



**М. С. ВЫСОЦКАЯ**

*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского  
г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-5357-7573*

## **Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung**

В статье рассмотрена эволюция органного творчества Пауля Хиндемита в свете идей и практики Orgelbewegung – одного из самых значимых явлений в органной культуре Германии первых десятилетий XX столетия, ориентированного на «исторически информированное» музицирование, возрождение традиций старых мастеров, реконструкцию инструментов барочной звуковой концепции. Приводятся сведения о деятельности ряда идеологов «Органного движения» (в частности, А. Швейцера и К. Штраубе), дана характеристика нового стандарта органостроения – “Praetorius-orgel”, воссозданного по образцу исторически сложившегося типа конструкции барочного органа. Сообщается краткая информация о структуре трёх органных сонат и двух органных концертов Хиндемита, охарактеризованы основные принципы его музыкального мышления, определяемые неobarочным стилевым вектором. Трактуются «статусные» жанры инструментальной музыки – сонату и концерт – с позиции реставрации доклассических принципов формообразования, композитор обращается к архетипу concerto grosso и старинной сюиты, наполняя эти композиционные модели исторически соответствующими им методами экспонирования и развития тематического материала. Теоретик и практик Orgelbewegung, Хиндемит стоял у истоков «нового историзма» как тенденции, предопределившей развитие органной композиции и органного исполнительства в XX веке.

Ключевые слова: Хиндемит, творчество, орган, Orgelbewegung, органная соната, концерт.

*Для цитирования / For citation:* Высоцкая М.С. Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 8–18. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.008-018

**MARIANNA S. VYSOTSKAYA**

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-5357-7573*

## **Paul Hindemith’s Organ Work in the Context of Orgelbewegung**

The article examines the evolution of Paul Hindemith’s organ work in the light of ideas and practice of Orgelbewegung – one of the most significant phenomena in Germany’s organ culture of the first decades of the 20th century, oriented towards “historically informed” music creation, revival



of traditions of old masters, reconstruction of baroque sonic concept instruments. Information is given about the activity of ideologues “Organ movement” such as A. Schweitzer and K. Straube, as well as new organ standard is defined – so-called “Praetorius-organ”, reconstituted from the historical type of baroque organ structure. Brief description of the structure of the three Hindemith’s organ sonatas and two organ concerts is given, described the basic principles of his musical thinking, determined by a Neo-Baroque style vector. Interpreting “status” genres of instrumental music sonata and concert from the point of view of the restoration of the preclassic principles of formation, the composer appeals to the archetype of concerto grosso and the ancient suite, complementing these composite models with historically appropriate methods of exposing and developing thematic material. Theorist and practitioner Orgelbewegung, Hindemith stood at the origin of “new historicism” as a trend that predetermined the development of organ composition and organ performance in the 20th century.

Keywords: Hindemith, work, organ, Orgelbewegung, organ sonata, concert.

Этапы творческой эволюции Пауля Хиндемита очерчивают путь музыканта-мыслителя, отмеченный радикальной сменой эстетических позиций: от нигилизма по отношению к традиции – к теории и практике расширенной тональности, от урбанистической лексикой – к мелодической линейной полифонии как принципу композиторского мышления и основе творческого метода. Если в начале XX века имя композитора напрямую соотносили с новациями в сфере музыкального языка, то к 1930–1940-м годам он уже признан «подлинным хранителем традиций в музыке», «Бахом XX века» [5, с. 16].

В музыковедческой литературе наследие Хиндемита чаще всего связывают с неоклассическим вектором в музыкальном искусстве<sup>1</sup>, тогда как правильное говорить о доклассической ориентации композитора – реставрации стилевых, формообразующих и жанровых принципов музыки эпохи Возрождения и барокко – в хоровых [4] и инструментальных произведениях [3; 5; 8]. Именно подобная эстетико-стилевая направленность творчества Хиндемита обусловила его позицию лидера-практика в группе идеологов Orgelbewegung<sup>2</sup> – мощного движения в органной культуре Германии первых десятилетий XX столетия. Генезис

явления в историческом контексте, равно как и рассмотрение его основополагающих тенденций сквозь призму эволюции взглядов главных представителей движения, представлены в ряде европейских и отечественных публикаций, ссылки на которые, в частности, содержит литература, указанная в библиографическом списке к статье [1; 2; 7]. Тем не менее обусловленность композиционных принципов и устремлений Хиндемита идеями «Органного движения» не до конца прояснена, в связи с чем тема данной статьи представляется актуальной.

Органное наследие Хиндемита в полной мере отражает эволюцию его мировоззрения и стиля<sup>3</sup>. Первые опыты в этой области – музыка для механического органа – ещё находятся в русле экспериментов 1920-х годов, связанных с созданием нового инструментария (универсальный электроорган Тагера «сферофон», ряд механических инструментов фрайбургской фирмы “Welte”, радиоэлектроорган Бертранда). Появившийся в тот же период Концерт для органа и камерного оркестра (Kammermusik № 7) сочетает необарочную направленность стилистики с жёсткой лапидарностью языка, отмеченного урбанистическими веяниями начала века. Органные сонаты рубежа

1930–1940-х годов представляют собой кульминацию центрального этапа творчества Хиндемита, своего рода эстетический манифест, в котором отчётливо являет себя целостная стилевая система композитора, нашедшая теоретическое обоснование в его фундаментальном труде «Руководство по композиции»<sup>4</sup>. И, наконец, одно из последних сочинений Хиндемита – Концерт для органа и оркестра, эпилог пути, подытоживающий опыт предшествующих лет и приводящий к единому знаменателю всё многообразие стилистики и средств музыкальной выразительности.

Предложенная деятелями движения *Orgelbewegung* ориентация на исторические традиции доклассической музыки явилась реакцией на тенденцию гипертрофии и монументализации, достигшую крайнего выражения в органном искусстве рубежа XIX–XX веков. Во многом данный феномен возник не столько в качестве противовеса прогрессу в области органостроения и органотворчества, сколько как протест против его последствий: унификации звукового облика инструмента<sup>5</sup>, с одной стороны, и «всеядности» постро-романтического художественного пространства – с другой. Романтический (симфонический) тип органа, оснащённого всем комплексом новейших технических средств<sup>6</sup>, провоцировал крупномасштабность и грандиозность во всём: от концепции сочинения до методов исполнительской интерпретации. Покинув церковь, орган воцаряется в больших концертных залах и выставочных помещениях: Trocadéro в Париже, *Jahrhunderthalle* во Вроцлаве, Кафедральный музей в Ливерпуле, *Convention Hall* в Атлантик-сити. Ведущим становится тип инструмента-гиганта, классическими образцами которого являются, к примеру, орган церкви Святого Михаила в Гамбурге (1912) – 5 мануалов, 167 регистров (погиб в годы Второй ми-

ровой войны); орган церкви Святого Луиса в Филадельфии (1917) – 5 мануалов, 232 регистра; орган (точнее, пять органов, сведённых вместе) в соборе Святого Стефана в Пассау (1928) – 5 мануалов, 229 регистров; орган Дворца конгрессов в Атлантик-сити (1937) – 7 мануалов, 455 регистров. Расширяется громкостная шкала инструмента, увеличивается количество сольных голосов и язычковых регистров. Многие старые инструменты были отреставрированы в свете новейших веяний, вплоть до замены их более усовершенствованными образцами, наделёнными соответствующими духу времени техническими и звуковыми параметрами.

Деятелей органной реформы вдохновляла идея возрождения музыки старых мастеров в её подлинном звуковом контексте, который может быть достигнут лишь на барочном инструменте с его ясным и стройным хором голосов, мягкостью интонировки, чистотой тона и обилием высоких регистров – аликутов и микстур, сообщающих звучанию специфический пронзительно-звонкий колорит. В 1943 году немецкий музыковед Вилибальд Гурлитт охарактеризует стремление *Orgelbewegung* «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 палитры» [1, с. 52].

Идеологом «Органного движения» стал выдающийся учёный, теолог, врач и органист Альберт Швейцер (1876–1965), вместе с ближайшими сподвижниками Эрнстом Мюнком и страсбургским органистом Эмилем Руппом выступивший в защиту инструментов барочной звуковой



концепции<sup>7</sup>. В мае 1909 года в Вене состоялся конгресс Международного музыкального общества, на котором впервые была открыта секция по вопросам органостроения, возглавленная Гвидо Адлером. Тогда же при участии Швейцера были разработаны «Международные правила органостроения», систематизировавшие назревшие проблемы органостроения и органного исполнительства и декларировавшие приверженность «старому, простому, в звуковом отношении красивому органу» [там же].

Среди деятелей *Orgelbewegung* следует упомянуть и Карла Штраубе (1873–1950) – органиста, педагога, редактора органных сочинений Баха, в период 1918–1939 годов занимавшего пост кантора Thomaskirche в Лейпциге. Бывший сторонник романтического направления в искусстве вообще и в исполнительстве в частности, Штраубе осуществляет в 1926 году вторую публикацию нотного издания «Старые мастера органа», в предисловии к которому открыто декларирует свой отказ от прошлых взглядов. И если в первом издании он предлагал использовать все средства выразительности современного органа (и в первую очередь швеллер), то во втором издании всякие указания динамических оттенков сняты, вместо этого рекомендовано сопоставление мануалов по принципу контраста.

Созданное в Париже в 1926 году «Общество друзей органа» занимается вопросами реставрации старых инструментов (в первую очередь, органов Арпа Шнитгера (1648–1719) и Андреаса Зильбермана (1678–1734)) и строительства новых, по образцу и подобию классических органов северонемецкого барокко<sup>8</sup>. Возникает интерес и к более ранним инструментальным версиям: в 1921 году, по предложению Гурлитта и в опоре на сведения, изложенные в трактате Михаэля Преториуса (1571–1621) “*De Organographia*”,

вюртембергский органостроитель Оскар Валькер построил во Фрайбургском университете «орган Преториуса», на инаугурации которого играл Штраубе<sup>9</sup>. Главным достижением воссозданного Praetorius-organ являлся возврат к *Werkprinzip* – основному исторически сложившемуся типу конструкции барочного органа<sup>10</sup>, известному ещё с XV века.

Тенденция реконструкции органов Зильбермана и Преториуса, а также создания инструментов, воспроизводящих их основные принципы, распространилась за пределы Германии – в Дании, Франции, Америке начиная с 1930-х годов строится большое количество органов, ориентированных на исторические образцы. Однако органные мастера периода *Orgelbewegung* не ограничивались простым копированием прошлого. Первым историческим примером неоклассической ориентации современного органостроения, соединившим барочную архитектуру *Werkprinzip* с современными достижениями в области органостроения, считается орган церкви Святой Марии в Гёттингене (1925, органостроители В. Фуртвенглер и Е. Хаммер). Именно такой тип трёхмануального инструмента с педальной клавиатурой, «классическими» принципами интонировки и стройной, соразмерной диспозицией, приближенной к барочной, впоследствии будет назван *хиндемитовским органом*. Постепенно органостроители, исповедующие данную эстетику, вовсе откажутся от пневматической трактуры, вернувшись к механике или её соединению с электрикой. С начала 50-х годов в Германии крупные фирмы работают под знаком исторической ретроспекции, среди них Рудольф фон Бекерат (Гамбург), апеллирующий к историческим образцам Арпа Шнитгера, и Александр Шукке (Потсдам) с его ориентацией на инструментальный Иохима Вагнера.

Хиндемит принимает живое участие в дискуссиях, развёрнутых вокруг органа, – выступает в прессе, присутствует на органной конференции 1926 года во Фрайбурге. В речи на торжестве, посвящённом 200-летию со дня смерти Баха, композитор высказывает своё отношение к современной ситуации в органной культуре, замечая, что во времена Баха «органное звучание было хотя и пёстрым, но стройным и резковатым, без грязных примесей, которые так почитаемы многими сегодняшними слушателями» [6, с. 103]. Вместе с тем Хиндемит не является ортодоксом, ратующим за окостенелое, лишённое духа творчество воспроизведение нотного текста оригинала: «Лучшую службу сослужат этому искусству и его творцу те, кто исполняет его с постоянно обновляющимся восприятием» [там же, с. 105].

В 1927 году, в разгар полемики, появляется одно из самых «хиндемитовских» сочинений — Концерт для органа и камерного оркестра op. 46 № 2 (Kammermusik № 7), написанный по заказу – к открытию нового органа в концертном зале Франкфуртского радио (премьера состоялась в 1928 году). Образцом для Kammermusik Хиндемита – цикла концертов для разнообразных камерных составов с солирующим (облигатным) инструментом – послужила форма ансамблево-оркестровой музыки *concerto grosso*, столь популярная в конце XVII – в XVIII столетиях. Композитор возрождает этот практически забытый к XX веку жанр, в котором его привлекают, прежде всего, камерность и концертность.

Концертирование как основной формообразующий принцип *concerto grosso* проявляется в цикле Хиндемита на уровне контраста спаянной массы ансамбля (*ripieno*) и группы солирующих инструментов (*concertino*), а также в темповом, тембровом и жанровом типах контраста.

Интенсивность развёртывания формы достигается, таким образом, не динамикой развития, но динамикой контрастного сопоставления. В Концерте для органа господствует стихия движения, праздничный, игровой дух музицирования, виртуозная моторика – качества, нашедшие отражение и в господствующем статусе тематизма «общих форм движения» (термин Э. Курта), и в особой оркестровке, исключая инструментальную кантилену (скрипки и альты) и делающей акцент на группе духовых, представленной октетом деревянных и трио медных инструментов. В Kammermusik № 7 нет принципиального противопоставления солиста оркестру, напротив, оркестр разят на солирующие голоса, в коллективной игре которых орган – лишь первый среди равных. Композиционные приёмы, характерные для *concerto grosso* XVIII века, Хиндемит сочетает с ритмической и ладотональной свободой, присущей современному композиторскому мышлению. В цикле чрезвычайно сильны позиции линейной полифонии, которая у Хиндемита пронизывает всю партитуру: от контрапунктирования тематических пластов до полифонизации всей оркестровой ткани. Это особенно очевидно в *Langsam*, медленной части Концерта, ориентированной на лирико-философские *Adagio* баховских органых сонат, – фактура органной партии представлена тремя самостоятельными и взаимодополняющими мелодическими линиями, драматургия развития основана на триединстве композиционных принципов: полифонии, импровизационности и вариационности.

Три органых сонаты Хиндемита явились значительным этапом в многовековой эволюции этого жанра. Как и в Kammermusik № 7, в трактовке сонатного принципа композитор гораздо ближе к предклассической эпохе, нежели к вели-



ким классикам. Структура органной сонаты Хиндемита приближена к сюите, а форма практически лишена той процессуальности, симфонизма, которые связаны в нашем сознании с сонатностью в бетховенском понимании, – мотивно-тематическую разработку материала чаще всего замещает новый эпизод, ведущие музыкальные темы характеризуются завершенностью, образная и структурная трансформация тематизма несущественна или отсутствует. Сама сонатная форма у Хиндемита перестаёт быть главным и обязательным параметром сонатно-симфонического цикла, подобно тому, как это было в XIX веке. Её функции перенимает полифонический метод в самых разнообразных проявлениях: и как средство тематического развития, и как форма экспонирования материала, и, наконец, как способ организации многослойной фактурной вертикали.

Первая соната (1937), написанная параллельно с фортепианными, во многом переключается с ними и в образном плане. Из всех сонат Хиндемита она наиболее романтична и свободна по форме – пять разделов объединены в две части: патетическое вступление – сонатное аллегро с пропуском побочной партии в репризе (первая часть) и организованный по принципу контрастно-составной формы триптих, где за *Adagio*, претворяющим возвышенный дух и структуру облигатного трёхголосия медленных частей баховских трио-сонат, следуют драматическая фантазия и песенно-танцевальное рондо (вторая часть).

В двух других сонатах Хиндемит возвращается к традиционной для жанра трёхчастной архитектонике<sup>11</sup>. Вторую сонату (1937) исследователи справедливо называют самой «классически сонатной и классически органной» [5, с. 273]. Её тематизм пронизан энергией концертирова-

ния, и в этом плане по духу соната близка произведениям в жанре *concerto grosso*. При неизменности тем мотивная разработка заменена контрастом как способом развития и экспонирования тематического материала — ярким примером являются сопоставления темы главной партии и нескольких эпизодов в среднем разделе первой части, а также структурная двуэлементность тем обеих партий сонатной формы. Пасторальная музыка второй части сонаты, написанной в характере сицилианы, насыщена традиционными для данного жанра переключками-«эхо». Финал Хиндемит облекает в форму пятиголосной фуги, продолжая этим традицию органных сонат Ф. Мендельсона, Ю. Ройбке, Й. Райнбергера, Г. Меркеля, М. Регера и других композиторов XIX – начала XX столетий.

Тематическую основу Третьей сонаты (1940) составляют старонемецкие народные песни, восходящие к XVI веку и заимствованные из сборника старых немецких песен Франца Бёме (1877). Метод их изложения и развития Хиндемит воспринял из хоральных обработок Баха – подобно *cantus firmus*, народные мелодии становятся основой для создания изысканного фактурного обрамления, сплетения гибких контрапунктических линий. В первой части мелодия песни “Ach Gott, wem soll ichs klagen” («Ах, Господи, на кого пенять мне», 1542) проходит в педальном голосе. Вторая часть, где *cantus firmus* на мелодию “Wach auf, mein Hort” («Проснись, моё сокровище», 1549) звучит в среднем голосе, быть может, наиболее рельефно претворяет принцип облигатного трёхголосия в духе Баха. Тип развития третьей части, с мелодией “So wünsch ich ihr ein gute Nacht” («Желаю вам спокойной ночи»), неизменно проходящей в педали, близок орнаментальным вариациям. Структурной основой всех частей сонаты является

обычный для народной песни куплетный принцип АВА'В'.

Сонаты реализовали характерные особенности органного письма Хиндемита – многоплановость голосоведения, пространственную разреженность, линейный способ организации фактуры. Композитор выступает наследником традиции, исповедующей принцип террасообразной динамики, – в сонатах практически отсутствуют регистровые указания, за исключением авторской рекомендации к использованию 4' и 2' регистров в заключении Первой сонаты, где необходима ассоциация с лёгким, «воздушным» образом.

Одно из последних крупных сочинений – Концерт для органа с оркестром (1962) – Хиндемит написал на открытие органа в зале Нью-йоркской филармонии Линкольновского центра искусств<sup>12</sup>. Четырёхчастный цикл Концерта своей архитектурой приближается к симфонии: первая часть *Crescendo* – большое вступление-эпиграф, драматургия которого воспроизводится и на уровне всего сочинения; вторая часть совмещает признаки сонатного аллегро и скерцо; Канцонетта выполняет функции медленной части; завершает цикл развёрнутая фантазия на гимн “*Veni Creator Spiritus*”. Философская концепция Концерта, основанная на идее мощного продвижения к грандиозному финалу, далеко уводит от того понимания сути концертного начала, которое одухотворяло музыку *Kammermusik* № 7. Жанровые предпочтения позднего творчества Хиндемита<sup>13</sup> указывают на приоритет этической компоненты, постулирующей идею поиска нравственного совершенствования человека – в том числе и с помощью могущественной силы искусства. Композитор захвачен идеей мировой гармонии, кульминационным воплощением которой стала его опера «Гармония мира» (1950–1957). В этой связи цитирование

в финале Концерта древнего латинского католического гимна, содержанием которого является воззвание к Святому Духу, можно трактовать как обращение автора к символу духовной твердыни человечества в целом.

Первая часть представляет собой цепь вариаций на начальную тему: от её тезисного экспонирования – до громогласного стреттного провозглашения в туттийном звучании оркестра и органного *Pleno*. Скерцозная атмосфера второй части во многом создаётся благодаря *perpetuum mobile* начальной темы, вызывающей ассоциации с темами быстрых частей в циклах *Kammermusik*. В середине сложной трёхчастной формы оркестр вступает с новой темой хорального плана, подготавливающей появление Канцонетты и одновременно ведущей к драматическому монологу – сольной каденции органа. Полное название медленной части Концерта – Канцонетта трезвучиями и два ритурнеля – указывает на архетип: итальянский светский жанр XVI столетия. От этого прообраза в музыке Канцонетты – мажорный лад, гомофонное изложение, строфичность и обособленное положение верхнего голоса. Однако жанровые аллюзии уводят композитора ещё дальше в глубь истории, привнося в музыку элементы виланеллы – предшественницы канцонетты, родившейся в Неаполе в XIV веке. Характерной особенностью виланеллы является параллелизм трезвучий, и для Хиндемита гармоническая ясность такого движения – не просто исторический «знак», но и особое выразительное средство в контексте музыкального «лексикона» второй половины XX столетия. Тембровая драматургия этой части базируется на выделении из оркестровой ткани солирующих голосов, в ритурнелях поочередно задействованы струнные *divisi* и духовая группа.



Проповеднический пафос заключительных страниц Концерта сродни финалу симфонии «Художник Матис», воспевающему величие духовной миссии искусства. Обращаясь к общеевропейскому гимну, Хиндемит виртуозно разрабатывает этот материал, апеллируя при этом к национальным традициям обработки протестантского хорала<sup>14</sup>. Ещё во времена Баха одним из распространённых стал принцип тембрового выделения *cantus firmus*. В фантазии из Концерта мелодия «*Veni Creator Spiritus*» поручена органу: его мощный голос *Pleno*, размеренно и неспешно излагающий строфы гимна, контрастирует суетному «плетению» оркестровых голосов – так вечное противостоит тленному. В органной каденции тема гимна передана в педальную партию, мануальные импровизации служат связкой между строфами. Техника построения фантазии вызывает ассоциации с большими хоральными частями в кантатах Баха, а также со знаменитыми органными фантазиями – такими, как баховская Фантазия *g-moll BWV 542* или Фантазия на тему хорала “*Ein feste Burg*” *op. 27* М. Регера. В *Allegro energico* композитор широко использует полифоническую разработку тем, подводя к заключительному

разделу фантазии, основанному на диалогическом сопоставлении органного и оркестрового *tutti*.

В отличие от ранней *Kammermusik*,opus 1962 года ориентирован на большой концертный инструмент<sup>15</sup>, обладающий всем многообразием звуковой палитры и приспособленный к исполнению музыки любых исторических стилей. Хиндемит писал в расчёте на заданную диспозицию, поэтому партитура фиксирует авторский вариант регистровой драматургии, подразумевающей частую смену мануалов, выделение тембровых групп, красочное сопоставление звуковых планов.

Один из наиболее активных сторонников «исторически информированного» исполнительства, теоретик и практик немецкого «Органного движения», Хиндемит стоял у истоков «нового историзма» как тенденции, предопределившей развитие не только органного искусства, но и музыкальной культуры XX века в целом [2, с. 37–41; 7]. Составляя важную часть наследия композитора, его органные композиции вместе с тем являются музыкальным памятником эпохе, в перспективе построения «здания» современности обращающей взгляд в прошлое.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Немецкая ветвь неоклассицизма, возрождающая старинные традиции немецкой инструментальной музыки, представлена в XX веке творчеством современников Хиндемита – композиторов Х. Тиссена, Ф. Петирека, Г. Каминского, Ф. Ярнаха, Ф. Ф. Финке, Э. Тоха, М. Буттинга. Аналогичные процессы характеризовали и немецкую послевоенную живопись: в каталоге, изданном к открытию первой выставки художников этого направления в 1925 году в Мангейме, данная художественная тенден-

ция получила название “*Neue Sachlichkeit*” («новая вещественность»).

В музыке Германии конца 1920 – начала 1930-х годов наблюдается расцвет жанров камерной музыки, которые становятся едва ли не ведущими. В Донауэшингене щедрый меценат князь Фюрстенбергский организует фестивали современной камерной музыки, там же в 1921 году формируется «Общество друзей музыки», задача которого, в том числе, состояла в пропаганде камерного наследия. В произведениях и деятельности Хиндемита

увидели наиболее яркое проявление тенденций, характеризующих «камерное движение» – своего рода реакцию на гипертрофированный оркестр романтиков. Ему подражают, он становится объектом многочисленных критических статей и монографий. С середины 1920-х и до конца 1930-х годов концертная музыка Хиндемита эволюционирует от жанровых разновидностей, объединённых общим названием *Kammermusik*, к *Konzertmusik* и концерту: в этот период были созданы четыре камерных концерта ор. 36 (скрипичный, альтовый, виолончельный, фортепианный), «Концерт для оркестра», концерты для органа и для виолы д’амур с камерным оркестром.

<sup>2</sup> *Orgelbewegung* (нем. – Органное движение) – одно из наиболее значимых явлений в истории органного искусства XX века, ориентированное на «исторически информированное» исполнительство, реконструкцию инструментов барочной звуковой концепции, возрождение традиций старых мастеров применительно к искусству композиции.

<sup>3</sup> В перечень сочинений, созданных Хиндемитом для органа или с его участием, вошли: Две пьесы (1918, не опубликованы), одноактная опера «Святая Сусанна» ор. 21 (1921), Музыка для механических инструментов ор. 40, в составе: токката, «Балет-триада» для механического органа (1926, не опубликована), Музыка к кинофильму «Кот Феликс в цирке» для механического органа ор. 42 (1927, не опубликована), *Kammermusik* № 7 – Концерт для органа и камерного оркестра ор. 46 № 2 (1927), Первая и Вторая органная соната (1937), Третья органная соната (1940), Реквием на текст У. Уитмена (1946), Концерт для органа с оркестром (1962).

<sup>4</sup> Первый том «Руководства» вышел в 1937 и 1940 годах, второй – в 1939 году.

<sup>5</sup> С точки зрения деятелей *Orgelbewegung*, некий общий, «усреднённый» колорит звучания романтического органа симфонической концепции стирает индивидуальные различия, присущие каждому отдельному инструменту. Следующим шагом на пути унификации тембральности становится практика фабричного производства органов

(«*Fabrikorgel*»), против которой в 30-е годы активно выступает Альберт Швейцер.

<sup>6</sup> В первые десятилетия XX века орган уже оснащён пневматической или электропневматической трактурой, имеет до 7 мануалов, до 900 регистров, помимо «пневматического рычага», изобретённого англичанином Ч. Баркером, включает систему швеллеров, вальце, вспомогательные средства *super-*, *sub-*, систему свободных и / или встроённых комбинаций.

<sup>7</sup> Среди основополагающих трудов стоит упомянуть две книги Швейцера – «И.С. Бах» (Париж, 1905) и «Немецкое и французское органостроение и органное искусство» (Лейпциг, 1906), а также серию статей Руппа «Орган будущего» (1906–1909), «Эльзасско-немецкая органная реформа» (1910), «К эльзасско-немецкой органной реформе, слово критики и защита» (1911). Новой вехой в истории *Orgelbewegung* становится появление в 1927 году статьи Швейцера «К реформе органостроения», а также выход в 1931 году юбилейного издания его книги «Немецкое и французское органостроение и органное искусство» (к 25-летию первой публикации) и книги «Из моей жизни и мыслей», в которой органу посвящена значительная глава.

<sup>8</sup> Одними из первых были отреставрированы прекрасные старые инструменты церковей Святого Якоба в Гамбурге (1919) и Святой Марии в Любеке (1925).

<sup>9</sup> 4 декабря 1921 года. В отличие от первой модели исторического органа, второй опус Praetorius-orgel, построенный в 1954–1955 годах, оказался более точным соответствием инструменту, описанному в «*De Organographia*»: это был инструмент с механической трактурой, шлейфладой и соответствующим низким строем. Была сохранена и диспозиция Преториуса. Часть деталей мастер заимствовал из органа работы Э. Компениуса, друга Преториуса. Подобный тип органа нашёл применение и в Америке – в 1937 году в Немецком музее Гарвардского университета (Кембридж, Массачусетс), а в 1939 году «органы Преториуса» – аналоги фрайбургского образца – были поставлены в



Вестминстерской хоровой школе (Принстон, Нью-Джерси).

<sup>10</sup> Werkprinzip основан на соединении в одном инструменте нескольких самостоятельных звуковых и технических комплексов – Werk'ов. Полифоническая природа инструмента во многом выявляется именно благодаря концепции многохорности, заложенной в самой природе Werkprinzip.

<sup>11</sup> Немецкие композиторы XX века, работавшие в жанре органной сонаты, охотно обращались к баховским образцам, следуя традиционной трёхчастности цикла и воспроизводя фактуру облигатного трёхголосия, – таковы, к примеру, сонаты Р. Штейна, Х. Дистлера, К. Хессенберга.

<sup>12</sup> Премьера состоялась в 1963 году, солист – венский органист Антон Хайлер, оркестром дирижировал автор [9, p. 136].

<sup>13</sup> Среди сочинений Хиндемита начиная с конца 1940-х годов – 13 мотетов на латинские тексты из Евангелий от Луки, Матфея, Иоанна, Реквием, две кантаты, хоровой канон на текст старинной притчи «Musica divinas laudes», 12 мадригалов, Месса.

<sup>14</sup> Культура органной обработки хорала в Германии ведёт свою родословную от творчества предшественников Баха – к образцам претворения протестантского хорала в органических произведениях композиторов XX столетия Й. Хаса, К. Хойера, М. Граберта, Г. Келлера, Г. Рафаэля, К. Хёлера и др.

<sup>15</sup> Орган Линкольн-центра построен американской органостроительной фирмой «Aeolian-Skinner company», имеет 5 мануалов (Great, Swell, Choir, Positiv, Bombarde), 98 регистров, 5498 труб, снабжён разнообразными вспомогательными техническими устройствами.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Богославцева Е.Ю. Современный орган и музыка прошлого: к вопросу об «исторически обоснованном исполнительстве». Часть II. Германский путь – органное движение // Учитель музыки. 2020. № 2 (49). С. 47–55.
2. Воинова М.В. Проблемы современной органной музыки. Дисс. ... канд. иск. М., 2003. Рукопись.
3. Долгова М.А. Пауль Хиндемит в российском музыкознании // MUSICUS. 2017. № 3. С. 27–37.
4. Киселёв П.Б. Хоровое творчество Хиндемита. Автореф. дисс. ... канд. М., 2009. 23 с.
5. Левая Т.Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
6. Хиндемит П. Иоганн Себастьян Бах. Обязывающее наследие // Советская музыка. 1973. № 11. С. 101–109.
7. Breig W. Orgelbewegung // Rieman Musik-Lexikon. Mainz, London, New York, Paris: S.Schött's Söhne, 1967, ss. 683–690.
8. Desbruslais S. Hindemith's Fourths // Desbruslais S. The Music and Music Theory of Paul Hindemith. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018, pp. 59–86.
9. Paul Hindemith: A Research and Information Guide Second Edition / ed. S. Luttmann. New York, London: Routledge, 2015. 570 p.

*Об авторе:*

**Высоцкая Марианна Сергеевна**, доктор искусствоведения, член Московского союза композиторов, профессор, заведующий кафедрой современной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), обладатель Первой премии Высшего Европейского конкурса органистов (Concours Interrégional Supérieur, Люксембург, 2002), **ORCID: 0000-0001-5357-7573**, [anna\\_mari@mail.ru](mailto:anna_mari@mail.ru).

 REFERENCES 

1. Bogoslavtseva E.Yu. Sovremennyy organ i muzyka proshlogo: k voprosu ob «istoricheski obosnovannom ispolnitel'stve». Chast' II. Germanskij put' – organnoje dvizhenie [Modern Organ and Music of the Past: on the Question of “Historically Based Performance”. Part II. The German Way – Organ Movement] *Uchitel' muzyki* [Music Teacher]. 2020. No. 2 (49), pp. 47–55.
2. Voinova M.V. *Problemy sovremennoy organnoy muzyki: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Problems of Contemporary Organ Music: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 245 p.
3. Dolgova M.A. Paul' Khindemit v rossijskom muzykoznanii [Paul Hindemith in the Russian music science]. *Musicus*, 2017. No. 3, pp. 27–37.
4. Kiselev P.B. *Khorovoe tvorchestvo Khindemita: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Hindemith's choral work: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2009. 23 p.
5. Levaya T.N., Leont'eva O.T. *Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith. Life and Work]. Moscow: Muzyka, 1974. 488 p.
6. Khindemit P. Iogann Sebast'yan Bakh. Obyazyvayushhee nasledie [Johann Sebastian Bach. Binding Legacy]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music]. 1973. No. 11, pp. 101–109.
7. Breig W. Orgelbewegung. *Rieman Musik-Lexikon*. Mainz; London; New York; Paris: S. Schött's Söhne, 1967, ss. 683–690.
8. Desbruslais S. *Hindemith's Fourths*. Desbruslais S. *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018, pp. 59–86.
9. *Paul Hindemith: A Research and Information Guide Second Edition*. Editor S. Luttmann. New York; London: Routledge, 2015. 570 p.

*About the author:*

**Marianna S. Vysotskaya**, Dr.Sci. (Arts), Member of the Moscow Union of Composers, Professor and Head of the Department of contemporary music, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), Premier Prix of the Concours Interrégional Supérieur (Luxembourg, 2002). **ORCID: 0000-0001-5357-7573**, [anna\\_mari@mail.ru](mailto:anna_mari@mail.ru).

