

# СОВРЕМЕННЫЙ ОРГАН И МУЗЫКА ПРОШЛОГО: К ВОПРОСУ ОБ «ИСТОРИЧЕСКИ ОБОСНОВАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ». ЧАСТЬ I. ПАРАДИГМА «ИСТОРИЧЕСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА»

## MODERN ORGAN AND MUSIC OF THE PAST: ON THE QUESTION OF «HISTORICALLY BASED PERFORMANCE». PART 1. PARADIGM OF «HISTORICAL PERFORMANCE»

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.

**Keywords:** Organ Reform Movement, Orgelbewegung, Organ Revival Movement, historically informed performance, authentic performance, HIP, performance practice.

**Аннотация.** Орган, как один из наиболее сложных в техническом отношении инструментов, в каждую историческую эпоху непрестанно совершенствовался и модернизировался. Результатом этого в наиболее развитых в отношении органостроения странах — Германии, Голландии, Франции — за последние пять столетий произошли весьма быстрая техническая эволюция органа, изменение техники игры, средств выразительности и кардинальное изменение звучания. В 20–30-е годы прошлого столетия на волне возрастающего неприятия прогрессирующей урбанизации, индустриализации и роста интереса к эпохе расцвета органного искусства (XVI–XVIII веков) возник вопрос об адекватном, «исторически обоснованном», «аутентичном» исполнении произведений этого периода. В статье рассматриваются подходы к решению этого вопроса в рамках наиболее развитых национальных органных школ, а также перспективы «аутентичного» музицирования.

**Annotation.** Organ as one of the most difficult in technical attitude instrument has been permanently improving and modernizing in every historic époque. As a result in several countries — Germany, Holland, France — during the five last centuries took place its quick evolution, change of technique of playing and radical change of a sound. In the 20–30th years of the last century a result of dislike of rising urbanization, industrialization and interest to the époque of flourishing of organ playing (XVI–XVIIth centuries) emerged a question of adequate, historically founded performance. The article explains approaches to the decision of this question.

© Богославцева Е. Ю., 2020

На протяжении последних пяти столетий тембровое богатство органа, множественность комбинаций регистров всегда служили для органистов, с одной стороны, источником особой радости от осознания исключительного положения органа среди прочих инструментов в силу могущества присущих только ему выразительных средств, а значит — и простора для творчества исполнителя, а с другой стороны, ставили перед органистами целый ряд исполнительских проблем, незнакомых другим инструменталистам в таком масштабе. Но такой комплексной и запутанной как в наши дни ситуация не была еще никогда.

Современный органист имеет дело с репертуаром, охватывающим примерно пять столетий, множеством различных школ и направлений. В прошлом проблема интерпретации «старинной» музыки если и существовала, то значение ее было весьма невелико: в XIX веке, например, все сводилось, в основном, к исполнению баховских сочинений, причем в сильно «романтизированном» виде. В более ранние времена дошедшая «музыкальная продукция» считалась более относящейся к некоей «школе» и не входила в репертуар концертирующего, практикующего музыканта. Несмотря на это, нельзя сказать, что в то время исполнители не сталкивались с проблемами: ведь даже если исполнение «старой» музыки являлось скорее исключением из общего правила, то уж импровизация или исполнение произведений в «старинном» стиле было весьма распространено.

Как известно, в начале XVII века сформировались два основных музыкальных направления: «современная» практика *stile concertato* и сохранившая свою легитимность *stile a capella*<sup>1</sup>. Такой дуализм оказал существенное влияние как на органостроение, так и органное исполнительство.

Не случайно поэтому, что, например, для итальянского органа характерно наличие двух основных групп регистров: с одной стороны — это *grieno* (голоса, составляющие *organo pleno*), а с другой — регистры, пригодные для концертного исполнения, *concerto*-регистры. В то время, как первые исходили из традиционного, практически неизменного представления об органном звуке вообще, вторая группа постоянно развивалась, обогащаясь новыми тембрами. Первую группу которую можно обозначить

<sup>1</sup> Имеется в виду конечно, не вокальное произведение без инструментального сопровождения, а изначальный смысл выражения в итальянском — стиль произведений «как в капелле», то есть стиль, бытовавший на богослужениях в Сикстинской капелле.

как *registri d'organo* (то есть собственно «органные регистры») [1] итальянские музыканты признали, собственно, квинтэссенцией, идеалом органного звучания, вторую — средством адекватного, соответствующего эпохе звукового разнообразия («*per concertar e far diverse sorti d'armonie*» [2]).

Обращаясь к строгому, «старинному» стилю (*stilus gravis* или, как его называли позднее, «связанный» стиль), органисты считали своим долгом применять соответствующие стилю регистры; речь в этом случае шла о классическом *organo pleno* и об отдельных, уже кодифицированных традицией концерто-регистрах. Поэтому не удивительно, что предложенные Карло Джервасони в 1800 году регистровки для органной пьес в строгом стиле (*fuga* и *Grave legato*) полностью совпадают с теми, которые находим у Констанцо Антеньяти на целых два века раньше [3]. Даже в эпоху полного упадка органного творчества и совершенного доминирования оперного стиля итальянцы продолжают считать именно *grieno* «наиболее характерной частью органа», соответствующей «классическому фугированному стилю» композиции, к которому «следует подходить с опорой на основательные знания, присущие вообще настоящему органному исполнительству» [4]. С возникновением симфонического идеала звучания и промышленного органостроения в XIX веке такие традиционные элементы оказались по большей части временно преданными забвению в других европейских странах. При этом нельзя забывать, что как раз из строго традиционалистского течения во второй половине того же XIX века возникла школа органистов, влияние которой на обновленное восприятие стиля оказалось решающим: я имею в виду французскую органную школу, которой современный органной мир действительно обязан очень многим (но только не сохранением старых традиций). При этом французская органная школа объявляет себя даже наследницей традиции, восходящей к самому Иоханну Себастиану Баху. На эту якобы существующую преемственность с особой гордостью указывает Марсель Дюпре — последний крупный представитель этого направления [5].

В свою очередь, Ш. М. Видор хвалился тем, что отстоял «бессмертные принципы» этой традиции в *Conservatoire de Paris* [6], принципы, якобы оказавшие влияние на одного из крупнейших романтических органостроителей — Аристида Кавайе-Колля.

Бах становится центром внимания органного мира и адекватное воспроизведение его произведений неизбежно порождает множество стилистических вопросов. Но типичный для этого времени

поиск и попытки достижение некоего звукового разнообразия как самоцель были отвергнуты уже Лемменсом (1862) [6, с. 1] и уступили место более строгим воззрениям на регистровку, в конце концов и возобладавшим впоследствии. Под знаком интереса к творчеству Баха возрождается представление о позднеребарочных принципах, прежде всего — *organo pleno*. Архитектонический принцип органной динамики провозглашается Видором удивительно лапидарной фразой: «Любое изменение звучности, которое невозможно графически представить в виде горизонтальной прямой является покушением, творческим преступлением против монарха» [7]. Изучение баховского органного наследия влечет за собой изменение отношения к органу вообще: инструмент, законы исполнения и регистровки все больше оказываются в подчинении принципам архитектоники. Самое удивительное: как раз среди поклонников симфонического органного звучания обнаруживаются наиболее ревностные приверженцы этого строгого направления. Миссионер, подвижник, пастор, врач и (весьма необъективный, на мой взгляд, во всем, что касается Баха) музыковед-любитель Альберт Швейцер, для которого «мерилом качества любого органа, лучшим и единственным его масштабом была возможность исполнения на нем органной музыки Баха», почитает эльзасские органы и эльзасскую органную школу наиболее близкой баховскому идеалу и потому достойной быть примером для подражания [8].

Но наряду с Бахом из тьмы забвения были извлечены произведения других мастеров прошлого: трудами Ф. Кс. Хаберля были изданы произведения Фрескобальди (1888), усилиями таких органистов, как А. Гильман и А. Пирро (с 1898 года) — произведения целого ряда французских композиторов в серии *Archives des maitres de l'orgue*. На основании издания Хаберля М. Э. Босси побуждает молодых органистов изучать произведения Фрескобальди. Благодаря наличию в его собственном образовании традиционных «классических элементов», равно как и тому, что в современных ему итальянских органах регистры сохранились по большей части в неизменном виде, ему удалось предложить такой звуковой вариант интерпретации, который, очевидно, в наибольшей степени соответствовал акустическому идеалу времен Фрескобальди [9]. В совершенно иной ситуации находился Гильман, в распоряжении которого тогда не было средств, пригодных для исполнения старинной французской музыки с использованием предписанных композиторами регистровок, отчего он пытался каким-то образом «перевести»

старинные композиции на звуковой язык современных ему органов. Еще более свободным было переосмысление произведений старых немецких мастеров Карлом Штраубе при издании им первого своего сборника хоральных прелюдий старых мастеров [10], изобилующего совершенно ничем не оправданными указаниями *cresc.* и *dim.* в пределах одной лишь строчки хорала при его простом четырехголосном изложении (С. Böhm: *Auf meinen lieben Gott*) или зачастую даже технически затруднительными изменениями звучности от *F* до *FFF* на протяжении одного-двух тактов (J. N. Hanff: *Ein feste Burg ist unser Gott*). Так предпринимались первые, еще достаточно осторожные, попытки интерпретации произведений «старых» мастеров, во время исполнения которых, по выражению Жана Юре, возникала «почтительная скука» [11]. Свообразию личности самого Ж. Юре развитие французского органа обязано очень многим. Этот процесс шел в направлении стилистически «аутентичного» исполнения старинных произведений и привел к ревалвации звуковых свойств, присущих «классическому» органу. Именно эта цель оказалась отправной точкой при создании новых диспозиций. Несмотря на то, что музыканту и композитору Ж. Юре были присущи даже авангардистские черты, сам он утверждал, что, несмотря на восхищение отдельными произведениями композиторов-романтиков и своих современников, «если речь идет о том, чтобы пренебречь их сочинениями в пользу старинных, следует незамедлительно принимать решение в пользу вторых» [11, с. 60; 12]. С практической точки зрения эта тенденция привела к перестройке диспозиций, которые были переориентированы на синтез классических, романтических и современных элементов. Подобное эклектическое направление проникло в малой степени и в итальянское органостроение, в то время, как немецкие и скандинавские органы подверглись сильнейшему воздействию такого явления, как «органное движение». Оно, к сожалению, слишком часто рассматривается вне связей с другими процессами, затронувшими все европейское органостроение (кроме, быть может, «органной перефирии» — России, Румынии, Болгарии и др.) и отражавшими различные, порой весьма противоречивые аспекты музыкальной жизни первой половины XX века. Таким образом, можно сказать, что у истоков «органного движения» стояло желание найти способ стилистически (то есть по сути — исторически) верного исполнения произведений «классического периода» органной музыки. При этом не стоит забывать, что такое «возрождение» оказалось для современных композиторов ис-

точником вдохновения и что сочинения небезызвестного современникам Оливье Мессиана и были в первую очередь предназначены для исполнения именно на французском «неоклассическом» органе.

Вызревание стилистического сознания, шедшее рука об руку с расширением и углублением репертуара, вскоре привело к тому, что достижения именно в области «аутентичности» звукового стиля начали вызывать сомнения.

В 1920 году еще можно было поверить в возможность объединения в одном малом или среднем по размерам инструменте «всех средств и всей звуковой палитры, необходимых для исполнения любых сочинений XVII—XVIII веков» [11, с. 69], а с помощью добавления других регистров и технических возможностей — действительно получить орган, на котором возможно было бы исполнение вообще любой музыки. Но вскоре выяснилось, что такой «универсальный орган» — не более, чем мираж. Кроме того, «органное движение» отчасти изменило свое первоначальное направление — орган не воспринимался более как всего лишь техническое и звуковое средство, как некая акустическая палитра, обретающая форму и жизнь лишь благодаря органисту, но — во все более возрастающей степени — в качестве единого, персонифицированного и организованного уже в самом себе акустического мира. Речь шла уже не о том, чтобы бороться против любой романтическо-симфонической концепции и затем заклеить любой тип органа, непригодного для исполнения старинной музыки в качестве «эстетического заблуждения» [11, с. 75]. Напротив, речь идет в значительно большей мере о том, чтобы противопоставить продукции промышленно-заводского органостроения изделие квалифицированного ремесленника, мастера. И сегодня еще на концепцию многих органостроителей оказывает влияние призыв Альберта Швейцера «отказаться от доброго, славного фабричного органа в пользу мастера органостроителя и художника. К требованиям органной литературы и исполнителя, таким образом, добавились еще и притязания органостроителя, почувствовавшего себя вправе создавать и организовывать свои собственные звуковые краски, и даже в инженерно-технических элементах увидевшего не просто средство, состоящее на службе музыкального исполнительства, но путь к самовыражению. Так, некоторые современные органостроители, отказываясь от электрической трактуры в пользу механической, не только дают исполнителю возможность более нюансированной артикуляции, но и подчеркивают этим художественно-ремесленное достоинство своего инструмента, причем за-

частую с той последовательностью, которая у отдельных пуристов достигает крайней строгости. Это произошло в ходе возврата к ценностям «золотой эпохи» органостроения, при возврате органа «к истоку своей собственной сущности» [13]. Легитимным представляется в этой связи вопрос о смысле и роли такого столь сильно укорененного в прошлом инструмента в условиях современного мира. По мнению Борнефельда противостояние между органным движением и современной музыкой поначалу было необходимым благом, так сказать, предпосылкой («каждая из сторон по-своему могла обрести свой закон»); он даже утверждает, что «органостроение и новая музыка не смогли бы прийти к такому плодотворному симбиозу, если бы вначале не была пройдена та стадия обоюдного неприятия» [14]. Совсем другого мнения придерживался Густав Леонхардт, признанный авторитет в области так называемого «исторического исполнительства», считавший, что орган сегодня должен рассматриваться просто как «исторический» инструмент<sup>1</sup>. На вопрос о том, достиг ли орган за свою многовековую историю «той точки, после которой уже невозможно глобальное развитие», подобно тому, как это произошло уже со скрипкой или с фортепиано, Эггебрехт отвечает отрицательно [15]. Не намереваясь более подробно рассматривать в этих кратких размышлениях такие глобальные проблемы, мне хотелось бы лишь заметить, что техническое и акустическое развитие не только скрипки и фортепиано, но и почти всех остальных инструментов, к которым сегодня применимо определение «традиционных», пережило своего рода стагнацию. Орган, отражавший на протяжении своей истории инструментарий различных исторических эпох, по-видимому, по природе своей заключает в себе звуковой мир, являющийся в большей степени наследием прошлого, нежели прямым выражением настоящего.

Вопрос воспроизведения дошедшей до нас музыки прошлого следовало бы рассматривать в связи с более широким вопросом об интерпретации обширного репертуара, охватывающего и современную музыку, относящуюся к различным школам и направлениям. Из-за своей укорененности в традиции орган и сегодня обладает (в зависимости от принадлежности к различным органостроительным школам) разнообразными характеристиками, причем не только в отношении различных акустических

<sup>1</sup> Интервью радиокomпании Tiroler Rundfunk по случаю освящения органа Метцлера в Metzler-Orgel der Dreieiligen-Kirche zu Innsbruck am 14. März 1970.

качеств, но и особенностей своего инженерно-технического устройства, как то: размеры, дислокация, акустические свойства помещения, сообщающие инструменту в каждом конкретном случае неповторимую индивидуальность.

Совершенно очевидно, что проблема звукового воспроизведения любой старинной или новой органной композиции должна всякий раз продумываться заново и, соответственно этому, всякий раз ее решения будут также различными. Из множества различных типов органа упомяну три основных:

- 1) орган, в котором различные стили объединены в одно целое;
- 2) орган, ориентированный на определенное историческое и стилистическое направление;
- 3) орган, в котором ставится эксперимент с новыми мензурами и/или диспозицией.

Различными могут быть также проблемы, порождаемые самой органной композицией: с одной стороны, произведение может выдвигать условие наличия определенных звуковых возможностей, с другой — может быть и «открыто» для любых акустических интерпретаций, предоставляя исполнителю большую свободу в выборе выразительных средств. К первому типу относится наибольшая часть французской органной литературы. Начиная с «классического» периода и до наших дней, звуковые краски являются в ней существенной составной частью самой композиции<sup>1</sup> [16]. Для старых французских мастеров даже не органной звук служит композиции, но, наоборот — композиция создается в качестве функции определенной органной палитры. С другой стороны, многие произведения дают исполнителю повод искать и находить разнообразнейшие звуковые решения. При этом я имею в виду прежде всего те композиции, которые предназначены для органа и «для любого клавишного инструмента» или даже «per ogni sorta de strumenti». Эта традиция, даже в эпоху полного упадка органного искусства, находила отклик у романтиков, например, у Шумана в его фугах на тему ВАСН для органа или клавира с педалью. Необходимо также обратить внимание на различный подход исполнителей к исполняемому произведению. Первичной потребностью для многих из них является поиск оригинальной звуковой атмосферы (даже если совершенно очевидна невозмож-

ность полностью «аутентичного» воспроизведения в отличных от оригинала историческом, культурном и социокультурном контексте<sup>2</sup> [17]. Другие, напротив, стремятся к свободному, субъективному восприятию музыкального произведения. Совершенно очевидно, что между произведением, исполнителем и звуковыми средствами могут быть весьма разнообразные взаимоотношения. Стилистические требования к восприимчивому к этим проблемам исполнителю предъявляет не только само музыкальное произведение, но и характер инструмента. Как можно привести к согласию эти требования? Очевидно, что универсальных решений этой проблемы не существует, так как ее суть меняется от одного случая к другому. Но то обстоятельство, что удовлетворительная в звуковом отношении интерпретация произведений, относящихся к различным стилистическим направлениям посредством одного и того же органа возможна, доказывается исполнительской практикой многих музыкантов. Можно осознать это, вспомнив о том, что не утопический «универсальный орган», а синтез звуковых элементов различного происхождения в разные исторические эпохи мотивировал органостроителей. В этой связи будет достаточно упомянуть хотя бы фламандско-итальянского органостроителя Херманса, немецко-итальянского Каспарини, Андреаса Зильберманна и, с меньшим, на мой взгляд, основанием, даже Аристиде Кавайе-Коля.

И даже если воспринимать выражения вроде «бессмертных принципов», «вечных ценностей», неизменного «закона» органа всерьез, то и в этом случае оказывается невозможным проигнорировать постоянство некоторых элементов в истории органа, выкристаллизовавшихся силою традиции и сохранившихся в неприкосновенности, несмотря на любые изменения стиля. В качестве примера достаточно будет указать применительно к итальянскому органостроению на упоминавшееся уже мной ядро из *registri d'organo*, к которым всякий раз по-новому адаптируются *registri da concerto*. История исполнительства и звукозаписи знает немало примеров достижения выдающихся результатов, при том, что орган по формальным признакам совершенно не относится к той же эпохе, что и исполняемые на нем произведения. В частности, можно упомянуть за-

<sup>1</sup> В рамках современной органной литературы здесь следует упомянуть в особенности композиции Бенгта Хамбреса, в которых, как справедливо подчеркивал в своей работе Вернер Якоб, звуковая палитра является первичным композиторским средством.

<sup>2</sup> На основании констатации этого факта, однако, подвергать сомнению смысл и ценность стилистически верной интерпретации, оставляя ей роль всего лишь проявления «тяги к живописности», как это делает Карл Дахинаус, было бы по моему мнению преувеличением и искажением действительности.

писи итальянской органной музыки композиторов классического периода на органе Серасси 1856 года!<sup>1</sup> Этот орган в полном соответствии со вкусами того времени и «оперным стилем» был снабжен множеством «оркестровых инструментов», включая ударные и, несмотря на все это, оказался вполне пригодным для исполнения произведений Циполи и более ранних мастеров, именно благодаря сохранению тех типичных для итальянских органов черт, которые по мнению итальянских мастеров составляли «субстанцию хорошего органа [18]».

Несмотря на все вышесказанное, удовлетворительное в звуковом отношении воспроизведение оказывается зачастую невозможным, если органист делает регистровку произвольно. Исполнителю следовало бы либо ограничить свой концертный репертуар в соответствии с характеристиками и возможностями того инструмента, на котором предстоит выступать, либо попробовать «перевести» исполняемое произведение на звуковой язык, характерный для времени постройки инструмента. Почти неизбежно получающаяся при этом «кариатура» сама по себе тоже может открыть интересные возможности произведения, органа и музыканта. Достаточно вспомнить очень удачное, на мой взгляд, исполнение Арвидом Гастом из Любека произведений великого Макса Регера на фабричном, лишенном индивидуальности (и к тому же со своей необарочной диспозицией), совершенно неудовлетворительном для концертной деятельности инструменте производства «VEB Orgelbau Schuke» из Потсдама, установленном в Малом зале Московской консерватории<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> L'Ecole italienne de l'orgue, Erato LDE 3271, STE 50171 (1963), Новое издание: L'orgue Italien ... de Trabaci à Zipoli. L. F. Tagliavini à l'orgue Serassi de Pisogne (L'Encyclopedie de l'orgue XXXII), EDO 232.

<sup>2</sup> Строго говоря, этот орган, считающийся «неоклассическим» или «необарочным» для исполнения «старинной музыки» подходит почти столь же мало, как и для романтической. Несмотря на «барочные» наименования регистров, у него достаточно толстые стенки металлических труб и довольно высокое давление воздуха, что для настоящих барочных органов нетипично. В СССР был только один сохранившийся до наших дней полностью барочный орган — ныне старейший орган в Латвии в евангелическо-лютеранской церкви местечка Угале, построенный мастером Корнелиусом Ранеусом в 1697–1701 годах — всего через пять лет после окончания строительства самого здания церкви. Вторым инструментом, пригодным со стилистической точки зрения для исполнения «старинной» музыки является орган церкви св. Троицы в Либау (ныне Лиепайя); этот орган, являю-



*Церковь в Угале  
Орган собора св. Троицы в Лиепайе. Фото Reinis Inkēns*

щийся до сего дня самым большим органом с механической трактурой в мире, был построен около 1750 года Иоханном Хайнрихом Иоахимом, (36. II P) уже в 1774–1779 гг. подвергся первой частичной перестройке, предпринятой Иоханном Андреасом Контюсом из Халле-на-Заале и его зятем Иоханном Андреасом Штайном из Аугсбурга (38 регистров), при этом полностью был сохранен проспект и большинство остальных труб, в 1844 году небольшие по объему работы проводил служивший органистом в Петербурге Карл Пауль Отто Херманн, занимавшийся в основном, устранением неисправностей и добавивший всего один регистр, в 1877 году его сын Карл Александр Херманн, приехавший для этого из С.-Петербурга, расширил инструмент до 79 регистров на IV мануалах и педали, а в 1885 году Барним Грюнеберг предпринял еще одну реконструкцию, сохранив при этом практически все пригодные к реставрации трубы и доведя количество регистров до 131 (IV P). В период с 1885 по 1912 год этот орган был самым большим органом в мире вообще, пока этот титул не перешел к органу церкви св. Михаила в Хамбурге. Интересно, что диспозиция и качество звуковой палитры органа Контюса оказались столь хорошими, что для главной церкви Левена (Бельгия) во имя св. Архангела Михаила с 2016 фирмой Флентроп (Flentrop Orgelbouw) строится его копия в состоянии 1779 года, тем более, что все в Лиепайе все трубы сохранились до наших дней в неизменном виде, что случается весьма редко. В РФ ни одного барочного органа нет.

Однако, такая интерпретация может оказаться напроц и безоговорочно отвергнутой пуристами и хорошо принятой теми, для кого стилистические реалии идентичны тому, что итальянские органостроители называли «*buon gusto e fino giudizio del sonatore*» — хорошим вкусом и здравым смыслом исполнителя.

По какому пути будет развиваться орган и органостроение? Переживет ли он эти времена в уже кодифицированных формах в качестве «традиционного» инструмента, или под давлением нового музыкального опыта произойдет обновление его технической и акустической структуры? Сохранит ли он навсегда некие «надвременные» и «надстилистические» элементы, которые представлялись до сих пор неотъемлемой частью его сущности или подвергнется глобальному изменению? Если вторая из двух гипотез оказалась бы правильной, то воспроизведение старинной музыки стало бы возможным лишь в ее «переводе», переосмыслении, переинтерпретации в соответствии со звуковым языком и возможностями инструмента. Если же музыке будущего предстояло бы играть ту же роль, которую всегда приходилось играть современной музыке в прошлом, то проблема исполнения сочинений классического периода исчезла бы сама собой — эту музыку исполняли бы исключительно на «исторических» органах-памятниках, если бы они, разумеется, оказались бы должным образом сохраненными последующими поколениями. Именно из этой, казалось бы неразрешимой дилеммы в Германии 20–30 годов родилось так называемое «органное движение», освящению различных аспектов которого будет посвящена вторая часть этой работы.

#### Список литературы:

1. Banchieri Adriano, Conclusioni nel suono dell'Organo. Di D. Adriano Banchieri.
2. Bolognese Olivetano & Organista di S. Michele in Bosco. Nouellamente tradotte, & Dilucidate, in Scrittori Musici, & Organisti celebri. Opera Vigesima. Alla Gloriosa Vergine, Et Martire Santa Cecilia Deuota degli Musici, & Organisti, dedicata. — In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi 1609, in 4°, picc. S. 14 и 65.
3. Antegnati Constanzo, L'arte organka, Brescia 1608 (Tebaldino), Новое издание R. Lunelli und P. Smets, Mainz 1958 (Rheingold). S. 76.
4. Gervasoni Carlo. La scuola della musica, Piacenza Niccolò Orcece, 1800, Orcesi). S. 256, 266–268. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_Scuola\\_della\\_Musica\\_\(Gervasoni,\\_Carlo\)](https://imslp.org/wiki/La_Scuola_della_Musica_(Gervasoni,_Carlo)).
5. Castelli Giambattista. Norme generali sul modo di trattare l'Organo moderno ... Cogli esempi in musica del Maestro V. A. Petrali, Milano 1862. S. 21. [Электронный ресурс]. — URL: [https://play.google.com/store/books/details/Norme\\_generali\\_sul\\_modo\\_di\\_tattare\\_l\\_Organo\\_moder?id=QDga4ttslbyC&hl=ru](https://play.google.com/store/books/details/Norme_generali_sul_modo_di_tattare_l_Organo_moder?id=QDga4ttslbyC&hl=ru).
6. Dupre Marcel. Methode d'orgue. Paris, 1927 (Leduc). S. 74. [Электронный ресурс]. — URL: <https://pdfslide.net/documents/dupre-methode-dorgue.html>.
7. Lemmens Jacques-Nicolas. Ecole d'orgue et d'harmonium, hg. von Ch.-M. Widor, II. Paris, 1924 (Hamel), Notes sur Lemmens. S. 2. [Электронный ресурс]. — URL: [https://imslp.org/wiki/École\\_d%27orgue\\_\(Lemmens,\\_Jacques-Nicolas\)](https://imslp.org/wiki/École_d%27orgue_(Lemmens,_Jacques-Nicolas)).
8. Ch.-M. Widor. Предисловие к изданию A. Pirro, L'orgue de J.-S. Bach. Paris, 1895 (Fischbacher). S. XXII–XXIII. [Электронный ресурс]. — URL: [https://play.google.com/store/books/details/L\\_orgue\\_de\\_Jean\\_Sébastien\\_Bach\\_avec\\_une\\_préf\\_de\\_Ch?id=ug0CAQAAMAAJ&hl=fi](https://play.google.com/store/books/details/L_orgue_de_Jean_Sébastien_Bach_avec_une_préf_de_Ch?id=ug0CAQAAMAAJ&hl=fi).
9. A. Schweitzer. Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig, 1906 (Breitkopf & Härtel), Faksimile-Neudruck Wiesbaden 1962. S. 17. [Электронный ресурс]. — URL: [https://play.google.com/store/books/details/Deutsche\\_und\\_französische\\_Orgelbaukunst\\_und\\_Orgel?id=ZL4IAQAAMAAJ&hl=ru](https://play.google.com/store/books/details/Deutsche_und_französische_Orgelbaukunst_und_Orgel?id=ZL4IAQAAMAAJ&hl=ru).
10. Bossi Marco Enrico & Tebaldini, Giovanni. Metodo teorico-pratico per organo. Milano, 1893 (Carisdi). S. 121. [Электронный ресурс]. — URL: <https://kovu.info/bossi-etebaldini-metodo-per-organo-53/>.
11. Straube Karl. Choralvorspiele alter Meister. Edition Peters Leipzig, 1904. S. 33, 66, 69, 75 [Электронный ресурс]. — URL: [https://imslp.org/wiki/Choralvorspiele\\_alter\\_Meister\\_\(Straube,\\_Karl\)](https://imslp.org/wiki/Choralvorspiele_alter_Meister_(Straube,_Karl)).
12. Hure Jean. L'esthétique de l'orgue. Paris, 1923 (Senart). S. 59, 163. [Электронный ресурс]. — URL: ([https://imslp.org/wiki/L%27Esthétique\\_de\\_L%27Orgue\\_\(Huré,\\_Jean\)](https://imslp.org/wiki/L%27Esthétique_de_L%27Orgue_(Huré,_Jean))).
13. W. Gurlitt. K. Straube als Vorkämpfer der neuen Orgelbewegung / K. Straube zu seinem 70. Geburtstag, Gaben der Freunde. Leipzig, 1943 (Koehler und Amelang). S. 195–225; Новое издание в: W. Gurlitt, Musikgeschichte und Gegenwart, изд. H. H. Eggebrecht, = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft II. S. 74–89.
14. Bornefeld Helmut. Orgelbau und neue Orgelmusik. Kassel, 1952 (Bärenreiter), = Beiheft zu Musik und Kirche XXII, 1952. Heft 2. S. 9.
15. Eggebrecht Hans Heinrich (hrsg.) Orgelwissenschaft und Orgelpraxis. Murrhardt-Hausen, 1980 (Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH). С. 38.
16. Jacob, Werner. Der Beitrag von Bengt Hambraeus zur Entwicklung der neuen Orgelmusik / Die Orgel im Dienst der Kirche, hsg. von H. H. Eggebrecht. Walcker-Stiftung, 1970. Stuttgart.
17. Dahinaus Carl: Moderne Orgelmusik und das 19 Jahrhundert // Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 25–27. Januar 1968, hg. von H. H. Eggebrecht. Stuttgart, 1968 (Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft), = Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung II, S. 37–63.
18. Barcotto Antonio. Regola e breve raccordo (1652), изд. R. Lunelli, Un trattatello di A. Barcotto colma le lacune dell'«Arte organica»: Collectanea Historiae Musicae I. Florenz, 1953. S. 135–155.