Орган Преториуса» (см. библиографический список).

¹ Вечно обновляющейся Церкви.

свежесть и жизненную силу». «Это было ... мое самое чистое органное впечатление к тому времени», — восклицает Ханнс Хенни Яан (*Allgemeine Künstler-Zeitung* от 15 ноября 1922 года). — «Немецкие органисты на конференции во Фрайбурге чудесным образом стали свидетелями пробуждения этой музыки (XVII век) на органе Преториуса» (Högner, 1931).

Вступительный доклад Гурлитта на созванной им во Фрайбурге в 1926 году по немецкому органному искусству, лекция «Изменения звучания органа в свете истории музыки», на которой Гурлитт разработал и научно обосновал свой тезис о подлежащем изучению взаимодействии и надлежащем восстановлении соответствия между звуковой концепцией, типом композиции и инструментами эпохи, и тезис о звуковом стиле, который был синонимичен с требованием звуковой достоверности воспроизведения любой музыки.

Орган Преториуса Гурлитта 1921 года, его конференция во Фрайбурге в 1926 году, его исследования по истории органов, его публикации о движении за обновление органов в Германии и о Карле Штраубе как пионере нового органного движения свидетельствуют о том, что он сказал почти шестистам участникам конференции в конце своего доклада во Фрайбурге: «Всеобщая ответственность и дальновидное сотрудничество в судьбе будущего органного искусства» [3].

Тем не менее, новизной органа Преториуса 1921 года мы обязаны не органному движению или его предыстории в более узком смысле, а музыковедению, концепции музыкознания Гурлитта, его концепции истории музыки как гуманитарной науки¹. Орган Преториуса был, как подчеркивал Гурлитт [3], «порожден особой проблемой в музыковедении»; орган служил «исследовательским и преподавательским целям создания исторической музыки в *Collogium musicum* на семинаре по музыковедению в университете», и интерес, которым он был порожден и которым была затем обусловлена конференция во Фрайбурге в 1926 году, оказался «очень неожиданным для Гурлитта»² [3].

Орган Преториуса возник в качестве акустического эксперимента, ради того, чтобы проиллюстрировать музыковедческий принцип, согласно кото-

рому музыка может полностью реализовать свою самобытность, свою «высшую красоту» только на том инструменте или инструментах, для которого она когда-то была предназначена и написана. Орган Преториуса был создан в качестве звукового эксперимента, чтобы проиллюстрировать принцип музыковедения, согласно которому музыка может раскрыть только свою особенность, свою «высшую красоту» на инструментах или инструментах, для которых она когда-то была предназначена и написана. А для Гурлитта это был «гуманитарный принцип» [3], поскольку он видел музыку, укорененную не в научном характере звучания, а в духовности людей, народа, во времени, то есть в индивидуальном и субъективном, художественная красота которого также может быть исследована и раскрыта тоже только как соответствующая, реализация звука.

Хотя исследование органа и звукового стиля Преториуса Гурлиттом было инициировано и свою основную ценность обрело в конкретном музыковедческом контексте, оно должно и могло оказать особенно сильное и прямое влияние на настоящее, чем, как считал Гурлитт [3] является «Музыкально-историческое движение, прямо посередине» которого все мы находимся.

(Продолжение в следующем номере)

Список литературы:

1. Adorno, Theodor W. Kritik des Musikanten, in: *Dissonanzen — Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 28/29).
 2. Birtner, Herbert. *Die Probleme der Orgelbewegung*, Theologische Rundschau, Neue Folge IV, 1932.
 3. Gurlitt, Wilibald. *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, in: Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926, herausgegeben von W. Gurlitt, Augsburg 1926; Wiederabdruck in: W. Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, Eine Aufsatzfolge in zwei Teilen, herausgegeben von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden, 1966 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band I und II), Teil II.
 4. Gurlitt, Wilibald. *Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland*, Musik und Kirche I, 1929; Wiederabdruck ebenda, Teil II.
 5. Gurlitt, Wilibald. *Karl Straube als Vorkämpfer der neueren Orgelbewegung*, in: *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag*, Gaben der Freunde, Leipzig, 1943; Wiederabdruck ebenda, Teil II.
 6. Mahrenholz, Christhard. *Orgel und Liturgie*, in: Bericht über die Dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2. bis 7. Oktober 1927, herausgegeben durch Chr. Mahrenholz, Kassel, 1928.
 7. Mahrenholz, Christhard. *Fünfzehn Jahre Orgelbewegung, Rückblick und Ausblick*, Musik und Kirche X, 1938.
 8. Nohl, Herman. *Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie*, 8. Auflage, Frankfurt am Main, 1949.
- Дополнительную литературу см. в статьях *Orgelbewegung, Jugendbewegung u. Jugendmusik* у: Riemann *Musiklexikon*, 12. Auflage, Sachteil, herausgegeben von H. H. Eggebrecht, Mainz, 1967.

¹ Eggebrecht, 1966 I, bes. S. Xff.

² Инициатива созыва этой конференции, похоже, исходила от Оскара Валькера, который написал в своих мемуарах: «Эта конференция (Хамбург, 1925 г.) вызвала множество разговоров. Чтобы обеспечить приоритетность наших результатов, я предложил Гурлитту, чтобы мы поехали во Фрайбург, и провели там всестороннюю конференцию».