

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ
«МУЗЫКАТАНУ ЖӘНЕ ФОРТЕПИАНО» ФАКУЛЬТЕТІ
«ФОРТЕПИАНО ЖӘНЕ ОРГАН» КАФЕДРАСЫ**

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ КУЛЯШ БАЙСЕЙТОВОЙ
ФАКУЛЬТЕТ «МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И ФОРТЕПИАНО»
КАФЕДРА «ФОРТЕПИАНО И ОРГАН»**

«ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЖӘНЕ ШЕТЕЛДЕГІ ОРГАН ӨНЕРІ»

Күләш Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ-дегі
органның 20 жылдығына арналған

Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары
2–3 желтоқсан 2025 ж.

«ОРГАННОЕ ИСКУССТВО В КАЗАХСТАНЕ И ЗА РУБЕЖОМ»

Материалы Международной научно-практической конференции,
посвященной 20-летию органа КазНУИ им. Куляш Байсеитовой
2-3 декабря 2025 г.

Астана

УДК 78
ББК 85.31
Қ 18

Редакциялық алқа / Редакционная коллегия:
Л.В. Латышова, Б.Б. Ахмеров

Жалпы редакцияда / Под общей редакцией Л.В. Латышовой

Қазақстандағы және шетелдегі орган өнері: Күләш Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ-дегі органның 20 жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары 2–3 желтоқсан 2025 жыл = Органное искусство в Казахстане и за рубежом: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 20-летию органа КазНУИ им. Куляш Байсеитовой 2-3 декабря 2025 г. – Астана: КазНУИ, 2025. – 150 с. – каз., рус.

ISBN 978-601-82398-3-0

Осы ғылыми мақалалар жинағы орган мәдениеті мен орындаушылық өнердің түрлі аспектілеріне арналған. Басылым үш секцияға бөлініп құрылымдалған және орган өнерінің дамуын тарихи тұрғыдан да, теориялық-тәжірибелік қырынан да кешенді түрде көрсетеді. Әсіресе, Қазақстандағы орган өнерінің контексіне ерекше назар аударылады.

Жинақ музыкалық білім беру ұйымдарының оқытушыларына, студенттеріне, орган-орындаушыларға, музыкатанушыларға, сондай-ақ Қазақстанда және шетелде орган өнерінің тарихы мен орындаушылық тәжірибесіне қызығушылық білдіретін барша оқырманға арналған.

Настоящий сборник научных статей посвящён различным аспектам органной культуры и исполнительства. Издание структурировано по трём секциям и отражает как исторический, так и теоретико-практический срез развития органного искусства, с особым акцентом на казахстанский контекст.

Сборник предназначен для педагогов, студентов музыкальных учебных заведений, органистов-исполнителей, музыковедов и всех интересующихся историей, теорией и практикой органного искусства в Казахстане и за рубежом.

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-601-82398-3-0

ISBN 978-601-82398-3-0



© КазНУИ, 2025
© Коллектив авторов, 2025

МАЗМҰНЫ / СОДЕРЖАНИЕ

I БӨЛІМ / СЕКЦИЯ I

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЖӘНЕ ШЕТЕЛДЕГІ ОРГАН МӘДЕНИЕТІНІҢ ТАРИХЫ ИСТОРИЯ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ В КАЗАХСТАНЕ И ЗА РУБЕЖОМ

Латышова Лариса Викторовна (Казахстан)

Об органной культуре в Казахстане: экосистемный подход 6

Харламова Татьяна Валерьевна (Казахстан)

Орган как медиатор культурных смыслов

в музыкальном искусстве Казахстана 27

Гавриленко Ирина Анатольевна, Нусупова Айзада Сайфуллаевна (Казахстан)

Органная культура Алматы:

современное состояние и перспективы развития 37

Сейтбатталова Венера Сериковна (Казахстан)

Органное искусство Казахстана: полвека становления и вдохновения 54

Керейбаева Айжан Камбаровна (Казахстан)

От водяных флейт до цифровых систем: эволюция органостроения сквозь века..... 57

II БӨЛІМ / СЕКЦИЯ II

ОРГАНДЫ ОРЫНДАУДЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ПРАКТИКАЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОРГАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Несипбаев Адиль Габитович (Казахстан)

Некоторые задачи преподавания игры на органе и пути их решений..... 70

Камянская Евгения Александровна (Россия)

Стилевой подход к развитию техники игры на органе 78

Абильханова Салтанат Аябековна (Казахстан)

Исполнительские особенности произведений И.С. Баха..... 85

Корнева Алена Асылбековна (Россия)

Исполнительские конвенции эпохи Барокко 90

Мирсаидов Бобир Миробид Угли (Узбекистан)

Гюнтер Рафаэль и органная традиция Германии XX века 98

Захаева Маймуна Каирбековна (Казахстан)

Орган в XX-XXI веках как экспериментальная звуковая лаборатория..... 105

ІІІ БӨЛІМ / СЕКЦИЯ ІІІ

ОРГАН ШЫҒАРМАЛАРЫН ЗЕРТТЕУ ИССЛЕДОВАНИЯ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Продьма Татьяна Фёдоровна (Казахстан)

Иоганн Себастьян Бах. Прелюдия и fuga (токката) E-dur (C-dur)

для органа BWV 566 117

Джаманбаева Алина Айваровна (Казахстан)

Жанр прелюдии в органной музыке эпохи Барокко..... 125

Абекова Дана Сейтбековна (Казахстан)

Соната №2 для органа Феликса Мендельсона: вопросы интерпретации 133

Калашникова Анна Георгиевна (Казахстан)

Сезар Франк. Цикл органных пьес «Органист»..... 138

Сайлаубаева Мадина Жанатовна (Казахстан)

О жанре вариаций в органной музыке 142

I БӨЛІМ

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЖӘНЕ ШЕТЕЛДЕГІ ОРГАН МӘДЕНИЕТІНІҢ ТАРИХЫ

СЕКЦИЯ I

ИСТОРИЯ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ В КАЗАХСТАНЕ И ЗА РУБЕЖОМ

Латышова Лариса Викторовна

*Отличник культуры, Почётный работник образования Республики Казахстан
Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой*

ОБ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЕ В КАЗАХСТАНЕ: ЭКОСИСТЕМНЫЙ ПОДХОД

Аннотация

Статья посвящена истории становления и развития казахстанской органной культуры, которая рассматривается как музыкальная экосистема с взаимосвязанными элементами: инструментарий - композиторы - исполнители - педагоги - слушатели - институциональная среда - творческие события (фестивальные, концертные, конкурсные, видео-записывающие, образовательные) - средства массовой информации.

Обозначены три периода, обусловленные временем установки больших духовых органов в Казахстане, даны их характеристики, приведены примеры органных произведений казахстанских композиторов и исполнителей, освещены наиболее яркие творческие события, сделаны выводы с точки зрения экосистемного подхода о стабильности, целостности, динамичности и потенциале дальнейшего развития органного искусства в Казахстане.

Ключевые слова: органная культура Казахстана, музыкальная экосистема, органный инструментарий, история органного искусства, исполнительские традиции, казахстанские композиторы, фестивали органной музыки.

Органная культура в Казахстане представляет собой уникальное явление, возникшее в условиях отсутствия органостроения и сформировавшееся благодаря импорту инструментов и адаптации европейских традиций к новым реалиям азиатского культурного пространства. Актуальной стала необходимость комплексного изучения казахстанской органной культуры как целостной музыкальной экосистемы [1], что позволяет выявить механизмы функционирования, факторы устойчивости и перспективы дальнейшего развития. В этой связи целесообразно руководствоваться принципами целостности, взаимосвязанности, контекстуальности, динамичности, многоуровневости, человекоцентричности, открытости, устойчивости и междисциплинарности.

При рассмотрении казахстанской органной культуры как музыкальной экосистемы, выявляются ее взаимосвязанные составные части: инструментарий - композиторы - исполнители - педагоги - слушатели - институциональная среда - творческие события (фестивальные, концертные, конкурсные, видео-записывающие, образовательные) - средства массовой информации. Экосистемный подход подчеркивает, что функционирование и развитие органной культуры зависит не от отдельных достижений, а от согласованного взаимодействия всех элементов системы. Инструментарий, то есть собственно органы, здесь является основой, дающей почву для композиторских замыслов, развития исполнительского искусства и реализации творческих событий. В то же время творческие события в этой экосистеме обеспечивают обратную связь,

привлекают внимание к инструментам, несут просветительскую миссию, демонстрируют достижения композиторов и исполнителей, выявляют потребности в новом репертуаре, стимулируют появление новых органных проектов, расширяют слушательскую аудиторию, являются источником дальнейшего развития казахстанской органной культуры в целом.

Начиная с 1967 года, духовые органы привозились в Казахстан из Германии, Чешской Республики, Польши, Литвы Австрии, Англии. В настоящее время в стране насчитывается 3 концертных, 3 учебных (в Алматы и Астане) и 6 церковных духовых органов (в Астане, Караганде, Кокшетау, Актобе). Наряду с ними функционируют так же цифровые органы зарубежных производителей. В этой связи можно выделить три периода в развитии казахстанского органного искусства, обусловленные временем установки больших духовых органов [9]:

1. 1967-1987 годы - период экстраполяции в культуру Казахстана немецких органных традиций, связанных со спецификой органостроения XVII-XVIII веков, освоением наследия выдающихся европейских композиторов и достижений немецкой и русско-советской школ органного исполнительства;
2. 1988-2004 годы - активизация творчества казахстанских композиторов и исполнителей в области органной музыки;
3. с 2005 года - современный период, ознаменованный установкой больших органов в Астане и Караганде и расширением перспектив развития казахстанского органного искусства.

Рассматривая данные периоды с точки зрения органного инструментария и его влияния на развитие казахстанского органного искусства, отметим, что изначально в Казахстане орган воспринимался как «чужеродный» инструмент. Это происходило по нескольким причинам: во-первых, в советском Казахстане приоритетной считалась национальная направленность музыкальной культуры; внедрение в неё европейских традиций было не популярным и встречало противодействие; во-вторых, в условиях доминирования атеистического социалистического мировоззрения, орган позиционировался, в первую очередь, как культовый инструмент; в-третьих, присутствовала инертность ответственных лиц различных министерств и ведомств, демонстрирующих откровенно неприязненное отношение к перспективе появления в Казахстане органа; в-четвертых, приобретение органа требовало значительных денежных средств, и было связано с решением вопросов финансирования на государственном уровне.

Точкой отсчёта в развитии органной традиции Казахстана считается 1967 год - именно тогда в Алма-Атинском государственном институте искусств (сегодня - Казахская национальная консерватория (КНК) им. Курмангазы) появился первый орган. Приобретение первого органа в Алматы состоялось благодаря совместным усилиям, с одной стороны, Комитета по органостроению при Министерстве культуры СССР, возглавляемого заслуженным артистом РСФСР, профессором Московской консерватории Л.И.Ройзманом, с другой

стороны, данный проект поддержали видные деятели музыкального искусства Казахстана: народный артист СССР, лауреат Государственной премии К.К.Кужамьяров и Е.Р.Рахмадиев - народный артист СССР, профессор и ректор Государственного института искусств им. Курмангазы [14].

Для **первого периода** развития казахстанского органного искусства характерно влияние немецких традиций, так как первые два органа – концертный (1967) и учебный (1971) были приобретены у одной из старейших и наиболее уважаемых немецких фирм по строительству духовых органов, с историей, насчитывающей более 200 лет - «Alexander Schuke» (ГДР, Потсдам), ориентированной на традиции северонемецкой органной школы. Конструктивные идеи северонемецких органных мастеров XVII-XVIII веков отразились в так называемом Werk-принципе многохорности, согласно которому инструмент состоит из нескольких самостоятельных отделов - Werk'ов (Hauptwerk, Oberwerk, Rückpositiv, Brustwerk) обладающих полным диапазоном высот и набором регистров, работающих с помощью собственной клавиатуры. Педаль северонемецких органов имеет крепкий бас, создающий хорошую гармоническую опору. Октавные, аликвотные, микстурные наслоения придают педальному звучанию объемность, звуковую очерченность, позволяют исполнять виртуозные педальные соло, патетические монологи. Таким образом, орган образует сложно-составную структуру, части которой взаимно скоординированы [13].

Установка первого органа в Алматы осуществлялась немецкими специалистами под руководством мастера Т.Гатенхузе в период с 24 июля по 10 октября 1967 года. Данный орган был оснащен двумя мануалами, педалью, 32 регистрами, механической игровой и регистровой трактурой.

**Диспозиция концертного органа фирмы «Alexander Schuke» оп. 383 (1967)
в КНК им. Курмангазы в Алматы**

I Manual	II Manual	Pedal
Hauptwerk	Unterwerk	
Pommer 16'	Gedackt 8'	Principal 16'
Principal 8'	Quintadena 8'	Subbas 16'
Rohrflöte 8'	Principal 4'	Oktave 8'
Dulzflöte 8'	Nachthorn 4'	Gedacktbass 8'
Oktave 4'	Oktave 2'	Oktave 4'
Spitzflöte 4'	Blockflöte 2'	Rohrflötendass 2'
Nassat 2 2/3	Terz 1 3/5'	Mixtur 5f
Oktave 2'	Quinte 1 1/3'	Posaune 16'
Mixtur 5-6f	Sifflöte 1'	Trompete 8'
Cymdel 4f	Scharff 5f	Coupler:
Trompete 8'	Dulcian 16'	II/I
	Trichterregal 8'	I/P
	Tremulant	II/P

На торжественной церемонии открытия органа в октябре 1967 года выдающийся немецкий органист В.Шетелих (1919-1985) впервые в Казахстане публично исполнил произведения И.С.Баха и концерт для органа с оркестром Г.Ф.Генделя.

Учебный духовой орган в КНК им. Курмангазы имеет два мануала, педаль, 12 регистров, механическую игровую и регистровую трактуру:

**Диспозиция учебного органа «Alexander Schuke» op. 417 (1971)
 в КНК им. Курмангазы, в аудитории №5**

I Manual	II Manual	Pedal
Principal 4'	Rohrflöte 8'	Subbas 16'
Gedackt 8'	Nachthorn 4'	Gedacktbass 8'
Blockflöte 2'	Principal 2'	Gemshorn 4
Scharff 3f	Sesquialtera 2f	Coupler:
	Sifflöte 1'	II/P, I/P, II/I
	Tremulant	

Художественная концепция и конструктивные особенности этих органов были ориентированы преимущественно на исполнение старинной музыки эпохи барокко, что ограничивало репертуарные возможности органистов. Влияние северонемецкой органной школы на казахстанское органное искусство нашло свое отражение в опубликованных в Алматинской консерватории методических заметках первых казахстанских органистов В.И.Тебенихина (1942 - 1988), ученика Л.И.Ройзмана и А.Ж.Карасаевой (1952 - 2002), ученицы В.И.Тебенихина [2, с. 134,147]. В них рассматриваются вопросы интерпретации органнх произведений И.С.Баха, лежащих в основе учебных программных требований для студентов-органистов. Кроме того, сохранились видеозаписи произведений И.С.Баха [в исполнении Владимира Тебенихина](#), сделанные на студии «Казахтелефильм» Гостелерадио СССР в 1967 году. В.И.Тебенихин и А.Ж.Карасаева рано ушли из жизни, но за 25 лет концертной и педагогической деятельности оставили после себя значительный след в истории казахстанской органной культуры. В дальнейшем органнй класс возглавил Габит Тулеутаевич Несипбаев, ученик Л.И.Ройзмана, ныне - ведущий органист республики, Заслуженный артист Казахстана, «Мәдениет қайраткері», Кавалер Орденов «Құрмет» и «Парасат» [11]. В 1992-1995 годах Г.Т.Несипбаев исполнил цикл концертов из всех органнх сочинений И.С.Баха.

В начале 90-х годов ректору Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы Д.К.Касеинову удалось добиться бюджетного финансирования реставрации консерваторских органов вопреки негативным явлениям в экономике страны. Высокое качество ремонтных работ, проведенных немецкими мастерами, обеспечило «выживание» инструмента ветшающего большого зала, где после очередного землетрясения возникла опасная трещина. Нужно отметить, что в Алматы органы устанавливались в уже имеющиеся залы, не адаптированные по своим акустическим параметрам. Лишь в 2003 году, к 60-летию КНК им. Курмангазы, при поддержке ректора

Ж.Я.Аубакировой, орган был перенесен в новый концертный зал, построенный с учетом оптимальных акустических требований. По настоянию Г.Т.Несипбаева в архитектурный проект органного зала были внесены изменения: пришлось отказаться от декоративных аксессуаров внутри зала, чтобы сохранить его больший объем и благоприятную для органа акустику. Открытие органного зала в КНК им. Курмангазы 10 декабря 2004 года стало крупным культурным событием. В торжествах принял участие ректор Казанской государственной консерватории Р.К.Абдуллин (Россия).

Второй период в развитии казахстанского органного искусства был ознаменован установкой в 1988 году в Алматы самого большого органа в азиатском регионе, в зале Казахконцерта (ныне - Казахской государственной филармонии им. Жамбыла) одной из крупнейших производителей органов в мире - фирмы «Rieger-Kloss» (1873-2015, г. Крнов, Чехословакия), по заказу Министерства культуры СССР. Экспертом с казахстанской стороны выступил В.И.Тебенихин. Новый инструмент был наделен богатыми техническими и художественными возможностями, позволяющими исполнять органную музыку различных стилей и направлений: 4 мануала, педаль, 74 регистра, швеллер на третьем мануале, Walze, 4 свободные, 2 дополнительные свободные педальные комбинации и 3 постоянных комбинации.

**Диспозиция концертного органа фирмы «Rieger-Kloss» (1988)
 в Казахской государственной филармонии им. Жамбыла г. Алматы**

I Manual	II Manual	III Manual	IV Manual	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Burdon 16'	Gedack flöte 8'	Maiorbass 32'
Stillgedackt 16'	Gedackt 8'	Principal 8'	Oktave 4'	Principal 16'
Principal 8'	Quintadena 8'	Flaut major 8	Rauschpfeife 4f	Violon 16'
Rohrflöte 8'	Viola 8'	Salicional 8'	Terzsepta 1-2f	Subbass 16'
Zartflöte 8'	Principal 4'	Schwabung 8'	Mixtur 4f	Burdon 16'
Gambit 8'	Kleingedackt 4'	Oktave 4'	Solo trompete 8'	Quinte 10 2/3'
Oktave 4'	Oktave 2'	Flute Harm. 4'	Solo trompete 4'	Oktave 8'
Koppelflöte 4'	Spitzflöte 2'	Violino 4'		Bassflöte 8'
Quinte 2 2/3'	Quinte 1 1/3'	Nasard 2 2/3'		Gemshorn 8'
Spitzoktave 2'	Superoktave 1'	Querflöte 2'		Choralbass 4'
Mixtur 5f.2'	Oktavcimbcl 2f 1/2'	Terz 1 3/5'		Blockflöte 4'
Scharf 5f.1'	Sesquialtera 2-3f 2	Flautino 1'		Bauernflöte 2'
Trompete 16'	2/3'	Obertone 3f 2/7		Rauscbass 4f 5
Trompete 8'	Mixtur 4f 2/3'	Mixtur 5f 1 1/3'		1/3'
	Dulcianregal 16'	Terzcimbcl 3f 1/3'		Mixtur 5f 2 2/3'
	Krummhorn 8'	Fagott 16'		Bombarde 16'
	Tremolo	Trompete harm. 8'		Fagott 16'
		Oboe 8'		Trompete 8'
		Vox humana 8'		Klarine 4'
		Clairon 4'		
		Tremolo		

Coupler: II/I, III/I, IV/I, III/II, IV/II, IV/III, IV/P, III/P, II/P, I/P

Осенью 2007 года чешскими мастерами была начата реставрация филармонического органа. Помимо общей чистки, была заменена электро-механическая система управления и органная кафедра (пульт управления). Работы были окончены весной 2008 года. Теперь у органа, при наличии всех атрибутов классического инструмента, имеется два мощных процессора, которые выполняют вспомогательные функции и обладают памятью на 10 тысяч регистровых комбинаций. В 2017 году немецкие мастера произвели частичный ремонт и переинтонировку данного органа.

Итак, на протяжении более 35 лет Алматы оставался центром органного искусства, сосредоточенном лишь в южном регионе Казахстана и развивающемся в светском, концертном направлении. В северном регионе республики на рубеже XX и XXI веков начала развиваться ветвь казахстанского органного искусства, связанная с церковными инструментами. С приобретением Казахстаном государственной независимости в 1991 году произошёл ренессанс христианской религии, открылось большое количество церквей, что благотворно отразилось на развитии органного искусства в лоне Римско-католической церкви, которую посещали главным образом немцы, украинцы и поляки, оказавшиеся в Казахстане в результате сталинских репрессий. Важным для католичества Казахстана явился официальный визит в эту страну Папы римского Иоанна Павла II (2001). К этому времени здесь функционировали четыре небольших пневматических органа для сопровождения богослужений. Эти органы были привезены из европейских стран не новыми, требующими реставрации, что создавало большую проблему, так как отсутствовали органные мастера по уходу, ремонту и настройке инструментов, не было благоприятных климатических условий для поддержания их рабочего состояния. Кроме того, были утеряны документы, свидетельствующие о происхождении и времени установки органов.

В 1990-е годы в Карагандинском соборе св. Иосифа был установлен орган литовского происхождения, с двумя мануалами, педалью, 18 регистрами. В настоящее время этот орган нуждается в реставрации.

Диспозиция органа в Карагандинском соборе св. Иосифа

I Manual

Bordun 8'
Prinzipal 8'
Bordun 8'
Viola 8'
Fleita 4'
Oktava 4'
Gemshorn 4'
Mixture 3f
Super Oktava 2'
Super koppel

II Manual

Gegen Prinzipal 8'
Heoline 8'
Voxceo festis D'
Fugara 4'
Sp. Fleita 4'
Kvinta 2 2/3

Pedal

Subbas 16'
Principal bas 8'
Oktava bas 4'
Pedal sp. Koppel
Kouplers:
I/II
I/II Super
I/II Suba
I+II/P

В декабре 2000 года в г. Караганды, в первом казахстанском монастыре Кармелиток Босых, на Первой Святой мессе, празднике Пресвятой Троицы и Непорочного зачатия, впервые зазвучал маленький пневматический одномануальный, с педалью и шестью регистрами орган немецкой фирмы «Walcker». Предположительно этот орган произведен в первой половине XX века (документы о его строительстве были утеряны) и передан в дар из католической общины города Эссен (Германия) для сопровождения богослужений. Монтаж органа осуществила сестра Кармеля Коновалова, окончившая в 1994 году КНК им. Курмангазы по классу органа. Не смотря на свои небольшие размеры, этот инструмент, выполняя свою религиозную миссию, очень благозвучен в акустике монастырской часовни [12].

**Диспозиция органа «Walcker»
в часовне монастыря Босых Кармелиток в Караганде**

I Manual	Pedal
Gedackt 8'	Subbas 16'
Principal 4'	
Rohrflöte 4'	Coupler Man/Ped
Mixtur 2-3f	
Oktave 2'	

В Римско-католическом приходе св. Антония Падуанского в Кокшетау установлен орган польской фирмы «Ludwik Saganowski» (1948, Познань), с двумя мануалами, педалью и 14 регистрами. Этот орган является подарком настоятеля Римско-католической церкви св. Станислава Костки отца Гжегожа Бальцерека из г. Познань (Польша). Благодаря содействию Януша Яскульского разобранный орган в Кокшетау привез Богуслав Гура. Монтаж был осуществлен в июне 1999 года Станиславом Черневским и его двумя сыновьями.

**Диспозиция органа «Ludwik Saganowski» (1948)
в приходе св. Антония Падуанского в Кокшетау**

I Manual	II Manual	Pedal
Principal 8'	Salicional 8'	Subbas 16'
Burdon 8'	R.Flet 8'	Pr/Bas 8'
Gamba 8'	Prestant 4'	Man. Kop 2/1
Oktava 4'	Fusaro 4'	Ped. Kop 1
Nasart 2 2/3	Fl.Lasny 2'	Ped. Kop 2
Pikolo 2'		Tremolo
Mixtura 3 ch		

В 2012 году осуществилась реставрация данного органа специалистами фирмы «Органум» Томашем Нагальским и Войчехом Гепнером из Варшавы (Польша). Они провели демонтаж и очистку инструмента, заменили старые меха и электрический вентилятор новыми, работающими менее шумно. Также

было поставлено новое оборудование для управления двигателем вентилятора, снабженного специальными датчиками и предохранителями, регулирующими подачу воздуха в трубы органа. Кроме того, была проведена работа по реставрации пульта управления, отрегулированы мануалы, трубы отремонтированы и покрыты специальной эмалью. 7 октября 2012 года, к 20-летию прихода св. Антония, обновленный орган торжественно звучал на праздничной мессе и концерте, на котором Г.Т.Несипбаев представил музыку И.С.Баха.

В конце 1980-х годов в Римско-католическом приходе Доброго Пастыря в городе Актобе был установлен привезенный из Прибалтики орган неизвестного происхождения, с двумя мануалами и 12 регистрами. В настоящее время педаль демонтирована.

Диспозиция органа в приходе Доброго Пастыря в городе Актобе

I Manual	II Manual	Pedal
Bordun 16'	Viola 8'	Subbas 16'
Principal 8'	Vox caelestis 8'	Principal bas 8'
Bordun 8'	Gemshorn 4'	
Oktava 4'		
Fleita 4'		
Mixtura 3f		
Super Oktava 2'		

Kouplers: Super Koppel I, I/II, I/II Super, I/P, II/P, Super Koppel II, Pedal Super Koppel

Третий период в развитии казахстанского органного искусства характеризуется расширением географии распространения органного инструментария. В северном регионе Казахстана были установлены еще 5 органов: большой концертный (2005) и два учебных (2007) фирмы «Hugo Mayer» (Заарбрюкен, Германия) в Астане, в Органном зале Казахской национальной академии музыки (ныне – Органный зал Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой) и большой церковный орган (2010) фирмы «Pfluger Orgelbau GmbH» (Фельдкирх, Австрия) в Караганде, в соборе «Матери всех народов Девы Марии Фатимской» и самый старый в Казахстане английский двухмануальный орган фирмы Martin & Coate (1883) установлен в 2021 году в храме Христа Спасителя, кафедральном соборе Евангелическо-лютеранской церкви в Астане. Рассмотрим их в хронологическом порядке.

В настоящее время органный зал Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой в Астане является одним из центров культурной жизни столицы. Установленный здесь орган имеет 3 мануала, педаль, 48 регистров, швеллер на третьем мануале, электромеханическую игровую и регистровую трактуру, 6144 регистровых комбинаций.

**Диспозиция концертного органа фирмы «Hugo Mayer» Opus 396 (2005)
 в Органном зале Казахского национального университета искусств им. К. Байсеитовой**

I Manual	II Manual	III Manual	Pedal
Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	C-g1
Great C-a3	Choir C-a3	Swell C-a3	
Prestant 16'	Quintatön 8'	Bourdon 16'	Principalbass 16'
Principal 8'	Holzgedackt 8'	Diapason 8'	Subbass 16'
Konzertflöte 8'	Principal 4'	Cor de nuit 8'	Quintbass 10 2/3'
Gamba 8'	Rohrflöte 4'	Salicional 8'	Octavbass 8'
Bourdon 8'	Sesquialter 2f 2 2/3'	Voix celeste 8'	Weitgedackt 8'
Octave 4'	Gemshorn 2'	Geigenprincipal 4'	Choralbass 4'
Koppelflöte 4'	Larigot 1 1/3'	Flûte traversière 4'	Astanaflöte 2'
Quinte 2 2/3'	Cymbel 3f 2/3'	Nazard 2 2/3'	Hintersatz 4f 2 2/3'
Superoctave 2'	Cromorne 8'	Doublette 2'	Kontraposaune 32'
Cornett 5f	Tremulant	Tièrce 1 3/5'	Posaune 16'
Mixtur 4-5f 1/3'		Plein jeu 4-5f 2'	Trompete 8'
Bombarde 16'		Basson 16'	
Trompete 8'		Trompette harm. 8'	
Tremulant		Hautbois 8'	
		Clairon harm. 4'	
		Tremulant	

Couplers: III-I, II-I, III-II, III-P, II-P, I-P, 16'III-I, 16'III-II, 16'III-III, 4'I-I, 4'III-P

Этот инструмент был приобретен по инициативе ректора Казахской национальной академии музыки (ныне - КазНУИ им. К. Байсеитовой), Народной артистки Казахстана А.К.Мусахаджаевой, на деньги республиканского бюджета, при поддержке президента Казахстана Н.А.Назарбаева. Все организационные вопросы велись с участием первого проректора Казахской национальной академии музыки И.Б.Лебедева. Фирма «Hugo Mayer» - это немецкая семейная компания по строительству духовых органов, работающая уже в третьем поколении. Ее органы - изделия высшего класса, с красивым внешним видом и богатым, выразительным звучанием. В апреле 2005 года на торжественном открытии свое исполнительское мастерство и возможности нового органа продемонстрировали: приглашённый немецкий органист Лео Кремер - капельмейстер Императорского Мариинского собора в Шпейере на Рейне, исполнивший импровизацию на тему казахской народной песни, и Габит Несипбаев, исполнивший Токкату и фугу ре минор И.С.Баха.

В октябре 2007 года Казахской национальной академией музыки были приобретены два небольших учебных органа фирмы «Hugo Mayer», с тремя мануалами и педалью. Один из органов с 11 регистрами, другой имеет 4 регистра. Сначала на них проводились факультативные занятия для студентов колледжа, а с 2010 года на органе стали заниматься наиболее одарённые студенты-пианисты бакалавриата. В настоящее время в КазНУИ им. К.Байсеитовой дисциплина «Изучение органного репертуара» в колледже

является обязательной, а на кафедре «Фортепиано и орган» в бакалавриате «Орган» - это элективная дисциплина.

**Диспозиция учебного органа фирмы «Hugo Mayer» оп. 405 (2007)
в аудитории 207 Казахского национального университета искусств им. К. Байсеитовой**

I-II Manual (C-a3)	III-I Manual (C-a3)	Pedal (C-g1)
Holzgedeckt 8'	Bourdon 8'	Cello 8'
Prästant 4'	Rohrflöte 4'	Subbas 16'
Sifflet 2'	Nasard 2 2/3'	Couplers: III/P II/P
Mixtur 2-3 f 1 1/3'	Doublette 2'	
	Terz 1 3/5'	
	Tremulant	

**Диспозиция второго учебного органа фирмы «Hugo Mayer» (2007)
в аудитории 208 Казахского национального университета искусств им. К. Байсеитовой**

II Manual (C-a3)	III-I Manual (C-a3)	Pedal (C-g1)
Holzgedeckt 8'	Holzgedeckt 8'	Couplers: III/P II/P
Rohrflöte 4'	Doublette 2'	

Особенностью этих органов является наличие дублирующих мануалов, дающих возможность при небольшом количестве органнх труб звучать трем мануалам и педали (аналогичных большому органу в Органном зале КазНУИ им. К.Байсеитовой).

Самый новый орган в Казахстане установлен в Кафедральном соборе Пресвятой Девы Марии Фатимской - Матери всех народов. Этот инструмент построен на пожертвования прихожан католической церкви фирмой «Pfluger Orgelbau GmbH» (1979-2015, Фельдкирх, Австрия), для которой это - единственный крупный заказ в Центральной Азии. Фирма «Pfluger Orgelbau GmbH» отличалась классическим подходом к органостроению, делая акцент на механической трактуре (традиционной механике), качественных металлических и деревянных трубах (многое производили сами в мастерской).

Проект храма разработал немецкий архитектор Доктор Карл-Мария Руф. За образец был взят кафедральный собор в г. Кёльн (Германия), считающийся одним из эталонов готического стиля. Адаптацию проекта к казахстанским условиям сделал архитектор В.Г.Сергеев. Основатель фирмы Мартин Пфлюгер передал свое дело Бернарду Пфлюгеру, который приехал в мае 2010 года в Караганду устанавливать и настраивать уникальный инструмент. Данный орган 2-х мануальный, в нем 32 регистра, механическая трактура. Он выполнен из 2132 труб из различных оловянно-свинцовых сплавов с 12% до 80% олова, с использованием дерева сосны и дуба. Самая большая труба здесь - длиной около 5 метров и диаметром 240 мм., а самая маленькая - длиной 12 мм., в диаметре 2 мм.

**Диспозиция церковного органа «Pfluger Orgelbau GmbH» (2010)
в Кафедральном соборе Пресвятой Девы Марии Фатимской (Караганда)**

I Manual	II Manual	Pedal
Principal 16'	Holzprincipal 8'	Principalbass 16'
Principal 8'	Gedeckt 8'	Subbass 16'
Viola da Gamba 8'	Salicional 8'	Octavbass 8'
Hohlflöte 8'	Schwebung 8'	Flötbass 8'
Octav 4'	Principal 4'	Choralbass 4'
Blockflöte 4'	Traversflöte 4'	Posaune 16'
Quinte 2 2/3'	Sesquialter 2 2/3' (2 fach)	Trompete 8'
Octav 2'	Nachthorn 2'	Clairon 4'
Cornett 2 2/3' ab g°(3 fach)	Plein jeux 2'	
Mixtur 1 1/3' (4-5 fach)	Fagott 16'	
Scharff 1' (3 fach)	Trompete harm. 8'	
Trompete 8'	Oboe 8'	
Tremulant		
Couplers: II/I, I/P II/P		

На церемонии открытия крупнейшего в Казахстане католического собора 9 сентября 2012 года присутствовал декан Коллегии кардиналов Святого Престола, кардинал Анжело Содано, выразивший благодарность руководству Казахстана за помощь в осуществлении проекта в короткие сроки. На презентации органа в новом соборе с сольным концертом выступила Л.В.Латышова. В программе прозвучали произведения И.С.Баха, Л.Боэльмана, Ш.М.Видора.

В 2021 году в храме Христа Спасителя, кафедральном соборе Евангелическо-лютеранской церкви в Астане, был установлен и освящен самый старый в Казахстане английский двухмануальный орган с восемью регистрами фирмы Martin & Coate - типичного представителя британского «малого» органостроения викторианской эпохи.

**Диспозиция органа фирмы «Martin & Coate» (1883, Оксфорд, Англия)
Евангелическо-Лютеранской церкви Христа Спасителя в Астане**

I Manual	II Manual	Pedal
Stop diapason 8'	Oboe 8'	Bourdon 16'
Open diapason 8'	Gemshorn 4'	
Dulciana 8'	Lieblich gedact 8'	
Principal 4'		
Couplers: II/I, I/P, II/P		

Этому инструменту более 140 лет: он был построен в 1883 году в Оксфорде. Это небольшой камерный инструмент викторианской эпохи,

типичный для английских приходских церквей того времени. В последствии «Круг друзей Казахстана», церковный округ Мекленбург и Евангелическо-Лютеранская Церковь Северной Германии приобрели его и перевезли в Германию, где произвели необходимые реставрационные работы. подаренный немецкой ощиной. 21 августа инструмент впервые зазвучал на воскресном богослужении в храме Христа Спасителя. Окончательная сборка органа завершилась к 1 сентября. 24 сентября 2022 года состоялся первый органнй концерт, посвященный 5-летию со дня освящения собора. Это событие подчеркнуло связь лютеран Казахстана с протестантской традицией Германии и Англии, а также стало важным шагом в развитии органной культуры в стране [6].

Церковные органы, установленные в Казахстане, стали инструментами трансляции европейских культурных ценностей в органную культуру республики. Тем не менее, казахстанское органное исполнительское искусство развивалось в русле преодоления прикладного, церковного предназначения органа и было направлено на формирование светского музыканта, что не свойственно исторически сложившейся роли европейского органиста, часто связанного с работой церкви.

Существует тесная связь между формированием в Казахстане органной инструментальной базы и творческими поисками казахстанских композиторов в области органной музыки. С ростом численности органов, их активным включением в концертную практику, у казахских композиторов возрастал интерес к этому инструменту. «Процесс интеграции органного искусства в казахскую музыкальную культуру требовал особого подхода, так как национальная музыка исторически была ориентирована на инструменты с совершенно иным звучанием, такие как домбра, кобыз и жетыген. В этой связи отечественные композиторы стремились создать оригинальные органные произведения, объединяющие европейское полифоническое письмо с мелодическими и ритмическими структурами, характерными для казахской народной музыки и ее инструментария» [4]. Были созданы сольные органнне сочинения в разных жанрах, произведения для различных инструментов с органом, вокальные произведения в сопровождении органа. Среди них - «Импровизация» и соната для органа с литаврами А.Исаковой, Сюита из духовного концерта «Посвящение Понтифику» и концертные пьесы «Текемет», «Казахская токката», «Толғау» Ж.Джумабекова, соната для органа «Казахская бахиана» Б.Баяхунова, поэма для квартета кобызов и органа «Тлеп-абыз» С.Абдинурова, Концертная пьеса для трубы и органа «Страница памяти» Д.Останьковича, «Dudaray-fantasy» А.Абдинурова, две прелюдии на темы Ахана Серэ - «Маңмаңгер» и «Сырымбет» Г.Несипбаева. Орган звучит в IV части симфонии «Жигер» Г.Жубановой, в симфонии «Жертвоприношение Тенгри» А.Бестыбаева, в поэме для камерного оркестра, хора и органа «Минарет» С.Еркимбекова [5].

Одной из форм функционирования казахстанского органного искусства стали отечественные и зарубежные органные фестивали (от французского festival, от латинского festivus - праздничный), которые проводились с 2000 года. Их можно классифицировать по своему масштабу на городские (Алматы), республиканские (Кокшетау, Алматы) и международные (Алматы, Астана, Караганда, Кокшетау). Они не имеют единой сквозной нумерации (в средствах массовой информации нумеруются только фестивали, состоявшиеся в Алматы, что не позволяет проследить динамику развития фестивальных проектов в республике). Нужно отметить, что в проведении фестивалей органной музыки в Казахстане нет строгой периодичности. Так, например, временной интервал между третьим и четвертым фестивалями составил около четырех месяцев, а интервал между четвертым и пятым фестивалями – около четырех лет.

Руководствуясь принципом хронологии, можно утверждать, что с участием органистов первым стал республиканский фестиваль музыки И.С.Баха в Кокшетау, охвативший период с 27 марта по 1 апреля 2000 года. Организаторами этого события стали: посольство ФРГ и общество по техническому сотрудничеству (ГТЦ), областное общество немцев «Видергебурт», аппарат акима Акмолинской области, областное управление культуры, областное управление образования, комитет информации и общественного согласия. Обращает на себя внимание насыщенность программы этого фестиваля. В одном из концертов на органе польской фирмы «Ludwik Saganowski» (г. Познань), установленном в Римско-католическом приходе св. Антония (Падуанского), выступил с концертом Г.Т.Несипбаев. На других концертах прозвучала клавирная, вокально-хоровая, духовая и баянная музыка с участием солистов областной филармонии, музыкального колледжа им. Биржан Сала, государственного университета им. Ш.Уалиханова, Детской музыкальной школы. Кроме того, была организована научная конференция «Немецкая культура и творчество И.С.Баха».

Следует особо отметить в начале 2000-х годов зарубежное фестивальное движение с участием казахстанских органистов, свидетельствующее о выходе казахстанского органного исполнительского искусства на международную арену. Одно из таких событий - Первый Сибирский международный фестиваль органной музыки (Россия), состоявшийся в октябре 2003 года в Омске по инициативе филармонии, поддержанной Министерством культуры и Правительством Омской области. Фестиваль стал крупнейшим событием в культурной жизни России, своеобразной презентацией нового Зала органной и камерной музыки в Омске, посвященного так же 130 - летнему юбилею фирмы «Rieger Kloss», создавшей крупнейший орган Сибири «Опус 504». С 20 по 26 ноября 2003 года Омск превратился в настоящий храм органного искусства, где свое исполнительское мастерство продемонстрировали органисты: Габит Несипбаев (Алматы), Андрей Чуловский (Новосибирск), Сергей Будкеев

(Барнаул), Лидия Янковская (Иркутск), Эуве Зелстра (Голландия), Андрей Бардин (Красноярск), Александр Фисейский (Москва).

Второй, «Рождественский фестиваль» органной музыки планировался в Алматы в 2003 году, но из-за финансовых трудностей он не состоялся. Лишь в 2004 году (это был год России в Казахстане), в Казахской государственной филармонии имени Жамбыла (Алматы), с 21 по 26 мая состоялся Первый международный фестиваль органной музыки. В нём приняли участие Габит Несипбаев, Любовь Шишиханова и Екатерина Мельникова (Россия), Рубин Абдуллин (Татарстан, Россия), Владислав Муртазин (Башкортостан, Россия). Репертуарный список фестиваля составили шедевры европейской органной музыки эпохи Барокко и романтизма, произведения И.С.Баха, Д.Букстехуде, В.А.Моцарта, И.Пахельбеля, С.Франка, Ф.Листа. Нужно отметить, что русско-советская органная культура оказала большое влияние на становление казахстанского органного искусства, яркие представители которого получили образование в Московской консерватории имени П.Чайковского, в классе Леонида Ройзмана: Владимир Тебенихин, Алия Карасаева и Габит Несипбаев. Фестиваль 2004 года продемонстрировал тесные творческие связи с российскими органистами, преемственность исполнительских традиций, опирающихся на лучшие достижения европейской органной культуры. Организационная сторона фестиваля была связана с преодолением ряда финансовых трудностей. Директор филармонии имени Жамбыла М.Ж.Утеуов говорил: «У нас не было ни финансовой, ни спонсорской поддержки. Мы предпринимали много попыток, но все они были безрезультатными. И вот теперь на наши просьбы откликнулись меценаты» [18]. Среди спонсоров Первого международного фестиваля органной музыки в Алматы были городской акимат, а так же различные фирмы («Premier elite», «Astana international hotel», «Казгермунай», «Алко», торговая марка «Хрустальная»). Каждому участнику фестиваля была подарена статуэтка «Золотой человек» с надписью на государственном языке. Фестивалю была оказана хорошая информационная поддержка.

Вызывает интерес практика включения органной музыки в фестивали разной направленности. Так, например, в мае 2004 года в Алматы состоялся второй городской фестиваль сирени, посвященный памяти известных селекционеров Марьям Сагитовой и Тадеуша Дзевицкого, на протяжении полувека выращивавших сирень для Алматы. Фестиваль охватил различные жанры искусства, на сцене концертного зала им. Жамбыла прозвучали произведения композиторов, посвящавших свое творчество природе, принимали участие известные музыканты, среди которых - Г.Т.Несипбаев. Фестиваль сирени проводился в рамках программы малых грантов экологического фонда развития ПРООН, поддержавшей инициативу национального клуба искусств «Созвездие» за сохранение уникального генофонда сирени как символа города Алматы.

В мае 2005 года в Алматы состоялся Второй международный фестиваль органной музыки, посвященный 320-летию со дня рождения великого немецкого композитора И.С.Баха. Тогда с концертами выступили казахстанские и зарубежные органисты: Габит и Адиль Несипбаевы, исполнившие сочинения И.С.Баха, Р.Шумана и Ф.Листа; Алина Ахметова, Жанар Тентекбаева и Венера Сеитбатталова - воспитанницы Г.Т.Несипбаева, перенявшие исполнительское мастерство своего учителя; Любовь Шишханова из России с программой «И.С. Бах и XX век» и легендарная джазовая органистка из США Рода Скотт, познакомившая слушателей с современными органными джазовыми композициями, что для алматинской публики стало большим музыкальным открытием.

Значительным событием в культурной жизни Казахстана и для его молодой столицы Астаны стал [фестиваль органной музыки](#), состоявшийся с 1 по 3 сентября 2005 года [16], ставший третьим международным казахстанским фестивальным проектом. Приурочен он был к открытию нового органа фирмы «Hugo Mayer» в органном зале Казахской национальной академии музыки (ныне – Казахский национальный университет искусств), где выступили Лео Кремер (Германия), Габит и Адиль Несипбаевы, а так же Йоханнес Унгер - органист церкви св. Фомы в Лейпциге. В репертуарном списке участников фестиваля доминировала органная музыка немецких и французских композиторов: И.С.Баха, И.Керля, Н.Брунса, Й.Райнбергера, Ф.Мендельсона, Ж.Дандрие, О.Мессiana, Л.Вьерна, С.Франка. Самой необычной частью фестиваля стала премьера нового сочинения поэмы для кыл-кобыза и органа «Тлеп-абыз» казахстанского композитора Серикжана Абдинурова. Автор соединил в одном произведении две разные культуры, Восток и Запад, сочетая европейские органные традиции и тюркский фольклор. Первыми исполнителями произведения стали квартет «Тлеп» (А.Казакбаев, А.Сайжан, Г.Кылышбекова, Г.Мустахимова) и органистка С.Абильханова. На фестивале присутствовали Чрезвычайный и Полномочный посол ФРГ Гебхардт Вайс, директор Гёте-Института Фридрих Кюнцель, представители концерна «Даймлер-Крайслер» и глава фирмы «Hugo Mayer» Герд Майер с сыном Штефаном.

Четвертый международный фестиваль органной музыки (в СМИ он назван «третьим») состоялся при поддержке Акимата города Алматы и Института Гёте с 27 по 31 мая 2006 года в Казахской Государственной филармонии им. Жамбыла в Алматы. В нём приняли участие: Мартин Бейкер (Великобритания), Екатерина Мельникова (Россия), Ремус Хеннинг (Румыния), а также композитор, пианист и органист Штефан фон Ботмер (Германия), пишущий музыку к немому кино. В его исполнении впервые в Казахстане прозвучало органное сопровождение немых фильмов «Усталая смерть» и «Симфония ужаса». В репертуарном списке концертов фестиваля прозвучали произведения И.С.Баха, И.Пахельбеля, А.Риттера, М.Таривердиева, Ф.Листа, Ф.Мендельсона, Дж.Кайони и А.Кропфрайтера. Фестиваль состоялся при

поддержке многочисленных спонсоров: «British Airways», «Hyatt Regent Almaty», «The Regent Almaty the Ankara in Kazakhstan», «Air Astana», «Бахус», ТОО «Алко», «Люфтганза», «Интер отель «Astana», «Галахер», «Институт Гете», Посольства Румынии, что свидетельствует о проявлении большого интереса к развитию органного искусства в Казахстане и активной его поддержке.

С 5 по 25 мая 2010 года состоялся [«Весенний Алматы»](#) - **пятый** международный фестиваль органной музыки (в СМИ он назван четвертым), посвящённый 75-летию Казахской государственной филармонии им. Жамбыла и получивший поддержку известных органистов. Седи участников фестиваля - Заслуженный артист РК Габит Несипбаев и его воспитанницы: дипломант международного конкурса Венера Сейтбатталова (Казахстан) и магистрант Казахской национальной консерватории им. Курмангазы Иоанна Соломону (Греция), профессора Йозеф Серафин (Польша) и Маркус Айхенлауб (Германия), заслуженный работник культуры России Наталья Малина. В репертуарном списке концертных программ фестиваля доминировали произведения европейских композиторов: И.С.Баха, В.Любека, Д.Букстехуде, Н.Брунса и других. «Прошло более четырех лет со дня проведения последнего фестиваля, но интерес к органной музыке повышается с каждым годом. Об этом говорят полные залы филармонических стационарных концертов», - отметил руководитель гастрольно-концертного управления филармонии им. Жамбыла Амантай Бергалиев. Причиной большого перерыва в реализации фестивальных проектов стала реконструкция концертного зала филармонии имени Жамбыла, на сцене которой он проводился.

17 октября - 31 октября 2010 года состоялся IV Международный фестиваль органной музыки «Диапазон» во Львове (Украина), в Доме органной и камерной музыки, где принимали участие Салтанат Абильханова (Казахстан), Лука Скандали (Италия), Надежда Величко, Валерий Коростелев (Украина), Феликс Пахлатко (Швейцария).

2-3 сентября 2011 года в органном зале Казахской национальной академии музыки в Астане состоялся [Азиатский тур VII Международного конкурса органистов имени Микаэла Таривердиева](#). В состав жюри вошли такие именитые органисты, как Джеймс Дэвид Кристи (США), Окубо Наоми Матцуи (Япония), Габит Несипбаев (Казахстан), Лада Лабзина (Россия). По окончании конкурса состоялся органно-литературный концерт «Аз и Я» по мотивам одноименной книги Олжаса Сулейменова и произведений Чингиза Айтматова: «И дольше века длится день», «Пегий пёс, бегущий краем моря», «Прощай, Гюльсары!», «Белый пароход», «Тавро Кассандры». В нем выступили: заслуженная артистка России и Казахстана Наталия Аринбасарова и лауреаты Международного конкурса органистов имени Микаэла Таривердиева: Хироко Иноуэ (Япония), Лада Лабзина (Россия) и Венера Сейтбатталова (Казахстан).

26 апреля 2012 года в Ташкенте состоялся концерт С.А.Абильхановой к 20-летию установления дипотношений между Казахстаном и Узбекистаном, организованный при содействии Посольства Республики Казахстан в РУ.

27-29 июня 2014 года по инициативе Центра творческих инициатив «Art aspect» в Караганде стартовал **шестой** фестивальный проект - «Первый международный фестиваль-конкурс молодых органистов «Organ art» [8] - новый, современный формат фестиваля-соревнования, в котором приняли участие молодые органисты из Латвии, Азербайджана, Казахстана, России. Они представили такие учебные заведения, как: Казахский национальный университет искусств, Пермская государственная академия искусства и культуры, Московская государственная консерватория им. П.Чайковского, Латвийская академия музыки им. Я.Витола, Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибекова. В рамках фестиваля-конкурса «Organ art» был представлен уникальный концерт фольклорно-этнографического ансамбля «Кок түріктер», включившего в свой репертуар произведения с органом казахстанских авторов. 5-7 июня 2015 года состоялся Второй международный фестиваль-конкурс молодых органистов «Organ art» [7]. Здесь была обширно представлена номинация «орган плюс» с участием вокалистов, состоялся концерт старинной музыки с участием Дамили Махпировой (гобой), Тамашагуль Гюнтер (сопрано) и Ларисы Латышовой (орган). Нужно отметить успешное выступление юных органистов из России, воспитанников ДМШ Академического музыкального колледжа Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и ДМШ им. Д.Д.Шостаковича из г. Москвы, показавших хороший пример и перспективу развития детского органного исполнительства в Казахстане. В работе жюри приняли участие Евгений Авраменко, Евгения Камянская (Россия), Массимо Скапин, Роберто Перетти (Италия), Катажина Анна Хенсы (Польша), Лариса Латышова, Татьяна Руднева (Казахстан). История фестиваля-конкурса «Organ art», ставшего ежегодным, продолжился в Астане и Кокшетау, расширяется география его участников. Так, например, в 2018 году в нем впервые приняли участие органисты из Узбекистана.

4-8 ноября 2015 года в рамках [X Юбилейного международного фестиваля](#) органной музыки в Пермской филармонии (Россия) казахстанские музыканты выступали наряду с органистами из России, Германии, Франции, США. Большой успех имела программа Ларисы Латышовой «Небесные турки» с участием этно-фольклорного ансамбля «Көк түріктер», в которой были представлены произведения казахстанских композиторов Ж.Джамабекова, С.Абдинурова, А.Исаковой, А.Абдинурова, Е.Усенова.

Особое место в казахстанском фестивальном движении занял органнй фестиваль осенью 2017 года, состоявшийся в Алматы, в КНК им. Курмангазы, посвященный полувековому юбилею органного класса. «50-летие органного класса - это 50-летие органной культуры в Казахстане. Мы за эти годы выросли и окрепли так, что можем проводить органнне концерты и фестивали силами воспитанников класса. Ни одна республика в Средней Азии не может этого

позволить», - отметил организатор фестиваля, Заслуженный артист Казахстана, «Мәдениет қайраткері», Кавалер Ордена «Құрмет» - Г.Т.Несипбаев [17]. В рамках этого фестиваля выступили Адиль Несипбаев и Мария Омирбекова с симфоническим оркестром консерватории (дирижер - Мадияр Тойболды) и ансамблем барочной музыки «Delsa Consort» (художественный руководитель - Дина Курманалинова). «Вселенная органа: эпохи и стили» - так озаменовался второй день фестиваля органной музыки, на котором свое мастерство продемонстрировали студенты органного класса Габита Несипбаева и Жанар Хидуановой. Третий фестивальный день был назван «Органный калейдоскоп». В его программе звучала музыка Д.Букстехуде, В.Любека, И.Пахельбеля, И.Г.Вальтера, И.С.Баха, Т.Дюбуа, З.Карг-Элерта, Э.Жигу и Л.Жумановой, в исполнении студентов органных классов КазНУИ. В Гала-концерте фестиваля концертную программу представили выпускники органного класса КНК им. Курмангазы разных лет, преподающие орган в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Жанар Хидуанова, Лейла Акшпекова, Светлана Парахина, Ирина Гавриленко) и Казахском национальном университете искусств (Лариса Латышова, Салтанат Абильханова, Венера Сеитбатталова).

С 3 по 8 ноября 2017 года в Перми на XII Международном фестивале органной музыки в сопровождении оркестра русских народных инструментов выступил Габит Несипбаев [15]. В марте 2025 года он вновь выступил на сцене Пермской краевой филармонии, на фестивале, посвященном И.С.Баху, с программой «Под музыку Вивальди».

В период пандемии 2020 в Казахской государственной филармонии им. Жамбыла при поддержке Министерства культуры и спорта РК проходил Первый онлайн фестиваль «[Philharmonic online fest](#)», в котором Г.Т. Несипбаев выступил с концертом, в программе которого прозвучали органные произведения И. Брамса.

При поддержке Гёте-Института, в рамках международного проекта «Органный караван «Россия - Казахстан - Германия» по программе «Культура в движении: региональный мобильный фонд в регионе Восточная Европа и Центральная Азия», 19-21 ноября 2021 года состоялся визит студентов и преподавателей кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова в Республику Казахстан. С концертом в Органном зале Казахского национального университета искусств (КазНУИ) в Астане выступили: Заслуженный артист России, профессор, лауреат премии «Органист года 2020» Даниэль Зарецкий со своими учениками - старшим преподавателем Марией Лобецкой, Александром Патрушиным, Еленой Малевой и Елизаветой Бородаевой. В программе прозвучала немецкая, русская и казахстанская органная музыка И.С.Баха, Д.Букстехуде, Ф.Мендельсона-Бартольди, Х.-А.Штамма; Х.Кушнарёва, Г.А.Мушеля, М. Таривердиева; Рахат-Би Абдысагина.

13 декабря 2022 года [в Алматы](#) в Казахской государственной филармонии имени Жамбыла и 12 мая 2022 года [в Астане](#) в Органном зале КазНУИ им.

К.Байсеитовой большой интерес у музыкальной общественности вызвал Литературно-музыкальный вечер Еркека Турсунова и Габита Несипбаева «Мелочи жизни» [3] - уникальный формат синхронизации литературного мастерства с органными сочинениями и транскрипциями А.Вивальди, И.Кребса, Клерамбо, И.С.Баха, И.Пахельбеля, Марчелло. Своеобразный синтез литературного повествования и музыкального сопровождения позволил зрителям совершить погружение в мир образов повседневности, составляющих основу человеческого бытия.

В 2023 году Лариса Латышова приняла участие в [XIX Международном фестивале](#) органной музыки в Перми (Россия) с программой «В объятии ветров», где были представлены произведения европейских и казахстанских композиторов, а так же авторские органные транскрипции для органного дуэта с участием Евгении Камянской.

С декабря 2023 года в Евангелическо-лютеранской церкви в Астане стал ежегодно проводиться фестиваль «Christmas music fest» с участием органистов и в его рамках - Международный конкурс музыкального искусства «Музыкальный сезон: Зима», в котором приняли участие музыканты из России, Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана, Польши. Фестиваль объединил под сводами храма Христа Спасителя не только органную и инструментальную музыку, но и вокал, камерные ансамбли. Особенностью фестиваля является активное участие студентов и молодых исполнителей из музыкальных учебных заведений Казахстана.

Нужно сказать, что студенты органных классов КНК им.Курмангазы и КазНУИ им. К.Байсеитовой успешно выступали на международных конкурсах органистов в Калининграде, Москве, Санкт-Петербурге, Перми (Россия), Риме (Италия), занимая призовые места и представляя органное исполнительское искусство Казахстана.

В 2025 году в Астане прошел фестиваль, посвященный 20-летию органа Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой, в рамках которого состоялись концерты студентов органного класса, сольные концерты преподавателей Л.В.Латышовой и С.А.Абиляхановой, концерт и мастер-классы приглашенного органиста Штефана Кислинга (Лейпциг, Германия). На протяжении всех лет функционирования юбилейного органа для студентов проводились мастер-классы органистов из Германии, Италии, Узбекистана, России, что позволило обогащать и совершенствовать исполнительский опыт.

С развитием цифровизации и интернет-технологий, социальных сетей появилась возможность творчески реализовываться и участвовать в видеопроектах. Интересен опыт Г.Т.Несипбаева, снявшегося в просветительских документальных фильмах и интервью в программе «Чистый Тон» (вып. 5) [«Габит Несипбаев. «Хранитель степного органа», «Портреты с Зариной Мухамедали»](#) (2025) – «История Габита Несипбаева» на телеканале

Abai TV / Абай TV, [Маэстро органной музыки Габит Несипбаев](#) на канале «24kz» и других.

Итак, знакомясь с ключевыми событиями, отражающими органную культуру в Казахстане с точки зрения экосистемного подхода, можно сделать следующие выводы:

1. Уникальность казахстанской органной экосистемы заключается в её компактности и высокой адаптивности. Органная культура в Казахстане представляет собой явление, сформировавшееся в условиях отсутствия собственной традиции органостроения и развившееся благодаря импорту инструментов, а также активной адаптации западных практик к национальному культурному контексту. За относительно короткий исторический срок (с 1967 года) орган, изначально воспринимавшийся как «чужеродный» и «культовый» элемент, не только прижился, но и стал органичной частью национального музыкального ландшафта.
2. Как музыкальная экосистема, она включает взаимосвязанные элементы: инструментарий (органы и их акустические характеристики) → творчество композиторов → исполнительскую и образовательную деятельность органистов → творческие события (фестивальные, концертные, конкурсные, видео-записывающие, образовательные) → средства массовой информации.
3. Эта система функционирует как живой организм: наличие инструментов стимулирует композиторов и исполнителей, а творческие события обеспечивают обратную связь, способствуя эволюции органной культуры.
4. Фестивали, органные концерты и просветительские программы повышают престиж органной музыки, активизируют процесс интеграции различных видов искусств, способствуют расширению слушательской аудитории и формированию устойчивого интереса к органной музыке, что является важным элементом экосистемного подхода [10].
5. В системе наблюдается равновесие: если один элемент слабеет - например, инструменты не реставрируются, то страдает вся система: становится меньше творческих событий, меньше слушателей.
6. Система качественно меняется под внешними воздействиями и творческими событиями: например, культурные обмены, участие в международных фестивалях благотворно влияют на исполнительское и композиторское творчество, наполняясь новыми идеями. Одновременно с этим прослеживаются цикличность и обратные связи: события → новые произведения → новые исполнители → новые инструменты → новые события.
7. Рассматривая казахстанскую органную культуру как музыкальную экосистему, можно увидеть уязвимые места в её стабильности, но вместе с этим имеют место быть её целостность, динамичность и потенциал для дальнейшего развития. С точки зрения теории систем, экосистема должна обладать способностью к саморегуляции и самовоспроизводству. Органная культура Казахстана в значительной степени зависит от государственных

- дотаций (филармонии, высшие музыкальные учебные заведения, спонсоры).
8. В Казахстане отсутствует звено производства органов и сервиса их обслуживания. В стране нет собственных органостроительных фирм. Каждый ремонт или сложная настройка инструментов требует привлечения иностранных специалистов. Это создает зависимость от внешних факторов.
 9. Малая численность профессиональных органистов делает систему неустойчивой при отсутствии массового притока молодых кадров (из-за малого количества рабочих мест).
 10. В последние годы в экосистему активно входят цифровые органы, позволяющие экспериментировать с электроникой, ИИ и генеративной музыкой, что расширяет творческие горизонты в сфере казахстанской органной культуры.

Список литературы

1. Schippers, Huib, and Catherine Grant. Approaching Music Cultures as Ecosystems: A Dynamic Model for Understanding and Supporting Sustainability, in Huib Schippers, and Catherine Grant (eds), Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective (New York, 2016; online edn, Oxford Academic, 17 Nov. 2016), URL: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190259075.003.0012>, accessed 01 Dec. 2025.
2. Владимир Тебенихин. Служение музыке. Статьи. Воспоминания. Материалы / авт.-сост. Д. Мосиенко. – Астана: КазНУИ, 2015. – 192 с.
3. В Нур-Султане пройдет литературно-музыкальный вечер «Мелочи жизни» Ермака Турсунова и Габита Несипбаева / Служба центральных коммуникаций при Президенте Республики Казахстан. URL: <https://ortcom.kz/ru/ism/1650885682> (дата обращения 01.12.2025)
4. Гавриленко И.А., Нусупова А.С. Органное искусство Казахстана в 1975–1999 годы: история, органология и исполнительская практика // Saryn. 2024. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/organnoe-iskusstvo-kazahstana-v-1975-1999-gody-istoriya-organologiya-i-ispolnitelskaya-praktika> (дата обращения: 01.12.2025).
5. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. - Астана: Фолиант, 2003. - 232 с.
6. Из Оксфорда в Астану: новый орган в храме Христа Спасителя/Газета Союза Евангелическо-лютеранских церквей «Лютеранские вести» № 10 (265), 2022. – С.2
7. Келлер Е. Уже второй раз Караганда встречала участников международного конкурса-фестиваля «Organ art» / URL: https://ekaraganda.kz/?mod=news_read&id=40938 (дата обращения 01.12.2025)
8. Латышова Л.В. «Organ art» - первый казахстанский фестиваль-конкурс молодых органистов // Музыкальный клондайк №8(141), август 2014, с 13.
9. Латышова Л.В. Из истории органного искусства Казахстана: особенности инструментария // Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал №3(16). - Уфа.-2014. - 96 с. (с.55-59).
10. Латышова Л.В. Казахское органное искусство в фестивальных проектах // журнал «Органные салоны – 1/2019», Москва, с. 50-55.
11. Латышова Л.В. О преемственности исполнительских традиций в органном искусстве Казахстана (1967 – 2000 годы) // Евразийский Союз Ученых. 2015. №8-4 (17). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-preemstvennosti-ispolnitelskih-traditsiy-v-organnom-iskusstve-kazahstana-1967-2000-gody> (дата обращения: 01.12.2025).

12. Латышова Л.В. Орган: величественный, уникальный и притягательный// URL: <http://credonews.org/index.php/67-gazeta/arkhiv-nomerov/gazeta-kredo-208/1219-organ-velichestvennyj-unikalnyj-i-prityagatelnyj> (дата обращения 01.12.2025)
13. Насонова М. Л. Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры. Автореф дисс.на соиск уч.степени кандидата искусствоведения. – М.: МГК им. Чайковского. – 1994. – 26 с. (с. 12).
14. Несипбаев Г.Т. Секция органа // Құманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы - 60 жыл. Казахская национальная консерватория им. Курмангазы. – Алматы: Asu anima, 2004. - 304 с. (с.57-62).
15. Неугодова М. В Перми завершился Международный фестиваль органной музыки / газета «Звезда» 16.11.2017, URL: <https://zvezda.su/culture/20176/11/v-permi-zavershilsya-mezhdunarodnyj-festival-organnoju-muzyki> (дата обращения 01.12.2025)
16. Первый в столице фестиваль органной музыки и кыл-кобыз. URL: https://el.kz/content-11608_7583/ (дата обращения 01.12.2025)
17. Сеитбатталова В.С. Фестиваль органной музыки в Алматы// Электронный ресурс: <http://principal.su/festival-organnoju-muzyki-v-almaty> (дата обращения 01.12.2025)
18. Ынтыкбаева С. Возвращение в Эдем // «NP» от 14.05.2004 №19 (311) URL: <https://archive.np.kz/old/2004/19/cultura2.html> (дата обращения 01.12.2025)

Харламова Татьяна Валерьевна

*Кандидат искусствоведения, PhD, руководитель отдела науки
Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой*

ОРГАН КАК МЕДИАТОР КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Аннотация

Статья посвящена осмыслению органа как медиатора культурных смыслов в музыкальном искусстве Казахстана. Органная культура республики рассматривается в контексте национальных музыкальных традиций, в которых орган не является автохтонным инструментом и осваивается в условиях художественного посредничества. В работе прослеживаются основные этапы становления органного искусства в Казахстане, выявляются особенности композиторской и исполнительской практики, а также анализируются механизмы ассимиляции органа в национальной музыкальной культуре. Особое внимание уделяется семантическим трансформациям органного тембра, его взаимодействию с казахским традиционным инструментарием и фольклорным мышлением, а также включению органа в симфонические, вокально-симфонические и ансамблевые жанры. В результате исследования выделяются три устойчивые семантические модели трактовки органа, что позволяет рассматривать органную культуру Казахстана как самостоятельную ветвь развития и важный фактор диалога культур, эпох и художественных мировоззрений.

Ключевые слова: органная музыка Казахстана, орган, национальная органная традиция; музыкальная семантика, национальный стиль, казахский фольклор, композиторское творчество, исполнительская практика, диалог культур.

Функционирование органа в музыкальном искусстве Казахстана – одно из уникальных явлений в истории музыкальной культуры. В контексте современных музыкально-исторических исследований функционирование органа в культуре Казахстана целесообразно рассматривать в рамках феномена так называемых «периферийных органных традиций», под которыми понимаются национальные культуры, в которых орган не является автохтонным инструментом и осваивается в условиях институционального, идеологического и художественного посредничества XX века. Подобные процессы характерны для музыкальных культур республик бывшего СССР, а также ряда стран Восточной и Центральной Европы [19–20]. Данный подход позволяет рассматривать казахстанскую органную музыку не как изолированное явление, а как часть общего евразийского культурного процесса.

Говоря об интересе исследователей органной музыки в Казахстане, отметим, что некоторые аспекты органной музыки обозначены в книге У. Джумаковой «Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов» [10]. Свои взгляды на развитие органной культуры в Казахстане высказывает Г. Жубанова на страницах автобиографических очерков «Мир мой – Музыка!» [11]. Одним из наиболее крупных исследований в этой области стал совместный труд В. Тебенихина и А. Карасаевой «Методические заметки об органном творчестве И.С. Баха (вопросы интерпретации)» [21]. Большое внимание вопросам истории становления органной культуры в Казахстане уделяется в работах Л. Латышовой [12–13]. Современная тема органостроения в комплексе с исполнительством и историей органной культуры поднимается в работе С. Будкеева «Архитектура органа как отражение картины мира» [7]. Об активном применении композитором С.Еркимбековым метода стилистического синтеза, усиленного необычным сочетанием различных тембровых красок, в числе которых орган, речь идет в статье А. Нусуповой и Н. Нусипжановой «Голубой минарет» Серика Еркимбекова: образно-художественная концепция» [16]. Данный ряд можно продолжить публикациями Д. Мосиенко [14], М. Мустафиной [15], В. Сеитбатталовой [18], а также исследованиями И. Гавриленко и А. Нусуповой в комплексе истории, органологии и исполнительского искусства [8–9].

Инструменту, возвращенному в лоне западной церковной культуры и не имеющему корней в казахской художественной традиции, предстояло пройти сложный путь развития, отмеченный спецификой менталитета, неоднозначностью восприятия национальной аудиторией, социально-культурными условиями становления органного исполнительства. Интересна специфика использования инструмента в композиторской практике, проблема образной и выразительной сущности органа как носителя новой, не свойственной ему ранее музыкальной семантики, обусловленной особенностями казахского «национального образа мира».

Нельзя не отметить, что в становлении органной культуры Казахстан шел по стопам Узбекистана. Именно там, в 1947 году, в Большом зале Ташкентской

государственной консерватории был установлен первый в Средней Азии орган. Можно выделить *три этапа становления органной традиции*. Первый (1967–1976) связан с освоением инструмента слушательской аудиторией и появлением первых сочинений для органа казахстанских композиторов. Второй (вторая половина 1970-х–1990-е гг.) характеризуется расцветом композиторского творчества и органного исполнительства в Казахстане, а также отмечен экспериментами в области тембра. Третий этап (с 2000-х годов по настоящее время) определяется расширением семантических свойств органа, обнаруживающего близость с традиционным казахским инструментарием. Огромное влияние на развитие и формирование данной ветви национальной культуры оказала советская органная школа.

Начальный этап истории органного искусства в Казахстане неразрывно связан с именем первого органиста Казахстана Владимира Тебенихина (1942–1988), чьи концерты проходили с большим успехом по всему бывшему Советскому Союзу. Исполнительская деятельность Тебенихина способствовала популяризации лучших образцов мировой органной литературы, а также первых органных опусов композиторов Казахстана.

На данном этапе доминирующей тенденцией становится освоение тембровой палитры, репертуара нового для казахстанской музыкальной культуры инструмента. Параллельно появляются *первые обработки* народной музыки и *переложения* для органа сочинений композиторов Казахстана, а также *первые оригинальные органные произведения*, например, «Полифонические эскизы» И. Дубовского (1968).

Известный музыковед-теоретик И. Дубовский по просьбе молодых казахстанских авторов и исполнителей выступил в качестве композитора, соединив в «Полифонических эскизах» принципы европейской полифонии с интонационностью, идущей от казахского фольклора. Именно «Полифонические эскизы» послужили своеобразным импульсом к созданию в 1970-е годы таких сочинений, как Соната А. Луначарского, «Вариации на тему Булата Сарыбаева» Е. Астахова, «Поэма» С. Кибировой и др. Эти произведения пользовались большой популярностью. Как пишет в своих воспоминаниях В. Тебенихин, данные опусы «были записаны для радио и часто исполнялись. В них цитировались казахские напевы и, хотя темы брались народные, звучали эти пьесы вполне "по-органному"» [21, с.95].

Появление нового инструмента открывало широкие возможности для развития исполнительской и преподавательской деятельности, однако распространение органной музыки было сопряжено с определенными трудностями. В то же время, несмотря на очевидную историко-культурную отдаленность «короля инструментов» от казахской инструментальной традиции, между ними обнаруживаются точки соприкосновения. Имеются в виду некоторые тембровые свойства органа, ассоциирующиеся с традиционным инструментарием. В этом же ряду следует назвать гармонику и баян, вошедшие в музыкальный быт этноса в начале XVIII века. Другим каналом стала

изначальная принадлежность органа богослужебному культу, сакральность, духовная направленность органного искусства, опосредованно резонирующая с системой верований казахов. С тембром и семантикой органа в определенных случаях коррелируют некоторые казахские инструменты. Так, пространственность звучания органа вызывает определенную аналогию с аэрофонами традиционного инструментария (кос-сырнай, камыс-сырнай, сыбызгы), а духовная направленность органного искусства, опосредованно резонирует сакральной семантике кыл-кобыза.

Обозначенные аналогии обусловили пути ассимиляции органа в системе национального инструментария, национального тематизма и, в частности, привели к непосредственному соединению органа с традиционными казахскими инструментами в рамках одного произведения.

В органном творчестве композиторов Казахстана конца 1960–первой половины 1970-х годов происходит *поиск* содержательных, жанровых, музыкально-выразительных средств. Характерно, что все искания протекают в русле идеологических требований, предъявляемых к искусству того времени, «национальному по форме и социалистическому по содержанию». Как и в других жанровых областях композиторского творчества (симфония, концерт, вариации, соната), в органной музыке взаимодействие европейской и национальной традиций находит выражение в соединении классических форм с тематизмом, ассимилирующим специфические для казахской музыки интонационные, метроритмические, гармонические и другие средства музыкальной выразительности.

В создании национального органного репертуара большую роль сыграли ведущие композиторы. Именно в классах композиции Г. Жубановой, К. Кужамьярова, Е. Рахмадиева создаются такие органные произведения, как «Вариации» Р. Байдалина, «Поэма» С. Кибировой, пьесы Б. Бекмухамедова и В. Мусатова.

Важное направление в творчестве казахстанских композиторов этого периода связано с *использованием органа в партитурах симфонических и вокально-симфонических произведений* вне связи с фольклором. Причем, тембр органа вводится в кульминациях-апофеозах заключительных частей цикла, которые в соответствии с содержанием, характерным для искусства советской эпохи, призваны провозглашать торжество коммунистических идеалов. Таковы, например, оратория «Ленин» Г. Жубановой (первое в Казахстане вокально-симфоническое произведение, в партитуру которого вводится орган), «Торжественная ода к 50-летию СССР» М. Иванова-Сокольского, Первая симфония К. Кужамьярова «Памяти Розыбакиева». В этом ряду также можно назвать балет А. Исаковой «Гамлет» (1971), где орган естественно и органично вплетается в симфоническую ткань произведения.

Посвященную 100-летию со дня рождения В.И. Ленина шестичастную ораторию «Ленин» для солиста, детского, смешанного хора, органа и симфонического оркестра Г. Жубанова считала началом зрелого периода своего

творчества. В автобиографическом очерке композитор отмечала отличие данного опуса от предыдущих произведений, подчеркивая «масштабы замысла и новые сложные музыкальные средства применительно и к оркестру, и к хору, и к солистам» [11, с.186]. Она пишет в этой связи: «Впервые в Казахстане в этом произведении звучит орган <...> и детский хор. В интерпретации талантливого дирижера Газиза Дугашева оратория прозвучала как мощная драматическая фреска» [11, с.186].

Введение в партитуру финала оратории «Ленин» Г. Жубановой органа (наряду с солистами, смешанным и детским хором, оркестром) обусловлено драматургической функцией последнего как генеральной кульминации произведения (гимн, прославление вождя и его деяний). Мощное и торжественное звучание органа, вступающего перед кодой на пике кульминации, в *tutti* оркестра подчеркивает значительность данного момента.

Противоположная трактовка тембра органа, связанная с воплощением трагической семантики, раскрывается в пятичастной симфонии Г. Жубановой «Жігер» («Энергия»), ставшей реакцией на смерть отца, композитора Ахмета Жубанова. Соло органа с главной темой, полной скорби и проникновенного лиризма, вступает в медленной четвертой части – трагическом центре цикла, на *piano*, после оркестровой кульминации (цифра 12 партитуры). По воспоминаниям Г. Жубановой, именно с музыки IV части началось создание всей симфонии, в которой «философская идея о вечности бытия, превратностях судьбы, переживаниях личности звучала более отстраненно и обобщенно, как раздумье о жизни» [11, с.179].

В данном случае образная концепция IV части симфонии «Жігер» корреспондирует с классическими образцами западноевропейской органной музыки, когда личная трагедия приобретает поистине вселенский размах. Не случайно исследователи симфонического опуса Г. Жубановой отмечают сопоставление глубокой трагедийности и возвышенного катарсического начала.

Таким образом, первый этап истории органного искусства в Казахстане становится периодом технического «знакомства» с инструментом, освоением жанров и форм органной музыки. Его применение еще не обусловлено глубинной семантической связью с фольклором. В произведениях этого периода тембр органа трактуется как символ философского монументального начала. Включение органа в партитуры вокальных и симфонических сочинений призвано подчеркнуть масштабность и глубину замысла.

Сходные процессы ассимиляции органа наблюдаются в музыкальных культурах Украины и стран Балтии. Так, в украинской музыке 1960–1970-х годов орган активно вводится в симфонические и вокально-симфонические жанры, приобретая значение символа философской и исторической рефлексии [4]. В качестве сравнения можно привести творчество композиторов Е.Станковича и В. Губаренко, в чьем творчестве орган не выступает в качестве самостоятельного сольного инструмента, однако его тембр привлекается в ряде симфонических и вокально-инструментальных произведений как носитель

сакрально-символического начала. Подобно казахстанской практике, орган здесь используется преимущественно вне культового контекста, что обусловлено общими идеологическими условиями советского времени [19-20].

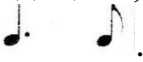
Особое место в советской органной культуре занимают страны Балтии, где в творчестве А. Пярта, П. Вакса, Р. Калсонса орган становится носителем медитативной, метафизической семантики, связанной с идеей внутреннего духовного пространства [2]. Указанная тенденция обнаруживает типологическую близость с третьим этапом развития органной культуры в Казахстане, где инструмент приобретает сакрально-философскую функцию.

Второй этап характеризуется дальнейшим развитием исполнительской и композиторской практики. Именно на этом этапе происходит углубление связи органа с фольклором. Значительную роль в этом процессе сыграла деятельность казахского органиста Габита Несипбаева, стимулировавшая обогащение национального органного репертуара. По его инициативе был проведен ряд тематических сезонов органной музыки: абонемент «Все сочинения И. С. Баха для органа» (15 программ в сезонах 1992-1995 гг.), циклы исторических концертов «Барокко», «Классицизм», «Романтизм», «Орган в ансамблевом музицировании» (сезоны разных лет), лекции-концерты по истории органа, жанрам органной музыки, эпохам и стилям там же (сезоны разных лет). В его концертный репертуар включаются такие произведения, как Концерт для органа, фортепиано и оркестра и «Приношение Понтифику» Ж. Джумабекова, Пьеса для органа и струнного оркестра К. Шильдебаева, «Жертвоприношение Тенгри» А. Бестыбаева для оркестра и органа и др. В этом же ряду стоят созданные Г. Несипбаевым обработки для органа казахских и кыргызских народных песен («Три песни Абая», «Две фантазии на темы песен Ахана-Сері») и переложение для органа «Казахского вальса» Л. Хамиди.

Кроме того, техническая революция: компьютеризация творчества, появление новых, синтетических методов создания звуков на основе современной компьютерной и электронной систем – привела к созданию *электрооргана*, что, в свою очередь, повлекло за собой возникновение произведений с участием нового инструмента (например, Концерт для альта, камерного оркестра и электрооргана Ж. Турсунбаева). Причем, музыкальный язык и стиль органных произведений, создаваемых на этом этапе, как и в других областях композиторского творчества, характеризуется *тенденцией воссоздания* жанровых, композиционных, структурных, тембровых и других особенностей фольклора в сочетании с европейскими музыкальными формами. В качестве примеров можно назвать пьесы «Портрет» А. Романова (1985), «Fugionmeditation» С. Еркимбекова (1998), «Pastoral» К. Шильдебаева (1998) и т.д.

В пьесе К. Шильдебаева «Pastoral» для органа, струнных и флейты о связи с казахскими кобызовыми кюями выразительной темы, звучащей у органа, свидетельствуют интервальная основа и особенности метроритмической организации. Имеются в виду доминирующая роль чистой

квинты, ритмическая свобода: нерегулярная ритмическая пульсация внутри каждого такта с размером 4/4, обуславливающая, в свою очередь, свободу мелодического развертывания. При этом композитор обращается к *форме и шире* – *образной семантике пассакалии*, как известно, одной из знаковых в музыке барочной традиции. В то же время, в основных принципах построения драматургии и формы обнаруживаются связи с традицией пассакалий Шостаковича.

Так, первая часть построена по принципу постепенного включения органа–флейты–виолончели–альта–скрипки в общее звучание. Причем, при вступлении каждого инструмента появляются новые варианты основной темы, контрапунктически соединяющиеся как с темо *ostinato*, так и с предыдущими, полифоническое развертывание которых продолжается на протяжении всей первой части произведения, вызывая аналогию с удержанными противосложениями. Сквозными интонациями, объединяющими все варианты, в соответствии с фольклорной традицией, являются «кюевая» чистая квинта и оstinатная ритмическая фигура .

Третья же часть, как и у Шостаковича, повторяет логику фактурно-тембрового, динамического развития первой, однако в ракоходном движении: от *tutti* к постепенному отключению инструментов. Возникающий при этом на всех уровнях текста принцип *diminuendo* становится зеркальным отражением *crescendo* первой части формы. Подобная направленность драматургического и фактурного развития, как известно, характерна для произведений Шостаковича (вспомним прелюдию *gis-moll* из цикла Прелюдии и фуги, медленную часть Первого скрипичного концерта и др.). Интонационное обновление тематического зерна в рамках полифонического развертывания, его вариантное прораствание, контрапунктическое соединение голосов у Шостаковича создает эффект постоянного интонационного обновления и фактурного уплотнения. Примечательно, что основой формо- и темообразования в казахском кюе также импульсом служит мелодическая или ритмическая ячейка, проходящая несколько фаз развития, основанных на постепенном разрастании, увеличении диапазона звучания и вариантном преобразовании первичного тематического зерна.

В результате в «Pastoral» К. Шильдебаева наблюдается *синтез жанровых, формообразующих принципов, типичных для Д. Шостаковича с особенностями кюевой структуры*.

Особая область органной музыки казахских композиторов на данном этапе обусловлена экспериментами с инструментальными составами, результатом чего стало *создание индивидуализированных ансамблей, одним из обязательных участников которых становится орган*. Таковы «Концертино» для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра, «Pastoral» для органа, флейты и оркестра К. Шильдебаева (1998), пьесы С. Еркимбекова и Б. Аманжолы (1992–1997 гг.) и т.д. Такое явление, ставшее общей тенденцией инструментальной

музыки второй половины XX века, в творчестве казахских композиторов проявляется в расширении тембровой палитры инструментальных ансамблей. Имеется в виду поиск новых красок в звучании классического инструментария, введение инструментов, не применявшихся прежде. Таковы пьесы «На струнах кобыза» Б. Баяхунова для альта соло (1994) и «Гаухар» С. Еркимбекова для фортепиано и арфы (1995), Сюита для струнного оркестра и литавр, пьеса для вибратона и фортепиано Б. Аманжолы (1997), Три пьесы для виолончели и компьютера (1998) и Музыка для виолончели и компьютера «Душа шамана» (1999) А. Раимкулова и др.

Аналогичные процессы синтеза органа с национальным инструментарием прослеживаются в музыкальных культурах Грузии и Армении, где орган нередко включается в ансамбли с традиционными инструментами и голосом, выполняя преимущественно колористическую и аккомпанирующую функцию (Г. Канчели, Т. Мансурян) [22]. Данный принцип трактовки органного тембра корреспондирует с произведениями К. Шильдебая, а впоследствии и С. Абдинурова, в которых орган выступает как акустический фон сакрального действия.

Третий этап в Казахстане характеризуется расширением «радиуса действия» органной культуры. Прежде всего, это связано с переносом столицы из Алматы в Астану, открытием Казахской национальной академии музыки (КазНАМ) и при ней – первого в североказахстанском регионе Органного зала (1998). Отсюда – дальнейшая активизация композиторского творчества, расширение органного репертуара. Как и на предыдущем этапе, создаются произведения для разнообразных инструментальных ансамблей, для симфонического оркестра с участием органа. Параллельно происходит *расширение семантического диапазона* в трактовке органа казахстанскими композиторами. В частности, новым для национального искусства становится применение инструмента для *создания атмосферы сакрального действия*. Тем самым в условиях иного ментального архетипа, восходящего к язычеству кочевого народа, актуализируется изначально культовое предназначение органа, о чем речь шла ранее. Такая семантическая функция органа в творчестве казахстанских авторов на данном этапе связана с медитативными свойствами инструмента и его акустическими возможностями. В качестве примеров можно назвать «Голубой минарет» С. Еркимбекова, «Тілеп-абыз» С. Абдинурова.

С. Еркимбеков определяет «Голубой минарет» как «глубокое музыкально-философское полотно, совместившее в себе древнюю философию Востока в звучании европейского органа, солиста и симфонического оркестра с современным слышанием, видением и ощущением Мира, Духа, Земного созидания и Величия красоты, единения пространства Неба и Земли» (из беседы с композитором).

Подобным образом можно интерпретировать и сочинения С. Абдинурова «Сағындым» для голоса и органа, «Тілеп-абыз» для квартета кобызов и органа.

В них обращает на себя внимание аккомпанирующая функция органа, введенного в контекст гомофонно-гармонической фактуры, – в отличие от полифонической, доминирующей в европейской традиции. При этом композитор подчеркивает колористические возможности инструмента, который либо дублирует основную тему, либо создает гармонический фон.

В трактовке казахстанскими композиторами органа в качестве символа духовного начала обнаруживаются *две тенденции*. Первая связана со *стилилизацией лексики, форм европейской барочной полифонической музыки* вне связи с фольклором. В этом контексте отметим произведения: «Приношение» А. Романова, «Духовный концерт» и «Приношение понтифику» Ж. Джумабекова. Интересно отметить, что «Приношение» А. Романова состоит из двенадцати мини-циклов: одиннадцати лаконичных прелюдий и инвенций, и развернутой прелюдии и basso ostinato, организованных скрепляющим весь цикл лейтмотивом – интонацией кварты и секунды, которые являются зерном темы каждой прелюдии и инвенции. Тональный план цикла: $b - f - e - G - b - F - a - A - g - c - f - g$. Тональности пьес цикла по замыслу композитора складываются в мелодию.

Вторая тенденция сопряжена с воссозданием европейских полифонических жанров на основе национального тематизма. Для произведений данного направления характерно структурирование национального мелоса в форме фуги: «Голубой Минарет» С. Еркимбекова, «Сағындым» С. Абдинурова и др.

В более широком европейском контексте следует отметить влияние французской органной школы XX века, представленной творчеством О.Мессиана, Ж. Лангле, М. Дюрюфле. Для данных композиторов характерно осмысление органа как инструмента космологического и внеисторического мышления, что находит параллели в философской трактовке органа в произведениях казахстанских авторов начала XXI века [3].

В результате анализа органного творчества композиторов Казахстана можно выделить три устойчивые семантические модели трактовки органа: монументально-идеологическую (оратории, симфонии), философско-трагическую (орган как солирующий инструмент в медленных частях) и сакрально-медитативную (в ансамбле с традиционными инструментами). Подобная типология подтверждает сложность и многозначность органного тембра в национальном контексте. Так, в образной сфере закрепились культовая семантика органа как инструмента, применяемого для *создания атмосферы сакрального действия, философских размышлений* (С. Еркимбеков «Голубой минарет», А. Романов «Приношение», Ж. Джумабеков «Духовный концерт», «Приношение понтифику» и др.). В тематизме и формообразовании произведений ведущим принципом становится *опора на национальные казахские традиции*. В области формообразования – это традиционный кюй, форма которого основана на принципах симметрии, принципе трехчастности с типичным расширением диапазона звучания в каждом последующем разделе.

Национальный колорит тематизма создается благодаря опоре на традиционные казахские интонации и ритмо-формулы (квинтовая интервальная основа, пунктирный ритм, синкопы и т.д.). Наряду с этим, остается актуальной традиция *цитирования* фольклора. Однако принципы работы с цитируемым материалом свидетельствуют о новом уровне художественного мышления. Имеется в виду трансформация цитат, выявление и актуализация интонационной общности «европейских» и казахским напевов, образование новых тематических образований (Б. Баяхунов «Казахская бахиана»).

Все выявленные тенденции органной ветви композиторского творчества корреспондируют с традициями, сложившимися в музыке композиторов Казахстана на современном этапе и определяют дальнейшее развитие академической музыки в республике, а органная культура Казахстана формируется не как периферийное заимствование европейской традиции, а как самостоятельная ветвь евразийского музыкального пространства, в которой орган становится медиатором диалога культур, эпох и философских мировоззрений.

Список литературы

1. Streliaev A. *Latvian Organ Music: A Performer's Guide and Bibliography* [Text]. – 2012.
2. Hillier P. *Arvo Pärt* [Text]. – Oxford : Oxford University Press, 1997.
3. Johnson R. *Messiaen* [Text]. – Berkeley : University of California Press, 1975.
4. *Organ Music in the Baltic States: Estonia* : в 3 т. / ed. by A. Fiseisky. – [S. l.]: Kotta, [б. г.]. – URL: <https://www.kotta.info/> (дата обращения: 22.12.2025).
5. Thoors M. *Från Öst Till Väst: Orgelmusik från Ryssland och Sovjetunionen* [Text] : dissertation. – Stockholm, 2023. – URL: <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kmh:diva-4840> (дата обращения: 22.12.2025).
6. Бочкова Татьяна Рудольфовна Хорал как репрезентант диалога с барокко в романтической органной сонате // Манускрипт. 2017. №3–1 (77). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horal-kak-reprezentant-dialoga-s-barokko-v-romanticheskoy-organnoy-sonate> (дата обращения: 22.12.2025).
7. Будкеев С. Архитектура органа как отражение картины мира [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Барнаул, 2011. – 48 с.
8. Гавриленко И., Нусупова А. Органное искусство Казахстана в 1975–1999 годы: история, органология и исполнительская практика // *Saryn*. – 2024. – Т. 12, № 4. – С. 39–61.
9. Гавриленко И., Нусупова А. К проблеме возникновения музыкальных жанров в европейских органных школах эпохи барокко // *The Scientific Heritage*. 2022. №82–3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-vozniknoveniya-muzykalnyh-zhanrov-v-evropeyskih-organnyh-shkolah-epohi-barokko> (дата обращения: 22.12.2025).
10. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов: проблемы истории, смысла и ценности [Текст]. – Астана : Фолиант, 2003. – 232 с.
11. Жубанова Г. Мир мой – Музыка [Текст]. – Алматы : Білім, 2008. – 336 с.
12. Латышова Л. О преемственности исполнительских традиций в органном искусстве Казахстана (1967–2000) // *Евразийский союз учёных*. – 2015. – № 17. – URL: <http://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/o-preemstvennosti-ispolnitelskix-tradicij-v-organnom-iskusstve-kazaxstana-1967-2000-gody/> (дата обращения: 22.12.2025).

13. Латышова Л. В. Становление органного исполнительского искусства в Казахстане [Электронный ресурс] // *Органное сообщество Principal*. – 2014. – 26 мая. – URL: <http://principal.su/stanovlenie-organnogo-ispolnitelskogo-iskusstva-vkazahstane/> (дата обращения: 22.12.2025).
14. Мосиенко Д. Органная музыка в Астане [Электронный ресурс] // *Играем с начала*. – 2013. – № 9 (113). – URL: <http://archive.gazetaigraem.ru/a2201307> (дата обращения: 22.12.2025).
15. Мустафина М. Король музыки [Электронный ресурс] // *Литер* : респ. обществ.-полит. газ. – 2017. – 30 сент. – URL: <https://liter.kz/> (дата обращения: 22.12.2025).
16. Нусупова А. С., Нусипжанова Н. Н. «Голубой минарет» Серика Еркимбекова: образно-художественная концепция [Электронный ресурс] // *Мысль*. – 2014. – 17 нояб. – URL: <http://mysl.kazgazeta.kz/?p=4358> (дата обращения: 22.12.2025).
17. Петрова А. А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2001. – 207 с.
18. Сеитбатталова В. Фестиваль органной музыки в Астане [Текст] // «Мир мой – Музыка!»: юбилею Газизы Жубановой посвящается. – Астана : [б. и.], 2018. – Вып. IV. – С. 149–155.
19. Советская музыка: орган Союза советских композиторов и Сектора искусств Наркомпроса. – Вып. 1–6 / Союз композиторов СССР. – М. : ОГИЗ–Музгиз, 1975.
20. Советская музыка: орган Союза советских композиторов и Сектора искусств Наркомпроса. – Вып. 7–12 / Союз композиторов СССР. – М. : ОГИЗ–Музгиз, 1989.
21. Тебенихин В. И., Карасаева А. Ж. Методические заметки об органном творчестве И. С. Баха (вопросы интерпретации) // *Проблемы методики преподавания и исполнительства* : сб. тр. – Алма-Ата, 1989. – Вып. 1. – С. 3–45.
22. Schmelz P. J. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw* [Text]. — Oxford : Oxford University Press, 2009.

Гавриленко Ирина Анатольевна¹, Нусупова Айзада Сайфуллаевна²

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы,
старший преподаватель кафедры «Специальное фортепиано»

²Казахская национальная консерватория им. Курмангазы,
проректор по научно-инновационной деятельности, творческому развитию и
международному сотрудничеству, кандидат искусствоведения, «Отличник
культуры РК», профессор кафедры «Музыковедение и композиции»

ОРГАННАЯ КУЛЬТУРА АЛМАТЫ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Аннотация

В статье исследуется феномен органной культуры города Алматы как значимое явление музыкальной жизни республики. Исследование раскрывает исторические

предпосылки становления органного искусства, начиная с установки первого инструмента Alexander Schuke (Потсдам, Германия) в 1967 году в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы. Проанализированы этапы развития органного исполнительства, педагогической школы и концертной деятельности. Особое внимание уделено современному состоянию органной культуры и ее роли в контексте актуальных социально-культурных процессов. Выявлены основные проблемы и перспективы развития органного искусства Алматы в контексте современного музыкального развития Казахстана.

Цель данной статьи – представить системное исследование становления и современного состояния органной культуры Алматы, выявить ее особенности, проблемы и перспективы в контексте развития национального музыкального искусства. Методологическая основа работы включает историко-культурный и сравнительный анализ, а также методы систематизации, контент-анализа и культурологической интерпретации.

Ключевые слова: орган, Алматы, музыкальная культура, Казахстан, исполнительство, педагогика, культурное наследие.

Органная культура занимает особое место в музыкальной жизни Алматы, объединяя в себе элементы академической традиции, духовного наследия и современного культурного самовыражения. В отличие от стран Европы, где орган на протяжении столетий являлся неотъемлемой частью религиозной и концертной практики, в Казахстане его появление и развитие – относительно новое, но чрезвычайно значимое явление для национальной музыкальной культуры.

Появление органа в Алматы стало не просто крупным событием, но и символом диалога Запада и Востока, академического и народного, религиозного и светского. Уже более полувека орган выступает духовным центром притяжения исполнителей и слушателей.

Органное искусство Казахстана начинается именно с Алматы. В 1967 году в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы (ныне Казахская национальная консерватория им. Курмангазы) был установлен *первый в стране орган*, изготовленный немецкой фирмой *Alexander Schuke* (Потсдам, Германия).

Его появлению предшествовал продолжительный процесс, осложненный политическими и религиозными ограничениями, характерными для данного исторического периода [1]. Существенный вклад в реализацию проекта внесли К. Кужамьяров и Е. Рахмадиев, занимавшие в разные годы должность ректора Государственного института искусств (ныне – Казахская национальная консерватория им. Курмангазы). Помимо этого, в установке инструмента также был задействован Комитет по органостроительству при Министерстве культуры СССР, которым в то время руководил Л. Ройзман, известный советский органист.

В 1990-е годы была проведена реставрация, осуществленная по инициативе ректора Д.К. Касеинова, которому удалось добиться государственного финансирования через Министерство культуры Республики Казахстан. В 2003 году, к 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, при поддержке ректора Ж.Я. Аубакировой инструмент

перенесен в новый концертный зал, архитектура которого учитывала специфические требования для оптимального функционирования органа. Консультации с профессором Г. Несипбаевым сыграли важную роль в проектировании: ряд его предложений был реализован в зале, что способствовало улучшению акустики и качества звучания.

Торжественное открытие нового зала состоялось 10 декабря 2004 года. В 2005 году фирмой Alexander Schuke была проведена реконструкция органа. В 2020 году в консерватории начался капитальный ремонт Большого зала, в связи с чем с целью предотвращения загрязнений инструмент был закрыт. Одновременно реализованы специальные акустические мероприятия: удаление коврового покрытия изменило звуковые характеристики помещения, вследствие чего орган по своим темброво-колористическим параметрам приблизился к звучанию инструмента католического собора.

В настоящее время орган «Alexander Schuke» в Большом зале им. Е. Рахмадиева активно используется в учебном и концертном процессе ВУЗа. На нем проходят органные концерты, факультетские и общеконсерваторские мероприятия; студенты органного класса сдают экзамены, а также регулярно проводятся мастер-классы, лекции-концерты и занятия с приглашенными исполнителями. Рассматриваемый инструмент по своей диспозиции относится к необарочному типу. Несмотря на ориентацию на барочные принципы, регистровая структура отличается продуманностью и полнотой, что делает возможным исполнение репертуара различных эпох.

Орган представляет собой концертный инструмент с игровой механической трактурой, двумя мануалами, педалью и 32 регистрами. Его диспозиция:

PEDAL (C-f ¹)	I man. HAUPTWERK (C-g ³)	II man. UNTERWERK (C-g ³)
1. Principal 16'	6. Pommer 16'	17. Quintadena 8'
2. Subbaß 16'	7. Principal 8'	18. Gedackt 8'
3. Oktave 8'	8. Dulzflöte 8'	19. Principal 4'
4. Gedacktbaß 8'	9. Rohrflöte 8'	20. Nachthorn 4'
5. Oktave 4'	10. Oktave 4'	21. Oktave 2'
	11. Spitzflöte 4'	22. Terz 1 3/5'
30. Rohrflötenbaß 2'	12. Nassat 2 2/3'	23. Blockflöte 2'
31. Mixtur 5 f.	13. Oktave 2'	24. Quinte 1 1/3'
32. Posaune 16'	14. Mixtur 5-6 f.	25. Sifflöte 1'
33. Trompete 8'	15. Cymbel 4 f.	26. Scharff 5 f.
	16. Trompete 8'	27. Dulcian 16'
		28. Trichterregal 8'
		29. Tremulant
Копулы II/I, I/P, II/P		

Через четыре года после концертного, в 1971 году, был установлен Учебный механический орган консерватории той же немецкой фирмой

Alexander Schuke. Его появление стало возможным благодаря инициативе Е. Рахмадиева, занимавшего должность ректора в указанный период. Осознавая необходимость наличия учебного инструмента и его значимость для обеспечения образовательного процесса, композитор смог добиться разрешения на установку второго органа в Казахстане.

Данный инструмент, аналогично концертному органу, оснащен механической трактурой и двумя мануалами. Однако количество регистров значительно меньше и составляет 12, что почти втрое уступает первому органу. Его диспозиция:

II man. (C-g ³)	I man. (C-g ³)	PEDAL (C-f ¹)
1. Rohrflöte 8'	7. Principal 4'	11. Subbaß 16'
2. Nachthorn 4'	8. Gedackt 8'	12. Gedacktbaß 8'
3. Principal 2'	9. Blockflöte 2'	13. Gemshorn 4'
4. Sesquialtera 2 f.	10. Scharff 3 f.	
5. Siffflöte 1'		
6. Tremulant		
Копулы II/I, I/P, II/P		

В настоящее время учебный механический орган, расположенный в аудитории №122 консерватории, активно задействуется в образовательном процессе: на нем проводятся занятия, лекции, а также самостоятельные репетиции преподавателей и студентов органного класса. В отличие от концертного инструмента, данный орган находится в постоянном распоряжении обучающихся¹.

В 1988 году в Алматы был установлен крупный концертный орган симфонического типа. Обладая большим звуковым диапазоном и расширенным составом регистров, орган чехословацкой фирмы «*Rieger-Kloss*» на тот момент имел солидный потенциал для успешного развития органного искусства в Казахстане. Установленный первоначально на сцене Казахконцерта, орган был переинтонирован лишь однажды, в 2003 году.

Процесс заказа и установки филармонического инструмента был сопряжен с трудоемкой подготовительной организационной работой, связанной с проведением В.И. Тебенихиным, ведущим концертирующим органистом Казахстана, переговоров и утверждением диспозиции органа. Установка нового органа стала огромным событием в—жизни республики. Внушительное количество гастролей зарубежных музыкантов, регулярные концерты отечественных органистов – все это стало неотъемлемой частью органной культуры Алматы. На данный момент орган считается самым большим инструментом Средней Азии.

¹ Орган в концертном зале используется только при наличии свободного времени, поскольку наряду с занятиями органистов там проходят репетиции симфонического, народного и фольклорного оркестров, прогоны различных программ и общеконсерваторские мероприятия.

Филармонический орган оснащен полностью электрической трактурой: игровые и регистровые элементы соединены с кафедрой посредством электрических коммутаторов и управляющих реле. Инструмент выделяется исключительными техническими и художественными характеристиками: он включает четыре мануала, педаль, семьдесят четыре регистра, швеллеры на втором и третьем мануалах, вальце, четыре свободные комбинации, две дополнительные педальные и три самостоятельные свободные комбинации:

PEDAL (C-f ¹)	I man. (C-g ³)	II man. (C-g ³)	III man. (C-g ³)	IV man. (C-g ³)
1. Maior Bass 32'	24. Principal 16'	44. Principal 8'	64-66 пустые	90. Gedacktfloete 8'
2. Principal 16'	25. Stillgedackt 16'	45. Gedackt 8'	67. Burdon 16'	91. Oktave 4'
3. Violon 16'	26. Principal 8'	46. Quintadena 8'	68. Principal 8'	92. Rauschpfeife 4f. 2 2/3'
4. Subbass 16'	27. Rohrflöte 8'	47. Viola 8'	69. Flaut maior 8'	93. Terzeepta 1- 2f. 1 3/5'
5. Burdon 16'	28. Zartflöte 8'	48. Principal 4'	70. Salicional 8'	94. Mixtur 4f. 1'
6. Quinte 10 2/3'	29. Gambit 8'	49. Kleingedackt 4'	71. Schwebung 8'	95. Solo Trompete 8'
7. Oktave 8'	30. Oktave 4'	50. Oktave 2'	72. Oktave 4'	96. Solo Trompete 4'
8. Bassflöte 8'	31. Koppelflöte 4'	51. Spitzflöte 2'	73. Flaut harm. 4'	97. пустой
9. Gemshorn 8'	32. Quinte 2 2/3'	52. Quinte 1 1/3'	74. Violino 4'	
10. Choralbass 4'	33. Spitzoctave 2'	53. Superoktave 1'	75. Nasard 2 2/3'	
11. Blockflöte 4'	34. Mixtur maior 5f. 2'	54. Oktav Cimbels 2f. 1/2'	76. Querflöte 2'	
12. Bauernflöte 2'	35. Scharf 5f. 1'	55. Sesquialter 2- 3 f. 2 2/3'	77. Terz 1 3/5'	
13. Rauschbass 4f. 5 1/3'	36. Trompete 16'	56. Mixtur minor 4f. 2/3'	78. Flautino 1'	
14. Mixtur 5f. 2 2/3'	37. Trompete 8'	57. Dulcianregal 16'	79. Obertöne 3f. 2/7'	
15. Bombarde 16'	38. II/I	58. Krummhorn 8'	80. Mixtur 5f. 1 1/3'	
16. Fagott Trem. 16'	39. III/I	59. Tremolo	81. Terzcimbel 3f. 1/3'	
17. Trompete 8'	40. IV/I	60. III/I	82. Fagott 16'	
18. Klarine 4'	41. II/I SUB*	61. IV/I	83. Trompete harm. 8'	
19. I/P	42. III/I SUPER	62. III/II SUB	84. Oboe 8'	
20. II/P	43. IV/I SUB	63. IV/II SUB	85. Vox Humana 8'	
21. III/P			86. Clairon 4'	
22. IV/P			87. Tremolo	
23. III/P SUPER*			88. IV/III	
			89. IV/III SUB	

* SUPER копуляция – с октавным удвоением вниз

* SUB копуляция – с октавным удвоением вверх

Анализ регистров свидетельствует, что орган филармонии обладает уникальными акустическими ресурсами, позволяющими реализовывать

художественные замыслы различной степени сложности. Инструмент способен воспроизводить органную музыку разных эпох, стилей и жанров без ограничений в интерпретации, обеспечивая величественное и монументальное звучание произведений.

В 2009 году Казахская национальная консерватория им. Курмангазы г. Алматы пополняет свой инструментарий цифровым эрзацем органа – *Content D4330*. Его появление способствует дальнейшему росту отечественного исполнительства, позволяя студентам и преподавателям консерватории совершенствовать свое мастерство.

Учебный цифровой орган «Content D4330» КНК им. Курмангазы снабжен двумя мануалами, педальной клавиатурой и тридцатью одним регистром. Дополнительно инструмент оборудован швеллером, расположенным непосредственно над педалью, что позволяет гибко регулировать динамический диапазон звучания. Его диспозиция:

PEDAL (C-f ¹)	I man. HAUPTWERK (C-c ⁴)	II man. UNTERWERK (C-c ⁴)
Subbass 16'	Quintadena 16'	Holzgedackt 8'
Oktave 8'	Principal 8'	Viola di Gamba 8'
Gedackt 8'	Rohrflöte 8'	Voix céleste 8'
Violin 8'	Oktave 4'	Nachthorn 4'
Choralbass 4'	Flöte 4'	Nasat 2 2/3'
Posaune 16'	Quinte 2 2/3'	Waldflöte 2'
Trompete 8'	Oktave 2'	Terz 1 3/5'
Klarine 4'	Cornett 3 f.	Quinte 1 1/3'
Koppel Hw-Ped	Mixtur 4 f.	Sifflöte 1'
Koppel Sw-Ped	Fagott 16'	Scharff 3 f.
Mono Bass	Trompete 8'	Dulcian 8'
	Tremulant	Vox humana 8'
	Koppel Sw-Hw	Tremulant

Диспозиция органа демонстрирует сбалансированное сочетание всех основных регистровых семейств, обеспечивая богатую тембровую палитру и высокую художественную универсальность инструмента. Анализ диспозиции позволяет утверждать, что регистровый состав электронного органа отличается многогранностью и тщательно продуманной структурой. В нем представлены все три основные группы лабиальных регистров: строгие и устойчивые принципалы, многочисленные флейтовые голоса, а также выразительные штрайхеры. Особое внимание заслуживают регистры *Voix céleste* («Небесный голос») и *Vox humana* («Человеческий голос»), обладающие уникальной тембровой окраской и придающие инструменту особую художественную выразительность. Существенный ряд язычковых голосов обеспечивает возможность для студентов познакомиться с их характерным звучанием и освоить тонкости работы с различными тембрами. Помимо основных групп, в

диспозиции также представлены вспомогательные регистры, что значительно расширяет исполнительские возможности.

Электронный орган, расположенный в аудитории №331 КНК им. Курмангазы, активно применяется в образовательном процессе. Наличие швеллера дает студентам возможность отрабатывать навыки динамического управления звучностью, что является важным элементом профессиональной подготовки.

В одном из католических приходов города Алматы сравнительно недавно – в сентябре 2022 года – был установлен Эрзац-орган фирмы «*Viscount*». Согласно сведениям, предоставленным настоятелями, данный цифровой орган был доставлен из Польши и передан в дар Казахстану одной из польских католических общин. Точный год его изготовления установить не представляется возможным, поскольку на корпусе отсутствуют идентификационные таблички, а сопроводительная документация была утрачена.

Инструмент снабжен тремя мануальными клавиатурами и включает тридцать восемь регистров. Диспозиция рассматриваемого органа включает полный спектр регистровых групп, обеспечивающих полноту и выразительность звучания. В ее составе представлены все основные разновидности лабиальных голосов: принципалы, флейтовые и штрайхеры, дополненные язычковыми регистрами и вспомогательными элементами (аликвотами и микстурами). Наличие дополнительных устройств, таких как тремулянт на каждом мануале и система копуляций, значительно расширяет акустические возможности инструмента, придавая его звучанию особую красочность и гибкость. Его диспозиция:

	PEDAL (C-g ¹)	MAN. II (C-c ⁴)	MAN. III (C-c ⁴)	MAN. I (C-c ⁴)
1.	Principal 16'	13. Principal 16'	25. Bourdon 8'	37. Principal 8'
2.	Subbass 16'	14. Principal 8'	26. Viola 8'	38. Bourdon 8'
3.	Principal 8'	15. Gedackt 8'	27. Octave 4'	39. Principal 4'
4.	Bourdon 8'	16. Octave 4'	28. Flute 4'	40. Flute 4'
5.	Octave 4'	17. Rohrflute 4'	29. Flautino 2'	41. Nasard 2 2/3'
6.	Mixture V'	18. Super Octave 2'	30. Cornet V	42. Flautino 2'
7.	Fagotto 16'	19. Quinte 1 1/3'	31. Cymbal III	43. Tierce 1 3/5'
8.	Trumpet 8'	20. Mixture IV	32. Celeste II	44. Mixture IV
9.	Regal 4'	21. Trumpet 8'	33. Fagotto 16'	45. Cromorne 8'
10.	II/P	22. Tremulant	34. Oboe 8'	46. Tremulant
11.	III/P	23. III/II	35. Regal 4'	47. III/I
12.	I/P	24. II/I	36. Tremulant	
48.	пустой			
49.	пустой			
50.	Midi to Man.I (ch.3)			
51.	Midi to Man.II (ch.2)			
52.	Midi to Man.III (ch.1)			

Диспозиция данного органа демонстрирует продуманную архитектуру и широкие художественные возможности. Богатство регистровых групп, наличие вспомогательных устройств и качественная организация принципиальной пирамиды делают инструмент универсальным как для литургического сопровождения, так и для исполнения произведений концертного репертуара, подтверждая его значимость в музыкальной и духовной жизни общины. В настоящее время инструмент сохраняет удовлетворительное техническое состояние и используется исключительно в литургической практике, полноценно исполняя свою культовую функцию.

В 2023 году в *Almaty Theatre* появился электронный орган «Johannus Ecclesia T-150». Его диспозиция состоит из 26 регистров, содержит копуляции и тремулянты:

PEDAL (C-f ¹)	I man. GREAT (C-c ⁴)	II man. SWELL (C-c ⁴)
Subbass 16'	Principal 8'	Stopped Flute 8'
Oktavbass 8'	Rohrflute 8'	Viola di Gamba 8'
Gedackt 8'	Octave 4'	Vox Celeste 8'
Choralbass 4'	Open Flute 4'	Octave 4'
Contra Posaune 16'	Twelfth 2 2/3'	Koppelflute 4'
Trumpet 8'	Octave 2'	Flute Twelfth 2 2/3'
Great – Pedal	Cornet IV	Wildflute 2'
Swell – Pedal	Mixture V	Tierce 1 3/5'
	Trumpet 8'	Scharff III
	Tremulant	Fagotto 16'
	Swell – Great	Oboe 8'
		Tremulant

Электронный орган снабжен всеми необходимыми голосами для полнозвучной игры, здесь представлены как основные регистры, так и вспомогательные. На побочном мануале присутствует швеллер, на обоих мануалах расположены тремулянты. Эрзац-орган *Almaty Theatre* имеет продуманную и качественную регистровую структуру, особенностью которой может служить наличие 16-футовых языков (в педали и на втором мануале), так как их применение может многократно усилить впечатление от общего звучания органа.

Таким образом, инструментарий города Алматы, несмотря на немногочисленность, представлен во всем разнообразии. Из шести органов два являются концертными (в консерватории – необарочный вид, в филармонии – симфонический), еще два – учебными, один находится в *Almaty Theatre*, и еще один выполняет духовную функцию в католическом приходе. Два органа (в консерватории) принадлежат к механическому типу трактур, инструмент в филармонии снабжен электрической трактурой, а три являются эрзац-инструментами.

Следует отметить, что в мировой органной практике существует специальная должность – «Хранитель органа». На специалиста, который ее занимает, возлагаются обязанности по регулярному контролю состояния инструмента, его техническому обслуживанию и поддержанию оптимальных условий функционирования. В консерватории данную роль выполняет Аркадий Черкасов, отвечающий за все три имеющихся органа. В филармонии работает Виктор Васильев. Их деятельность обеспечивает надлежащее сохранение акустических и технических качеств инструментов.

Появление первого органа в учебном заведении означало начало формирования казахстанской школы органного исполнительства. С целью подготовки квалифицированного специалиста для преподавания органа в Алма-Атинской государственной консерватории ведущий педагог кафедры фортепиано Эмиль Абрамович Росман был направлен на стажировку в Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского в класс Л.И. Ройзмана. Однако, несмотря на значительные усилия, предпринятые руководством учебного заведения, ограниченный срок обучения (порядка 3-4 месяцев) не позволил ему в полной мере овладеть органным исполнительским мастерством. Это объясняется высокой технической сложностью инструмента и его специфической исполнительской природой, существенно отличающейся от фортепианной традиции.

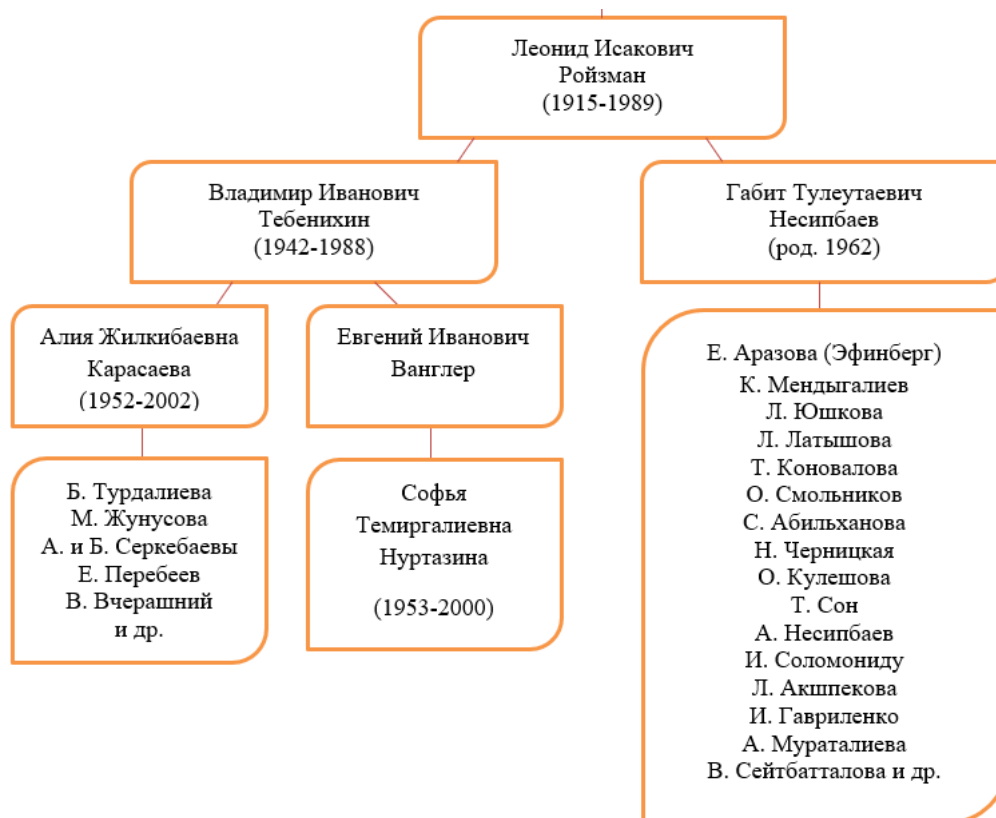
Исходя из сложившейся ситуации, ректором Е. Рахмадиевым был сделан соответствующий запрос в Московскую консерваторию с просьбой предоставить дипломированного специалиста в избранной области. В 1968 году в Алма-Атинскую государственную консерваторию прибыл выпускник Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, органист и пианист Владимир Тебенихин. Его деятельность стала поворотным моментом в истории музыкального образования Казахстана: именно с его именем связывается не только открытие органного класса, но и формирование методологических основ органного исполнительства в республике. Благодаря его высокому профессионализму, концертной активности и педагогическому мастерству началось целенаправленное развитие органной школы Казахстана, что заложило фундамент для подготовки будущих исполнителей и преподавателей.

В середине 80-х годов в Алматы появилась первая отечественная женщина-органистка - Алия Карасаева, ученица Владимира Тебенихина. Она получила базовое образование в Алматинской государственной консерватории и продолжила его в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского у профессора Леонида Исааковича Ройзмана.

Большим событием явилось начало педагогической деятельности в Алматинской государственной консерватории Габита Несипбаева, выпускника МГК им. П.И. Чайковского и также ученика Л.И. Ройзмана. Систематические выступления музыканта на сцене Казахской государственной филармонии имени Жамбыла значительно обогатили и разнообразили культурную жизнь

города. На данный момент музыкант владеет огромным органным репертуаром, вбирающем в себя не только многочисленные произведения барокко, но и сочинения мастеров романтического периода, советских авторов и пьес современных композиторов, в том числе и казахстанских. Его педагогическая деятельность в КНК имени Курмангазы, успешно продолжающаяся на протяжении вот уже более 35 лет, также приносит плодотворные результаты в деле подготовки профессиональных специалистов.

Таким образом, педагогическая и исполнительская органная традиция берет основы в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, исходит от выдающегося советского органиста Л.И. Ройзмана. Представленная таблица преемственности в полной мере отображает следование данным принципам:



Педагогическая традиция органного класса основывается на сочетании академической строгости и культурной открытости. Алматинская школа органного исполнительства изначально формировалась как результат взаимодействия различных художественных традиций: в учебный процесс включались как классические произведения западноевропейских композиторов, так и переложения национальных мелодий, что создавало уникальный репертуарный баланс.

Педагоги органного класса уделяют внимание не только вопросам техники, но и философии звучания инструмента, который рассматривается как

носитель интеллектуально-духовного потенциала, способный раскрывать глубинные смысловые категории музыкального искусства. Это способствует появлению осмысленного подхода к исполнению – синтеза рациональной и эмоциональной природы музыки.

Важное значение имело взаимодействие органной школы Алматы с зарубежными коллегами. Обменные программы и международные мастер-классы позволили казахстанским исполнителям перенимать опыт европейской органной традиции, при этом развивая собственную художественную идентичность. Так, к примеру, за последние годы в Алматы выступили и провели мастер-классы замечательные музыканты: Лукас Хаслер (2023, Австрия), Веслав Делимат (2024, Польша), Штефан Донер (2024, Австрия) и многие другие.

Формирование органного исполнительства в Алматы тесно связано с деятельностью Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, где секция органа стала центром не только профессиональной подготовки, но и научно-исследовательской работы в области интерпретации и истории органного искусства. Так, например педагогами органного класса были выпущены несколько важных работ. В 2022 г. Адиль Несипбаев представил Учебно-методическое издание, сборник лекций «Орган: строение и история от античности до XVIII века», а в 2023 г. Ириной Гавриленко была презентована нотная хрестоматия «Сборник сочинений композиторов Казахстана для органа (Том 1)». В сборник вошли не только оригинальные пьесы для соло органа, но и обработки некоторых вокальных, фортепианных и оркестровых сочинений отечественных авторов. При этом большинство из них публично исполнялись, а некоторые обрели популярность.

Таким образом, органная педагогическая и исполнительская деятельность Алматы стала основой для профессионализации органного искусства в Казахстане. Она обеспечила преемственность поколений и устойчивое развитие исполнительской культуры, которая сегодня представляет собой уникальное сочетание академизма и национального характера.

В укреплении позиций исполнительства особую роль сыграла насыщенная концертная деятельность органного класса консерватории. Следует отметить, что в советское время в Алма-Ате ежемесячно проходили по два органных концерта, один из которых – с участием музыкантов из дальнего зарубежья, другой – из Советского Союза. При этом, между двумя этими мероприятиями регулярно проводились выступления алматинских органистов. В результате продуманной концертной политики в Алма-Аты постоянно звучала органная музыка. Естественно, что данный факт напрямую оказывал влияние на сознание публики столицы, чей уровень восприятия стабильно рос от концерта к концерту. Это отразилось и на преемственности поколений слушателей, так как на концерты сначала приходили молодые люди, которые впоследствии приводили своих детей.

Постепенно органное исполнительство стало ассоциироваться с высоким академическим уровнем и интеллектуальной культурой Алматы. К концу XX века город стал своеобразным центром органного искусства Казахстана. Здесь проходили гастроли исполнителей из России, Германии, Польши, Чехии, Латвии, что способствовало обмену опытом и расширению репертуара. Таким образом, Алматы стало точкой пересечения различных исполнительских школ, что сформировало своеобразный синтетический тип органной культуры – соединение западноевропейской традиции с национальным музыкальным типом мышления.

В настоящее время концертная жизнь города отличается высокой активностью. На сцене филармонии регулярно проходят сольные выступления органистов Габита и Адиля Несипбаевых, а также концерты с участием органа в составе симфонического оркестра. В консерватории концерты органной музыки проводятся на систематической основе. На сцене Большого концертного зала имени Е. Рахмадиева выступают студенты, магистранты и преподаватели органного класса. Репертуар концертных программ преимущественно составляют произведения из мирового органного наследия, представляющие собой признанные образцы классического репертуара. Вместе с тем, в афишах нередко присутствуют сочинения отечественных авторов, в которых национальные интонации раскрывают новые художественные возможности органа, способствуя его восприятию не только как традиционно европейского инструмента, но и как средства самобытного творческого самовыражения современных казахстанских композиторов.

Помимо выступления в стенах родного города, студенты и преподаватели органного класса активно выступают на иных концертных площадках республики. Так, например, за последние несколько лет силами органистов Алматы были проведены концерты органной музыки в Католических соборах городов Караганда и Шахтинск. К 80-летию КНК им. Курмангазы в декабре 2024 года органный класс провел концерт в Органном зале КазНУИ.

Одним из определяющих признаков современного состояния органного искусства является процесс его взаимодействия с мультимедийными и межжанровыми формами художественной практики. Совместные проекты органистов с инструменталистами, вокалистами, театральными артистами и художниками создают новые художественные горизонты. В подобных творческих взаимодействиях орган раскрывает свой потенциал не только как концертный, но и как культурно-философский инструмент, объединяющий искусство звука, света и визуального образа.

Регулярное участие студентов и преподавателей органного класса в концертной деятельности оказывает значительное влияние на их профессиональное становление и развитие исполнительских навыков. Постоянное присутствие органной музыки в концертной практике способствует формированию устойчивых исполнительских традиций и поддержанию высокого уровня художественной культуры. Гастрольная деятельность внутри

республики имеет особое значение: она не только способствует популяризации органного искусства и повышению общественного интереса к нему, но и предоставляет исполнителям возможность приобретать новый опыт работы с различными инструментами, каждый из которых обладает индивидуальными акустическими и конструктивными особенностями.

Таким образом, концертная практика и гастролы органистов выполняют важную образовательную и просветительскую функцию, способствуя развитию национальной органной школы и расширению ее творческого потенциала.

Особое значение в становлении органной культуры Алматы приобретает композиторское творчество. В 70-х годах XX столетия, в условиях отсутствия у отечественных композиторов опыта сочинения для органа, первые шаги в этом направлении были предприняты посредством адаптации фортепианных произведений, как в случае обработок В. Тебенихиным пьес Е. Брусиловского и Н. Мендыгалиева. Эти попытки ознаменовали собой начало становления национального органного репертуара. Впоследствии, в 1968 году, были созданы первые оригинальные образцы казахской органной музыки, что стало прямым следствием актуализации вопросов репертуарной политики в консерватории, выступивших катализатором данного творческого процесса.

Несмотря на внешнюю привлекательность практики создания обработок как относительно доступного способа освоения органного репертуара, данный подход не обеспечивал условий для полноценного формирования национальной композиторской школы в области органной музыки. Отсутствие оригинальных произведений отечественных авторов существенно ограничивало возможности комплексного анализа и оценки перспектив дальнейшего развития исследуемого направления. Для преодоления этого барьера необходимым фактором становилось овладение казахстанскими композиторами техническими и выразительными средствами органного письма, а также глубокое понимание специфики исполнительской практики.

В этом контексте особую значимость приобрело тесное взаимодействие между композиторами и органистами, выступившее важнейшей составляющей процесса создания и художественного осмысления первых оригинальных органных сочинений.

В этой связи В. Тебенихин, осуществляя в 1970-е годы плодотворное сотрудничество с ведущими композиторами Алматинской консерватории, активно способствовал освоению органного исполнительства, детально разъясняя особенности техники и выразительных средств инструмента. В результате данной творческой и педагогической работы были созданы первые оригинальные сочинения для органа соло, положившие начало формированию национального репертуара, среди которых – Соната А. Луначарского (1976), «Вариации на тему Булата Сарыбаева» Е. Астахова (1970), «Поэма» С. Кибировой (1970), «Вариации» Р. Байдалина, а также первое оригинальное сочинение для органа, созданное в Казахстане, –

«Полифонические эскизы» И. Дубовского (1968), написанное по просьбе В. Тебенихина.

Позднее репертуар пополняется органными транскрипциями Габита Несипбаева. В 1990 годы он создает переложения казахских и кыргызских народных песен – «Три песни Абая», «Две фантазии на темы песен Ахана-Серэ», а также адаптирует для органа звучание «Казахского вальса» Латыфа Хамиди. Данные миниатюры впоследствии станут достойным украшением концертов органиста не только в республике, но и за рубежом. Также появляются опусы, где орган выступает в качестве равноправного участника ансамбля. Яркими примерами могут служить Концертино для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра К. Шильдебаева (1979), Соната для органа и 4-х литавр А. Исаковой (1989), а также «Pastoral» для органа, флейты и оркестра К. Шильдебаева (1998). Следует также подчеркнуть новаторские эксперименты казахстанских композиторов в области тембро-колористических исканий, которые смело сочетают в своих произведениях звучание органа с национальными инструментами, что сообщает произведениям характерный специфический колорит.

В новом тысячелетии появляются такие обработки для органа, как «Голос Азии» А. Бестыбаева (Г. Несипбаев), «Прелюдия и fuga» Г. Узенбаевой и «Приношение к портрету Баха №10» А. Романова (И. Гавриленко). Из числа сольных произведений следует отметить циклы пьес Ж. Джумабекова, Р. би Абдысагина, Ж. Интыкбаевой. Одним из значимых факторов в формировании алматинского органного репертуара стало продуктивное взаимодействие композиторов и исполнителей, позволившее последним не только глубже осмыслить музыкальный текст, но и более точно передавать его нюансы и эмоциональный подтекст в процессе интерпретации, благодаря непосредственному диалогу с авторами произведений. Примером подобного сотрудничества может служить творческое взаимодействие между К.Шильдебаевым и В. Тебенихиным (Концертино для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра, 1979), А. Романовым и А. Карасаевой («Приношение к портрету Баха», 1985), С. Еркимбековым и Г. Несипбаевым («Fugion mediaton», 1998), Г. Узенбаевой и И. Гавриленко (Вариации для органа, 2020) Б. Баяхуновым и И. Гавриленко (Прелюдия, хорал и fuga, 2022) в создании органных творений.

Таким образом, используя орган как в сольной, так и в ансамблевой практике, отечественные композиторы сформировали значительный пласт произведений, охватывающих широкий спектр жанров и форм. При этом процесс создания органных сочинений предполагает не только общую осведомленность автора об особенностях строения инструмента, но и глубокое знание индивидуальных характеристик конкретного органа, для которого предназначается произведение.

Органное искусство Алматы существует не изолированно, а как часть широкой культурной среды города. На протяжении последних десятилетий

органные концерты стали элементом культурной политики, направленной на развитие художественного вкуса, укрепление духовных ценностей и популяризацию академической музыки среди населения.

Важной особенностью органной жизни города является ее открытость для разнообразной аудитории. Концерты посещают не только профессиональные музыканты и студенты, но и ценители музыки. Данный факт свидетельствует о возросшей культурной зрелости горожан и их стремлении к познанию мирового музыкального наследия.

Орган в Алматы – не просто инструмент или символ академизма. Он выступает культурным связующим звеном, объединяющим разные поколения и мировоззрения. Органные вечера становятся неотъемлемой частью музыкальной жизни города. В этом проявляется универсальность органа как инструмента, способного говорить языком эмоций и смыслов, понятных каждому слушателю.

Особую роль в популяризации органного искусства играет информационная среда. Орган выходит за рамки традиционных концертных залов, а публикации, видеоматериалы, интервью и образовательные ресурсы способствуют расширению аудитории и повышению интереса к данному виду искусства. Страница, посвященная органной жизни Алматы, представляет собой форму культурной хроники, объединяющую исполнителей и аудиторию в единое культурное пространство, способствующее сохранению и развитию традиций органного искусства. Органный класс Алматы активно ведет аккаунт в социальных сетях Instagram и Facebook, публикует информацию о значимых событиях.

Развитие технологий способствует тому, что органная музыка становится доступнее. Онлайн-трансляции концертов, публикации видео- и аудиозаписей, тематические интервью и образовательные видеоролики позволяют слушателям из разных регионов Казахстана и за его пределами приобщаться к органной культуре Алматы. Это создает новую форму присутствия искусства в цифровом пространстве, где концертные события дополняются онлайн-коммуникацией.

Данная тенденция отражает более широкий процесс, подразумевающий демократизацию доступа к академическому искусству. Тем самым, орган перестает быть атрибутом элитарной сцены и становится частью городской музыкальной среды, доступной каждому. Учитывая сказанное, органная культура Алматы выполняет не только эстетическую, но и социально-коммуникативную функцию, формируя пространство культурного диалога и духовного взаимодействия.

Современный этап органного искусства в Алматы можно охарактеризовать как период активного возрождения и переосмысления традиций. При сохранении академической основы происходит расширение форм представления органной музыки, ее выход за рамки привычных концертных форматов.

Не менее важной тенденцией является рост интереса молодого поколения к органу. Студенты консерватории и музыкальных колледжей рассматривают орган не только как инструмент с богатой историей, но и как средство самовыражения, сопоставимое по выразительным возможностям с современными синтезаторами или электронными установками. Таким образом, орган постепенно выходит за рамки консервативного академизма и приобретает новое звучание в контексте XXI века.

В то же время развитие органной культуры в Алматы сталкивается с рядом объективных проблем. Среди них – необходимость регулярного технического обслуживания инструментов, ограниченные возможности гастрольной деятельности и недостаток финансирования образовательных инициатив. Однако позитивная динамика последних лет заключается в увеличении числа концертов, расширении аудитории, росте интереса к образовательным программам, что свидетельствует о стабильном развитии избранной сферы.

Перспективы органного искусства Алматы напрямую связаны с институциональной поддержкой. Важнейшими задачами остаются укрепление материально-технической базы, развитие международных связей, организация фестивалей и творческих школ. Сохраняется потребность в разработке комплексной программы продвижения органного искусства посредством лекционных курсов, документальных фильмов, публикаций и образовательных инициатив для детей.

В ближайшей перспективе органная культура Алматы обладает потенциалом стать не только академическим направлением, но и значимой составляющей культурного облика города. Алматы может рассматриваться как центр органного искусства Центральной Азии, в котором сочетаются традиции и новаторство, европейская художественная глубина и восточная духовность. Современный этап развития органной культуры Алматы характеризуется устойчивым ростом ее художественного уровня, расширением аудитории и поиском новых форм самовыражения. Орган продолжает выполнять роль инструмента духовного общения, оставаясь значимым элементом культурной среды и художественной традиции города.

Органная культура Алматы представляет собой феномен, объединяющий историческую преемственность, академическую традицию и ориентацию на современные художественные тенденции. С момента установки первого органа фирмы Alexander Schuke в 1967 году город стал центром притяжения для исполнителей, педагогов и слушателей, формируя собственную школу органного исполнительства.

За более чем полувековую историю органное искусство Алматы прошло путь от узкоспециализированного профессионального направления до значимого культурного института, способного влиять на общественные и духовные процессы. Сегодня орган не только сохраняет академические традиции, но и активно осваивает новые формы присутствия в городской и

цифровой среде. Анализ современного состояния показывает, что органная культура Алматы развивается в нескольких направлениях одновременно: образовательном, концертном, информационно-просветительском и социокультурном. Подобная многослойность придает ей динамичный и перспективный характер как системе.

Главная ценность органного искусства Алматы видится в том, что оно сохраняет достижения прошлых эпох и формирует духовное пространство современности. В этой связи орган выступает как объект выражения культурной преемственности, объединяющий различные музыкальные пласты и художественные традиции.

Список литературы

1. Гавриленко И.А., Нусупова А.С. К проблеме становления национального органного искусства Казахстана (1967-1974 гг.) // Научный журнал «Керуен». – №4 (77 том). – Алматы, 2022. – С. 293-308. ISSN: 2078-8134 | eISSN: 2790-7066. <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2022.4-24>
2. Гавриленко И.А., Нусупова А.С. К вопросу классификации органов Казахстана // Научный журнал «Керуен». – №2 (83 том). – Алматы, 2024. – С. 308-332. ISSN: 2078-8134 | eISSN: 2790-7066. <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2024.2-24>
3. Гавриленко И.А., Нусупова А.С. Органное искусство Казахстана в 1975-1999 годы: история, органология и исполнительская практика // Научный журнал «Saryn». 2024. – т. 12, №4. – Алматы, 2024. – С. 39-61. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.241
4. Нусупова А.С., Гавриленко И.А. Musical-Historical Factors Of Evolution Of Organ Art Of Kazakhstan In 2000-2023 (Музыкально-исторические факторы эволюции органного искусства Казахстана в 2000-2023 годы) // Central Asian Journal of Art Studies, 2024. – т. 9, №4, – Алматы, 2024. – С. 101-119. DOI: 10.47940/cajas.v9i4.929
5. Несипбаев Г.Т. Секция органа / Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 60 лет. – Алматы, Asu anima, 2004. – с. 57-63.
6. Харламова Т.В. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана: дис. ... канд.иск.: 17.00.02 / Харламова Татьяна Валерьевна; [Место защиты: ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки»], 2019. – 234 с.
7. Латышова Л.В. О преемственности исполнительских традиций в органном искусстве Казахстана (1967-2000) / Евразийский союз ученых. – 2015. – №17. – DOI: 10.31618/ESU.2413-9335.
8. Латышова Л.В. Органный инструментарий в Казахстане: хронология, функциональность и технические характеристики // Материалы Международной научной конференции «Исполнительское искусство: история, теория, методология». – 2021. Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки. – Новосибирск, Россия. https://youtu.be/BPJOSnH9vkdc?si=sqi5KS98_4_XII4
9. Тебенихин В.И. Переложения для органа произведений композиторов Е. Брусиловского, Н. Мендыгалиева, О. Гейльфуса, И. Дубровского [Ноты]: Методическая работа. Рукопись / В. Тебенихин. – Алма-Ата, 1970. – 47 с.
10. Тебенихин В. Служение Музыке. Статьи. Воспоминания. Материалы [Текст] / Авт.-сост. Д. Мосиенко. – Астана: КазНУИ, 2015. – 192 с.

11. Фильм «Казахская национальная консерватория им. Курмангазы» к 60-летию юбилею, реж. А. Пухальского. – Студия «Волшебная гора», Алматы-Москва, 2022.
https://youtu.be/_QxZVYt77cI
12. Страница проекта @organ.v.almaty. Органная жизнь Алматы [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.instagram.com/organ.v.almaty>

Сеитбатталова Венера Сериковна

Ассистент-стажер Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

ОРГАННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ПОЛВЕКА СТАНОВЛЕНИЯ И ВДОХНОВЕНИЯ

Аннотация

Статья посвящена 50-летию юбилею органного класса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, отмеченному в 2017 году. Автор подчёркивает интеграцию органа в культурную идентичность Казахстана, его роль в образовании и концертной практике, а также перспективы дальнейшего развития. Орган предстаёт не как заимствованный европейский инструмент, а как органичная часть национального музыкального наследия.

Ключевые слова: органная культура Казахстана, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, юбилейный органный фестиваль, Габит Несипбаев, казахстанская органная школа.

2017 год стал особенной вехой в истории музыкальной культуры Казахстана - свое 50-летие отметил органный класс Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Полвека назад в Алматы появился первый в республике орган, и с этого момента началась история уникального направления, которое сегодня по праву считается одним из ярких достижений отечественного музыкального искусства.

Юбилейный фестиваль, прошедший с 28 сентября по 1 октября 2017 года в Большом зале консерватории, стал не просто праздничным событием, но и масштабной демонстрацией зрелости казахстанской органной школы. В течение четырех дней студенты и преподаватели двух ведущих музыкальных вузов страны - Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы) и Казахского национального университета искусств (Астана) - дарили слушателям богатейший мир органной музыки.

Рождение органной культуры в Казахстане.

Отправной точкой развития органного искусства в стране стал 1967 год, когда в Государственный институт искусств им. Курмангазы был приобретён

барочный орган немецкой фирмы Alexander Schuke (ГДР, Потсдам). Благодаря инициативе Еркеғали Рахмадиева и Кудуса Кужамьярова инструмент был установлен в Большом зале консерватории - впервые в истории Казахстана.

Для работы с новым инструментом в Алма-Ату был приглашён выпускник Московской государственной консерватории, ученик Льва Оборина и Леонида Ройзмана - Владимир Тебенихин. Его имя стало символом становления органной школы Казахстана. Тебенихин был блестящим исполнителем, выступавшим в лучших залах СССР, и более двадцати лет посвятил педагогической деятельности в консерватории. Его вклад высоко оценивали коллеги: профессор Леонид Ройзман отмечал, что значение Тебенихина для культуры Казахстана трудно переоценить.

Продолжатели традиции: Габит Несипбаев и его школа.

С 1987 года органной класс возглавляет Заслуженный артист Республики Казахстан, профессор Габит Несипбаев - ученик Леонида Ройзмана и выпускник Московской консерватории. Его деятельность стала важнейшим этапом развития органного исполнительства в стране. Несипбаев активно выступает в Казахстане и за рубежом, создаёт тематические циклы концертов, развивает ансамблевую органную практику. За годы работы он воспитал целую плеяду органистов, многие из которых становились дипломантами престижных международных конкурсов от Казани до Калининграда. Его ученики сегодня преподают в ведущих музыкальных вузах страны, продолжая традиции своего наставника.

Фестиваль, объединивший поколения.

Юбилейный фестиваль 2017 года стал ярким подтверждением того, что органная культура Казахстана не просто существует - она развивается, расширяет горизонты и формирует собственную исполнительскую школу.

Открытие фестиваля.

Торжественное открытие 28 сентября представило орган в ансамбле с симфоническим оркестром консерватории (дирижёр - Мадияр Тойболды) и ансамблем барочной музыки Delsa Consort. Солистами выступили Габит Несипбаев, Адиль Несипбаев и Мария Омирбекова.

В программе прозвучали: концерт И.Г. Альбрехтсбергера - пример синтеза барокко и венского классицизма; концерт Й. Райнбергера - одного из крупнейших органых композиторов XIX века; концерт Г.Ф. Генделя - произведение, которым полвека назад был впервые представлен алматинский орган; казахстанская премьера Concerto grosso Андрея Бызова.

Второй день: «Вселенная органа: эпохи и стили».

Студенты органного класса продемонстрировали широкий спектр органной литературы - от Пахельбеля и Бёма до Листа и Бестыбаева. Особое впечатление произвела премьера произведения Адиля Бестыбаева «Голос Азии» в обработке Габита Несипбаева.

Третий день: «Органная калейдоскоп».

На сцену вышли студенты Казахского национального университета искусств. Прозвучали произведения Букстехуде, Баха, Дюбуа, Карг-Элерта, Жигу и казахстанских авторов. Этот вечер стал демонстрацией того, как органное искусство развивается в столице, где с 2005 года установлен орган фирмы Hugo Mayer.

Гала-концерт.

Заключительный концерт 1 октября объединил выпускников разных лет. В программе прозвучали произведения Баха, Мендельсона, Лангле, Алена, Боэльмана и Еркимбекова. Особый интерес вызвал «Концертный дуэт» Серика Еркимбекова в переложении Л.Латышовой для двух органистов.

Отдельного упоминания заслуживает руководитель органной мастерской КНК им. Курмангазы Аркадий Черкасов, благодаря которому инструмент сохраняет своё звучание и уникальность на протяжении десятилетий.

Орган как часть культурной идентичности.

Ректор консерватории, Народная артистка РК Ж.Я. Аубакирова, открывая фестиваль, подчеркнула: «Это эпохальная веха в истории культуры страны - за полвека орган стал для многих инструментом родным и даже казахским». Габит Несипбаев добавил на пресс-конференции: «Орган, установленный полвека назад, по музыкальным меркам ещё подросток. Вот когда ему исполнится сто лет, он станет старейшим инструментом». Эти слова отражают главное: органное искусство Казахстана не просто сохранилось, оно обрело собственное лицо, собственную школу и собственную историю.

Юбилейный фестиваль показал, что у органной культуры Казахстана есть прочный фундамент и мощный потенциал. Новые поколения исполнителей, активная педагогическая деятельность, расширение концертной практики - всё это создаёт уверенность, что следующие 50 лет станут временем дальнейшего роста и творческих открытий. Орган в Казахстане - это уже не просто европейский инструмент. Это часть культурного пространства страны, её музыкальной памяти и её будущего.

Список литературы

1. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. URL: <http://www.conservatoire.kz> (дата обращения – 1.12.2025)
2. Владимир Тебенихин. Служение музыке. Статьи. Воспоминания. Материалы / авт.-сост. Д.Мосиенко. – Астана: КазНУИ, 2015. – 192 с.
3. Латышова Л.В. О преемственности исполнительских традиций в органном искусстве Казахстана (1967 – 2000 годы) // Евразийский Союз Ученых. - 2015. №8-4 (17). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-preemstvennosti-ispolnitelskih-traditsiy-v-organnom-iskusstve-kazahstana-1967-2000-gody> (дата обращения: 01.12.2025)
4. Казахская государственная филармония им.Жамбыла. URL: <http://fil.kz> (дата обращения – 1.12.2025)
5. Казахский национальный университет искусств. URL: <https://kaznui.edu.kz/> (дата обращения – 1.12.2025)

Кереибаева Айжан Камбаровна

*КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств
имени народных артистов братьев Абдуллиных» УО ВКО
методист, преподаватель специальных дисциплин*

ОТ ВОДЯНЫХ ФЛЕЙТ ДО ЦИФРОВЫХ СИСТЕМ: ЭВОЛЮЦИЯ ОРГАНОСТРОЕНИЯ СКВОЗЬ ВЕКА

Аннотация

В данной статье рассматривается историческая эволюция органостроения - от древнегреческого гидравлиса до современных цифровых и гибридных систем органа. Прослежены ключевые технологические, конструктивные и музыкально-культурные этапы: античность, Средневековье, Ренессанс-Барокко, XIX–XX века и современность. Особое внимание уделяется материалам и механизмам, архитектурной интеграции инструмента, а также влиянию изменений в строении на музыкальную практику. Цель статьи — дать системный обзор, который может служить теоретической и практической базой для специалистов-исполнителей, строителей органов и исследователей музыкальной техники.

Ключевые слова: органостроение, гидравлис, трубы органа, трекер-действие, пневматика, электрическое действие, цифровой орган, материалы в органостроении, история музыкальных инструментов.

Инструмент «Орган» часто называют «королём клавишных» либо «королём инструментов», что отражает его масштаб, архитектурную связь с помещением и оркестровую мощь. За многовековую историю орган прошёл путь от механического и водяного прибора античности до сложной современной системы с цифровыми компонентами и гибридными средствами. Органостроение — это не просто ремесло: это синтез инженерии, акустики, музыкальной эстетики и архитектурного мышления.

Для того чтобы понимать современный орган, его конструкцию, звучание, регистр-логику и исполнительские возможности, неизбежно нужно проследить этапы его становления. В этом обзоре я рассмотрю ключевые вехи: зарождение технологии, формирование органа как церковного и концертного инструмента, промышленное и техническое развитие, а также вызовы и возможности нашего времени.

1. Зарождение органостроения: гидравлис и первые трубные системы.

Гидравлис и изобретение.

Истоки органного искусства восходят к античному миру, в частности к эпохе эллинизма. Согласно античным свидетельствам, первый прототип органа — гидравлис (hydraulis) — был создан около III века до н. э. выдающимся инженером и изобретателем Ктесибием Александрийским (Ctesibius) [1, с. 34]. Этот инструмент сочетал в себе как музыкальное, так и техническое новаторство, поскольку функционировал на основе регулируемого воздушного давления, поддерживаемого с помощью воды.

По описанию Герона Александрийского и Витрувия, принцип действия гидравлиса заключался в следующем: цилиндрический поршень нагнетал воздух в герметичную полусферическую камеру (pnigeus), из которой поток воздуха равномерно распределялся по трубам инструмента [2, с. 115]. Следовательно, уже в античный период была реализована базовая акустико-техническая идея органного звучания — взаимодействие механического движения, воздушного давления и резонанса в трубах.

Первые документированные упоминания о концертном применении гидравлиса относятся примерно к 90 году до н. э., когда музыкант Антипатр выступал на Дельфийских играх, используя данный инструмент [3, с. 72]. Этот факт свидетельствует о том, что гидравлис уже тогда рассматривался не только как уникального изобретения, но и как полноценное средство музыкального самовыражения.

Конструкция и особенности.

На ранних этапах развития инструмент обладал следующими конструктивными характеристиками:

- давление воздуха обеспечивалось при помощи воды, а позднее — мехами;
- трубный ряд, как правило, располагался открыто, что придавало инструменту зрелищный облик;
- переключение звука осуществлялось с помощью простых клапанов-слайдеров;
- регистрационная система (то есть возможность варьировать тембр и динамику) отсутствовала либо имела зачаточную форму;
- инструмент преимущественно использовался в светском контексте — в амфитеатрах, на общественных празднествах и пирах, выступая скорее как техническое зрелище, нежели как сакральное музыкальное средство.

Значение и преемственность.

Несмотря на то, что гидравлис в античности воспринимался преимущественно как диковина, его значение выходит далеко за рамки технического любопытства. Он стал технологическим предшественником органа, определив ключевые принципы его функционирования: систему подачи воздуха, строение труб и концепцию регистрационной изменемости звучания. Именно эти идеи впоследствии были переосмыслены и усовершенствованы в контексте христианской Европы, где орган приобрёл новое — культовое и духовное - значение.

Тем самым, гидравлис можно рассматривать как первое звено в эволюции органостроения, объединившее в себе античную инженерную мысль, музыкально-акустические поиски и зарождение инструментальной механики.

2. Формирование органа в эпоху Средневековья: путь к европейской традиции.

Появление органов в служении Церкви.

После упадка античной цивилизации традиция органостроения на несколько столетий была прервана, однако уже к IX–X векам орган вновь появляется в музыкальной культуре Западной Европы. Первые достоверные сведения относятся к установке крупного органа в соборе Уинчестера (Англия) около конца X века. Этот инструмент отличался масштабностью конструкции и, по свидетельствам современников, требовал участия нескольких человек для приведения мехов в действие, что подчёркивает как техническую сложность, так и высокий статус инструмента в литургической практике.

Наиболее активное развитие органного искусства связано с монашескими орденами, прежде всего бенедиктинцами, которые не только поддерживали традицию органного звучания, но и вносили значительный вклад в совершенствование его конструкции. Для монастырей орган становился не просто музыкальным инструментом, а символом духовного порядка и гармонии.

Архивные источники свидетельствуют, что уже в XIII веке органная культура охватывает Центральную Европу. Так, в документах Польши зафиксированы упоминания об органах, установленных до 1260 года в доминиканском монастыре города Сандомира, а также в других религиозных центрах региона. Это указывает на распространение органа как элемента церковного убранства и музыкального сопровождения богослужения.

Конструктивные изменения.

Средневековый период стал временем значительных технических усовершенствований органа. Среди основных инноваций можно выделить:

- появление клавиатур (мануалов), позволивших музыканту управлять инструментом более выразительно;
- разработку первых педальных устройств, обеспечивших расширение звукового диапазона;
- формирование стационарных конструкций, закреплённых в архитектурном пространстве храмов;
- развитие системы мехов и ливней (wind-chests), обеспечивающих устойчивое воздушное давление;
- внедрение первых регистровых механизмов, позволивших изменять тембровую окраску звучания.

Как отмечал Феофил (Theophilus Presbyter) в своём трактате *De diversis artibus* (ок. XI в.), конструкция органа включала три меха и корпус, выполненный из сочетания дерева и металла, что свидетельствует о высокой степени мастерства и понимания акустических закономерностей. Эти усовершенствования сделали орган не просто техническим изобретением, но полноценным музыкальным инструментом, обладающим выразительными возможностями и богатой динамикой.

Музыкальное и эстетическое значение.

К концу Средневековья орган занял прочное место в церковной службе, постепенно превращаясь в центральный инструмент богослужебного

сопровождения. Его звучание стало объединять хоровое и инструментальное начало, формируя уникальную звуковую атмосферу храма [4, с. 152].

Хотя орган того времени ещё не выступал как самостоятельный концертный инструмент, его технические и музыкальные решения заложили основу для развития полифонии и формирования регистровой системы, что впоследствии оказало влияние на становление ренессансной и барочной органной школы [5, с. 84].

Итак, в средневековый период орган окончательно утвердился как инструмент сакрального пространства, став неотъемлемой частью западноевропейской духовной культуры и важнейшим элементом музыкальной практики монастырей и кафедральных соборов.

3. Эпоха Ренессанса и Барокко: мастерство, разнообразие, стандартизация.

Период с XV по XVIII век стал золотым веком органостроения в Европе, когда инструмент достиг небывалого уровня технического и художественного совершенства. Согласно историческим свидетельствам, уже в 1474 году в Болонье существовал орган с диапазоном в 50 нот и девятью регистрами (стопами), что свидетельствует о заметном расширении звуковых возможностей инструмента.

Важнейшим источником сведений о технологии и эстетике органостроения эпохи Ренессанса является трактат Арнольта Шлика (Arnolt Schlick) “*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*” (1511), где автор описывает идеальный образец органа — с 15 регистрами и независимыми мануалами, а также детально рассматривает вопросы настройки и взаимодействия тембров.

В XVI–XVII вв. наблюдается формирование региональных стилей органостроения, отражающих особенности музыкальной культуры и архитектурной традиции отдельных стран. Так, французские, северогерманские и итальянские школы различались как по акустике и механике, так и по тембровому строю. Для северогерманского органа характерны мощные pedalные секции и строгая полифоническая структура, для французского — изысканная регистрационная палитра и певучие солирующие голоса, а для итальянского — лёгкость звучания и прозрачная акустика малых храмов.

Эпоха Барокко знаменует собой настоящий расцвет тембрового и регистрационного разнообразия. Количество и разновидность регистров увеличивается: широко применяются трубы различных порядков (16', 8', 4', 2'), появляются хоровые, струнные, флейтовые и соло-регистры, а также регистры, имитирующие звучание других инструментов — корнета, гобоя, фагота [6, с. 103].

Одновременно развивается принцип деления органа на дивизии (отдельные секции — мануалы и педаль), что позволяет создавать сложные многоплановые звучания и осуществлять диалог различных тембров. Несмотря на активное развитие тембровой палитры, механическая связь клавиатуры и

клапанов — так называемая *tracker action* — остаётся традиционной вплоть до XVIII века, обеспечивая высокую чувствительность и точность артикуляции.

Особое значение в этот период приобретает архитектурная интеграция органа: инструмент становится не только музыкальным, но и визуально-декоративным элементом интерьера. Его фасад оформляется в едином стиле с архитектурой собора, украшается резьбой, позолотой, скульптурой и гербами покровителей [7, с. 165].

К середине XVII века складываются устойчивые национальные стандарты органостроения, особенно во Франции, где центром мастерства становится Париж. Здесь работали выдающиеся мастера — Пьер Тьерри, Андре Сильберман, Франсуа-Анри Клавье, — чьи инструменты отличались системностью регистров и чётко выстроенной мануальной структурой. Для французской традиции характерно использование так называемых *livres d'orgue* — сборников регистровых схем и приёмов исполнения, которые служили своеобразными руководствами для органистов.

В странах Центральной и Восточной Европы органостроение развивалось под влиянием северогерманской школы, представленной мастерами Арпом Шнитгером и Готфридом Фрицем, чьи инструменты отличались мощным звуковым напором и богатством контрапунктических красок. В Польше, Чехии и на территориях Восточной Европы строители заимствовали конструкционные принципы немецких мастеров, адаптируя их к местным акустическим условиям храмов.

Орган эпохи Барокко стал «оркестром внутри церкви», вобравшим в себя весь спектр тембровых и динамических возможностей. Он не только служил сопровождением богослужения, но и становился инструментом концертного исполнения. Именно в это время формируются шедевры органного искусства — произведения Дитера Букстехуде, Яна Питерсзона Свелинка, Жана-Франсуа Дандриё, Жака Шамбоньера и, конечно, Иоганна Себастьяна Баха, в чьих произведениях выразился синтез духовности, мастерства и художественного новаторства эпохи.

В этот период мастер-органостроитель становится полноправным партнёром композитора и архитектора: проект инструмента подчиняется не только техническим, но и художественным задачам — звучание должно соответствовать стилю музыки и акустике собора. Орган времён Ренессанса и Барокко стал символом гармонии искусств — соединением архитектурной формы, мастерства создателя и глубины музыкального выражения.

4. XIX–XX века: индустриальная эра и новые горизонты органостроения.

С XIX века органостроение вступает в новую фазу индустриального развития, характеризующуюся резким ростом масштабов, применением инновационных материалов и механических систем, а также постепенным выходом инструмента за пределы церковного пространства.

Индустриализация способствовала формированию специализированных мастерских и фабрик, а в некоторых странах — целых отраслей

органостроения. Так, в США во второй половине XIX века возникла так называемая cottage industry — сеть небольших семейных предприятий, производивших инструменты для домов, школ и общественных залов. Это явление свидетельствует о демократизации органной культуры и её интеграции в повседневную музыкальную практику.

К числу ключевых технологических нововведений этого периода относятся:

- пневматическое действие, основанное на передаче воздуха по трубопроводам и мехам под давлением;
- электрическое действие, в котором клавиши и регистры управляются посредством электрических контактов, что позволило удалённо размещать органную консоль и значительно облегчить игру;
- появление симфонических органов — гигантских инструментов с тысячами труб, множественными мануалами и педалями, способных имитировать оркестровые тембры (струнные, духовые, хоралы и даже ударные эффекты).

Расширился и диапазон применяемых материалов: помимо традиционного олова и свинца, использовались новые сплавы металлов, фанера, алюминий, синтетические покрытия. Это обеспечило лёгкость конструкции и устойчивость к влажности, а также сделало возможным массовое производство органов для различных типов помещений.

Эстетические сдвиги и «Органная реформа».

Органы эпохи романтизма отражали дух времени — стремление к эмоциональной выразительности и оркестровой полноте звучания. Французские мастера Аристид Кавайе-Колль (Aristide Cavaillé-Coll) и его последователи создали инструменты, которые стали символом симфонического органного стиля. Их характерные черты — плавные динамические градации, богатые регистры, наличие экспрессивных язычковых голосов и расширенный диапазон педали [8, с. 117].

Однако уже в первой половине XX века наметилась реакция против избыточной оркестровости. Критики отмечали потерю прозрачности фактуры, размывание полифонических линий и чрезмерную механизацию звука. В ответ возникло движение органной реформы (Organ Reform Movement), зародившееся в Германии и распространившееся по всей Европе. Его идеологи — в частности, Ханс Хилльер и Карл Штарке — настаивали на возвращении к принципам барочного звучания: ясности, артикуляционной точности, естественной акустике и механическому действию (tracker action).

Таким образом, XX век стал временем диалектического противостояния двух тенденций: романтической монументальности и реформаторской простоты. Эпоха стала временем, когда орган вновь воспринимался не просто как результат технического мастерства, а как выразитель духовных и художественных идеалов своего времени.

В XX веке орган окончательно выходит за пределы религиозной сферы, превращаясь в концертный и культурный феномен. Инструменты устанавливаются в городских филармониях, университетах, театрах и кинотеатрах, где они используются для сопровождения немого кино и самостоятельных выступлений.

Появление органов с электрическим и электро-пневматическим управлением позволило разместить крупные инструменты в совершенно новых типах пространств — от концертных залов до учебных аудиторий. Это способствовало расширению репертуара и жанрового диапазона: наряду с духовной и классической музыкой активно развивается органная транскрипция симфонических произведений, а также музыка XX века — от Поленца и Мессиана до Лангле и Кагеля [9, с. 139].

Таким образом, орган в XIX–XX веках стал не только символом технологического прогресса, но и универсальным инструментом культурной коммуникации, способным объединять различные художественные направления — от церковного мистицизма до светской концертной эстетики.

5. Современность: цифровые системы, гибридные инструменты и устойчивое ремесло.

Технологии и материалы нового поколения.

В XXI веке органостроение вступило в этап радикальных преобразований, вызванных как технологическим прогрессом, так и изменениями в социокультурной сфере. Современные мастера сталкиваются с рядом вызовов: сокращением числа церковных заказов, распространением цифровых технологий, растущей значимостью реставрации исторических инструментов и необходимостью экологической устойчивости ремесла [10, с. 87–88].

Ведущие тенденции включают развитие цифровых и гибридных органов, в которых традиционные трубные системы сочетаются с электронными генераторами звука, а управление поддерживается с помощью памяти регистраций и MIDI-интеграции [10, с. 102]. Подобные решения позволяют достичь акустической вариативности и расширяют возможности исполнителя при сохранении органного тембра.

Параллельно развивается использование новых материалов, включая углепластик, алюминиевые сплавы и элементы, выполненные методом 3D-печати [11, с. 56]. Эти технологии облегчают вес конструкции, повышают долговечность и снижают стоимость обслуживания. В рамках экологического подхода особое внимание уделяется переработке металлов (в частности, свинца и олова) и уменьшению углеродного следа производства.

На фоне технологических инноваций остаётся острой проблема ремесленной преемственности: число квалифицированных мастеров сокращается, возраст работающих органостроителей увеличивается, а процесс передачи навыков требует институциональной поддержки и специализированных образовательных программ.

Современное органостроение ориентируется не только на звучание, но и на архитектурную интеграцию и акустическую адаптацию. Новейшие инструменты проектируются с учётом изменяемой акустики залов, возможности дистанционного управления и даже интеграции с мультимедийными системами [12, с. 133]. Использование цифровых аудиосистем и модульных консолей обеспечивает гибкость конфигурации инструмента.

Орган постепенно выходит за пределы церковного пространства, занимая место в концертных залах, студиях звукозаписи и художественных инсталляциях. Цифровые версии инструмента позволяют исполнителям и слушателям приобщаться к органному звучанию без необходимости строительства масштабных трубных конструкций. Однако большинство специалистов подчёркивают, что акустическая подлинность традиционного трубного органа остаётся уникальной и не может быть полностью воспроизведена средствами цифровой симуляции.

Современный этап развития органостроения можно определить как синтез традиции и инновации. Орган сохраняет статус символа духовного и культурного пространства, одновременно становясь объектом технологического эксперимента и звукового дизайна. Развитие цифровых и гибридных технологий не разрушает преемственность ремесла, а, напротив, способствует сохранению и популяризации органного искусства [11, с. 61].

Таким образом, орган XXI века представляет собой гибридную форму музыкального инструмента, сочетающую историческое наследие и современные инженерные решения. Реставрационные проекты, образовательные инициативы и инновационные практики в области звукового дизайна формируют облик органного искусства будущего.

6. Основные вехи эволюции: сравнительный анализ.

Эволюция органа как музыкального инструмента тесно связана с изменением технологических возможностей, художественных идеалов и общественно-культурных функций. Каждый исторический этап вносил в органостроение собственные инновации — от механики античного гидравлиса до цифровых систем XXI века. Ниже представлена сравнительная таблица, отражающая ключевые технические и эстетические характеристики развития инструмента.

Античность.

Гидравлис: использование водяного давления и трубного резонанса без развитой системы регистров. Первое использование труб в качестве источника звука, объединившее конструктивные и музыкальные принципы.

Средневековье.

Появление клавиатуры и педали, меховой подачи воздуха, стационарное размещение в храмах. Вхождение органа в церковную музыкальную практику.

Ренессанс / Барокко.

Независимые мануалы, трекерное действие, развитая регистрационная система. Формирование концепции «орган-оркестр»; расширение тембровой палитры и развитие полифонического стиля.

XIX–XX вв.

Пневматическое и электрическое действие, симфонические органы. Индустриализация производства, масштабирование звуковых возможностей, переход в концертную сферу.

Современность.

Цифровые и гибридные системы, новые материалы, ориентация на устойчивое ремесло. Доступность органного звука, интеграция в разные типы пространств, сохранение традиционных форм мастерства.

Как показывает сравнительный анализ, технологические новшества всегда сопровождалось изменением роли органа в музыкальной и общественной жизни. Если античный гидравлис отражал стремление к техническому эксперименту, то в Средневековье орган приобрёл духовное измерение, став важной частью храмового музыкального обихода. Эпохи Ренессанса и Барокко превратили орган в универсальный инструмент, объединяющий оркестровое мышление и архитектурную выразительность. XIX век ознаменовался ростом масштабов и внедрением пневматических и электрических систем, что позволило вывести орган за пределы храмов в концертные залы и театры. В современную эпоху сохраняется преемственность традиции при одновременном внедрении цифровых и экологически устойчивых технологий. Гибридные органы, объединяющие акустику труб и электронику, становятся символом синтеза традиции и инноваций.

Таким образом, развитие органостроения можно рассматривать как непрерывный диалог между техникой, эстетикой и духовной культурой: каждая эпоха не только добавляла технические усовершенствования, но и переосмысливала смысл звучания инструмента.

Современный орган объединяет достижения мастерства, музыкальной интерпретации и научного исследования, представляя собой сложный синтез разных подходов. Понимание исторической и технологической эволюции инструмента необходимо не только для теоретического анализа, но и для практической деятельности мастеров, исполнителей и педагогов.

Для органостроителей и реставраторов:

- Глубокое знание истории конструктивных решений — от системы мехов и трекерной механики до электрического действия — является основой профессиональной реставрации и точного воспроизведения оригинального звучания.
- При создании новых инструментов важно учитывать акустику помещения, архитектурную специфику и стилистическую направленность инструмента - будь то реконструкция барочного органа или проект современного гибрида.

- Современное производство сочетает традиционные материалы (дерево, свинец, олово) с инновационными (композиты, цифровые модули). Это требует осознанного выбора: свинцово-оловянные сплавы придают мягкость и устойчивость тембру, тогда как современные сплавы расширяют спектр тембровых оттенков [13, с. 97].

Для исполнителей и педагогов:

- Знание исторических особенностей органа помогает интерпретировать произведения с учётом эпохи: барочная музыка требует ясности трекерного механизма и прозрачной регистрации, романтическая — насыщенных тембров и широких динамических возможностей [13, с. 103].

- Понимание устройства мануалов, педали и принципа действия клавиатуры (механического, пневматического или электрического) напрямую влияет на художественную интерпретацию и исполнительскую технику.

- В педагогической практике полезно интегрировать элементы истории органостроения в обучение — это развивает у студентов осознанное восприятие тембра, стиля и технических особенностей инструмента.

Для исследователей

- История органостроения - междисциплинарное поле, объединяющее инженерию, акустику, архитектуру и музыкальное искусство. Она требует комплексных подходов и взаимодействия специалистов разных областей.

- До сих пор остаются малоизученными региональные школы и мастера, особенно в Восточной и Центральной Европе, где сохранились уникальные, но недостаточно документированные инструменты.

Цифровизация и гибридные технологии открывают новые исследовательские направления - изучение влияния электронных компонентов на восприятие тембра, акустическую аутентичность и трансформацию органной традиции.

Таким образом, современная органная культура требует объединения исторической памяти и технологической инновации. Органостроение остаётся не только ремеслом, но и сферой научного поиска, художественного самовыражения и культурного диалога эпох. Несмотря на многовековую традицию, современное органостроение сталкивается с рядом серьёзных вызовов, отражающих как технологические, так и социокультурные изменения. Среди них — сокращение числа крупных заказов, уменьшение потребности в церковных инструментах, а также старение поколения мастеров, владеющих традиционными техниками [14, с. 41].

Одновременно растёт необходимость адаптации органного искусства к цифровой и мультимедийной среде, где доминируют новые форматы восприятия звука и пространства. Тем не менее, современная эпоха предоставляет и значительные возможности для развития. Активно реализуются программы по реставрации исторических инструментов, создаются гибридные органы, сочетающие традиционные трубы с

электронными системами, а также цифровые проекты, обеспечивающие доступность органного звучания широкой аудитории.

Стратегические направления будущего развития.

Для устойчивого существования и дальнейшего развития органного искусства необходимо сосредоточиться на следующих приоритетах:

- Сохранение преемственности традиций и ремесленного мастерства, основанного на исторических технологиях, но открытого для инноваций.

- Интеграция новых материалов и цифровых технологий без потери подлинности тембра и акустической природы инструмента.

- Расширение аудитории и контекста применения: использование органа не только в храмах, но и в концертных, театральных и мультимедийных проектах.

- Подготовка нового поколения органостроителей и исполнителей, способных сочетать историческое знание с современным техническим мышлением [45, с. 88].

Таким образом, современное органостроение находится на этапе перехода - от ремесленного искусства прошлого к инновационной, технологически насыщенной практике будущего. Сохранение баланса между традицией и модернизацией становится ключевым условием жизнеспособности этого уникального искусства.

Эволюция органостроения демонстрирует уникальный синтез инженерного, художественного и духовного начала в истории музыкальной культуры. Инструмент, зародившийся как технический эксперимент античности, со временем превратился в символ культового звучания, затем — в «оркестр под сводами храма», а в наши дни — в универсальную концертную и цифровую платформу музыкального искусства. От водяных механизмов гидравлиса до современных гибридных и цифровых систем путь органа отражает не только технологический прогресс, но и эволюцию эстетических и культурных ценностей человечества.

Понимание этого исторического пути имеет междисциплинарное значение: оно способствует более глубокой интерпретации органной музыки исполнителями, формированию методик обучения, а также осознанному сохранению и развитию ремесла органостроителей. Орган остаётся живым свидетельством инженерного гения и художественного идеала, связывающим прошлое и настоящее звуком, который переживает века.

Список литературы

1. Андреев А.В. Музыкальные инструменты античного мира. — М.: Наука, 2010. — 212 с.
2. Герон Александрийский. Механика и пневматика. — СПб.: Алетейя, 2003. — 186 с.
3. Vitruvius. De Architectura. - Cambridge University Press, 1999.
4. Дьячков А.А. Органное искусство Европы: от Средневековья к Барокко. - СПб.: Композитор, 2012. - 340 с.
5. Williams P. The European Organ, 1450–1850. - Indiana University Press, 1980.

6. Snyder K. The Organ as a Mirror of Its Time. - Oxford University Press, 2002.
7. Лебедев С.Н. Орган и архитектура: эстетика звукового пространства. - М.: Искусство, 2008. - 276 с.
8. Smith R. Aristide Cavaillé-Coll and the French Romantic Organ. - Cambridge University Press, 1998.
9. Snyder K. The Organ in the Twentieth Century. - Oxford University Press, 2014.
10. Fagius H. Digital and Hybrid Organs: Technology, Tradition, and Future. - Stockholm: Scandinavian Organ Institute, 2019. - 205 с.
11. Lutz M. Sustainable Organ Building in the 21st Century. - Basel: Bärenreiter, 2021. - 162 с.
12. Rasch R. Organ Architecture and Acoustics in Modern Concert Halls. - The Hague: Springer, 2020. - 190 с.
13. Douglass F. Organ Building for the Modern Era: Materials, Mechanics, Acoustics. - Oxford: Clarendon Press, 2018. — 276 с.
14. Harrison L. Challenges in Contemporary Organ Building: Tradition and Innovation. - London: Routledge, 2019. — 203 с.

II БӨЛІМ

ОРГАНДЫ ОРЫНДАУДЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ПРАКТИКАЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

СЕКЦИЯ II

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОРГАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Несипбаев Адиль Габитович

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы,
и.о. ассоциированного профессора кафедры «Специальное фортепиано»*

НЕКОТОРЫЕ ЗАДАЧИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА ОРГАНЕ И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЙ

Аннотация

Органное образование в республике Казахстан по причине малого количества инструментов проходит в особых условиях, основными параметрами которых, помимо отсутствия органов в учебных заведениях среднего звена и большинстве концертных организаций, являются и краткие сроки обучения. Эти обстоятельства диктуют необходимость интенсификации процесса изучения органного исполнительства, невзирая на весьма размытые перспективы непосредственного применения полученных знаний и навыков. Тем не менее, игра на органе способствует не только расширению кругозора обучающихся и приобретению новых профессиональных навыков, но и укреплению таких исполнительских качеств, как осмысленность, осознанность, контроль мышечного тонуса игрового аппарата, а также возрастанию уровня объективного слухового контроля. Мысли, изложенные в статье, в общих чертах намечают пути решения некоторых проблем, требующих совместной работы преподавателя и студента.

Ключевые слова: орган, строение органа, органное исполнительство, педальная техника, мануальная техника, аппликатура, артикуляция, риторика, агогика, музыкально-риторические фигуры, регистровка.

Изучение органного исполнительства в Казахстане имеет ряд специфических черт, обусловленных объективными причинами, среди которых, необходимо указать следующие:

- неразвитость материальной базы, выражающаяся в весьма скромном количестве имеющихся в республике органов – три в Алматы, три в Астане и четыре инструмента в католических и протестантской церквях Астаны, Караганды и Кокшетау, а также цифровые эрзац-органы, в количестве 7 единиц (КНК им. Курмангазы, Almaty Theatre, католические приходы гг.Алматы, Астана, Уральск, Атырау и Шахтинск);
- отсутствие органов в учебных заведениях начального и среднего звена, а также концертных организациях республики, за исключением Казахской государственной академической филармонии им. Жамбыла и, как следствие, бесперспективность практической реализации выпускниками профессиональных кондиций, полученных в органных классах консерватории Алматы и университета искусств Астаны;
- фактический статус специализации «органное исполнительство», как средства расширения общего гуманитарного и профессионального кругозора, а также расширения «картины мира» в психологическом аспекте;
- весьма скромные сроки обучения, предусмотренные учебными стандартами – от 4-х в бакалавриате до 6-ти лет в магистратуре, иногда, как в

университете искусств Астаны в рамках программы непрерывного образования – до 8-лет;

- значительный «пианистический стаж» начинающих органистов (от 7-ми до 11-12 лет), являющийся причиной многих характерных педагогических проблем при адаптации студентов к новому инструменту, обладающему иной, чем фортепиано, природой звучания.

Перечисленные факты актуализируют целый ряд задач, требующих от преподавателей и студентов органных классов поиска их решений, а также поэтапной, интенсивной и целенаправленной совместной работы по обретению специфических, в корне отличающихся от фортепианных, исполнительских навыков и умений.

Первая трудность, с которой сталкиваются начинающие органисты, связана с таким, на первый взгляд простым вопросом, как посадка за инструментом. Отличительной от фортепиано особенностью является наличие у органа педальной клавиатуры, предназначенной для игры ногами.

Кафедры или игровые консоли современных инструментов достаточно эргономичны – в конструкции органной скамьи предусмотрена возможность для комфортного размещения ног в виде массивной доски под сиденьем, а в нижней части стенки под мануальными клавиатурами для тех же целей имеется специальная деревянная полка или металлическая скоба. Также, при наличии швеллеров, ноги органиста могут располагаться на педалях управления данными устройствами.

Но, даже при таких обстоятельствах, необычность ситуации состоит в том, что статус ног кардинальным образом меняется – они используются для игры, а не только в качестве опоры для органиста. Именно это обстоятельство вызывает поначалу значительные неудобства.

Поэтому, важным первоначальным приоритетом является нахождение оптимальной высоты органной лавки, при которой ноги как бы слегка повисают над педалью, но с возможностью полного контакта с поверхностью клавиш как носками стоп, так и каблуками. При этом, если принять длину бедра за «единицу», то опора должна приходиться на её близкую к тазовой области треть, соответственно, две её трети должны иметь возможность свободно двигаться в положениях, соответствующих различным тесситурам ножной клавиатуры. Важно следить за тем, чтобы корпус для сохранения равновесия излишне не отклонялся назад, но и не наклонялся вперёд, что приводит к напряжению мышц бедра и голени для удерживания ног на весу.

Учитывая индивидуальные физические данные и адаптивные возможности, процесс поиска удобной посадки может занять определённый, иногда весьма продолжительный период, но по мере продвижения в обучении, как правило, студенты находят удовлетворительный для себя вариант.

Другим важным аспектом игры на ножной клавиатуре является положение стоп: они должны сохранять параллельную продольной оси клавиш позицию во всех диапазонах педали. На начальной стадии обучения это

достигается пристальным вниманием к «вывернутости» каблуков при игре во внешнюю сторону. При этом необходим контроль над минимизацией движения ног и стоп во избежание «велосипедных» движений бёдер и голени, а также отсутствием излишнего замаха стоп при нажатии клавиш.

Существуют два подхода к основам педальной техники, каждый из которых имеет свои преимущества и недостатки. При первом рекомендуется максимальное сближение колен при игре, что способствует экономности движений, но, иногда приводит к мышечной зажатости и ограничивает визуальный контроль определённой части педальной клавиатуры.

Второй метод основан на «развале» бёдер, что с анатомической точки зрения является более естественным положением и способствует определённой физической расслабленности.

На наш взгляд, оптимальным решением представляется комбинирование обеих рекомендаций в зависимости от ситуативных технических задач. Однако, главным условием для наработки эффективной педальной техники с чисто физической точки зрения является, помимо тренажа гибкости стоп в вертикальной и горизонтальных плоскостях, избегание чрезмерного давления на клавиши и осознанная мышечная свобода ног.

Для освоения этих навыков в органной литературе существует значительное количество сборников педальных упражнений, изучение которых занимает достаточно большое количество времени. Но, учитывая сжатые сроки обучения, хорошим решением представляется постоянное совмещение их практики с прохождением предусмотренного курсом педагогического репертуара.

Существует ещё одна характерная трудность – преодоление рефлекторного желания у начинающих органистов играть басовую линию левой рукой в трёхстрочной фактуре, характерной для органной нотной записи, где две верхние строчки предназначены для рук, а нижняя – для басового голоса, проводимого ногами.

Различные методики, предназначенные для преодоления этого явления, сводятся к одному – необходимости исполнения басовой партии ногами совместно с партией левой руки в период разучивания пьесы. Данная практика, совмещённая также на определённом этапе с проигрыванием басового голоса и партии правой руки, должна привести к способности без затруднений дифференцировать по вертикали уровни органной фактуры и умению точно координировать действия рук с ногами.

Постоянного наблюдения требуют также ситуации, связанные со статусом плечевого аппарата, рук и кистей обучаемого. Важность этих задач обусловлена наличием у органа не одной, а как минимум двух и более клавиатур, что также является *terra incognita* для пианистов, привыкших иметь дело с одной клавиатурой. Следовательно, стандарты и подходы здесь также значительно разнятся с аналогичными установками фортепианной школы.

С учётом совершенно иного принципа звукообразования в органе, большинство пианистических исполнительских приёмов становятся неуместными в арсенале органиста. Это напрямую относится к положению плеч, тонулу локтей и кистей рук: органная игровая трактура, как правило, не требует значительного приложения пальцевых усилий, подкреплённых соответствующими движениями кистей, предплечий и плеч музыканта. Положение рук органиста здесь тесно связано с высотой посадки, при которой ногам без напряжения доступны крайние диапазоны педали. В связи с этим, соблюдение пианистических установок, касающихся положения кисти и предплечья при игре на фортепиано, не всегда возможно на органе в связи с разными высотными уровнями мануалов, а также необходимостью их смены в течение пьесы или одновременной игры на разных клавиатурах.

Необходимо следить за тем, чтобы корпус оставался неподвижным, а плечи при игре не поднимались выше уровня, необходимого для игры на верхних мануалах, но были расслаблены и максимально опущены, что должно приводить к ощущению естественного веса плечевого аппарата. Осознанное следование данной рекомендации имеет целью нивелирование излишнего давления пальцев на клавиатуру, так как свободные от мышечной зажатости руки получают возможность преодоления *Druckpunkt*'а клавиши, вызванного сопротивлением пружины тонового клапана в виндладе и длиной абстракта, естественным, «гравитационным» способом, без принудительной жёсткости. Важнейшим фактором, определяющим надёжное качество органного туше, является также положение локтей и предплечий, которые не должны быть прижаты к корпусу, а слегка разведены, что позволит сохранять, при гибкой и податливой кисти, параллельность суставов пальцев продольной оси клавиш в различных диапазонах мануалов. При этом необходимо выработать манеру располагать их ближе к т.н. «чёрным» клавишам, что особенно актуально для первых, больших пальцев обеих рук, зачастую привычных к позиции у передней кромки клавиатуры.

Контакт с клавишей должен осуществляться большей площадью соприкосновения подушечек пальцев, что обеспечивается их вытянутым, а не закруглённым положением, с активизацией тонула крайнего сегмента (сустава) фаланги. И, как в случае с рекомендациями касательно педальной техники, следует культивировать экономность движений как пальцев – игра без замаха, так и предплечий и кистей, не теряя дактильного контакта с клавиатурой. Не случайно, по свидетельству очевидцев, манера игры И.С. Баха на клавирах отличалась крайней скупостью и малозаметностью движений.

Вообще, преодоление «ударной» тенденции пальцевой техники у начинающих органистов, обусловленная, как было сказано выше, наличием солидного стажа пианистического обучения, должно стать одной из главных педагогических проблем уже на самых ранних стадиях обучения игре на органе. Главенствовать должно стремление к осознанной чувствительности кончиков пальцев при скользяще-поглаживающей, или как бы «шлифующей»

поверхность клавиши на очень коротком её промежутке, манере туше. Этому, в немалой степени должно помочь ясное осознание духовой природы инструмента, которого роднит с фортепиано лишь наличие клавиатуры (или клавиатур), которые, в свою очередь имеют как технические отличия (конструкция, принцип механики, мензура, диапазон), так и внешние.

Резюмируя вышесказанное, ещё раз обращаем внимание на необходимость ясного понимания природы звукообразования в органе и кардинальной перестройки дактильных ощущений, обусловленных отсутствием динамических и тембровых градаций от степени интенсивности нажатия клавиш. Соответственно, задача овладения отличной от фортепианной техники моторикой, основанной на лёгком и активном туше, обеспечивающимся более широкой областью контакта подушечек пальцев с клавишей за счёт разогнутых пальцев, приобретает важнейшее значение.

Для формирования полноценной органной мануальной техники актуальны также вопросы, связанные с детальным изучением специфических аппликатурных и артикуляционных принципов, необходимых для аутентичного воспроизведения органной фактуры, особенно музыки эпохи барокко, которая на начальных этапах обучения является основой педагогического репертуара. Первым шагом в адекватном представлении данного вопроса должно стать подробное разъяснение отличий привычного для пианиста понятия *legato* от понятий «связной игры» игры, характерной для клавирной музыки 16-18 веков, когда исполнение нескольких нот под лигой имело совершенной иной смысл и принцип реализации. Так называемое «барочное *legato*» не подразумевало слитный переход одного тона в другой, а скорей едва заметное, но ощущаемое их разделение. При этом, смысловой основой для их объединения служили прямые ассоциации с движениями и сменами смычка у струнных инструментов.

Таким образом, линии голосов в полифонической фактуре состояли из комплекса мотивов, каждый из которых имел «тяжёлые» и «лёгкие» ноты, требовавшие соответствующих исполнительских приёмов и градаций туше, исключаящих тотальную связность. Помимо этого, каждый мотив имел смысловое значение, сложившееся в течение ряда столетий на основе вокально-хоровой музыки и приобрёл, со временем, статус музыкально-риторических фигур, достаточно конкретно и образно раскрывающих содержание музыки. Аппликатурные задачи необходимо решать с учётом указанных фактов. При этом неизбежен слом некоторых привычных паттернов, основывающихся на установках классических фортепианных школ конца 18-го и середины 19-го веков, а также современных методик.

В частности, необходимо обратить внимание на преимущественное использование одинаковых пальцевых комбинаций в идентичных мотивах (секвенции), невзирая на потенциальную возможность возникновения определённых дискомфортных переходов. Желательно, также, уделять внимание развитию техники переключений или подкладываний пальцев с

использованием «непривычных» сочетаний – 5-2, 5-3, 5-4, 5-5; аналогично – 4-2, 4-3, 4-4; или – 3-2, 3-3; усвоить навыки использования последовательности 2-3-4-5-2-3-4-5, 2-3-4-2-3-4; задействовать для исполнения мелизмов 2-4, 4-2, 1-2, 2-1.

Конечно, в последнем случае речь идёт о мордентах, коротких и длинных трелях. Более сложные украшения подразумевают иные аппликатурные решения, зависящие от их строения и требующие доскональных знаний их расшифровки в соответствии, например, с таблицей И.С. Баха.

В наши намерения не входит перечисление всех возможных аппликатурных вариантов, а лишь указание определённых алгоритмов применения этих принципов, способствующих воспроизведению музыкального материала в наиболее близком к оригинальному замыслу варианте.

Также в вопросах артикуляции следует, за некоторыми исключениями, придерживаться правила «не связанного» исполнения интервалов шире терции, с ясно слышимым облегчением предшествующего скачку тона.

Следует указать, что все рекомендации, касающиеся аппликатурных и артикуляционных частностей, обусловлены самой природой органа, основанной на активной задействованности при звучании «стихии воздуха». Это роднит его с разнообразными духовыми инструментами, а также с пением, где важнейшими факторами являются дыхание и цезуры. Помимо этого, как и в случае с вокальными установками, правильная и ясная манера произнесения слогов и слов при построении рельефной мелодической линии, актуальна и для органной музыки, где фактура также должна естественным образом «дышать». А это утверждение, в свою очередь, подводит к проблеме агогики в интерпретаторских поисках.

Обучение этим тонкостям органного исполнительства должно основываться на знании общих положений и терминологии риторики – древней науки о красноречии, восходящей в своих основах к временам античности. Представления о правилах построения ораторской речи будут способствовать пониманию композиционных принципов музыкальных форм барокко. В свою очередь, это послужит теоретической базой для реализации исполнительских приёмов в некоторых деталях. К ним можно отнести: большее внимание к паузам и цезурам, в том числе и на гранях отдельных разделов формы, ясное артикуляционное членение мотивов, в соответствии с манерой произнесения или проговаривания в человеческой речи, естественностью отклонений от темпа в связи с риторическими задачами и т.д. Конечно, не следует забывать при этом о главенстве принципа линейности в качестве основного фактора в игре, так как благодаря усиленному культивированию метро-ритмического начала на ранних стадиях обучения детей музыке, данное обстоятельство становится серьёзным препятствием в обретении горизонтального мышления в восприятии и воспроизведении фактуры.

Педагогическая практика показала, что ещё одной, казалось бы, незначительной, проблемой является отсутствие надёжного визуального

контроля нотного текста во время исполнения. И, как не странно, она также связана с задачами воспитания линейного мышления.

Известно, что одной из особенностей органной исполнительской практики, за некоторыми исключениями, стала игра по нотам, обусловленная многими факторами, в том числе сугубо техническими – необходимостью участия в процессе и ассистента, производящего, в нужные моменты, определённые манипуляции с регистрами органа. Хотя добротное исполнение предполагает игру наизусть, установленные на пюпитре, в большей мере для ассистента, ноты обязывают органиста следить за текстом, что в какой-то мере служит и его «страховкой». Тем не менее, во время публичного выступления, иногда, происходят сюрпризы в виде потерянного текста после предшествующего эпизода, автоматически сыгранного без нот по памяти.

Эффективным способом устранения возможности подобных ситуаций может служить слежение за нотами «на опережение» во время самостоятельной практики и занятий с преподавателем. Суть его заключается в считывании текста, находящегося впереди исполняемого фрагмента, начиная с незначительного сегмента – до одной метрической доли, с постепенным увеличением, вплоть до одного такта и более, по аналогии с «читкой с листа» или правилами ансамблевого музицирования в концертмейстерском или камерном формате. При этом, желательно, угол зрения направлять снизу вверх (от баса к мануальным партиям) и по диагонали вправо с полным охватом трёхстрочной органной нотной записи партитурного типа. Для этих целей весьма продуктивным методом на уроке является физическое перекрывание рукой или листом бумаги исполняемого такта, с принуждением обучающегося смотреть и видеть следующий фрагмент текста.

Не будет лишним упомянуть и о важности знаний строения органа, его конструктивных особенностей, механики и принципов работы основных узлов: воздухонагнетательной системы, виндлад и её разновидностей, трактуры игровой и регистровой, диспозиции, регистров, их разновидностей и особенностей, werk-принципа их диспонирувания и т.д.

Наряду с этим, обучающиеся должны иметь представление об истории возникновения и развития органа, этапах его технической эволюции, значимых исторических инструментах, обладать сведениями о знаменитых органостроителях и школах. Эти вопросы нельзя считать областью общей профессиональной эрудированности, а скорее прикладной информацией, крайне необходимой в практической деятельности органиста. Так, например, осведомлённость о строении и, соответственно, характере звучания и тембрах тех или иных регистров, станет базой для осмысленного их применения в сольном звучании или комбинировании с другими голосами при выборе стилистически выверенной регистровки.

Также, при подобном подходе, создаются предпосылки для воспитания тембрового слуха, его избирательности и вкуса, что является частью более широкой задачи по наработке навыков слухового контроля, основанного не на

дактильных ощущениях, а скорее сознательной отстраненности и дистанцировании от них при игре на органе.

Сжатость сроков обучения у органистов требует интенсификации репертуарного компонента курса, где целеполаганием становится изучение произведений различных временных периодов для формирования понимания причинно-следственных связей формообразующих и композиционных принципов, преемственности эстетической и мировоззренческой составляющей, а также обусловленности эволюции стилевых и жанровых признаков. Итогом данного подхода должны стать навыки грамотной интерпретации сочинений, относящихся к различным историческим эпохам и школам органной музыки.

Содержательный аспект педагогического репертуара зависит от ряда объективных условий и возможностей: качества инструментария и его стилевых характеристик, индивидуальных способностей обучающихся и предпочтений самого преподавателя. Тем не менее, представляется необходимым отметить в качестве рекомендаций, некоторые ключевые пункты, как по жанрам, так и по персоналиям.

В жанровом содержании это: хоралы и хоральные обработки всех видов, фуги (отдельные пьесы, ричеркары, композиции, содержащие фуги и диптихи типа «прелюдия и фуга», «фантазия и фуга»); миниатюры, трио (отдельные пьесы и сонаты); развёрнутые сочинения крупных форм; произведения современных авторов (отечественных и зарубежных).

По персоналиям: Дж. Фрескобальди, Я.П. Свелинк, С. Шейдт, И. Пахельбель, Г. Бём, Д. Букстехуде, Н. Брунс, В. Любек, И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, И. Штольцель, Г.Ф. Телеман, Л.К. Дакен, Л.Н. Клерамбо, Ф. Куперен, И.Г. Альбрехтсбергер, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Мендельсон-Бартольди, Ф. Лист, Р. Шуман, И. Брамс, Э. Жигу, Л. Боэلمان, Ш.-М. Видор, С. Франк, композиторы 20-века и современные авторы.

В заключение хотелось бы сказать, что в статье намечены лишь контуры некоторых педагогических задач, количество которых может варьироваться в каждом индивидуальном случае. Необходимо подчеркнуть, что предлагаемые для них решения носят рекомендательный характер, не претендующий на универсальность. Также, автор выражает надежду, что отдельные мысли, изложенные в статье, принесут практическую пользу преподавателям и студентам органных классов.

Список литературы

1. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. – М., «Классика», 2005. – 370 с.
2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII-первой половины XVIII века: принципы, приёмы. – М., «Музыка», 1983. – 77 с.
3. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков: учебное пособие / [Л. Березовская и др.; редакторы М. Воинов, Е. Кривицкая]; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. - 2-е изд., доп., испр. - Москва: Музиздат, 2008. - 862 с.

4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник для студентов теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Т. 2: XVIII век. - Москва: Музыка, 1982. – 668 с.
5. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха / Хуберт Майстер; [пер. с нем.: Л. Шишханова]. - Москва: Классика-XXI, 2009. - 110
6. Несипбаев А. Орган: строение и история от Античности до XVIII века / Казахская национальная консерватория им. Курмангазы / Учебное пособие. – Алматы, 2023. – 108 с.
7. Процюк Д. Исполнительское искусство органиста. – М., «Композитор», 1997. – 128 с.
8. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. – М., «Классика-XXI», 2004. – 801 с.
9. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Перевод с немецкого Зинаиды Эвальд ; Под редакцией Б. В. Асафьева. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1931. - 304 с.

Камянская Евгения Александровна

Профессор кафедры специального фортепиано

Пермского государственного института культуры, г. Пермь, Россия

СТИЛЕВОЙ ПОДХОД К РАЗВИТИЮ ТЕХНИКИ ИГРЫ НА ОРГАНЕ

Аннотация

Статья рассматривает ключевые аспекты формирования органной исполнительской техники с акцентом на преодоление координационных трудностей, освоение трио-фактуры и развитие педальной техники для достижения свободы игры; освещаются стилистические различия в артикуляции, агогике и регистровке, а также рекомендуется репертуар от Барокко до Романтизма обеспечивающего всестороннее техническое и художественное развитие органиста.

Ключевые слова: органная техника, педальная техника, артикуляция, агогика, регистровка, органный репертуар, органное исполнительство.

Тема стилового подхода в органном исполнительстве и педагогике остаётся высокоактуальной благодаря глобальному интересу к исторически информированному исполнительству. Этот подход подразумевает развитие техники не как универсального набора навыков, а с учётом особенностей эпохи: артикуляции барокко (чёткая, речеподобная), агогики романтизма (гибкая, эмоциональная), регистровых традиций и аппликатуры, соответствующей историческим органам. В органной сфере стилистическая техника помогает избежать анахронизмов. В обучении стиловый подход предотвращает механическое освоение техники, развивая музыкальный вкус, выразительность и свободу. Он учит адаптировать координацию, педаль и артикуляцию под определенный стиль, что особенно важно для начинающих органистов.

Достижение свободы в органном исполнительстве связано с решением таких задач, как: работа над координацией, освоение трио-фактуры и педальной техники. Первоочерёдную трудность для начинающего органиста представляет координация рук и ног. Она вырабатывается постепенно при условии наличия регулярных занятий. Начинать следует с игры тянущихся звуков в педали вместе с несложными мотивами в руках: сначала можно соединять левую руку и педаль, правую руку и педаль, а потом две руки и педаль. С каждым разом трудность координационных упражнений должна увеличиваться. Также важно тренировать навык игры «в слепую» - не смотря на педальную клавиатуру. Для работы над координацией можно использовать специально написанные упражнения или фрагменты произведений, что позволит формировать координационный навык непосредственно в процессе работы над репертуаром. Следует добиваться максимальной независимости в движениях рук и ног, обращать внимание на «прослушанность» каждого пласта. Возможную координационную трудность также может вызвать игра рук на разных мануалах. Для освоения этого навыка следует чередовать исполнение партий каждой руки между мануалами. Также можно предложить студенту партию одной руки играть согласно нотной записи, а партию другой – на октаву ниже или выше. Стоит обратиться к сборнику Марселя Дюпре (1886-1971) «Органный метод в двух частях: I. Органная техника, II. Правила исполнения для органа» [1], в которых представлены все возможные на сегодняшний день педальные приёмы. За счёт грамотно выстроенных упражнений и многократных повторений все «педальные» формулы быстро усваиваются, и педальная техника приходит в порядок.

Большую трудность для органиста представляет исполнение трио-фактуры. Термин «трио-фактура» подразумевает под собой ансамбль из трех мелодических линий, исполняемых на разных мануалах и педальной клавиатуре. Исполнение такого «ансамбля» требует от органиста высокого координационного мастерства. Трио-фактуру можно изучать разными способами:

- соединяя парами голоса: левая рука с педаль, правая рука с педалью, две руки вместе;

- играя три голоса одновременно, один из них пропевая;

- играя два голоса, а третий пропевая;

- играя три голоса одновременно, но одну из партий рук – на октаву ниже.

Главная задача – добиться независимого исполнения в ансамбле каждого голоса, уметь слышать каждый голос и в ансамбле с другими, и дифференцировано.

Самый яркий пример трио-фактурного органного сочинения – шесть трио-сонат Иоганна Себастьяна Баха (1685-1750) BWV 525-530. Он написал их для своего старшего сына, Вильгельма Фридемана Баха в качестве упражнений для совершенствования навыка владения инструментом.

Развитие педальной техники – важнейший этап работы органиста. К нашему времени партия педали из редких длинных нот на кадансы превратилась в виртуозные партии, не всегда поддающиеся быстрому освоению. Поэтому заниматься педальной техникой органист должен наравне с мануальной.

Педа́ль (от латинского «pes, pedus» - нога) – клавиатура для игры ногами. Внешне похожа на мануальную клавиатуру, но клавиши на ней иного размера и соотношения по длине между белыми и чёрными клавишами.

Первые нотные примеры с органной педалью датированы серединой XV века (табулатура немецкого музыканта Адама из Илеборга, ок. 1448 и Буксхаймская органная книга ок. 1470. Уже подробно пишет о педали Арнольд Шлик в «Spiegel der Orgelmacher» (1511) и прилагает свои пьесы с её использованием.

Педальная клавиатура обычно одна, содержит от 5 до 32 клавиш. Играют на ней носком или каблуком в зависимости от аппликатуры. Педа́ль обладает собственным набором регистров, но к ней могут подсоединяться регистры мануалов с помощью механизма копулы.

Педальная клавиатура может быть прямой, вогнутой, радиальной. Важно, чтобы студент обращал на форму педали внимание на каждом используемом инструменте, так как от этого зависит посадка и движения ног во время игры. Партия ног практически всегда выписывается на отдельном нотном стане под партией рук. По началу следует вводить в репертуар сочинения без педали, затем с длинными или редкими нотами в педали, чтобы студент постепенно тренировал навык считывания материала сразу с трёх строчек. В дальнейшем нужно усложнять педальные партии.

Требуется освоить разные аппликатурные способы игры на педальной клавиатуре: носком; носком и каблуком; подмена носка на каблук и каблука на носок. Педальная аппликатура фиксируется в нотах, как и пальцевая аппликатура. Аппликатура правой ноги пишется над третьей строкой, левой ноги - под третьей строчкой. Носок обозначается знаком \wedge , каблук — \vee .

Для освоения различной педальной техники начать стоит с игры только носками ног, затем и каблуком. Нужно попробовать соединить носок и каблук в разных штрихах: *legatissimo*, *legato*, *quasi legato*, *non legato*, *portato*, *staccato*. Затем можно играть несложные мотивы, далее соединять одну руку с педалью, затем – другую, после пробовать играть двумя руками и ногами.

Для оттачивания исполнения различной педальной фактуры можно использовать упражнения, но параллельно с этим должны также изучаться произведения с активно развитой педалью, чтобы у начинающего органиста выстраивалась связь от простого упражнения к его реальному использованию на практике. При работе следует обращать внимание на свободу ног, избегать зажатых коленей, икр или ступней. Рекомендуются обратиться к педальному упражнению И.С.Баха BWV 598 и к упражнениям Гарольда Глиссона (1892-1980) [2]. Усложнение репертуара ведёт за собой усложнение фактуры в целом,

в частности, педальной. В романтической музыке уже не используются для игры только носки, но также каблук, связка каблук-носок для легатного штриха, соскальзывание носком одной ноги на соседние клавиши, когда другая занята швеллером, подмена ног на одной клавише (может быть подмена ноги на другую ногу, а может – подмена носка на каблук или наоборот, каблука на носок).

В процессе работы над органным репертуаром органисту нужно решать такие художественные и технические задачи:

- предварительно ознакомиться с произведениями (просмотреть ноты, прослушать записи);
- изучить информацию о композиторе и эпохе, к которой относится произведение, в соответствии с этим продумать регистровку, соблюдая стилистические рамки, указания композитора и возможности инструмента;
- для работы над стилем и художественностью исполнения прослушивать записи исполнения этих сочинений разными органистами, отметить различия и сходства разных интерпретаций;
- распланировать исполнительские задачи с учётом трудности произведений и индивидуальных возможностей;
- проставить удобную аппликатуру в педали и мануалах с учётом всех указаний композитора;
- после первоначального разбора нотного текста обозначить координационно трудные места, обращать на них особое внимание в процессе дальнейшей работы над произведением;
- довести педальную партию и партию рук до независимого исполнения.

Для формирования кругозора и представления об истории развития органного искусства начинающему органисту необходимо ознакомиться с творчеством основных представителей этой эпохи – Дитриха Букстехуде, Франсуа Куперена, Николауса Брунса, Винсента Любека, Иоганна Себастьяна Баха и других [3]. Желательно прослушать записи исполнений на настоящих барочных инструментах для демонстрации звучания инструмента того времени или приближенного к тому времени. Например, произведение Франсуа Куперена (1668-1733) «Offertoire sur les Grands Jeux» (Messe pour les Paroisses) на органе в церкви Святого Франциска в Лозанне (Швейцария) в исполнении Бенджамин Ригетти [4], или, например, Прелюдию и фугу си минор BWV 544 Иоганна Себастьяна Баха, на органе «Albertus Antoni Hinsz» 1742 года (в Оверэйссел, Нидерланды), исполнении органиста Эльске те ЛиндERTA [5].

Дальнейшее погружение в органную музыку следует продолжать с изучения творчества композиторов, писавших специально для органа - Ф.Мендельсона, И.Брамса, Ф.Листа, М.Регера, С.Франка, Т.Дюбуа, Ф.Томбея.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809-1847) – немецкий композитор, пианист, дирижёр, педагог. Благодаря трудам Мендельсона сегодня мы знаем сочинения Иоганна Себастьяна Баха. Мендельсон играл в традиционной манере (с чёткой, ясной артикуляцией). Его инструментом был барочный орган. Из

органных сочинений Мендельсона важное место в репертуаре органиста занимают такие сочинения, как: Прелюдия d-moll, Фуга d-moll, Фуга g-moll, Фуга d-moll, Andante D-dur, Хоральные вариации на тему «Wie groß ist Allmächt'gen Güte», «Прелюдии и фуги» op. 37, Органные сонаты op. 65.

Иоганнес Брамс (1833-1897) – немецкий композитор. Многие из наследия Брамса можно связать с понятием «память культуры». Органное творчество Брамса включает, например, две прелюдии и фуги ля-минор и соль-минор, Фуга as-moll, Хоральная прелюдия и фуга «O Traurigkeit, O Herzeleid». Последнее сочинение композитора – Одиннадцать хоральных прелюдий op. 122. Наряду с сольными сочинениями для органа, звучание инструмента предполагалось Брамсом и в композициях для хора (например, «Аве Мария» для женского хора с оркестром или органом op. 12). Брамс не был органистом-исполнителем, но благодаря ему были открыты имена мастеров XVII века – Георга Муффата и Иоганна Якоба Фробергера для широкого круга слушателей.

Ференц Лист (1811-1886) – венгро-немецкий композитор, представитель немецкого органного романтизма, ставший создателем нового концертно-виртуозного стиля в органной музыке. Органное творчество Листа содержит: крупные фантазийные композиции, такие как Фантазия и фуга на тему «Ad nos, ad salutarem undam», Прелюдия и фуга на тему BACH, Вариации на basso ostinato из первой части кантаты И. С. Баха «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» и Crucifixus из Мессы h-moll; органные транскрипции собственных сочинений или на темы других авторов; литургические сочинения; сочинения для голоса и органа.

Макс Регер (1873-1916) – немецкий композитор, пианист, органист, дирижёр. Стиль Регера-композитора сформировался под влиянием позднеромантической и барочной музыки. Порой сочинения Регера довольно трудны для восприятия по причине их монументальности, тяжёлой фактуры, многочисленной хроматики и модуляций. Среди органных сочинений Регера видное место занимают: Симфоническая фантазия и фуга d-moll («Инферно-фантазия», 1901), хоральные фантазии, прелюдии на церковные песни лютеран. Среди других репертуарных сочинений: Псалом №100 для хора и органа с оркестром (1909), Вариации и фуга на тему Моцарта для оркестра (1914); «Реквием» на текст стихотворения К.Ф.Хеббеля.

Сезар Франк (1822-1890) – французский композитор романтического направления, органист, педагог. На его творчество повлияли в том числе национальные традиции бельгийской и французской музыки. Франк опирался на музыкальные формы Барокко и венской классической школы, также часто использовал полифонические приёмы. Одни из самых популярных сочинений Франка для органа – Андантино соль-минор, Прелюдия, фуга и вариации си-минор, Три Хорала (Ми-мажор, си-минор, ля-минор), Фантазия Ля-мажор и другие.

Теодор Дюбуа (1837-1924) – французский композитор, органист и музыкальный педагог. Он учился игре на органе у Луи Фанара и Франсуа

Бенуа. Композиторское наследие Дюбуа включает множество органных сочинений, обширный пласт церковной музыки, в котором выделяется оратория «Семь слов Христа» (1867).

Фернан Фуан де ла Томбель (1854-1928) – французский композитор и органист, родился в Париже, в детстве брал уроки игры на фортепиано у своей матери Луизы Гейро. В 18 лет начал заниматься на органе у Александра Гильмана, учился в Парижской консерватории. Томбель выступал с органными концертами по всей Франции. Среди его органных сочинений – «Offertoire pour Râques», «Pastorale-Offertoire et Six versets», «Vox angelorum; Pièces d'orgue» Op. 23 и другие.

В органных произведениях разных эпох и музыкальных стилей вопросы, касающиеся техники исполнения – артикуляция (легато), агогика, использование швеллера, выбор педальной техники (пятка, носок, подмена ног на одной клавише) будут различаться.

Композиторы придавали искусству артикуляции на органе особое значение. В каждом стиле используется своя артикуляция – например, в музыке Барокко особое значение имеет соотношение сильных и слабых тактовых долей, длинных и коротких нот. Выстраивание определённой иерархии между ними позволяет создать динамические акценты. В чём-то артикуляция эпохи Барокко схожа со штрихами струнных инструментов.

По уровню связности штрих «легато» условно делится на три вида:

1. Акустическое легато или *legatissimo*;
2. Легато;
3. Сухое легато.

Важно различать, когда лиги требуют абсолютного легато, а когда являются чисто фразировочными (например, как часто бывает в произведениях Регера). Причиной подробных артикуляционных указаний был исполнительский опыт: композитор хотел, чтобы его сочинение звучало хорошо в любой акустике.

Если постараться кратко описать основные принципы агогики в романтической музыке, можно привести следующие тезисы:

- каждая фраза, которая обозначена лигой, подразумевает развитие внутри фразы и движение к её наивысшей точке;
- подобное развитие дополняет себя *crescendo* и *accelerando*;
- обратное ниспадающее движение от кульминации фразы к её завершению будет сопровождаться *diminuendo* и *ritardando*;
- зона кульминации фразы может подчёркиваться расширением (агогический акцент);
- крупные фразы строятся из более коротких;
- общая кульминация происходит волнами: кульминация каждой короткой фразы вырастает в своём напряжении по сравнению с предыдущей.

Вопросы использования швеллера зависят от каждого конкретного произведения. Если мы исполняем репертуар, написанный уже после создания

швеллера, видим в мануалах Schwellwerk, а в нотах – динамические вилочки, скорее всего это означает обязательное применение швеллера. Но бывают случаи, когда швеллер не указан, но его можно добавить для улучшения музыкального эффекта, воздействия. Принцип действия швеллера заключается в том, что трубы одного мануала (Schwellwerk) устанавливаются в деревянный ящик со створками. Эти створки способны открываться и закрываться как жалюзи. За счёт подобного устройства звук органа может постепенно увеличиваться или уменьшаться. Раньше механизм приводился в действие специальным рычагом, который фиксировался в трёх положениях – закрыт, наполовину открыт, открыт. Позднее изобрели особую педаль, действующую по принципу качели, и эффект стал плавным. Использование швеллера также требует отдельной проработки по координированию рук, ног и отвлечений ног с игры на педали на использование швеллера.

Crescendo-Walze относится к дополнительным приспособлениями органа, применяющимися в игре, так как кроме ещё одного способа достижения динамического развития в произведении позволяет обойтись без помощи ассистента в процессе выступления. Это – автоматический включатель/выключатель голосов, регулирующийся педальным рычагом или валиком. У него есть определённые уровни, на которые можно выкрутить или закрутить валик – показываются цифрами на дисплее органа. Если необходимо, органист может указать в нотах в нужных местах цифры, которые будут показывать, на каком уровне должен находиться Walze. Навык пользоваться этим устройством схож с добавлением Швеллера в исполнение – нужно выделить время на выработку скоординированности движений.

Одна из главных задач органиста – умение подбирать грамотную и в то же время удачную для каждого конкретного инструмента регистровку в произведениях с учетом стиля. Этот навык формируется постепенно, так как во многом зависит не столько от теоретических знаний, сколько от количества практики репетиций на разных инструментах, навыка слышать в разной акустике. Одно сочинение может включать несколько сменяемых друг другом регистровых комбинаций. На одних инструментах менять регистры приходится вручную, выдвигая и задвигая регистровые рукоятки, на других – с помощью свободно изменяемых программ набора голосов (свободные комбинации или зетцер-комбинации). В случае с комбинациями нужно только нажимать специальную кнопку (секвенцер) вперёд или назад. Для смены регистровых комбинаций пользуются помощью ассистента или делают это самостоятельно (например, если есть «педальный» секвенцер).

Итак, В процессе изучения органного репертуара различных стилей и направлений, органист осваивает различные приемы игры, развивает многогранную исполнительскую технику, основанную на знаниях особенностей органов и органных сочинений композиторов разных эпох. Каждое новое произведение открывает перед органистом новые горизонты как технического, так и художественного развития.

Список литературы

1. Marcel Dupre. Method for the organ in two parts. Paris: Edition Musicales “Alfonse leduc”, 1927. – 77 p.
2. Harold Gleason. Method of organ playing. New York: Meredith corporation, 1962. – 286 p.
3. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. Учебное пособие. Второе издание, дополненное, исправленное – М.: ООО «Музиздат», 2008. – 864 с., илл., нот.
4. François Couperin, Messe pour les Paroisses, Offertoire sur les Grands Jeux Enregistré à l'église Saint-François, à Lausanne (Suisse), le 1er avril 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8xcna_PuLc (дата обращения: 1.12.2025).
5. Bach. Prelude and fugue in B minor BWV 544 - Te Lindert | Netherlands Bach Society. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ES7fN2IXWHU> (дата обращения: 1.12.2025).

Абильханова Салтанат Аябековна

*Отличник культуры, Почетный работник образования Республики Казахстан
Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. БАХА

Аннотация

Творчество Иоганна Себастьяна Баха занимает центральное место в музыкальном образовании благодаря универсальности и сложности его произведений. В статье рассматриваются особенности преподавания игры на органе с использованием произведений Баха. Описываются ключевые аспекты исполнительской техники, педагогические методы и подходы к формированию художественного вкуса у учащихся.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах, органные произведения, полифоническое мышление, исполнительская культура.

Иоганн Себастьян Бах – фигура, оказавшая непреходящее влияние на мировую музыкальную культуру. Его произведения стали неотъемлемой частью как концертного, так и учебного репертуара. Органные произведения Баха, обладая глубиной содержания и сложностью техники, требуют от исполнителя сосредоточенности, точности и зрелого художественного мышления [2]. Обучение игре на органе, начиная с малых форм, таких как хоральные прелюдии или небольшие фуги, постепенно подводит учащихся к выполнению более сложных задач, формируя полифоническое мышление и исполнительскую культуру. По словам известного музыковеда академика Б.В. Асафьева: «И.С. Бах – такой гигант, что воспринимается не как личность, а как

мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени» [1].

Музыка величайшего композитора занимает самое обширное и особенное место не только в мировом концертном репертуаре, но ещё в учебном. Иоганн Себастьян Бах продолжает оставаться учителем у всех, кто занимается музыкой.

Он – строгий и серьёзный учитель, требующий умения сконцентрироваться, чтобы овладеть искусством исполнения полифонических произведений. А владение полифонией означает умение слышать созвучие нескольких самостоятельных голосов и создавать многоголосную ткань произведения лежит в основе творчества, так и исполнительского мастерства музыканта. Сочинения Баха входят во все учебные программы и служат развитию художественного вкуса и свободному владению голосоведением.

1. Значение произведений И.С. Баха в музыкальном образовании

Произведения Баха представляют собой не только музыкальные шедевры, но и педагогические инструменты, развивающие технические и художественные навыки. Баховское наследие охватывает широкий спектр жанров, включая хоральные обработки, прелюдии и фуги, и позволяет учащимся осваивать различные исполнительские техники [4].

Полифонии Баха свойственна полидинамика, и для ясного её воспроизведения следует прежде всего избегать динамических преувеличений, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца произведения, какие бы динамические изменения и кульминации в ней ни встречались. Динамика в пьесах Баха должна быть направлена на то, чтобы оттенить самостоятельность каждого голоса. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха – качество, без которого нельзя стилистически верно передать его музыку. Лишь посредством глубокого аналитического изучения основных закономерностей баховского стиля можно постичь исполнительские намерения композитора.

Педагогическая ценность музыки Баха заключается в развитии полифонического слуха. Например, исполнение фуг требует умения слышать и выстраивать диалог между голосами. Это способствует развитию аналитического мышления, внимания к деталям и способности строить музыкальную форму. С самого начала обучения педагоги должны акцентировать внимание на структурном анализе произведений, что помогает учащимся лучше понимать их музыкальную логику.

2. Особенности исполнительской техники органиста.

Исполнительское искусство органиста предполагает способность грамотно распорядиться всеми ресурсами инструмента, его средствами выразительности. Игра на органе предъявляет особые требования к технике и физической подготовке. «Всякое исполнение состоит из трех основных элементов: исполняемого (музыки), исполнителя и инструмента. Только полное владение этими тремя элементами может обеспечить хорошее художественное

исполнение». Важнейшим аспектом является контроль над длительностью звука, так как орган не позволяет регулировать динамику прикосновением [3]. Это требует точной работы пальцев и координации движений. Ровность колебаний органного звука дает возможность ясно слышать момент взятия и прекращения звука. Человеческий слух воспринимает четыре составляющие звука: громкость, высоту, тембр и длительность. Контроль над длительностью звуков и умение создавать разницу в их протяженности является одним из средств выразительности.

Аффект и драматургия произведения, артикуляция (понятие о смысловых акцентах), процесс звукоизвлечения (взятие, удержание, снятие звука), пульс, метроритмические особенности, весь комплекс психологических и акустических факторов составляет основу органного исполнительства. Важнейшим средством выразительности является агогическое интонирование полифонической ткани. Осуществление передачи характера произведения (аффекта) связано со следующими положениями:

1. рука должна быть лёгкой и эластичной;
2. пальцы должны находиться в постоянном контакте с клавишей;
3. снятие предшествующего пальца и нажим последующего должны осуществляться в тот же момент;
4. пальцы должны приучаться к максимальной самостоятельности от руки движений.

Особенность звукоизвлечения на органе заключается в том, что исполнителю приходится преодолевать механическое сопротивление передаточных механизмов, идущих от клавиш к клапану звучащей трубы. Механическая трактура может спровоцировать излишнее физическое напряжение при игре, которое неизбежно отразится на характере исполнения. Физическая зажатость, как следствие признака психологической неуверенности, также встречается при исполнении, даже при взаимодействии с легкой клавиатурой электронного органа.

Базовая основа органной техники-органное туше, имеет основополагающее значение, влияющее на формирование музыкальных средств выразительности, которые в свою очередь, придают музыкальной ткани рельефность, красочность, разнообразие и ясность.

На начальном этапе обучения важно объяснить учащимся разницу между техникой игры на органе и на фортепиано. Органное туше требует мягкости руки, плавности движений и ясности артикуляции. Для этого необходимо:

- Формировать правильную посадку, обеспечивающую свободу движений.
- Развивать независимость пальцев, что достигается последовательной работой над их устойчивостью.
- Контролировать артикуляцию, подчеркивая музыкальные фразы, как в речи.

Также важным аспектом является работа с педальной клавиатурой. Учащийся должен научиться управлять движениями стоп, избегая лишнего напряжения. Педальная техника требует такого же контроля и свободы, как и работа пальцев.

3. Педагогические подходы к обучению.

Обучение игре на органе должно быть систематичным и учитывать индивидуальные особенности учащегося. Ключевые этапы:

1. Постановка корпуса и рук. Перед началом работы над репертуаром важно подготовить ученика физически. Посадка должна быть устойчивой, но свободной, позволяя рукам и ногам двигаться независимо друг от друга.
2. Анализ произведений. Каждый элемент произведения следует разбирать в классе, чтобы учащийся понимал его структуру и выразительные средства.
3. Домашняя работа. Задания должны быть четко структурированы: работа над нотным текстом проводится за фортепиано, а исполнительские задачи решаются за органом.

Примером начального репертуара могут служить хоральные обработки юношеского периода Баха или адаптированные произведения без педальной партии. Это позволяет учащимся постепенно освоить основы органной игры.

4. Роль артикуляции и агогики в органной игре.

В эпоху барокко артикуляция и агогика были не только основными средствами выразительности, но и главными проводниками исполнительского стиля того или иного музыканта.

Основной артикуляцией считалась раздельная манера игры от *portamento* до *staccato*. Этим приёмом исполнялись длинные ноты, пунктирные ритмы, синкопы, мотивы, расположенные на трезвучиях и их обращениях, скачки в мелодии, восходящие и нисходящие последовательности в медленных темпах, а также линия *basso continuo*.

Агогика, или микроизменения темпа, позволяет придать музыке выразительность. Исполнитель должен учитывать стилистические особенности эпохи барокко, где акценты часто зависели от ритма и мелодической линии.

5. Основы регистровки.

Регистровка, или подбор звуковых тембров органа, является важной частью исполнительской подготовки. Учащийся должен понимать, как особенности инструмента влияют на звучание произведения. Например, регистровка органных произведений Баха может варьироваться в зависимости от конструкции конкретного органа.

Педагог должен обучать учащегося находить баланс между исторической традицией и индивидуальным подходом. Это включает изучение характера регистров, их символического значения и функционального использования в эпоху Баха.

6. Символика произведений И.С. Баха.

Сложный мир произведений Баха раскрывается через музыкальную символику, сложившуюся в русле эстетики барокко. Современниками Баха его

музыка, в том числе инструментальная, «чистая», воспринималась как понятная речь благодаря наличию в ней устойчивых мелодических оборотов, выражающих определенные понятия, эмоции, идеи. По аналогии с классическим ораторским искусством эти звуковые формулы получили название музыкально-риторических фигур. Одни риторические фигуры носили изобразительный характер (например, *anabasis* – восхождение, *catabasis* – нисхождение, *circulation*- вращение, *fuga*- бег, *tirata*- стрела), другие подражали интонациям человеческой речи (*exclamatio*- восклицание - восходящая секста), а третьи передавали аффект (*suspiratio* - вздох, *passus duriusculus*-хроматический ход, употребляемый для выражения скорби, страдания).

Благодаря устойчивой семантике, музыкальные фигуры превратились в «знаки», эмблемы определенных чувств и понятий. Например, нисходящие мелодии (*catadasis*) употреблялись для символики печали, умирания, положения в гроб, а восходящие звукоряды выражали символику воскресения и др.

Символами также являются устойчивые звуко сочетания, имеющие постоянные значения. Один из важнейших у Баха символов - символ креста, состоящий из четырех разнонаправленных нот. Если графически связать первую с третьей, а вторую с четвертой, образуется рисунок креста. (Любопытно, что фамилия ВАСН при нотной расшифровке образует такой же рисунок. Вероятно, композитор воспринимал это как некий перст судьбы) [8].

Заключение.

По словам Д.С.Лихачёва, невозможно «втиснуть» творчество гениального художника в ограничительные историко-стилевые категории, подчинить его «определённому стилю и определённому течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нём... Такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Микеланджело и другие, принадлежат двум стилям-ренессансу и барокко [7]. Так и Бах: господствующим являлся стиль барокко, но в недрах его зарождались предклассические черты - в баховском творчестве есть то и другое.

Исполнение произведений И.С.Баха на органе – это не только техническая задача, но и важный этап в формировании музыкального мышления и художественного вкуса. Педагогическая работа над баховскими произведениями требует глубокого понимания исполнительских и стиливых особенностей, а также внимательного подхода к индивидуальным особенностям учащегося.

Систематическое обучение, опирающееся на фундаментальные принципы органной техники, позволяет развивать у учащихся как технические, так и художественные способности, обеспечивая их готовность к исполнению более сложных произведений и формируя их как профессиональных музыкантов

Список литературы

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1-2 / [Ред., вступит. Статья, с. 3-18, и коммент. Е. М. Орловой]. – Л. : Музгиз, [Ленингр. Отд-ние], 1963. – 378 с.
2. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М.: Музыка, 1978. – 176 с.
3. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений И.С. Баха в музыкальной школе. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 120 с.
4. Друскин М. И.С.Бах. –М.: Музыка, 1982. – 384 с.
5. Друскин М. Избранное. Монографии, статьи. – М.: Советский композитор, 1981. – 456 с.
6. Друскин М. Пассионы и мессы И.С.Баха. – Л.: Музыка, 1976. – 312 с.
7. Лихачёв Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. – Л.: Наука, 1973.
8. Носина В.Б. Символика музыки И.С.Баха. – Тамбов: Пролетарский светоч, 1993. – 208 с.

Корнева Алена Асылбековна

*Студентка 2-го курса дополнительного образования
по специальности «Орган»*

Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (Россия)

Научный руководитель - доцент Вяйзья Марина Матвеевна

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОНВЕНЦИИ ЭПОХИ БАРОККО

Аннотация

Статья посвящена ключевым аспектам барочного исполнительства: понятию аффекта как основе музыкального содержания, выбору темпа, артикуляции, риторическим фигурам, орнаментике и французской практике notes inégales на основе анализа трактатов XVII–XVIII веков. Автор делится личным исполнительским опытом применения конвенций и подчёркивает практическую значимость соблюдения исторических правил для концертной и конкурсной практики.

Ключевые слова: исполнительские конвенции, музыка Барокко, исторически информированное исполнительство, аффект, темп, артикуляция, аутентичное исполнение.

Термин «Конвенция» происходит от латинского слова «conventio», что означает «соглашение» или «договор». Значит, исполнительские конвенции эпохи Барокко представляют собой условные договоренности, которые необходимо соблюдать музыкантам, исполняющим произведения данного стиля. Поскольку достоверность современной музыкально-исполнительской практики является одной из важных проблем, необходимо изучать документы, представляющие теоретическую базу исторически информированного

музыкального исполнительства – исторические и музыкальные трактаты, таблицы украшений, предисловия композиторов к сборникам.

Авторы работы «О фигурах риторических и композиционных в музыкальном искусстве барокко» А.А. Панов и И.В. Розанов предлагают «следовать контексту при работе со старинными руководствами, синхронизировать теоретические труды и нотные издания по принципу микропериодизации (в диапазоне не более, чем 10-15 лет), принимать во внимание особенности национальных и региональных школ и, наконец, самое главное – не доверять всем без исключения зарубежным исследователям XX-XXI веков, обращаясь, прежде всего, к содержанию первоисточников» [10, с. 552].

На мой взгляд, при исполнении произведений эпохи Барокко первостепенно важным является понятие аффекта. Рене Декарт отмечал в своем трактате «Компендиум музыки» (1618), что целью музыки является доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты. Позднее эту идею развил А. Кирхер, выделивший в своей работе «Musurgia universalis» (1650) восемь основных аффектов, которые может вызвать музыка в человеке: «желание (amoris), печаль (tristitia), отвага (audasia), восторг (furoris), умеренность (temperantia), гнев (indignationis), величие (gravitas) и святость (religionis). Немецкие теоретики XVIII века (И. Маттезон, Ф. В. Марпург, И. А. Шейбе и др.) выделяли еще большее количество аффектов, рассматривая их как основу содержания музыки [2, с. 4].

В обращении-предписании к своему вокально-инструментальному сборнику «Le nuove musiche» (1601) Джулио Каччини использовал термины «affetto», «esclamazione». Он считал, что одноголосая мелодия с ее гибкостью и подвижностью как нельзя лучше подходит для выражения аффекта: «настоящие аффекты скорее можно встретить в мадригалах и ариях, сочиненных знатоками хорошего пения, нежели в пьесах, написанных на основании строгих правил контрапункта» [6, с. 8]. Композитора заботит, как сделать музыку более чувственной, выразительной, чтобы она хорошо передавала эмоции. В частности, при помощи усиления или ослабления звука (il crescere, e scemare) можно лучше передавать аффект, характер музыки [16, с.7]. Данный сборник также интересен расшифровками украшений и диминуциями.

Сообразно тому, какой аффект выражает произведение, важно выбрать подходящий темп исполнения. «Такт – это душа музыки», – утверждал на исходе XVII столетия Ш. Массон. Истинной душой музыки называл такт И. Маттезон в своем трактате «Защищенный оркестр» (1717) и придавал ему большое значение: «Мои собственные суждения, с Вашего позволения, исходят кроме прочего, из того, что основной тон и трезвучие [Fundament-Thon und die Trias] (я не буду говорить [что] такт является душой музыки, но ни в коем случае не жалкий полутон) представляют, так сказать, истинный корпус, плоть

и кровь, то есть настоящую подлинную суть всех и каждого музыкального произведения» [11, с. 11].

Существовали различные способы фиксации темпа: пульс человека (И.И. Кванц, М. Мерсенн), скорость при ходьбе (Сен-Ламбер), движение маятника (Ж. Совёр, Э. Лулье). Определить темп, адекватно отражающий характер произведения, нелегко, особенно если отсутствуют метрические и словесные указания. Возможно, стоит прислушаться к Д.Г. Тюрку, который в своем трактате «*Klavierschule*» (1789) предлагает (при попытке определить темп исполнения) «ориентироваться на целый комплекс координат: аффект, чувство вкуса, стиль, темповую терминологию, вспомогательные слова и нотный контекст» [8, с. 31].

Современный австрийский дирижер-аутентист Николаус Арнонкур в своей работе «Музыка языком звуков» предлагает опираться на правила танцевальных шагов в исполнении старинных танцев: Он считает, что наши знания о старинных танцах недостаточны, так как не имеют опоры в физическом ощущении. Но если знать правила танцевальных шагов, то можно легко перенести их на музыку, что дает исполнителю конкретную, физически ощутимую возможность интерпретации нотного текста [1, с. 14]. В своей учебной и исполнительской практике я применяла эту рекомендацию сравнительно недавно, разучивая «*Cantilena anglica fortuneae*» Самуэля Шейдта. В основе произведения – ритмы танцев павана и гальярда. Чтобы почувствовать движение музыки, я слушала паваны и гальярды, пыталась их танцевать, чтобы почувствовать подходящее движение. Стало легче играть и понравилось чувствовать то, что я пыталась на физическом уровне приблизиться к тому, как это было.

Больше уверенности и свободы в выборе темпа могут придать исполнителю слова Сен-Ламбера: «Поскольку в музыке существует так мало точности в соблюдении правил, касающихся знаков [тактовых размеров] и темпа (*Signes & des mouvements*), читатель, изучающий здесь эти принципы клавесина, не должен долго останавливаться на всем том, что я говорил на эту тему. Он может воспользоваться привилегией музыкантов и давать пьесам такой темп, какой ему нравится, не обращая особого внимания на знак, определяющий темп, лишь бы он не выбрал темп прямо противоположный темпу, заданному знаком, что могло бы лишит пьесу изящества, но если темп, который он выберет, соответствующий, то он покажет ее в самом выгодном свете» [9, с. 79].

При исполнении музыки барокко чрезвычайно важно уделять внимание артикуляции. Одной из важных артикуляционных конвенций считается правило долгих и коротких нот (хороших и плохих). В частности, можно обратиться к трактату авторитетного немецкого музыканта второй половины XVII века В.К. Принца «*Phrynis Mitilenæus, Oder Satyrischer Componist*» (1676-1677). В статье А.А. Панова «Альтерация ритма или артикуляция? В.К. Принц о «долгих и коротких нотах» описано учение В.К. Принца и такое терминологическое

понятие, как *Qvantitas Temporalis Intrinseca*. Принц определяет *Qvantitas Temporalis Intrinseca* как «различие в продолжительности некоторых равнодолгих по времени или стоимости нот... или [буквально] внутренняя временная продолжительность». Закономерности системы распределения сильных и слабых звуков объяснены музыкантом в рамках метрической структуры такта. Принц обращается к концепции «магии чисел», широко распространенной в то время: «Необходимо знать, что число наделено особой силой и достоинством, которые служат причиной тому, что среди некоторых равно долгих по продолжительности нот или звуков одни производят впечатление более долгих, другие – более коротких» [7, с. 61]. Рассматриваемый пример с подтекстовкой *Chri-sti-a-nus* показывает, что все нечетные ноты в такте являются долгими – *lang*, а четные короткими – *kurtz* (в трехдольном размере 1-й слог длинный, 2-й и 3-й короткие). В исполнительской практике мы применяем эти данные в работе над артикуляцией музыкального текста, придавая больше внимания длинным нотам/*lang*, акцентируя их немного больше, нежели короткие ноты/*kurtz*, но не выходя за пределы, отведенные этим нотам композитором, длительности.

Похожий пример есть у И.Г. Вальтера в трактате «*Præcepta der Musicalischen Composition*» (1708). По Вальтеру, квантитативность бывает экстринцикальной (*Extrinseca*, внешней) и интрицикальной (*Intrinseca*, внутренней). Внутренняя квантитативность – это то же самое, что акцентуальная продолжительность, она может называться акцентуальной продолжительностью нот. На примере с текстом *Mei-ne See-le ruft und schrey-et* Вальтер показывает, что ноты по внешней экстринцике равные, однако их внутренняя длительность будет разной: 1,3,5,7 будут *lang*, а 2,4,6,8 – *kurtz*. Употребление символов “—” и “U” отсылает нас к поэтическим понятиям: “—” – это долгий/ударный поэтический слог, “U” – слабый/безударный) [18, с. 35-36].

В книге Н. Арнонкура «Музыка языком звуков» правило артикуляции хороших и плохих нот описано как основополагающее. Монотонность акцентирования этого приема может быть нарушена гармонией (диссонанс акцентируется даже на слабой доле такта; разрешение диссонанса не может быть акцентированным), ритмом (длинная нота, следующая после короткой, всегда акцентируется, даже если приходится на «слабую» долю), эмфазисом (высочайшие звуки могут быть акцентированы), артикуляционными лигами, точками и т.д. [1, с. 18-20].

В работе над артикуляцией также следует помнить о тесной связи музыки барокко и риторики и так же о важности риторических фигур для выражения аффекта. Об этом немало размышляли в своих трудах ученые и теоретики XVII-XVIII веков. И.И. Кванц сравнивал музыкальное исполнение с речью оратора в своем трактате «*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*» (1752): Кванц считал, что перед оратором и музыкантом стоит одна и та же задача при подготовке и исполнении произведения, а именно покорить

сердца слушателей, возбудить или успокоить их чувства и привести их в тот или иной аффект. «Мы знаем, что хорошо произнесенная речь влияет на умы слушателей; - также мы знаем, как плохая декламация может испортить складно написанную речь; и еще мы знаем, что одна и та же речь, произнесенная двумя разными людьми, прозвучит из уст одного лучше, чем из уст другого. С музыкальным исполнением происходит то же самое: пьеса, спетая или сыгранная двумя разными людьми, произведет два разных впечатления» [5, с. 117].

О.И. Захарова в своей книге «Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы» приводит слова И.А. Шейбе из трактата «*Critischer Musicus*» (1740), который писал: «Каждый согласится со мной, что фигуры придают наибольшую экспрессию музыкальному стилю и сообщают ему необыкновенную силу [...]. Это одинаково как для музыки, так и для ораторского искусства и поэзии. Оба эти искусства не обладают ни огнем, ни способностью трогать, если уклоняются от использования фигур. Можно ли без них в самом деле пробуждать и выражать страсти? Никоим образом. Ведь именно фигуры являются языком аффектов» [3, с. 30]. В этой же книге приведена красноречивая цитата из трактата «*Musurgia universalis*» А. Кирхера (1650), который описывал музыкальную фигуру вздоха: «Разбросанными паузами, называемыми *suspuration*, или вздох, выражаем чувства вздыхающей и стенающей души» [3, с. 30]. О.И. Захарова выделяет ряд риторических фигур, многие из которых способны сделать игру более выразительной (фигура *saltus duriusculus* – нарушение плавного мелодического движения, *passus duriusculus* – отклонение от диатонической системы, *circulation* – круг, *suspuration* – вздох, *fuga* – бег, *anabasis* – восхождение, *catabasis* – нисхождение *tirare* – от «тащить, вытягивать», «стрелять» и т.д.) [3].

Еще один важный аспект, характеризующий профессионализм исполнителя *Early music*, – умение верно трактовать орнаментику. Вероятно, фиксацию композиторами и теоретиками орнаментационных правил в таблицах украшений можно считать своего рода исполнительскими конвенциями, т.к. они отражали правила, принятые в композиторских и исполнительских сообществах в то время. Безусловно, таблицы украшений являются важными историческими документами и требуют тщательного изучения исполнителями. В сети Интернет можно найти полезный сайт «Темперация и орнаментика в музыки эпохи барокко» [14], на котором представлены основные таблицы украшений, что значительно экономит время желающим их изучить и делает эту важную информацию доступной для профессионалов и любителей музыки: баховская копия Баха таблицы д'Ангелебера, таблицы К. Ф. Э. Баха (1753), пьеса для клавесина Ж. Шамбоньера. (1670), таблица из книжечки В. Ф. Баха, сопоставление таблиц И. С. Баха (1720) и д'Ангелебера (1689), таблица украшений Л'Аффияра (1705), таблицы Ф. В. Марпурга (1749-1750, 1755), таблица Г. Муффата (1730-е гг.), Правила Г. Перселла (1696), пьесы для

клавесина Ж.-Ф.Рамо (1724), рукописная копия графа П. Рочковского с таблицей Г. Муффата, таблица украшений Симпсона (1659 г., цит. по второму изданию 1667 г.).

Исполняя работы тех или иных композиторов, следует обратить внимание на то, формулировали ли они исполнительские требования в предисловиях к изданиям собственных сочинений, что позволяет их отнести к своего рода исполнительским конвенциям. Например, Джироламо Фрескобальди описывает манеру исполнения в предисловиях к Первой и Второй книгам токкат, Первой книге каприччио, сборнику «*Fiori musicali*». Благодаря авторским указаниям мы знаем, что можно и не доигрывать произведение до конца, девятую токкату, «конца которой достигнешь не без труда» [17, с. 29]. Фрескобальди направляет исполнителя в сторону свободы исполнения в отношении темпа и метра, советует замедлять темп в каденциях, раскладывать аккорды в начале пьесы, не «лепить» один пассаж на другой, дает рекомендации относительно исполнения пассажей, трелей и т.д. [4, с. 278-279].

Еще одним примером авторской исполнительской конвенции можно считать работу Ф. Куперена «*L'Art de toucher le clavecin*» (1716-1717). Поскольку о композиторе почти не сохранилось эпистолярных автографов, данный документ представляет для нас большую ценность и позволяет познакомиться с Франсуа Купереном как со знающим педагогом и музыкантом. В этой же работе композитором изложены особенности исполнения его музыки («прелюдия – произведение свободное, где можно дать волю воображению», «в произведениях всё должно быть связано», «украшения должны выполняться точно», «нельзя нарушать движения в пьесах с установленным темпом и передерживать ноты, когда их длительность исчерпана» [15, с. 46], а также представлена авторская таблицы украшений.

Ну и, наконец, ярким примером еще одной исполнительской конвенции, ритмической, является «*les notes inégales*», имеющая отношение преимущественно к французской национальной культуре (исключение Георг Муффат, воспитанный в духе французских традиций и впитавший в себя культуру галантного маньеризма). Возникновение «инэгалей» на французский почве неслучайно и связано с особенностями языка и культуры этой страны. Франсуа Куперен отмечал: «Мне кажется, что в нашей системе записать ноты имеются те же недостатки, что и в нашей письменности. Мы записываем по-другому, нежели мы исполняем, поэтому иностранцы хуже играют нашу музыку, чем мы их музыку. Итальянцы же, напротив, записывают музыку именно так, как она была задумана; например, мы играем восьмые, идущие поступенно так, как если бы они были с точками, но обозначаем их как равные. Мы в плену нашей традиции и продолжаем ее придерживаться» [8, с. 9]. «Неровная игра» была естественной для французов и Ф. Куперен был ярким ее выразителем.

Авторы статьи А.А. Панов и И.В. Розанов «*Les Notes Inégales*» и их использование в интерпретации французской музыки XVIII столетия»

проанализировали более двадцати старинных трактатов XVII-XVIII веков (Лулье, Сен-Ламбер, Оттетер, Борен, Монтеклер, Корретт, Брижон, Муффат и другие) и предоставили в сжатом виде сведения о правилах (и исключениях) использования альтерации ритма поступенных пассажей, разработанных французскими музыкантами XVII-XVIII веков: «Как известно, все авторы старинных трактатов ставили выбор категории длительностей, подходящей для неровного исполнения, в зависимости от тактового размера и скорости движения его долей, а также, в некоторых случаях, от нотного контекста» [13, с. 90].

Правила: в размере «С» пунктировались главным образом шестнадцатые длительности, в размере «C» на две доли могли пунктироваться и восьмые и шестнадцатые одновременно, в размере «C» на четыре доли — преимущественно шестнадцатые, в размере «2» — восьмые, в размере «2/4» — шестнадцатые, в размере «4/8» — шестнадцатые, в размере «3/2» — четверти, в размере «3» — восьмые, в размере «3/8» — шестнадцатые, в размере «6/4» — восьмые, в размере «9/4» могли пунктироваться и восьмые и шестнадцатые одновременно, в размере «12/4» — восьмые, в размере «6/8» — шестнадцатые, в размере «9/8» — шестнадцатые, «12/8» — шестнадцатые.

Исключения: «неровная игра» не рекомендована в аллемандах из-за медленного движения; ровно исполняются ноты с точками, объединенные лигами; не применяется неровное исполнение в последовательностях триолей; не допускается пунктирование тактовых долей (длительностей, обозначенных в знаменателе тактового размера); «неровная игра» не используется в нефранцузской музыке; не используется в размерах с очень медленным движением тактовых долей (3/1, 4/2) и в очень быстрых (3/16, 4/16, 6/16, 12/16, 24/16) [13].

В нотных примерах в переводе работы «Florilegium Secundum» Георга Муффата (1698) мы видим, что пунктироваться могут не только ноты с поступенным движением [12, с. 2].

Как показывает практика, соблюдение исполнительских конвенций имеет немалое значение как в концертной сфере (когда исполнители без образования и знаний играют с грубыми ошибками на больших площадках, тем самым множат неверный слушательский опыт), так и на музыкальных конкурсах (известны случаи, когда конкурсное жюри снижало оценку из-за «неритмичной» игры или «неправильных» украшений, хотя исполнитель придерживался правила хороших и плохих нот и играл украшения согласно авторским таблицам украшений). Поэтому очень важно исполнителям старинной музыки в ходе работы над музыкальными произведениями уделять внимание теоретической стороне вопроса, обращаться к документам прошлого, слушать записи современных музыкантов, известных своим авторитетом в сфере исторического исполнительства, задавать вопросы, сомневаться и преодолевать сомнения в попытках приблизиться к исполнению старинной музыки в том виде, в каком она была задумана и когда-то звучала.

Список литературы

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод по изданию «Nikolaus Harnoncourt, «Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis», 2002. - 100 с.
URL: <https://archive.org>. Дата обращения 02.07.2025. – Текст: электронный.
2. Бочаров Ю.С. Об эпохе барокко в музыке и ее периодизации // Старинная музыка. – 2018. – №3-4. – С. 1-14.
3. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. – 77 с.
4. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. Учебное пособие: Второе издание, дополненное, исправленное – М.: ООО «Музиздат», 2008. – 864 с.
5. Иоганн Иоахим Кванц. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. Перевод Е. Петелина и М. Куперман. Санкт-Петербург: ООО «Типография «НП-Принт», 2013 – 386 с.
6. Каччини Дж. Новая музыка: учебное пособие/ Дж. Каччини: К.М. Мазурин (перевод с итальянского), Е.А. Сергеева (научный редактор). – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. – 100 с.
7. Панов А.А. Альтерация ритма или артикуляция? В.К. Принц о «долгих и коротких нотах» // Музыковедение. – 2006. – № 5. – С. 61-65.
8. Панов А.А., Розанов И.В. Временная организация музыки барокко – традиция «неровных нот» (история, теория, исполнительская практика). Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1991. – 158 с.
9. Панов А.А., Розанов И.В. «Основы клавесина» де Сен Ламбера (1702): перевод и комментарии. Часть I // Научный вестник Московской консерватории. – 2025. – Т.16. – № 1. – С. 20-103.
10. Панов А.А., Розанов И.В. О фигурах риторических и композиционных в музыкальном искусстве барокко // Наука СПбГУ–2022. Сборник материалов Всероссийской конференции по естественным и гуманитарным наукам с международным участием. СПбГУ. – 2023. – С. 551-552.
11. Панов А.А., Розанов И.В. Строй хора несогласный: старинные музыканты о «душе музыки» // Старинная музыка. – 2016. – № 1 (71). – С. 11-16.
12. Панов А.А., Розанов И.В. Florilegium Secundum Георга Муффата (1698): Перевод и комментарии. Часть II // Старинная музыка. – 2024. – № 4 (106). – С. 1-12.
13. Панов А. А., Розанов И. В. «Les Notes Inégales» и их использование в интерпретации французской музыки XVIII столетия // Органное искусство. Вып. 3. – 1995 – С. 89–94.
14. Темперация и орнаментика в музыки эпохи барокко: сайт.
URL: <https://barocpraxis.arts.spbu.ru/>. Дата обращения 12.11.2025. – Текст: электронный
15. Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине, пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик, Москва, 1973. – 152 с.
16. Caccini G. Le nuove musiche (1601).
URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenovemvsichedi00cacc.pdf>. Дата обращения 12.11.2025.
17. Frescobaldi D. Il secondo libro di toccate canzone, versi d'hinni, magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di Cembalo e organo Roma. 1637.
URL: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP388449-PMLP628588-Frescobaldi_G_-_Il_secondo_libro_di_toccate_1637_\(05082015-1526\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP388449-PMLP628588-Frescobaldi_G_-_Il_secondo_libro_di_toccate_1637_(05082015-1526).pdf). Дата обращения 12.11.2025.
18. Walther J. G. Præcepta der Musicalischen Composition. 1708.
URL: https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1240406134/2/LOG_0003/ Дата обращения 12.11.2025.

Мирсаидов Бобир Миробид Угли

*Старший преподаватель кафедры специального фортепиано (орган)
Государственной консерватории Узбекистана*

ГЮНТЕР РАФАЭЛЬ И ОРГАННАЯ ТРАДИЦИЯ ГЕРМАНИИ XX ВЕКА

Аннотация

Статья посвящена феномену «органного мышления» в немецкой музыкальной культуре XX века и его проявлению в творчестве композитора Гюнтера Рафаэля (1903–1960). Автор рассматривает органную традицию не только как жанрово-инструментальную сферу, но и как комплекс эстетических и композиционных принципов (полифония, хоральность, архитектурная ясность формы, медитативное восприятие времени), сохранившихся в Германии несмотря на стилевые кризисы эпохи.

Особое внимание уделяется роли контрапункта, хорала и оstinатных форм как универсальных моделей музыкального мышления, а также влиянию органостроительной реформы и движения исторически информированного исполнительства. В контексте этой традиции анализируется органное наследие Рафаэля, творчество которого представляет линию внутренней преемственности в немецкой органной культуре XX века, где органное мышление выходит за рамки инструментария и становится принципом композиции в различных жанрах.

Ключевые слова: органная культура XX века, органное мышление, Гюнтер Рафаэль, немецкая органная традиция, полифония, хоральность, контрапункт, архитектура формы, протестантская музыка, хоральные прелюдии, fuga, пассакалия, партита

В последние десятилетия в музыковедении и исполнительской практике наблюдается устойчивый интерес к переосмыслению органной культуры XX века, что связано как с расширением репертуарных границ, так и с пересмотром устоявшихся стилевых и жанровых иерархий. Орган всё чаще рассматривается не только как инструмент церковного богослужения или носитель исторической традиции, но и как особая модель музыкального мышления, оказавшая значительное влияние на развитие академической музыки нового времени. В этом контексте внимание исследователей смещается от узко жанрового подхода к более широкому пониманию органной культуры как комплекса эстетических, композиционных и духовных принципов, определяющих характер музыкального высказывания.

Одной из центральных проблем такого подхода становится феномен «органного мышления» вне собственно органного репертуара. Речь идёт о совокупности композиционных установок, включающих приоритет полифонии, архитектурную ясность формы, хоральность тематизма и особое восприятие музыкального времени, ориентированное на созерцательность и внутреннюю сосредоточенность. Эти качества формировались в рамках многовековой органной традиции, прежде всего протестантской, однако в XX веке они получили распространение и в сочинениях для иных инструментальных составов. Подобное расширение сферы органного мышления позволяет по-новому взглянуть на творчество композиторов, для

которых орган не являлся основным средством художественного выражения, но оставался важной эстетической точкой отсчёта.

В этом ряду особое место занимает Гюнтер Рафаэль (1903-1960) – композитор, чьё наследие формировалось в сложном культурном пространстве Германии первой половины XX века. Его творчество развивалось на пересечении позднеромантической традиции, неоромантических тенденций и стремления к обновлению музыкального языка без разрыва с исторической преемственностью [18, с.10]. Рафаэль не принадлежал к числу радикальных новаторов, однако именно его последовательная ориентация на традиционные формы, контрапунктическое мышление и духовно осмысленная выразительность позволяет рассматривать его как значимую фигуру в контексте немецкой органной культуры данной эпохи. Анализ его творчества с позиций органной традиции открывает перспективы более глубокого понимания не только индивидуального стиля композитора, но и общих закономерностей развития немецкой музыкальной культуры XX века.

Органная традиция Германии XX столетия формировалась в условиях сложного и многопланового взаимодействия исторической преемственности и стремления к обновлению музыкального языка. В отличие от ряда других европейских стран, где органная культура в этот период постепенно утрачивала центральное положение и оказывалась на периферии музыкальной жизни, в Германии орган сохранял статус одного из важнейших символов музыкальной, духовной и культурной идентичности. Это было обусловлено прежде всего устойчивостью протестантской церковной традиции, в рамках которой орган рассматривался не только как литургический инструмент, но и как носитель особого типа музыкального мышления, ориентированного на интеллектуальную дисциплину, духовную сосредоточенность и архитектурную ясность формы.

Существенную роль в сохранении и обновлении органной культуры сыграло обращение к историческим моделям, прежде всего к наследию Иоганна Себастьяна Баха. Однако в XX веке это обращение не имело характера стилистического подражания или реставрации внешних признаков барочного письма. Напротив, баховская традиция воспринималась как универсальный художественный принцип, способный обеспечить устойчивость музыкальной формы в условиях кризиса тональности, распада традиционной гармонической системы и расширения выразительных средств. Органная культура в этом смысле выступала своеобразным хранилищем формы, позволяющим композиторам сохранять целостность музыкального высказывания и внутреннюю логику развития материала даже в условиях радикальных стилевых сдвигов.

Важнейшей характеристикой немецкой органной традиции XX века становится особая роль контрапункта. Полифоническое мышление здесь осмысливается не как академическая техника или архаичный приём, а как фундаментальный принцип композиции, определяющий характер

тематического развития, тип фактурной организации и архитектонику формы. Например, у Макса Регера контрапункт достигает предельной насыщенности и экспрессивного напряжения, превращаясь в средство драматического сгущения музыкального пространства и максимального уплотнения музыкальной ткани. В противоположность этому в творчестве Хуго Дистлера и ряда его современников наблюдается стремление к очищению фактуры, возвращению модально-хоральных интонационных основ и прозрачной полифонической структуры, что отражает тенденцию к аскетизации органного письма и отказу от романтической гипертрофии выразительных средств.

Наряду с контрапунктом особое значение в органной традиции Германии XX века приобретает хоральность, понимаемая не столько как жанровая категория, сколько как интонационный и структурный принцип. Протестантский хорал в этот период перестаёт быть исключительно формой церковного песнопения и становится универсальной моделью музыкального мышления. Его устойчивый метр, поступенное движение, ясная фразировка и предельная структурная чёткость оказываются особенно востребованными в условиях поиска новых оснований музыкальной логики. Органная музыка демонстрирует устойчивое тяготение к хоральному типу тематизма как символу духовной опоры, исторической памяти и культурной преемственности, что придаёт ей особую этическую и мировоззренческую нагрузку.

Неотъемлемым компонентом органной традиции является и специфическое понимание музыкального времени. В отличие от симфонической драматургии, ориентированной на конфликт, кульминационное развитие и динамическое преодоление, органное мышление предполагает длительное, сосредоточенное и зачастую статичное развертывание музыкального материала. Повторность, медитативность, замедленное течение времени приобретают самостоятельную художественную ценность, формируя особый тип музыкального восприятия. В XX веке эти качества оказываются особенно актуальными в контексте стремления многих композиторов преодолеть избыточную экспрессивность позднеромантической традиции и найти новые формы внутренней концентрации и духовной углублённости музыкального высказывания.

Важным фактором обновления органной культуры становится также органостроительная и исполнительская реформа, связанная с движением, ориентированным на исторически информированное исполнительство. Отказ от симфонического типа романтического органа, стремление к восстановлению ясной регистровой структуры, террасной динамики и полифонической прозрачности способствовали формированию нового звукового идеала, в котором орган вновь воспринимался как полифонический, а не оркестрово-симфонический инструмент. Эти процессы оказали существенное влияние на композиторское мышление, укрепив ориентацию на линейность, контрапункт и архитектурную строгость формы.

Все это позволяет говорить о том, что органная традиция Германии XX века представляет собой сложный и многослойный культурный феномен, в котором историческая преемственность сочетается с поисками новых художественных ориентиров. Она формирует особый тип музыкального мышления, основанный на контрапункте, хоральности, архитектурной ясности и специфическом восприятии музыкального времени. Именно в этом широком историко-культурном контексте становится возможным рассмотрение творчества Гюнтера Рафаэля как явления, органично связанного с органной традицией своей эпохи, даже в тех случаях, когда орган не выступает непосредственным объектом композиторского высказывания.

Органное мышление Рафаэля не является результатом внешнего стилистического влияния или позднего эстетического выбора; оно формируется с ранних лет как естественная часть его художественного сознания. Биографические предпосылки этого процесса напрямую связаны с его семейным окружением, глубоко укоренённым в традициях немецкой протестантской церковной музыки [14, с.7]. По отцовской линии Рафаэль воспринял опыт практического церковного музицирования: его отец, Георг Рафаэль, был органистом и автором духовных сочинений, чьё творчество развивалось в русле лютеранской традиции. По материнской линии композитор принадлежал к династии церковных музыкантов и педагогов: дед, Альберт Беккер [18, с.2], занимал видное положение в музыкальной жизни Берлина конца XIX века и был мастером, для которого органная и хоровая культура составляли основу профессиональной идентичности. В результате органная традиция входила в художественный мир Рафаэля не как объект изучения, а как форма музыкального бытия, усваиваемая органично и без посредников.

Раннее и исключительно интенсивное знакомство с музыкальным наследием прошлых эпох стало важнейшим фактором становления его композиторского мышления. Уже в юношеские годы Рафаэль систематически изучал органной, клавирный и хоровой репертуар, осваивал партитуры камерных и симфонических произведений, что сформировало у него редкую по цельности историческую перспективу. В отличие от многих представителей его поколения, он не переживал периода радикального разрыва с традицией [18, с.10]: его ранний стиль, при всей связи с позднеромантической выразительностью, уже обнаруживает признаки индивидуального тематического мышления, развитой контрапунктической техники и устойчивого чувства формы.

Непрерывный диалог с традицией становится определяющей характеристикой всего творческого пути Рафаэля. Его музыка соединяет насыщенность и плотность звучания с линейной полифонической организацией фактуры, в которой каждый голос сохраняет самостоятельность и функциональную значимость. Подобный тип письма сближает Рафаэля с органной эстетикой, где музыкальная вертикаль формируется не как гармонический массив, а как результат взаимодействия независимых линий.

Высокая степень духовной и интеллектуальной концентрации его произведений достигается благодаря выдающемуся мастерству контрапункта, чёткости формального мышления и постоянному вниманию к архитектонике музыкального целого – качествам, определяющим органное мышление как универсальный принцип композиции.

Органное творчество Гюнтера Рафаэля занимает в контексте немецкой музыкальной культуры XX века особое место. Оно охватывает практически весь спектр жанров, характерных для протестантской органной традиции данного периода: хоральные прелюдии, партиты, фантазии, фуги, пассакалии, токкаты, а также масштабные циклические формы, включая органную сонату. Эти сочинения не могут рассматриваться как стилистические упражнения или второстепенная часть его наследия; напротив, именно в органной музыке наиболее концентрированно проявляются основные принципы его композиторского метода и эстетического мировоззрения.

Органное творчество Рафаэля обнаруживает устойчивую ориентацию на ряд формальных архетипов, исторически укоренённых в немецкой протестантской традиции и наделённых выраженным символическим потенциалом. Обращение композитора к таким формам, как фантазия, фуга, пассакалия, чакона и партита, не носит характера стилистического ретроспективизма, но отражает стремление к выявлению глубинных структур органного мышления, связанных с осмыслением музыкального времени, памяти и духовной устойчивости. Уже ранние органные сочинения – Пять хоральных прелюдий op.1 (1922) и Одиннадцать хоральных прелюдий (1923-1927) – свидетельствуют о целенаправленном обращении Рафаэля к хоралу как к основополагающему элементу формы и как к носителю устойчивого духовного смысла.

Фантазийное начало получает развитие в таких произведениях, как Фантазия c-moll op.22 № 2 (1928), Фантазия и фуга на финский хорал op.41 № 1 (1939), а также в более поздней Фантазии на хорал «Christus, der ist mein Leben» (1945). В этих сочинениях форма фантазии выступает как пространство свободного, медитативного развёртывания музыкального материала, не ориентированного на драматургический конфликт. Музыкальное время организуется здесь как последовательность внутренних состояний, что сближает данные произведения с традицией органной медитации и подчёркивает их литургическую и духовную направленность.

Рационально-структурированное начало органного мышления Рафаэля наиболее отчётливо проявляется в его обращении к фугальной форме. Показательным примером служит Прелюдия и фуга G-dur op.22 № 3 (1930), где фуга не выступает изолированным упражнением в полифонии, а включена в более широкий архитектурный замысел. Фугальное письмо композитора отличается ясностью голосоведения и сдержанной фактурной плотностью, что обеспечивает чёткость формы и акустическую прозрачность звучания в церковном пространстве.

Особое место в органном наследии Рафаэля занимают формы оstinatного типа. К ним относятся *Introduktion und Chaconne cis-moll op.27 № 1* (1930), Вариации на basso continuo хорала «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*» *op.27 № 2* (1931), а также Пассакалия на финский хорал *op.41 № 3* (1939). Обращение к пассакалии и чаконе в этих сочинениях связано с идеей устойчивого основания, над которым разворачивается сложная полифоническая ткань. Оstinатный принцип приобретает здесь не столько формально-конструктивное, сколько символическое значение, воплощая представление о неизменной духовной опоре в условиях исторической нестабильности.

Партита как вариационная модель занимает центральное место в органной эстетике Рафаэля. Характерным примером является Партита на хорал «*Ach Gott vom Himmel sieh darein*» *op.22 № 1* (1930), а также более поздние партитные циклы, основанные на финских хоралах, – Партита на финский хорал *op.41 № 2* (1939) и Малая партита «*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*» (1958). В этих произведениях хорал выступает в роли смыслового и интонационного центра, вокруг которого выстраивается вариационное развертывание, лишённое внешней виртуозности и направленное на постепенное углубление духовного содержания.

Хоральный принцип получает дальнейшее развитие в масштабных циклах органных хоралов – Двенадцать органных хоралов *op.37* (1934) и Семь органных хоралов на финские мелодии *op.42* (1949). Здесь хорал функционирует как универсальная модель музыкального мышления, определяющая характер формы, тип полифонии и восприятие музыкального времени. Использование финских хоральных мелодий свидетельствует о стремлении Рафаэля к расширению духовного и культурного горизонта органной музыки при сохранении её протестантской основы.

Циклическое мышление композитора наиболее полно воплощено в Органной сонате *F-dur op.68* (1949), занимающей особое место в его органном наследии. Соната не ориентирована на драматургию сонатно-симфонического цикла и не предполагает конфликта тематических сфер; её форма выстраивается как последовательность взаимодополняющих разделов, объединённых единым типом полифонического мышления и строгой архитектурной логикой. В этом произведении органное мышление Рафаэля достигает зрелости, сочетая ясность структуры с высокой степенью духовной концентрации.

Хоральность в органной музыке Рафаэля выступает не как декоративный элемент, а как структурообразующий принцип. Композитор последовательно обращается к протестантскому хоралу как к носителю устойчивого духовного смысла, используя его в качестве *cantus firmus*, вариационной основы или интонационного ядра формы. Особенно показателен цикл сочинений, основанных на финских хоралах, где хоральный материал становится отправной точкой для сложной полифонической разработки и формирует ощущение внутреннего равновесия и завершённости формы.

Контрапункт в органных произведениях Рафаэля отличается редким сочетанием строгости и выразительной свободы. В отличие от регеровской модели, ориентированной на предельную плотность и напряжение, его полифония тяготеет к прозрачности и ясному расчленению голосов. Это качество делает органную музыку Рафаэля особенно органичной для акустического пространства храма, где каждый голос должен сохранять отчётливость и самостоятельность. В этом отношении он оказывается близок эстетике органного движения, хотя и не связан с ним программно.

Существенным этапом творческой эволюции Рафаэля становятся 1940-е годы, когда, несмотря на тяжёлые жизненные обстоятельства, его стиль достигает зрелости и внутренней целостности. Именно в этот период органные произведения композитора демонстрируют максимальную концентрацию выразительных средств и ясность художественного высказывания. Поздний этап творчества отмечен осторожным и индивидуально осмысленным обращением к двенадцатитоновой технике [14, с.10], которую сам Рафаэль определял как «тональную двенадцатитоновость» [18, с.7]. Однако и здесь он остаётся верен органной логике мышления: серия используется не как средство разрушения тональной опоры, а как структурный элемент, подчинённый общей архитектонике формы.

Подводя итог, отметим, что, органное творчество Гюнтера Рафаэля представляет собой важное свидетельство существования в немецкой музыке XX века линии внутренней традиции, не связанной с декларативным реформаторством, но обладающей высокой художественной и духовной значимостью. Его музыка демонстрирует органное мышление как универсальный принцип композиции, проявляющийся как в собственно органных произведениях, так и в широчайшем спектре жанров – от камерной музыки до масштабных хорово-симфонических полотен. Именно в этом качестве Рафаэль занимает особое место в органной культуре Германии XX века.

Список литературы

1. Stockmeier W. Günter Raphael // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter, 1962. Bd. 10. Sp. 1925–1928.
2. Gudger W. D. Raphael, Günter // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980 (и последующие издания).
3. Hoßfeld D. Günter Albert Rudolf Raphael (1903–1960). Leben und Werk eines humanistischen Künstlers und Hochschulpädagogen. Dissertation. Halle, 1982.
4. Schinköth Th. Musik – das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat. (Verdrängte Musik, Bd. 13). Hamburg: von Bockel Verlag, 1996; 2. Aufl. 2010.
5. Herrmann M. Günter Raphael ist Halbjude und hat als solcher keinen Platz im deutschen Musikleben. Bemerkungen über den Komponisten zwischen 1933 und 1945 // Die Musik des osteuropäischen Judentums. Leipzig, 1997. S. 115–130.
6. Riemer O. Prophetische Musik. Zur geistlichen Chormusik Günter Raphaels // Musica. 1947. H. 1. S. 280–287.

7. Mezger M. Günter Raphaels Kirchenmusik // Musik und Kirche. 1953. S. 150–155.
8. Högner F. Günter Raphael (zum Tode) // Mitteilungen des Max-Reger-Instituts Bonn. 1961. H. 12. S. 27–34.
9. Klotz H. Zum Tode von Günter Raphael // Musik und Kirche. 1960. Jg. 30. S. 289–291.
10. Schaeder H. H. Günter Raphael // Zeitschrift für Musik. 1931. S. 457–462.
11. Lidke W. «Christus der ist mein Leben». Eine Choralfantasie von Günter Raphael // Musica sacra. 1967. Bd. 87. S. 342–348.
12. Moser H. J. Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland. Berlin; Darmstadt: Merseburger, 1954. S. 275–276.
13. Stockmeier W. Die deutsche Orgelsonate der Gegenwart. Dissertation. Köln, 1958.
14. Herrmann M. Erkundungen zu Günter Raphael. Mensch und Komponist. Altenburg: Kamprad, 2010.
15. Raphael G. Reger und seine Stellung in der evangelischen Kirchenmusik // Mitteilungen des Max-Reger-Instituts Bonn. Bonn; Wiesbaden, 1961. S. 9–18.
16. Raphael G. Deutsche Musik und Weltmusik. Zur Geschichte des europäischen Wechselspiels // Musica. 1952. S. 10–15.
17. Raphael G. Über mein Glaubensbekenntnis // Musikvärlden. 1949. Nr. 1.
18. Roterberg G. Lecture for Günter Raphael's 100th birthday at the national yearly congress of ESTA, 2003.
19. Wißkirchen P. Einführung zur Schallplatten-Produktion von Raphaels Orgelkonzert d-moll op.57 und der Orgelsonate op.68. Motette M 40060. Köln, o. J.

Захаева Маймуна Каирбековна

Студентка 4 курса бакалавриата КазНУИ им. К. Байсеитовой

Кафедра «Фортепиано и орган»

Руководитель – Латышова Лариса Викторовна

ОРГАН XX - XXI ВЕКА КАК ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЗВУКОВАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

Аннотация

В статье рассматривается эволюция органа в XX-XXI веках от традиционного церковного и концертного инструмента к экспериментальной звуковой лаборатории. Анализируются ключевые направления развития: сохранение и обновление традиционных техник в ансамблевых контекстах (орган с вокалом, симфоническим оркестром и духовыми инструментами), межкультурный и жанровый синтез (с этно-жанрами, джазом, театральными формами, электроникой и перформансом), пространственно-акустические эксперименты с расширенными техниками (кластеры, микроинтервалы, подготовленный орган, манипуляции воздухом), а также импровизационные и интерактивные практики (генеративная музыка, live coding, взаимодействие с алгоритмами и искусственным интеллектом). Особое внимание уделяется роли сонорики как ведущей техники современной

музыки, где приоритет отдаётся тембру, текстуре и звуковой массе. Показывается, как орган в современности становится универсальной платформой для синтеза традиций и инноваций, межкультурного диалога и технологического расширения границ музыкального языка.

Ключевые слова: орган, экспериментальная музыка, сонорика, сонорная техника, межкультурный синтез, театральный орган, жанровый синтез, расширенные техники, генеративная музыка.

Орган - инструмент с многовековой историей и богатым культурным наследием в XX - XXI столетиях предстает в новаторской роли экспериментальной звуковой лаборатории, обусловленной стремлением композиторов и исполнителей к неизведанным звуковым территориям, расширению выразительных возможностей и поиску новых способов взаимодействия с этим уникальным инструментом, где пересекаются традиции, новые технологии и ансамблевые практики. «Важнейшим достижением XX века стало обретение нового статуса органа. Эмансипация внецерковной, концертной функции органа, его выход за пределы исторически сложившегося литургического предназначения открыли новые перспективы для развития современного органного творчества» [4, с.5]. В этой связи можно исследовать следующие направления развития звуковых возможностей органа в XX - XXI веках на основе взаимодействия стилей, тембров, фактур и пространственных параметров, ориентируясь на принципы исторической преемственности, технологического расширения, жанрового синтеза и сонорики:

1. Сохранение и обновление традиционных композиторских и исполнительских техник в ансамбле: орган и вокальное искусство, орган в сочетании с инструментами симфонического оркестра;
2. Межкультурный синтез в сочетании с этно-жанрами, джазом, театральными формами, электроникой, перформансом;
3. Пространственно-акустические эксперименты, расширение тембра и фактуры на основе использования нетрадиционных регистров, кластеров, микроинтервалов, подготовленного органа, взаимодействия с электроникой;
4. Импровизационные и интерактивные практики (живые импровизации, генеративная музыка, взаимодействие с алгоритмами и ИИ).

Сонорика (или сонористика, сонорная техника) - это одна из ключевых техник современной музыки XX века, где на первый план выходит не мелодия, не традиционная гармония и не ритмическая структура, а тембр, краска звучания, текстура и звуковая масса как таковые. «Обращение к концертным жанрам повлекло интерес к экспериментам и свободе в обращении к новым формам существования органного звука» [2, с.236]. Композиторы все чаще пишут произведения, в которых орган интегрирован с другими инструментами, включая духовые, струнные, ударные и электронные инструменты. Орган все чаще встречается в составе различных ансамблей, в которых новые ансамблевые практики выходят за рамки традиционного аккомпанемента. Орган становится равноправным участником ансамбля, его голос

взаимодействует с голосами других инструментов, создавая сложные звуковые текстуры и полифонические структуры. Это взаимодействие создает новые возможности для тембровых и фактурных контрастов, а также для исследования пространственных аспектов звучания.

1. Сохранение и обновление традиционных композиторских и исполнительских техник в ансамбле. Орган традиционно используется в сопровождении сольного и хорового пения благодаря богатству тембров и динамике. Например, в эпоху барокко он служил основой continuo в кантатах и ораториях И.С.Баха (1685-1750), в эпоху романтизма орган стал важной частью духовных сочинений Ф.Мендельсона (1809-1847), Й.Брамса (1833-1897), С.Франка (1822-1890), где отразились гармоническая насыщенность и эмоциональная глубина.

В XX-XXI веках орган продолжает активно интегрироваться в духовную и современную академическую музыку. Например, в произведениях П.Хиндемита (1895-1963), Ф.Пуленка (1899-1963), О.Мессиаана (1908-1992), К.Штокхаузена (1928-2007), А.Пярта (род. 1935), Д.Тавенера (1944-2013), орган приобретает новые ритмические, тембровые и пространственные функции, сочетаясь с хором, камерными ансамблями и оркестрами.

Карлхайнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) - один из самых влиятельных композиторов XX века, пионер электронной, серийной и пространственной музыки, в последние годы жизни работал над масштабным циклом «Klang - Die 24 Stunden des Tages» (в пер. с нем. - «Звук. 24 часа дня»), состоящим из 21 пьесы, каждая из которых представляет один час суток. Цикл вдохновлён идеей времени, цвета, духовности и космоса, с элементами медитации и экспериментальной электроакустики. [«Himmelfahrt»](#) («Вознесение») - это первая часть цикла, написанная в 2004-2005 годах, имеет библейский сюжет. Произведение длится около 36 минут и предназначено для органа (или синтезатора), сопрано, тенора и звуковой проекции. Музыка сочетает традиционные органнотекстуры с авангардными техниками: серийными рядами, кластерами, ритмическими сериями и вокальными партиями на немецком и латыни. Орган здесь доминирует, создавая «космические» звуковые ландшафты от величественных аккордов до диссонантных всплесков, с добавлением перкуссии (колокола, там-тамы). Вокалисты (сопрано - как ангел, тенор - как человек) поют тексты, вдохновлённые христианскими мотивами, но с абстрактным, почти мистическим уклоном. Штокхаузен подчёркивал пространственный аспект: звуки должны «двигаться» в зале благодаря звуковой проекции.

Среди примеров взаимодействия органа с инструментами оркестра можно назвать такие произведения, как: [«Камерная музыка для органа и камерного оркестра»](#) (1927) ор.46№2 П.Хиндемита, где орган выступает как полноценный солирующий инструмент в неоклассическом контексте; [«Концерт для органа, литавр и струнных»](#) (1938) FP 93 Ф.Пуленка, в котором композитор блестяще использовал орган не как сольный «громогласный» голос, а как равноправного

партнёра камерного ансамбля. Этот концерт стал отправной точкой для многих последующих сочинений, в которых орган выходит за рамки сольной или церковной роли.

Духовые инструменты органично сочетаются с органом благодаря общему принципу звукоизвлечения, но сочинения, где орган сочетается именно с духовыми инструментами (деревянными - флейта, гобой, кларнет, фагот; медными - труба, валторна, тромбон; или духовым оркестром/ансамблем), встречаются реже, чем орган и струнные или орган соло. Среди произведений казахстанских композиторов можно отметить «Pastoral» для флейты, органа и оркестра К.Шильдебаева [3].

Сочетание органа и ударных инструментов - одно из самых ярких направлений современной экспериментальной музыки. Среди них - Соната для органа и четырех литавр А.Исаковой. Соната для органа и ударных [«Detto I»](#) (1978) С.Губайдулиной; [«De Profundis»](#) (Псалом 129) для хора, ударных и органа (1980) А.Пярта. Звуки ударных инструментов добавляют ритуальность, ритмическую остроту и драматическую экспрессию.

2. В XX веке композиторы создавали оригинальные сочинения на основе использования новых тембровых сочетаний органа и народных инструментов. Подобные коллаборации, с одной стороны, требуют стилистической точности и уважения к культурной традиции, а с другой - открывают перспективы межкультурного синтеза. Монументальность органа образует яркий контраст с этническими тембрами, создавая новые звуковые пространства. Так, в странах СНГ в концертных филармонических концертных программах стали популярны различные дуэты органа с русской [балалайкой](#) или [гусями](#), [армянским дудуком](#), [казахским кобызом](#) и другими народными инструментами. Например, в середине XX века американский композитор, музыкальный критик и теоретик, создатель уникальных музыкальных инструментов Лу Сильвер Харрисон (Lou Silver Harrison, 1917-2003) интегрировал орган с перкуSSIONными инструментами и индонезийским гамеланом в мексиканских традициях. Его [«Концерт для органа с оркестром ударных инструментов»](#) (1972-1973) сочетает орган с экзотической перкуссией, создавая некую ритуальную атмосферу, напоминающую азиатские церемонии [13]. В ноябре 2017 года в рамках XII органного фестиваля Пермской краевой филармонии был продемонстрирован экспериментальный проект «Фуга для степи с органом», который объединил звучание классического органа (красноярский органист Андрей Бардин) с тувинским фольклором и горловым пением (фолк-группа «Хартыга» («Сокол»). Concerto Grosso для органа и струнного оркестра уральского композитора Андрея Бызова (Екатеринбург) прозвучало в исполнении заслуженного артиста Республики Казахстан Габита Несипбаева и оркестра русских народных инструментов [6]. Ансамбли с органом привлекают слушателей в академическую среду, обновляют концертные программы, расширяют границы музыкального восприятия.

В эпоху немого кино (1890-1920) фильмы не имели записанного звука, поэтому музыка играла ключевую роль: она маскировала шум проектора, создавала эмоциональный фон, подчёркивала драму, комедию или ужас и помогала зрителям погрузиться в историю. Изначально сопровождение обеспечивали пианисты, но с ростом популярности кинотеатров понадобился более мощный и универсальный инструмент.

Театральный орган (англ. theatre organ, также cinema organ или theater pipe organ) - это специальный тип духового органа, разработанный в начале XX века специально для музыкального сопровождения в театрах и кинотеатрах. Британский инженер Роберт Хоуп-Джонс (Robert Hope-Jones) в конце XIX-начале XX века разработал концепцию «оркестрового блока» органа с унифицированным управлением, электрической передачей и расширенными регистрами. В отличие от классических церковных или концертных органов, он был создан как единый оркестр - инструмент, позволяющий одному органисту имитировать звучание целого оркестра, перкуссии и даже звуковые эффекты.

Театральные органы устанавливали в роскошных кинотеатрах - консоль (пульт) часто размещали на подъёмной платформе, чтобы органист «выезжал» на сцену для соло или спускался в оркестровую яму для сопровождения фильма. У театрального органа были свои особенности: звучание более яркое, так как были встроены мощные тремулянты (вибраторы), было высокое давление воздуха в трубах для громкости, регистры имитировали оркестровые инструменты (струнные, духовые, кларнеты, флейты), перкуссию (ксилофон, марimba, колокола, барабаны, тарелки), были так же встроены специальные звуки гудков поезда, автомобильного клаксона, сирены, птичьего свиста, грома, приboя, копыт лошадей, выстрелов и т.д. Это идеально подходило для синхронизации с действием на экране. Один органист мог заменить целый оркестр, импровизируя в реальном времени под сюжет фильма, создавая уникальный «саундтрек».

С приходом звукового кино в конце 1920-х - начале 1930-х театральные органы потеряли основную функцию. Многие были демонтированы или заброшены. Но в настоящее время сохранившиеся органы используются для показов немого кино с живым сопровождением - это атмосферное, почти магическое зрелище. Фестивали и общества (например, «American Theatre Organ Society», ATOS) сохраняют инструменты. В России и СНГ такие органы редки, но традиции возрождаются, например, в проектах с Штефаном фон Ботмером, который посещал так же Казахстан в 2006 году и выступал в Алматы с органной музыкой для немого кино.

В середине XX века расцвел джазовый синтез с органом благодаря появившемуся Hammond B-3 - электронному органу, ставшему иконой джаза. Это привело к созданию произведений, где орган сочетает полифонию и классические традиции с джазовой импровизацией, блюзовыми гармониями и свингом. Например, Джимми Смит (Jimmy Smith) популяризировал Hammond в джазе 1950-х, его [«Organ Grinder Swing»](#) (1965) - классика свинга на органе.

Ларри Янг (Larry Young) в [«Unity»](#) (1965) смешивает модальный джаз с органными текстурами, влияя на фьюжн. В академической музыке Чарльз Айвз (Charles Ives), Уильям Олбрайт (William Albright) и Уильям Болком (William Bolcom) интегрировали джазовые элементы в органные работы: блюзовые ритмы, регтайм и импровизации [8].

Джазовый органист и импровизатор Пэт Бьянки (Pat Bianchi) делает акцент на импровизации, взаимодействии гитариста, ударных инструментов и органиста: «Существует распространённое заблуждение, что органист исполняет соло правой рукой, левой рукой играет аккорды и они «отбивают» басовые партии ногами... На самом деле, именно гитарист заполняет гармонические и ритмические пробелы, аккомпанемент для органиста, и когда приходит время для соло гитариста, органист оказывает ему такую же поддержку» [9].

3. В 1960-е годы орган стал полем для экспериментов благодаря композиторам, отвергшим традиционную нотацию и звук. Среди них - Маурисио Кагель (1931–2008), Джон Кейдж (1912-1992) и Дьёрдь Лигети (1923-2006). Именно они заложили основу, используя нестандартную нотацию и техники, которые сделали орган источником абстрактных, шумовых текстур. Это был период, когда орган позиционировался как инструмент для «расширенного звукового поля», с акцентом на кластеры, импровизацию и физическую манипуляцию.

Аргентино-немецкий композитор Маурисио Кагель ввел театральный и перформативный элемент в органную музыку. Так, например, в произведении [«Improvisation ajoutée»](#) (1961-1962) для органа с двумя ассистентами, выбор регистров предоставлен ассистентам, которые имеют свою независимую систему действий, создавая хаотичные, импровизационные текстуры. Произведение включает элементы, где ассистенты физически вмешиваются в инструмент, а также tape-записи, имитирующие «акустический фильм» о рабочем дне органиста (звуки дождя, смыва воды и т.д.). Нотация сочетает традиционные строчки с графическими элементами, такими как черные треугольники, цитирующие Лигети, и таблатурами для регистров, manuals и pedal. Это новаторское произведение подчеркивает орган как механический объект, где звук возникает из взаимодействия человека и машины, расширяя поле до шумов и жестов. Кагель позже развивал это в [«Phantasie für Orgel»](#) (1967) и в [«Rrrrrr...»](#) (1980-1981), где медленно отпускаемые клавиши меняют воздушный поток.

В своих произведениях ([«Volumina»](#), 1961-1962; [«Harmonies»](#), 1967; [«Coulée»](#), 1969) венгерский композитор Дьёрдь Лигети радикально расширил звуковые возможности органа через кластеры и манипуляции воздухом. В «Volumina» (1961-1962) для органа соло используется полностью графическая нотация: массивные черные и белые формы обозначают кластеры (хроматические, диатонические или пентатонные), вертикальные линии - компас органа, а хаотичные линии и точки - импровизационные паттерны. Это

создает массивные звуковые массы, где традиционные ноты исчезают в текстурах. В произведении «Harmonies» композитор фокусируется на эффекте «голодания» воздушного потока: снижение давления через слабый мотор, клапаны или удаление труб приводит к «бледным, странным, «увядшим» звукам, напоминающим турбулентность и микрополифонию. В произведении «Coulée» (1969) используется реверберация пространства, цепь из быстрого потока восьмых нот, эволюционирующих в кластеры.

Джон Кейдж (1912-1992) - американский композитор-авангардист, ввел алеаторику и неопределенность в органную музыку, видя инструмент как источник случайных звуков. Его графические партитуры представляют визуальные формы без фиксированных нот. Использование графических партитур открыло новые горизонты для интерпретации. Отсутствие четко прописанного нотного текста стимулирует исполнителя к импровизации, к поиску собственного прочтения авторского замысла. Каждый орган становится уникальным резонатором, преобразующим визуальные символы в неповторимую звуковую палитру. Тем самым, Кейдж расширяет понятие произведения искусства, наделяя его совместным творчеством композитора и исполнителя.

В 1987 году, по предложению органиста Герда Захера (Gerd Zacher), Кейдж создал для органа [Organ²/ASLSP](#) (As Slow As Possible - «так медленно, как возможно») [10]. Премьера органной версии состоялась 21 ноября 1987 года в Метце (Франция) в исполнении Захера и длилась около 29 минут. Это произведение предназначено для исполнения в течение 639 лет в церкви Св. Бурхарда в Гальберштадте в Германии и стало своего рода манифестом философии Кейджа. Эта сверх-длинная композиция, основанная на медленных изменениях звучания, акцентирует внимание на восприятии времени, на медитативном погружении в звуковой поток. Длинные ноты фиксируются грузами (например, гири, карандаши), освобождая руки исполнителя. Это создает минималистичные, длительные текстуры, где время является «инструментом». Слушатель становится свидетелем трансформации звука, осознает его текучесть и изменчивость, что является ключевым элементом кейджевской эстетики. Оно идеально вписывается в его философию музыки, где акцент на времени, тишине, случайности и расширении границ восприятия звука. На декабрь 2025 года исполнение продолжается уже 24 года, текущий аккорд звучит с 2024 года, следующее изменение - через несколько лет (точные даты опубликованы на официальном сайте www.aslsp.org).

Кейдж «услышал в органе неисчерпаемый тембровый потенциал, источник для всевозможных сонорных и алеаторно-минималистических идей» [5, с.704], фокусировался на изменении потока воздуха, работе мотора on/off, сочетая с другими техниками для создания открытого звукового поля. Кейдж радикально переосмыслил роль композитора, превратив его из творца, контролирующего каждый нюанс звучания, в архитектора, создающего условия для возникновения звука. В «Organ²/ASLSP» исполнитель становится скорее

оператором, следящим за правильной работой механизма, нежели виртуозом, выражающим собственные эмоции через инструмент. Эта деперсонализация, характерная для многих авангардных течений, подчеркивает идею самодостаточности звука, его независимости от человеческого вмешательства.

Влияние Кейджа на развитие органной музыки огромно, его эксперименты с алеаторикой и минимализмом вдохновили множество композиторов на поиск новых звуковых возможностей инструмента. Он показал, что орган может быть не только величественным инструментом для исполнения классических произведений, но и площадкой для авангардных экспериментов, для исследования случайных звуковых ландшафтов.

Во второй половине XX века орган начал интегрироваться в академическую электроакустическую музыку. Электроника выводит орган за пределы традиционного концертного пространства, превращая его в инструмент звукового дизайна и экспериментальной композиции. Орган в расширенном звуковом поле трансформируется в источник не только мелодических и гармонических звуков, но и шумов, текстур, акустических эффектов и даже визуально-перформативных элементов. Это достигается через использование расширенных техник: манипуляции с воздушными потоками, регистрами, клапанами, механикой инструмента, а также интеграцию ассистентов, электроники, графической нотации и импровизации [11]. Расширенные техники для органа включают:

- Манипуляции с воздухом: снижение давления, использование вентиляторов или клапанов для создания угасающих или турбулентных звуков.
- Механические вмешательства: частичное нажатие клавиш, использование грузов для длительных нот, выключение мотора.
- Графическую нотацию: вместо традиционных нот - визуальные формы, кластеры, линии, позволяющие импровизацию.
- Вовлечение ассистентов для управления регистрами, лентами или другими элементами в реальном времени.
- Интеграцию медиа: видео или инсталляции, где орган становится частью большего акустического ландшафта.

Это направление перекликается с экспериментальной музыкой, дроном, ambient и саунд-артом, где орган видится как оригинальный синтезатор благодаря своим трубам и воздушной механике. В контексте современной музыки такие техники используются для создания иммерсивных звуковых сред (где создаётся трёхмерное аудиопространство вокруг слушателя), часто в больших пространствах церквей или концертных залов, где реверберация усиливает эффект [1].

4. Импровизационные и интерактивные практики. Цифровые и гибридные органы представляют собой эволюцию традиционного духового органа в эпоху цифровых технологий, где звук генерируется с помощью семплирования, физического моделирования или комбинации с реальными трубами. Это позволяет [имитировать звучание исторических органов](#)

(например, барочных или романтических) с высокой точностью, добавлять кастомизацию и интегрировать с MIDI для расширения возможностей [15]. Такие инструменты популярны в церквях, концертных залах и домашних студиях, поскольку они компактны, не требуют сложного обслуживания и предлагают гибкость в настройке регистров, интонации и акустики. В контексте «расширенного звукового поля» они открывают двери для экспериментов с электроникой, сенсорами и пространственным звуком, превращая орган в гибридный инструмент для современной музыки. Виртуальный духовой орган – это больше, чем просто цифровой инструмент; это мост между многовековыми музыкальными традициями и мощью современных технологий. Благодаря высокоточной сэмплинговке и передовым звуковым движкам, теперь можно играть на органах мирового класса прямо с компьютера.

В 1990-х Брайан Ино ввел термин «генеративная музыка», описывая системы, где музыка «растет» сама по себе, не фиксируется полностью заранее, а создаётся (генерируется) в процессе исполнения по заданным правилам, алгоритмам или условиям. Композитор в этом случае проектирует механизм порождения музыки, а не каждую ноту напрямую. Генеративная музыка подразумевает использование систем (алгоритмов, правил или программ), которые автономно создают музыку, часто с элементами случайности. Орган идеален для этого благодаря своей модульной структуре: регистры можно программировать как «генераторы» тембров. В XX веке это началось с алеаторики (случайности) у Кейджа, а в XXI веке перешло к цифровым генеративным системам [12], орган интегрируется с ИИ, создавая интерактивные системы, где алгоритмы реагируют на импровизацию органиста, генерируя ответы в реальном времени. Это включает машинное обучение для предсказания звуков или генерации вариаций, делая орган «умным» инструментом. Алгоритмы для органа фокусируются на физическом моделировании (например, «предсказание» давления воздуха в трубах для точного звука). ИИ как соавтор, реагирующий на человеческий ввод, анализирует входные данные, генерируя импровизации и композиции, создаются новые тембры, смешивая орган с другими звуками. Модели вроде Suno или ElevenLabs генерируют органские треки, смешивая с живыми инструментами. Эти практики превращают орган в динамичную систему, где эксперимент сочетает традиции с технологиями, открывая новые горизонты для музыкантов и слушателей.

Таким образом, орган в современности выступает не только как хранитель многовековой традиции, но и как мощный инструмент исследования границ музыкального мышления, где прошлое и будущее, акустика и электроника, одиночный голос и ансамбль, Восток и Запад находят неожиданные точки соприкосновения. Именно в этом перекрёстке рождаются самые яркие и перспективные художественные высказывания нашего времени. Экспериментальные формы работы с органом отражают ключевые тенденции современной культуры: гибридизацию жанров, технологическое обновление и

межкультурный диалог. Орган становится инструментом XXI века - универсальным, гибким и открытым для инноваций. Тенденция превращения органа в экспериментальную звуковую лабораторию, безусловно, не является случайной. Она обусловлена стремлением к расширению границ музыкального языка, исследованию новых звуковых территорий и поиску новых форм художественного выражения. По мере развития технологий и расширения творческого кругозора композиторов и исполнителей, орган будет продолжать эволюционировать, приобретая новые функции и расширяя свою сферу применения. В будущем можно ожидать появления еще более инновационных способов использования органа, включая его интеграцию с виртуальной реальностью, искусственным интеллектом и другими передовыми технологиями. Эксперименты с микротональной музыкой, пространственным звучанием и интерактивным управлением станут нормой. Орган, как экспериментальная звуковая лаборатория, будет продолжать вдохновлять музыкантов на создание произведений, которые расширяют границы возможного и открывают новые горизонты в мире звука.

Список литературы

1. Бриттон Д., Окс Дж., «Виртуальная реальность XXI века: цветной орган» в журнале IEEE MultiMedia, том 7, № 03, стр. 6-9, июль-сентябрь 2000 г., doi: 10.1109/MMUL.2000.10014.
2. Воинова М.В. Органная музыка второй половины XX века. Монография. – М.: Издательство «Композитор», 2017. – 344 с.
3. Гавриленко Ирина Анатольевна, Нусупова Айзада Сайфуллаевна Органное искусство Казахстана в 1975–1999 годы: история, органология и исполнительская практика // Сарын. 2024. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/organnoe-iskusstvo-kazahstana-v-1975-1999-gody-istoriya-organologiya-i-ispolnitelskaya-praktika> (дата обращения: 1.12.2025).
4. Готсдинер Е.М. Сонорика в современной органной композиции. Дисс...канд. искусствоведения, 17.00.02. / Готсдинер Екатерина Михайловна. – М.: МГК им. П.И.Чайковского, 2014. – 176 с.
5. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. Учебное пособие. Второе издание.-М.: ООО «Музиздат», 2008.-864 с.
6. Неугодова М. В Перми завершился Международный фестиваль органной музыки/газета «Звезда» 16.11.2017, URL: <https://zvezda.su/culture/2017/11/v-permi-zavershilsya-mezhdunarodnyj-festival-organnoj-muzyki> (дата обращения: 1.12.2025).
7. Харрисон Лу. Концерт для органа с оркестром ударных инструментов. URL:https://www.youtube.com/watch?v=wE4ag7qWV84&list=RDwE4ag7qWV84&start_radio=1 (дата обращения: 1.12.2025).
8. Baerman Noah. Top 10 Jazz Organ Tracks / Топ-10 Джазовых органных композиций. URL:<http://noahjazz.com/top-10-jazz-organ-tracks/> (дата обращения: 1.12.2025).
9. Bianchi Pat. Top 10 Jazz Organ Trios / Бьянки П. Топ-10 джазовых органных трио. URL:<https://jazzguitartoday.com/2020/08/top-10-jazz-organ-trios/> (дата обращения: 1.12.2025).
10. Cage John ORGAN²/ASLSP Halberstadt (30 July 2025 - 14:44) URL:https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JU65-5HkWkI&list=RDJU65-5HkWkI&start_radio=1 (дата обращения: 1.12.2025).

11. Cláudio de Pina. Notation for organ extended techniques / URL:https://www.tenor-conference.org/proceedings/2022/TENOR_2022_paper_17.pdf (дата обращения: 1.12.2025).
12. Nicholas Evans, Behzad Haki, Sergi Jordà. Repurposing a Rhythm Accompaniment System for Pipe Organ Performance / Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression. / Эванс Н., Хаки Б., Жорда С. Перепрофилирование системы ритмического сопровождения для исполнения на органе - DOI: 10.5281/zenodo.15698807 (Link to paper and supplementary files) URL:https://www.nime.org/proc/nime2025_16/index.html (дата обращения: 1.12.2025).
13. Harrison Lou. Concerto for Organ with Percussion Orchestra. URL:https://www.youtube.com/watch?v=wE4ag7qWV84&list=RDwE4ag7qWV84&start_radio=1 (дата обращения: 1.12.2025).
14. Holmes Thom. Experimental Music for Pipe Organ, The Original Synthesizer / URL:<https://www.thomholmes.com/post/experimental-music-for-pipe-organ-the-original-synthesizer> (дата обращения: 1.12.2025).
15. Virtual Pipe Organ: The Sound of Cathedrals on Your Computer / URL:<https://www.infinity.audio/resonance/virtual-pipe-organ> (дата обращения: 1.12.2025).

ІІІ БӨЛІМ

ОРГАН ШЫҒАРМАЛАРЫН ЗЕРТТЕУ

СЕКЦИЯ ІІІ

ИССЛЕДОВАНИЯ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Продьма Татьяна Фёдоровна

Кандидат искусствоведения

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ.
ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА (ТОККАТА) E-DUR (C-DUR)
ДЛЯ ОРГАНА BWV 566
К ПРОБЛЕМЕ АУТЕНТИЧНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ
И ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Аннотация

Предметом исследования данной статьи является один из ранних шедевров Иоганна Себастьяна Баха – органная Прелюдия и fuga (токката) E-dur (C-dur) BWV 566. Цель исследования: история создания этого произведения; характеристика исторических органов, их диспозиции, темброво-колористическая палитра и технические возможности, на одном из которых, возможно, оно могло быть впервые исполнено. Выдвигается версия о производности тематизма Прелюдии и фуги (токкаты) E-dur (C-dur) от лютеранского гимна «Wie schön leuchtet der Morgenstern» и скрытой связи этого произведения с жанром "Missa brevis".

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах Прелюдия и fuga (токката) E-dur (C-dur) BWV 566; хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern»; диспозиции церковных органов Арнштадта, Мюльхаузена и придворной церкви Веймара; Дитрих Букстехуде Прелюдия E-dur BuxWV 141.

Прелюдия и fuga (токката) E-dur (C-dur) BWV 566 входит в число органных сочинений Иоганна Себастьяна Баха, созданных им в период с 1706 года по 1708. Она сохранилась не в автографе, а хорошей старинной копии [2, с. 40]. Альберт Швейцер рассматривает это произведение в числе двенадцати Прелюдий и фуг Баха, в которых он предстаёт «гениальным учеником Фрескобальди и Букстехуде». О ранних органных полифонических циклах Баха он, в частности, пишет (давая, на наш взгляд, весьма субъективную оценку): «Прелюдии драматически оживлены, иногда изложены разбросанно, им недостаёт цельности; фуги часто ещё запутаны, но в соразмерности частей уже ощущается величие будущих творений» [4, с. 193].

Между тем, органная Прелюдия и fuga (токката) BWV 566 относится к юношеским шедеврам Баха. Он сохранил её в первоизданном виде, не предпринимая попытки переработки.

Об этом периоде из жизни Баха известно то, что он переехал в 1704 году из Веймара в Арнштадт, где ему предложили место органиста в Новой церкви. Сама церковь была выстроена в 1683 году. Она должна была заменить церковь св. Бонифация, сгоревшую во время пожара в 1581 году. В ней только что был реконструирован орган. Он поддерживался в хорошем состоянии и был настроен по новой системе, расширявшей возможности композитора и исполнителя [9, S. 220–221]. Диспозиция органа в Новой церкви Арнштадта имела следующий вид:

Oberwerk:

1. Prinzipal 8'
2. Viola da gamba 8'
3. Quintatön 16'
4. Gedackt 8'
5. Quinte 6'
6. Oktave 4'
7. Mixtur 4 fach
8. Gemshorn 8'
9. Cimbél 2 fach 1'
10. Trompete 8'
11. Tremulant
12. Cymbelstern

Brustpositiv:

1. Prinzipal 4'
2. Lieblich gedackt 8'
3. Spitzflöte 4'
4. Quinte 3'
5. Sesquialtera
6. Nachthorn 2'
7. Mixtur 2 fach 1'

Pedal:

1. Prinzipalbaß 8'
2. Subbaß 16'
3. Posaunenbaß 16'
4. Flötenbaß 4'
5. Kornettbaß 2'

Неизвестно подлинно, что входило в прямые обязанности Себастьяна Баха в Арнштадте. Вероятнее всего, его должность не была связана с композиторской деятельностью. Между тем, в этот период им было создано много органных произведений.

В 1705–1706 годах Бах предпринял путешествие в Любек на несколько месяцев, целью которого было желание познакомиться с органными импровизациями знаменитого Дитриха Букстехуде. В Арнштадт из этого путешествия он вернулся лишь в середине февраля 1706 года. В этом же году Бах по личным мотивам решил сменить место работы. Ему предложили более выгодную и высокую должность органиста в церкви св. Власия (Divi Blasii) в Мюльхаузене – крупном независимом городе на севере Германии. Предложение было принято и в 1707 году Иоганн Себастьян был утверждён в этом городе в должности органиста. Правда, в Мюльхаузене Бах нашёл двухмануальный орган, который требовал реставрации.

Когда Бах приехал в Мюльхаузен, музыкальная жизнь там была в полном упадке. Община разделилась между ортодоксами и пиетистами, что мало способствовало процветанию искусств. Кроме того, за несколько дней до назначения нового органиста случился пожар, уничтоживший наиболее красивую и богатую часть города. Эти и некоторые другие обстоятельства, способствовали тому, что Бах через год после назначения просит отпустить его. Но власти в лице бюргеров нашли компромисс. Они не расстались окончательно с Бахом, а поручили ему общее руководство реконструкцией органа; в результате, к работе приступили по составленному Бахом плану.

Баху была предоставлена уникальная возможность самостоятельно рассчитать данные для реконструкции органа. Сохранилась докладная расписка, в которой он подробно изложил свои соображения [5]. В ней указывалось какие регистры желательно было отправить в педаль, каким регистрам придать особое значение, а какие заменить на новые. Более того, Бах предложил встроить в этот орган Brustwerk (новый мануал) из 7 регистров;

провести копулу от Brustwerk к Oberwerk и применить Tremulant, который должен был получить соответствующие размеры для создания правильной вибрации. В результате реконструкции орган в Мюльхаузене обрёл следующую диспозицию:

Brustwerk (верхний мануал)

1.	Stillgedackt	8′
2.	Flauto dolce	4′
3.	Quinte	2 2/3′
4.	Oktave	2′
5.	Terz	1 3/5′
6.	Mixtur 3 fach	
7.	Schalmei	8′

Hauptwerk (средний мануал)

1.	Quintadena	16′
2.	Prinzipal	8′
3.	Oktave	4′
4.	Oktave	2′
5.	Viola da gamba	8′
6.	Gedackt	4′
7.	Nasat	2 2/3′
8.	Sesquialtera 2 fach	
9.	Mixtur 4 fach	
10.	Zimbel 2 fach	
11.	Fagott	16′

Rückpositiv:

1.	Quintadena	8′
2.	Gedackt	8′
3.	Prinzipal	4′
4.	Salicional	4′
5.	Oktave	2′
6.	Spitzflöte	2′
7.	Quinte	1 1/3′
8.	Sesquialtera 2 fach	
9.	Mixtur 3 fach	

Pedal:

1.	Subbaß	32′
2.	Prinzipalbaß	16′
3.	Subbaß	16′
4.	Oktave	8′
5.	Oktave	4′
6.	Kornett	2′
7.	Rohrflöte	1′
8.	Mixtur 4 fach	
9.	Posaune	16′
10.	Trompete	8′

Копула om Brustwerk / Hauptwerk. Tremulant

Герман Келлер пишет, что реконструированный в Мюльхаузене орган, как сольный инструмент, стал соответствовать требованиям органного искусства позднего барокко [2, с. 27]. Реконструкция была завершена в 1709 году. Бах в это время был уже в Веймаре, но он при этом определённо принимал этот орган [9].

В июле 1708 года Бах перебрался в Веймар и вступил в должность придворного органиста и камерного музыканта герцога Вильгельма Эрнста. Из описаний Веймара в момент переезда в него Баха следует, что в дворцовой церкви Веймара находился небольшой орган, располагавшийся под сводом на третьих хорах и обладавший однородной красивой звучностью. У него было два мануала и хорошо оснащённая педаль [9, S. 380]. Этот орган был реконструирован в 1658 году Людвигом Компениусом. Позже (в 1719–1720 годах) работу по усовершенствованию этого органа предпримет Хайнрих Николаус Требс. Некоторые регистры из диспозиции Компениуса Требс

сохранит, но многое усовершенствует и добавит. Это, правда, случится позже. Для нас важно то, что Бах в веймарский период имел возможность играть на органе Компениуса, имевшего следующую диспозицию:

Oberwerk:

1. Prinzipal 8´
2. Quintatön 16´
3. Gemshorn 8´
4. Gedackt 8´
5. Quintatön 4´
6. Oktave 4´
7. Mixtur 6 fach
8. Cimbels 2 fach 3´
9. Glockenspiel

Unterwerk:

1. Prinzipal 8´
2. Viola da gamba 8´
3. Gedackt 8´
4. Trompete 8´
5. Klein gedackt 4´
6. Oktave 4´
7. Waldflöte 2´
8. Sesquialtera

Pedal:

1. Groß-Untersatz 32´
2. Subbaß 16´
3. Posaunenbaß 16´
4. Violonbaß 16´
5. Prinzipalbaß 8´
6. Trompetenbaß 8´
7. Kornettbaß 4´

Альберт Швейцер обращает внимание на интересную деталь в настройке органа Компениуса и пишет, что он был настроен в тоне корнета, то есть на малую терцию выше камертона, что могло отчасти раздражать Баха [4, с. 77]. Келлер также акцентирует внимание на этой особенности в настройке дворцового органа. Правда, из его высказываний следует, что настройка была осуществлена на большую терцию выше камертона, а не малую. Швейцер и Келлер под строем корнета вероятнее всего подразумевали хортон (Chorton – хоровой строй), в котором обычно пел хор. Как поясняет в частном письме авторитетный консультант по органостроению Наталья Владимировна Малина, «...ни тот, ни другой не могли точно указать – на малую или на большую терцию был настроен выше орган Компениуса. Для этого определения нужно было бы провести очень серьёзные обследования (при определённой температуре и прочих особых условиях). Может быть, потому один и указывает малую терцию, а другой – большую».

Городской орган Веймара был значительно больше, чем дворцовый. Но подчеркнём, Бах вступил в должность именно придворного органиста, и большинство своих органных произведений мог создавать именно для дворцового органа.

Пристальное внимание к диспозициям органов, имевшихся в распоряжении Баха в период 1706 года по 1708, объясняется желанием выяснить, рассчитывая на какой орган, какую темброво-колористическую палитру и какие технические возможности он создавал Прелюдию и фугу (токкату) E-dur (C-dur). Какой инструмент из вышеназванных трёх в большей мере мог соответствовать его замыслу. Какова была акустика собора, в котором располагался бывший на тот момент в поле его зрения орган.

Прелюдия и фуга (токката) BWV 566 – произведение весьма виртуозное; особенно виртуозна в нём педаль. Она даже сложнее и труднее для исполнителя, чем большое педальное соло из Токкаты F-dur BWV 540. Особенность этого произведения заключается в том, что оно дошло до нас в

двух тональностях: E-dur и C-dur. Баховское общество (BG) издало его в тональности E-dur, а Издательство Петерса – в E-dur и C-dur (в Приложении обе первые части в тональности E-dur). Келлер склонен считать, что оригинальной тональностью произведения могла быть тональность E-dur. Он пишет: «...никто не стал бы транспонировать пьесу из C-dur в E-dur, а наоборот вполне могло случиться: чтобы избежать на неравномерно темперированных органах слишком высоких тональностей и тем самым облегчить трудное педальное соло в E-dur» [2, с. 93].

В пользу тональности E-dur, как исходной, свидетельствует то, что в одном из сборников, датируемым 1714 годом, данное произведение названо просто «Прелюдия и fuga E-dur» [6, S. 324]. Правда, Келлер в предисловии к сборнику органных сочинений Баха пишет, что уже в некоторых ранних списках оно фигурирует с дублирующим названием «токката» и дублирующей тональностью C-dur [8, S. 35].

Вполне допустимо, что Бах сам мог предложить переложение этого произведения в C-dur с целью облегчить исполнение виртуозной партии педали. Допустимо и другое объяснение, обусловленное художественным замыслом, как скрытым посланием. Бах часто использовал тональность C-dur во многих своих органных и клавирных произведениях, связанных с библейскими «благовещенскими» историями и сюжетами. Возможно, он и здесь мог указать тональность C-dur в качестве дублирующей, как «намёк» на «благовещенский» сюжет, а также на «благовещенский» (благовещение о Рождении Христа) лютеранский гимн «Wie schön leuchtet der Morgenstern» в качестве его интонационной основы и на возможность исполнения этого произведения в праздник Рождества Христова, о чём речь пойдёт ниже.

С большой степенью вероятности можно сказать, что Прелюдия и fuga (токката) E-dur (C-dur) была создана Бахом на хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (пример 1). Опорные звуки прелюдийного и фугированных разделов этого произведения определённо корреспондируют с первой фразой этого хорала.

Пример 1

Хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern».

Текст Филиппа Николаи (1599). Слова хорала – в семи строфах – основаны на 45-м псалме Давида в Книге Псалмов и Откровению 22:16. В греческой версии Библии и в её латинском переводе этот псалом – Псалом 44-й.

Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern, voll Gnad und
 Wahr - heit von dem Herrn, die sü - ße Wur - zel Jes - se!
 Du Sohn Da - vids aus Ja - kobs Stamm, mein Kö - nig
 und mein Bräu - ti - gam, hast mir mein Herz be - ses - sen;
 lieb - lich, freund - lich, schön und herr - lich, groß und ehr - lich, reich von Ga - ben,
 hoch und sehr präch - tig er - ha - ben!

Пример 2

Прелюдия и фуга (тооката) E-dur (C-dur) BWV 566,
 прелюдийный раздел

Org.

Пример 3

Прелюдия и фуга (тооката) E-dur (C-dur) BWV 566,
 первый фугированный раздел

Fuga

Пример 4

Прелюдия и fuga (токката) E-dur (C-dur) BWV 566, второй фугированный раздел

134 Fuga

Org.



На хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern» создавали органные обработки многие известные немецкие композиторы. Известно, например, что Дитриху Букстехуде принадлежит развитая органная обработка этого хорала [7, № 24], подробно проанализированная Вл.В. Протопоповым как интересный образец старинной (барочной) вариационной формы, сложившейся в жанре канцоны [3, с. 73–76]. Нетрудно убедиться, что слияние канцоны, фуги и вариационной формы имеет место и в Прелюдии и фуге (токкате) Баха, проявляющееся в чём-то даже более органично, чем у Букстехуде. Это произведение было создано Бахом в период с 1706 по 1708 год, когда он уже побывал в Любеке и познакомился с импровизационным искусством Букстехуде. Интонации хорала «Wie schön leuchtet der Morgenstern» Бах использовал почти во всех разделах Прелюдии и фуги (токкаты), что даёт веские основания рассматривать её форму как старинную вариационную. Начальная фраза хорала вплетена уже в первый пассаж её прелюдийного раздела (см. пример 2). Эта фраза определённо узнаётся в теме первого фугированного раздела (см. пример 3), имеет место она в теме второго фугированного раздела, но представленная в особом метроритмическом оформлении (см. пример 4).

У Букстехуде есть ещё одно органное произведение, в котором открыто не заявлен хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern», но определённо использован в качестве интонационной основы, – Прелюдия E-dur BuxWV 141. Именно она в первую очередь и могла вдохновить Баха на создание Прелюдии и фуги (токкаты) E-dur, настолько много общего между этими двумя органными произведениями. Прелюдия Букстехуде № 141 и Прелюдия и fuga (токката) Баха написаны в общей тональности E-dur и имеют контрастно-составную форму, основанную на последовательном чередовании прелюдийных и фугированных разделов с тем лишь различием, что в Прелюдии Букстехуде три полифонических раздела, а в Прелюдии и фуге (токкате) Баха – два. У Букстехуде появление второго полифонического раздела сопровождается

сменой метра с четырёхдольного (4/4) на трёхдольный (12/8); у Баха четырёхдольный метр первого фугированного раздела также сменяется на трёхдольный при переходе ко второму фугированному разделу (3/4).

Бах, как известно, часто обращался к методу пародии и создавал свои произведения, зачастую основательно «пересочиняя» первоисточник. В данном случае он, как видно, поступил также. Значительно раздвигая рамки замысла своего выдающегося современника, непревзойдённого мастера органной импровизации Букстехуде, Бах существенно «пересочинил» его Прелюдию E-dur и создал свой оригинальный шедевр – Прелюдию и фугу (токкату) E-dur (C-dur). Прелюдийный раздел Бах трактует более масштабно, чем Букстехуде. Тему фугированных разделов он, как и Букстехуде, основал на первой фразе хорала «Wie schön leuchtet der Morgenstern». В фугированных разделах у Баха и Букстехуде доминируют тональные ответы. Бах при этом значительно развил первый фугированный раздел, усложнив его развитыми интермедиями. В качестве прототипа второго фугированного раздела в Прелюдии и фуге (токкате) у Баха могут быть рассмотрены второй и третий фугированные разделы из Прелюдии Букстехуде. Конечно же, общее между двумя этими произведениями не исчерпывается вышеуказанным.

Имеются некоторые основания думать, что Прелюдия и фуга (токката) E-dur могла быть трактована Бахом в складывавшихся в то время традициях «коротких месс», применявшихся в протестантском богослужении. Такие мессы ограничивались двумя частями – Kyrie и Gloria. Обратим внимание ещё раз на то, что при переходе первого фугированного раздела во второй в Прелюдии и фуге (токкате) Бах использует переменный метр (4/4 и 3/4). Почти аналогичный переменный метр он применит между частями Kyrie (4/4) и Gloria (3/8) в мессе h-moll BWV 232. Более того, изучая музыку Прелюдии и фуги (токкаты) и сравнивая её с музыкой мессы h-moll, я склонна думать, что органное произведение могло послужить Баху источником пародии в этой мессе. Сравнительный анализ этих двух различных по масштабу и жанровой принадлежности произведений, одно из которых (месса h-moll) связано с текстом, а второе (органное) – не связано, может в какой-то мере позволить рассматривать Прелюдию и фугу (токкату) E-dur как своеобразный подвид «короткой мессы» в органной версии. С «короткими мессами» Прелюдию и фугу (токкату) сближает и интонационная связь с рождественским хоралом «Wie schön leuchtet der Morgenstern». Исполнение этого органного произведения, в связи с этим, также может быть приурочено к рождественским дням, для которых, собственно, и предназначались в церковной практике «короткие мессы» [1, с. 109]

Список литературы

1. Друскин М. Пассионы и мессы И.С. Баха. Л., 1976. – 168 с.
2. Келлер Г. Органные произведения Баха : исследование исторической формы, ее

- толкование и исполнение / Герман Келлер ; пер. с нем. И. М. Тимеревой ; науч. ред. О.Б.Майорова. - Казань : Казанская гос. консерватория, 2008. - 356
3. Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI - начала XIX века = Очерки из истории инструментальных форм шестнадцатого - начала девятнадцатого века [Текст] : [Учеб. пособие для муз. вузов]. - Москва : Музыка, 1979. - 327 с.
 4. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер; [Пер. с нем. Я.С. Друскин, Х.А. Стрекаловская]. - Москва : Классика-XXI, 2002. - 801
 5. Bach-Dokumente / Hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausg. Sämtlicher Werke. Bd. I-IV. Leipzig, 1963-1979.
 6. Bach-Werke-Verzeichnis / Kleine Ausg. (BWV-2a) nach der v. W. Schmieder vorgelegten 2. Ausg. hrsg. v. A. Dürr u. Y. Kobayashi unter Mitarb. v. K. Beisswenger. Wiesbaden, 1998.
 7. Buxtehude D. Ausgewählte Choralbearbeitung für die Orgel / Dietrich Buxtehude ; herausgegeben von Hermann Keller. - C.F. Peters. - 63 с.
 8. Revisionsbericht von BG. XV.
 9. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. 1 Band / von Phillip Spitta. - Druck und Verlag von Brietkopf und Hartel, 1873. - 855 с.

Джаманбаева Алина Айваровна
Студентка 2 курса бакалавриата КазНУИ им. К. Байсеитовой
Кафедра «Фортепиано и орган»
Руководитель – Абиляханова Салтанат Аябековна

ЖАНР ПРЕЛЮДИИ В ОРГАННОЙ МУЗЫКЕ ЭПОХИ БАРОККО

Аннотация

Статья посвящена истории и эволюции жанра органной хоральной прелюдии от её истоков как импровизационного вступления до самостоятельной художественной формы в эпоху Барокко. Автор прослеживает трансформацию прелюдии в северонемецкой органной школе XVII века, подчёркивая её роль в подготовке к литургии и раскрытии духовного смысла хорала. Особое внимание уделено ключевым представителям школы: Генриху Шейдеману, Францу Тундеру, Дитриху Букстехуде и Иоганну Адаму Рейнкену. Завершает обзор творчество Иоганна Себастьяна Баха как вершины жанра.

Ключевые слова: органная хоральная прелюдия, северонемецкая органная школа, эпоха Барокко, Генрих Шейдеман, Франц Тундер, Дитрих Букстехуде, Иоганн Адам Рейнкен, Иоганн Себастьян Бах.

Интерес к органу и к жанру прелюдии в последние годы вновь растёт. Орган звучит не только в храмах, как это было раньше, но и на концертных сценах, в образовательных проектах, фестивалях. Современные композиторы продолжают обращаться к этому жанру, создавая новые произведения и внося в него индивидуальные художественные решения. Поэтому изучение прелюдии

сегодня помогает понять, как классические формы продолжают жить и менять музыкальный язык современных авторов.

Рассмотрим происхождение органной прелюдии, её эволюцию в эпоху Барокко. Термин «прелюдия» происходит от латинского «*prae-ludium*», что дословно означает «предыгрывание», то, что звучит перед чем-то. Но в действительности смысл этого слова гораздо шире [1, с.23]. Прелюдия первоначально служила всего лишь небольшим вступлением: органисты использовали её, чтобы проверить звучание инструмента (как звучат регистры, нет ли задержек, как реагируют клавиши), почувствовать акустику конкретного пространства - ведь каждый храм звучит абсолютно по-своему, подготовить слушателей к основному произведению. Это было похоже на то, как художник перед картиной делает несколько мазков, чтобы почувствовать кисть и краску. Небольшая импровизация мягко вводила прихожан в молитвенное состояние, перенастраивала их внимание с бытовой жизни на духовную. «Прелюдия была не просто вступлением, а частью ритуала, подготовкой к важному музыкальному событию» [1, с.22-25].

Со временем прелюдия превратилась в самостоятельную художественную форму, способную выразить самые разные эмоциональные состояния - от глубокой сосредоточенности до виртуозного блеска. И именно эта трансформация делает её особенно интересной для изучения. Прелюдия позволила органистам объединить два противоположных начала: свободу импровизации и строгость музыкальной логики. Благодаря этому жанр органной прелюдии не только сохранился, но и постоянно развивался, отражая дух каждой музыкальной эпохи.

Эпоха Барокко - это время, когда органная музыка переживает особый расцвет, и именно в этот период формируется жанр хоральной прелюдии, ставший естественным продолжением ранних импровизаций, которые органисты выполняли перед богослужением. Теперь прелюдия превращается в самостоятельное произведение, которое не только вводит в мелодию хора, но и раскрывает её духовный смысл. «В барокко это уже не просто короткий технический «вход» в музыку, а настоящая миниатюра, создающая настроение всей службы» [1, с.56-62].

Центром органной культуры XVII века стала северная Германия: города Гамбург, Любек, Бремен. Здесь сформировалась знаменитая северонемецкая органная школа, оказавшая колоссальное влияние на развитие жанра прелюдии. «Среди её представителей - Генрих Шейдеман, Франц Тундер, Дитрих Букстехуде, Иоганн Адам Рейнкен. Эти композиторы создали стиль, в котором хоральная мелодия переплетается с богатыми украшениями, свободными фигурациями и выразительными голосами» [1, с. 63-72]. Хоральная прелюдия в этот период выполняла важную духовную функцию: она звучала перед тем, как прихожане начинали петь хорал, и помогала настроиться на молитву. «Органист как бы размышлял над мелодией, раскрывал её эмоциональное содержание - от торжественности до глубокого внутреннего покоя. Благодаря

этому жанр стал основой для дальнейшего развития органной музыки, в том числе для великих произведений Иоганна Себастьяна Баха» [1, с. 74-80].

Генрих Шейдеман (1595–1663) - одна из ключевых фигур северонемецкой органной школы и один из первых композиторов, который превратил хоральную прелюдию в полноценный художественный жанр. Он родился в Гамбурге в музыкальной семье: его отец, Давид Шейдеман, был органистом церкви Святого Михаила. Поэтому Генрих с ранних лет находился в среде профессиональных музыкантов и органистов, что определило его будущее. В юности он был отправлен на обучение к знаменитому нидерландскому композитору Яну Питерсону Свелинку в Амстердам. Это обучение стало решающим этапом в его становлении. Свелинк обучал многих будущих представителей северонемецкой школы, и его метод заключался в строгой полифонической выучке, в освоении техники вариаций и свободной импровизации. Именно у Свелинка Шейдеман освоил искусство обработки хоральной мелодии, научился создавать выразительные органные пьесы на основе одного тематического материала, получил глубокое понимание структуры хорала как духовного и музыкального источника. Вернувшись в Гамбург, он стал органистом большой гамбургской церкви Святого Екатерины, где проработал всю жизнь.

Шейдеман стал первым, кто оформил хоральную прелюдию как самостоятельное произведение, а не просто вступление, выделил мелодию хорала в верхнем голосе, делая её певучей и легко узнаваемой, обогатил остальные голоса орнаментальными фигурациями, чтобы создать обволакивающую, выразительную фактуру. Например, в таких произведениях, как «Erbarm dich mein, o Herre Gott», «Vater unser im Himmelreich», «Christ lag in Todesbanden» он демонстрирует мягкий, плавный, почти вокальный стиль ведения мелодии. Его музыка отличается светлой эмоциональностью, благородством и особой органной «певучестью», которая стала характерной чертой северонемецкой школы, фундаментом для будущих поколений [1, с.65-72]

И.С.Бах родился спустя 20 лет после смерти Шейдемана. «Он изучал музыку всех мастеров северонемецкой школы - в первую очередь Букстехуде, но и Шейдеман был важной частью этой традиции» [1, с. 74-76].

Влияние Шейдемана на Баха проявилось в следующем:

1. Тип хоральной прелюдии с хоральной мелодией в верхнем голосе.
Бах использовал именно такую модель в ранних хоральных прелюдиях (например, в «Органной книжечке»).
2. Орнаментальные фигурации вокруг хоральной темы.
Плавные линии у Баха восходят к стилю Шейдемана — звонкому, оживлённому, но не перегруженному.
3. Лиричность и выразительность хоральной обработки.
Бах унаследовал у Шейдемана идею: хоральная прелюдия — не просто гармонизация, а самостоятельное произведение с глубоким духовным

смыслом.

4. Свободная структура, возникающая из импровизационной природы жанра.

Можно сказать, что «Шейдеман был первой ступенью на лестнице развития хоральной прелюдии, Букстехуде - центральным звеном, а Бах - вершиной этого жанра» [2, с.210-218, 243-250].

Франц Тундер (1614–1667) - выдающийся немецкий органист и композитор северонемецкой школы, один из главных предшественников Иоганна Себастьяна Баха, внесший вклад в развитие жанра хоральной прелюдии. Родился в Амстердаме и получил первые музыкальные навыки в музыкальной среде города, где активно развивалось органное искусство. В ранние годы он учился у местных мастеров органной игры, перенимая как технику исполнения, так и навыки композиции, характерные для голландской органной традиции. Позже Тундер переехал в Любек, где стал органистом знаменитой церкви Святой Марии. Именно в Любеке он столкнулся с богатой традицией северогерманской органной школы, где органная музыка имела как духовное, так и концертное значение. Здесь Тундер начал активно работать с хоральными прелюдиями, развивая их из коротких импровизационных вступлений в самостоятельные произведения, которые могли исполняться как в храме, так и в более торжественных, почти концертных условиях. Тундер воспринял традиции предшественников Шейдемана и Свелинка и сделал прелюдии более монументальными и ясными по форме, часто чередуя свободные импровизационные эпизоды с строгими хоральными секциями. Это придавало музыке «дыхание», чувство развития и драматизма. Хоральная мелодия оставалась главным голосом, а остальная фактура - орнаментальной и полифонической, создавая ощущение богатой, праздничной ткани звучания. Например, «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» - прелюдия с ярко выраженной торжественностью и чёткой структурой, «Christ lag in Todesbanden» сочетает контрастные эпизоды, оживлённую ритмику и торжественную фактуру [1, с.72-78].

Франц Тундер оказал значительное влияние на молодого И.С.Баха через традицию северонемецкой школы, к которой относятся:

1. Монументальность и ясность формы (И.С.Бах перенимал идею чёткой структурной организации прелюдии с чередованием эпизодов, что видно в его «Больших хоральных прелюдиях»);
2. Чередование свободных и строгих частей (Тундер показал, как импровизационная свобода может органично сочетаться с полифонической строгостью - эта техника позже стала основой баховских прелюдий);
3. Эмоциональное выражение и торжественность.

Подход Тундера к созданию праздничной и торжественной атмосферы через органные средства во многом формировал идею, что хоральная прелюдия может быть не просто вступлением, а самостоятельным музыкальным размышлением.

Таким образом, Франц Тундер стал важным звеном между ранними мастерами, такими как Шейдеман, и Бахом, подготовив почву для высокой выразительности и архитектурной ясности хоральных прелюдий великого композитора [2, с. 220-225, с. 243-245].

Дитрих Букстехуде (1637–1707) - центральная фигура северонемецкой органной школы и один из величайших мастеров барокко. Он родился в Любеке, городе с богатой музыкальной традицией, где органная культура была особенно развита. С ранних лет Букстехуде обучался музыке в семье и у местных мастеров, осваивая технику игры на органе, основы композиции и импровизации. Точная информация о его учителях не всегда ясна, но известно, что он находился под сильным влиянием традиций северонемецкой школы и творчества таких композиторов, как Франц Тундер и Генрих Шейдеман, что заложило основу его будущего стиля.

Букстехуде получил известность как органист церкви Святой Марии в Любеке, а позже как руководитель знаменитых «Abendmusiken» - вечерних концертов духовной музыки, которые собирали публику со всей Германии. Именно эта практика концертного исполнения позволила ему экспериментировать с формой и выразительными средствами, создавая чрезвычайно живые и выразительные хоральные прелюдии. Букстехуде развивал идеи своих предшественников: он объединил свободу импровизации и строгую полифоническую структуру, превратив короткие вступления к хоралам в полноценные музыкальные размышления. Его прелюдии часто строились как миниатюрные повествования: органная мелодия в верхнем голосе звучала как «голос молитвы», а нижние голоса поддерживали её сложной, но прозрачной фактурой. Например, в прелюдиях «Nun komm, der Heiden Heiland», «Ein feste Burg ist unser Gott», «Vater unser im Himmelreich», «Wie schön leuchtet der Morgenstern». В этих произведениях каждая тема раскрывается через вариации, украшения и контрапункт, превращаясь в глубокое духовное размышление, где техника органиста соединяется с выразительностью и эмоциональной насыщенностью [1, с. 78-85].

Дитрих Букстехуде стал не только вершиной северонемецкой органной школы XVII века, но и прямым наставником идей, которые сформировали уникальный стиль Иоганна Себастьяна Баха, превратившего хоральную прелюдию в шедевр органной литературы, для которой были характерны:

1. Импровизационная свобода в пределах строгой формы (И.С.Бах унаследовал способность органиста создавать свободные, но логически построенные прелюдии).
2. Слияние духовной выразительности и полифонии (Букстехуде показал, как хоральная мелодия может быть одновременно центральной и органично вписанной в сложную фактуру — эта техника стала характерной для баховских прелюдий).
3. Развитие масштабной драматургии прелюдии (Букстехуде научил Баха сочетать контрастные эпизоды: торжественные и лирические,

медитативные и виртуозные, что позднее воплотилось в его «Больших хоральных прелюдиях») [2, с. 225-235, с. 243-250].

Иоганн Адам Рейнкен (1623–1722) - выдающийся немецкий органист и композитор северонемецкой органной школы, продолжатель традиций Букстехуде и Тундера. Он родился в Гамбурге и получил начальное музыкальное образование в музыкальной среде города, где органная культура была развита и почитаема. Юный Рейнкен учился у местных мастеров игры на органе, а также изучал композицию и контрапункт, перенимая опыт предыдущих поколений северных композиторов, включая влияние Генриха Шейдемана и Франца Тундера. Позже Рейнкен занял должность органиста в церкви Святой Екатерины в Гамбурге, одной из центральных музыкальных площадок северной Германии. Там он активно развивал жанр хоральной прелюдии, превращая её из компактного вступления к хоралу в масштабное, самостоятельное произведение, сочетающее духовную глубину и сложную полифонию. Рейнкен воспринял опыт Шейдемана, Тундера и Букстехуде, но пошёл дальше, придавая жанру симфонический размах. Он создавал прелюдии, где хоральная мелодия становится центром композиции, а остальная фактура развивается в сложных вариациях, контрапункте и орнаментальных линиях. Его музыка сочетает медитативность и драматизм, создавая ощущение глубокой духовной размышлённости, и в то же время поражает величиём и масштабом. Его знаменитая работа «An Wasserflüssen Babylon» - яркий пример такого подхода. В этой прелюдии Рейнкен развивает хоральную тему через серию контрастных эпизодов, гармонических вариаций и выразительных полифонических слоёв, превращая её в практически симфоническое произведение [1, с. 85-90].

Рейнкен оказал значительное влияние на молодого Баха. Вдохновившись техникой северных мастеров, Бах перенял медитативность и драматизм, сочетание философской глубины с эмоциональной выразительностью, размах и масштаб хоральной прелюдии. У Баха прелюдии начинают звучать как полновесные музыкальные произведения, а не как краткие вступления. Бах развил идеи Рейнкена о полифоническом взаимодействии голосов, создании контрастов и гармонических вариаций вокруг центральной мелодии хорала.

Таким образом, Иоганн Адам Рейнкен стал последним крупным звеном северонемецкой органной школы XVII–XVIII веков, подготовившим путь к вершине жанра - великим хоральным прелюдиям Иоганна Себастьяна Баха [2, с. 235-240, 243-250].

Йоганн Готфрид Вальтер (1684–1748) - двоюродный брат Баха и выдающийся теоретик и органист. Вальтер известен своим большим сборником «Все прелюдии» («Alle Choralvorspiele»), включающим более сотни хоральных обработок, среди которых «Gelobet seist du, Jesu Christ», «Christ lag in Todesbanden», «Allein Gott in der Höh sei Ehr» и другие. Этот сборник стал своеобразной энциклопедией жанра: Вальтер систематизировал все известные приёмы написания хоральных прелюдий, придав им ясность формы и духовную

выразительность. Его фактура прозрачна, полифония уравновешена, а музыка объединяет импровизационность северной школы и строгость контрапункта [1, с. 90-94]. У Вальтера хоральная прелюдия окончательно становится самостоятельным произведением - не просто вступлением, а полноценным художественным размышлением. Его творчество стало важным этапом на пути от Букстехуде и Рейнкена к философски зрелым прелюдиям Иоганна Себастьяна Баха [7].

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) развил и завершил традицию северонемецкой органной школы, превратив хоральную прелюдию в совершенный художественный жанр. Его прелюдии уже не были просто вступлением к хоралу: они стали самостоятельными музыкальными размышлениями, способными выражать духовные и философские идеи. В отличие от предшественников, Бах сочетал импровизационную свободу с полной структурной чёткостью, создавая музыку, которая звучит как органная поэма, наполненная логикой и гармоническим совершенством [3, с. 192]. К основным циклам и трудам относятся:

1. «Органная книжечка» (Orgelbüchlein, 1708–1717). Этот цикл включает 45 коротких хоральных прелюдий, созданных для обучения и духовного размышления. Каждая прелюдия основана на конкретной хоральной мелодии, а техника обработки отличается высокой контрапунктовой изобретательностью. В «Органной книжечке» Бах использует:

- Мотивическую разработку мелодии, когда короткие элементы темы трансформируются в разнообразные орнаменты и фигурации;
- Символические элементы (например, крестовые ритмы или повторяющиеся ноты, обозначающие страдания и молитву);
- Контраст текстур — верхний голос с мелодией хора отделён от нижних голосов, которые создают полифонический фон, иногда подражающий хоровому пению [8].

2. «Большие хоральные прелюдии» (Clavier-Übung III, 1739). В этом цикле Бах создаёт масштабные, почти симфонические прелюдии. Они характеризуются:

- Развёрнутой вариационной обработкой - одна мелодия проходит через множество трансформаций;
- Глубокой гармонической насыщенностью - сложные модуляции, редкие гармонические обороты;
- Эмоциональным многоуровневым развитием - прелюдия может начинаться спокойно и медитативно, а затем достигать величественного, торжественного звучания. Например, в «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ» [4], «Wir glauben all an einen Gott» [5], [9].

3. «Лейпцигские хоралы» (1740–1750) создавались для литургического исполнения в Лейпциге и отражают зрелую философскую и духовную позицию композитора. Среди их особенностей следует назвать:

- совершенство контрапункта (каждая линия развита как самостоятельный голос, но все голоса связаны гармонически);
- мастерство орнаментирования и тематической вариации;
- духовную драматургию (музыка передаёт молитвенное содержание текста хорала, создавая ощущение внутреннего диалога между органистом и слушателями).

Баховские хоральные прелюдии отличаются глубиной философского содержания (каждая прелюдия - это размышление над текстом хорала, превращённое в музыкальное откровение), совмещение свободы и строгой формы: несмотря на кажущуюся импровизационность, композиции строго выстроены, разнообразие жанровых форм: от миниатюрных прелюдий в «Органной книжечке» до масштабных, почти симфонических обработок в «Больших хоральных прелюдиях», использование символики: ритм, гармония и орнамент передают духовный смысл текста, создавая музыку, наполненную подтекстом [4, с. 50-120].

Баховские хоральные прелюдии - это синтез всех достижений северной школы, доведённый до высшей духовной, музыкальной и философской выразительности. Они стали эталоном жанра и остаются непревзойдёнными образцами органного искусства до сих пор.

Итак, через творчество Шейдемана, Тундера, Букстехуде и Рейнкена передавалась целая традиция, которая вдохновила И.С.Баха на создание его «Органной книжечки», «Больших хоральных прелюдий» и «Лейпцигских хоралов». Он взял лучшее от всех этих мастеров и сделал жанр совершенным, эмоционально глубоким, гармонически богатым и структурно идеальным. Органные прелюдии звучат в соборах и на концертах, продолжая удивлять своей красотой, философской глубиной и силой органной музыки.

Список литературы

1. Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. В 2 т. / Л. И. Ройзман. - Казань: Музыка; Казанская гос. консерватория, 2001. - Т. 1: 496 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. 3-е изд., испр. и доп. Перевод с немецкого: Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. М.: Классика-XXI, 2011. - 816 с.
3. Stinson, Russell. J. S. Bach's Great Eighteen Organ Chorales / Russell Stinson. - New York: Oxford University Press, 2001. - 192 с.
4. Сапонов М. А. Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись) / М. А. Сапонов; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. - Москва: Московская консерватория, 2015. - 200 с.
5. Bach J. S. Orgelwerke. Serie IV, Band 2: Choralbearbeitungen aus der Leipziger Zeit (Neue Bach-Ausgabe) / Hrsg. Christoph Wolff. - Kassel; Basel: Bärenreiter, 1995. - XII, 152 с.
6. Ганиева А. Н. Жанровые особенности органной музыки XX века. - Казань: Издательство Казанской государственной консерватории, 2018. - 164 с.
7. Walther J. G. Alle Choralvorspiele / Johann Gottfried Walther; hrsg. von Max Seiffert. - Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. - 128 с.

8. Бах И. С. Органная книжечка (Orgelbüchlein), BWV 599–644 / Urtext; ред. Alfred Dürr. - Kassel; London: Bärenreiter, 2007. - 96 с.
9. Бах И. С. Большие хоральные прелюдии (Clavier-Übung III) / Urtext; ред. Hans-Joachim Schulze. - Kassel: Bärenreiter, 2000. - 104 с.
10. Бах И. С. Лейпцигские хоралы (Great Eighteen Chorale Preludes), BWV 651–668 / Urtext; ред. Christoph Wolff. - Kassel; London: Bärenreiter, 1998. - 120 с.

Абекова Дана Сейтбековна

Студентка 2 курса колледжа КазНУИ им. К.Байсеитовой

ПЦК «Фортепиано»

Руководитель – Латышова Лариса Викторовна

СОНАТА №2 ДЛЯ ОРГАНА ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА: ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация

Статья посвящена исполнительскому анализу органной сонаты №2 до минор, ор. 65. Рассматриваются особенности ее структуры, включающей четыре контрастные части, каждая из которых требует от исполнителя сочетания технического мастерства и глубокого понимания музыкального текста. Особое внимание уделяется вопросам артикуляции, динамики, темпа и регистровки, которые формируют художественный образ произведения.

Ключевые слова: Феликс Мендельсон, органная соната ор.65 №2 до минор, интерпретация

Сонаты для органа Феликса Мендельсона занимают особое место в истории органного искусства XIX века, являясь первыми образцами романтической органной сонаты, которые до сих пор остаются в концертном репертуаре органистов мира и служат источником вдохновения для новых интерпретаций. Их изучение имеет значимость как в историко-музыкальном, так и в исполнительском аспекте.

Органное произведение Мендельсона отличается мелодическим богатством, гармонической изобретательностью и тщательно продуманной формой. Его работы, такие как органное сонаты, стали не только выразительными произведениями для исполнения, но и вкладом в развитие органного искусства. Критики XIX века отмечали высокое мастерство Мендельсона, особенно в его органной музыке. Изучение сонат Мендельсона не только развивает технические навыки, но и формирует музыкальный вкус, закладывая основу для понимания более сложной органной литературы.

Шесть органных сонат Мендельсона – это первые образцы жанра романтической органной сонаты, где просматривается своеобразная антология барочных форм и жанров, представленных в виде хоралов, фуг на темы хоралов, фантазийные формы [3]. Они представляют собой прекрасный синтез виртуозности и лиризма, демонстрируя глубокое знание композитором возможностей органа и его регистров. В качестве примера можно рассмотреть Сонату для органа № 2 до минор, ор. 65. Она демонстрирует характерные черты мендельсоновского стиля: контрастность регистров, яркую образность, драматизм и виртуозность. Исполнение этой сонаты требует от органиста не только безупречной техники, но и глубокого понимания музыкального содержания. Особое внимание следует уделять артикуляции, динамике и темпу, стремясь к созданию цельного и убедительного образа. Это произведение и по сей день остается неотъемлемой частью органного репертуара.

Феликс Мендельсон Бартольди (1809-1847) - один из великих композиторов XIX века, занимающий особое место в истории органной музыки, будучи не только выдающимся композитором, но и блестящим органистом-виртуозом. Его глубокое понимание возможностей инструмента, помноженное на новаторский подход к композиции, привело к созданию произведений, которые оказали огромное влияние на дальнейшее развитие органного искусства. Мендельсон фактически стал основоположником жанра органной сонаты в современном понимании, освободив его от барочных традиций и наполнив романтическим содержанием. Мендельсон был многосторонним музыкантом: он был не только композитором, но и дирижером, пианистом и органистом. Он родился в семье еврейского происхождения, но принял христианство, что впоследствии отразилось на его музыке.

Соната №2 для органа до минор была написана в 1844 году, когда Мендельсон был уже зрелым композитором, известным своими симфониями, ораториями и камерными произведениями. Однако его вклад в органную музыку также был значительным. Время написания этой сонаты было отмечено для композитора поисками новых выразительных возможностей для органа, что и нашло свое отражение в сложной структуре и глубоких контрастах произведения.

Мендельсон был также велик в том, что привнес в органное искусство элементы, характерные для более крупных оркестровых произведений, создавая музыкальные пейзажи, богатые тембровыми и динамическими контрастами. Соната №2 написана в традиционной для того времени форме, но она активно использует возможности органа как инструмента для выражения богатой палитры эмоций.

Соната №2 Мендельсона состоит из четырех частей, каждая из которых представляет собой отдельный музыкальный мир с собственным характером. Произведение сочетает в себе строгость классической формы и свободу

романтической интерпретации, что делает его настоящим произведением романтической музыки для органа.

Открывает сонату величественное Grave, в котором Мендельсон использует торжественные, даже эпические мелодии. Эта часть напоминает вступление к более крупному произведению, полное величия и серьезности.



Задача органиста на этом этапе — не только исполнить музыку с техническим мастерством, но и передать величие и мощь, заложенные в музыке композитора. Это медленное и обдуманное начало задает темп всему произведению, передавая ощущение важности и драматизма.

Вторая часть — Adagio, является контрастом к первой части. Здесь Мендельсон рисует картину спокойствия и рефлексии. Используя мягкие регистры органа, композитор создает атмосферу интимности и тишины.



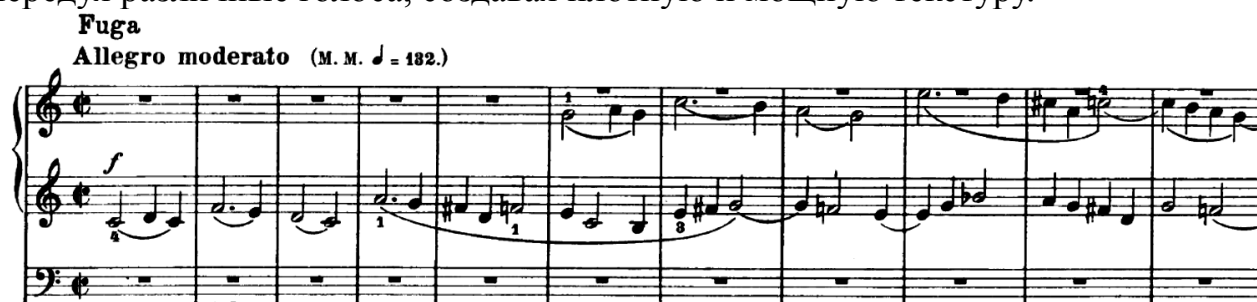
Задача органиста заключается в том, чтобы в полной мере раскрыть музыкальную палитру, создавая по-настоящему лирическое и глубокое исполнение. Эта часть требует от исполнителя особой чувствительности к каждому оттенку звучания и умения управлять динамическими переходами.

В третьей части Allegro maestoso e vivace Мендельсон возвращается к более быстрому и энергичным темпам. Этот фрагмент является настоящим вызовом для органиста, требуя высокой виртуозности и быстроты движений.



Быстрая смена регистров, сложные пассажи и динамические переходы делают исполнение этой части крайне сложным. Здесь органист должен не только демонстрировать техническое мастерство, но и передать ощущение жизнерадостной энергии и движения.

Заключительная часть — Fuga Allegro moderato, которая не только подводит итог всему произведению, но и раскрывает мастерство Мендельсона как композитора. Тема фуги звучит строго и величаво, постепенно разрастаясь в сложную и многоголосную музыкальную ткань. Он использует контрапункт, чередуя различные голоса, создавая плотную и мощную текстуру.



Исполнитель должен проявить исключительное внимание к темпу и динамике, чтобы сохранить ясность каждого голоса фуги, при этом сохраняя напряжение и энергичность произведения.

Соната №2 для органа имеет высокую техническую сложность, обусловленную полифонической насыщенностью музыкальной фактуры. Частая смена регистров, многоголосие, пассажи и сложные аккорды делают исполнение произведения вызовом для любого органиста. Особенно это заметно в таких частях, как Allegro maestoso e vivace и Fuga: Allegro moderato.

Соната включает резкие изменения темпа, например, переход от величественного Grave к более спокойному и меланхоличному Adagio, а затем к энергичным Allegro maestoso e vivace и мощной Fuga. Это требует от органиста умения не только управлять темпами, но и точно контролировать динамические контрасты — от нежных и интимных звучаний до ярких, мощных аккордов. Соната наполнена контрастами в эмоциях: от величественного и серьезного Grave до меланхоличного Adagio и энергичной яркости в Allegro maestoso e vivace и Fuga.

Мендельсон активно использует разнообразные регистры органа, что требует от исполнителя умения быстро и точно менять звучание инструмента. Исполнитель должен не только овладеть техническими аспектами, но и уметь

передать эмоциональную глубину каждого фрагмента произведения, подбирать регистры, чтобы создать нужную атмосферу — от величественного звучания в Grave до яркой энергии в Allegro maestoso e vivace и контрастных тембров в фуге.

Современники Мендельсона отмечали, что его органное произведение отличается яркими контрастами и глубиной, что стало одним из признаков его стиля. В наши дни Соната №2 для органа Феликса Мендельсона была исполнена многими знаменитыми органистами, среди которых швейцарский органист Бляйхер Стефан Иоганнес, французский органист Верне Оливье, российский органист Константин Волостнов, голландская органистка Маргрет Христина Де Йонг, американский органист Майкл Мюррей и многие другие. Многочисленные записи Сонаты №2, сделанные известными органистами, позволяют слушателям насладиться красотой и величием этого произведения. Каждое исполнение вносит свой уникальный вклад в интерпретацию сонаты, раскрывая новые грани её музыкального содержания. Соната №2 остается одним из самых популярных и любимых произведений органного репертуара, продолжая вдохновлять органистов и слушателей по всему миру.

Сонаты для органа Феликса Мендельсона – это произведения, которые продолжают оставаться неотъемлемой частью мирового концертного органного репертуара. Эти произведения, наполненные исполнительской сложностью и эмоциональной насыщенностью, остаются ярким примером мастерства композитора и его важным вкладом в органную музыку эпохи романтизма.

Интерпретация органной музыки Мендельсона – это всегда творческий процесс, требующий от исполнителя индивидуального подхода. Важно учитывать исторический контекст создания произведения, особенности эпохи романтизма и личные переживания композитора. Стремясь к аутентичному звучанию, необходимо внимательно изучать нотный текст, анализировать авторские ремарки и рекомендации. В то же время, не стоит бояться вносить собственные нюансы в интерпретацию, оставаясь верным духу и стилю Мендельсона.

Список литературы

1. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. Учебное пособие. 2-е издание. М.:ООО «Музиздат», 2008. - 864 с.
2. Нюренберг А.В. Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства. Автореферат дисс.на соискание уч.степени канд.искусствоведения. Казань, 2014. – 30 с.
3. Поризко Екатерина Игоревна. К вопросу о взаимодействии сонатной формы и фуги в органных сонатах Ор. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-vzaimodeystvii-sonatnoy-formy-i-fugi-v-organnyh-sonatah-or-65-feliksa-mendelsona-bartoldi> (дата обращения: 03.03.2025).

Калашникова Анна Георгиевна
Студентка 2 курса бакалавриата КазНУИ им. К. Байсеитовой
Кафедра «Фортепиано и орган»
Руководитель – Латышова Лариса Викторовна

СЕЗАР ФРАНК И ЕГО ЦИКЛ ПЬЕС «ОРГАНИСТ»

Аннотация

Статья посвящена изучению цикла органных пьес Сезара Франка «Органист» в образовательной практике органного класса Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой. Рассматривается история создания и особенности цикла «Органист» Франка как репертуарного материала для начинающих органистов, его роль в формировании исполнительских навыков и музыкального мышления студентов.

Ключевые слова: Сезар Франк, цикл пьес «Органист», исполнительские навыки органиста.

В органном классе бакалавриата кафедры «Фортепиано и орган» Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой студенты изучают обширный репертур, охватывающий произведения различных эпох, стилей, жанров и направлений. Европейская органная музыка эпохи Романтизма представлена такими композиторами, как Ф.Мендельсон, Р.Шуман, Ф.Лист, Л.Вьерн, Ж.Ален, М.Дюпре, Ш.Видор, С.Франк и многими другими. Учитывая то, что обучение опирается на принцип «от простого к сложному», начинающим органистам рекомендуется начинать изучение произведений эпохи романтизма с цикла пьес Сезара Франка «Органист» FWV 41. Несмотря на скромный масштаб произведений, этот цикл отражает глубокое понимание композитором специфики органного искусства и его роли в образовательной практике.

Сезар Огюст Жан Гийом Юбер Франк (1822-1890) - один из крупнейших композиторов XIX века. Неотъемлемую часть наследия Франка составляют сочинения для органа - инструмента, которым композитор прекрасно владел. Органные композиции Франка, написанные в типичном позднеромантическом стиле, с многочисленными модуляциями и элементами импровизации, стали предшественниками масштабных сочинений. Его творчество оказало влияние на последующее поколение французских композиторов, в том числе на Эрнеста Шоссона, Клода Дебюсси, Мориса Равеля. «Основные сочинения Франка надолго пережили свое время... Каждое поколение музыкантов открывает в них новые краски, чувства и мысли» [3, с.589]. Мировое признание пришло только после смерти композитора.

Франк родился в семье бельгийского живописца, продолжателя художественных семейных традиций. Причастность к искусству помогла ему рано заметить в сыне музыкальные способности, поэтому уже в 8 лет мальчик становится учеником Льежской консерватории, а в 13 лет производит фурор в Париже. С 1835 года Франк продолжил свое образование в Парижской

консерватории. В 1858 году композитор стал органистом церкви св. Клотильды, для которой тогда строила новый орган фирма А.Кавайе-Колля. Этот орган был главным и любимым инструментом композитора. С 1872 года С.Франк работал профессором органного класса в Парижской консерватории, где преподавал до конца жизни. Только в 1885 году знаменитый композитор и органист получил награду от ордена Почетного легиона, а через год был назначен президентом Национального музыкального общества.

В 1858 году С.Франк начал работать над сборником мелких органных пьес педагогического назначения под названием «Органист» (L'Organiste, пьесы для органа или для гармонiums (педальной фисгармонии) и имел в основном литургическое назначение - короткие пьесы для использования во время католической мессы, когда органист не мог импровизировать. Франк планировал включить в этот сборник 91 произведение (по 7 в каждой тональности согласно хроматической гамме, начинающейся с «до»), но успел написать только 63, охватывающие широкий спектр настроений и стилей. Возможно, что идея расположения пьес по всем тональностям была заимствована из «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха. Сборник состоит из двух томов, в каждой тональности шесть коротких пьес и одна длинная, содержащая не только новый музыкальный материал, но и обобщающая материал предыдущих пьес в этой тональности. Именно таким был циклический порядок, распространенный в XIX веке. Некоторые из пьес предваряют названия (Offerfoire, Noel, Sortie), но большинство пьес их не имеет. Композитор умер, оставив цикл незавершенным.

Сохранились две рукописи в Парижской национальной библиотеке. Первая рукопись (Cons. Ms. 8608) представляет собой черновой набросок, вторая (Cons. Ms. 8609) – тщательную копию для типографии, с добавлением некоторых незначительных нюансов, но практически идентичную первой по музыкальному содержанию. Впервые 59 пьес цикла «Органист» были выпущены издательством «Epoch» (Париж) в 1892 году [1]. Последние четыре пьесы из композиторской партитуры были отредактированы Гастоном Литезом и Жаном Бонфилсом вместе с произведениями Мендельсона и Берлиоза в томе под названием «Неизвестные романтические пьесы» (том 17 в обширной серии «Литургический органист», Schola Cantorum, Париж). Вся коллекция из шестидесяти трех пьес была издана в 2009 году под редакцией Пьера Гуэна независимым канадским музыкальным издательством Les Éditions Outremontaises (Монреаль, провинция Квебек), которое специализируется на бесплатном издании старинной клавишной и органной музыки в современных нотных редакциях. Текст пьес цикла «Органист» был адаптирован для двухмануального органа, с рекомендациями по регистровке и использованию педали. Некоторые фрагменты были транспонированы в более низкую или более высокую октаву, чтобы избежать слишком большого разрыва между басом и высоким регистром [2]. П.Гуэн официально дал разрешение IMSLP на размещение всех своих изданий. IMSLP (International Music Score Library

Project), также известная как Petrucci Music Library (в честь издателя Оттавиано Петруччи), - это крупнейшая в мире бесплатная онлайн-библиотека нотных изданий, доступная для свободного скачивания. Это один из самых щедрых и значимых вкладов в популяризацию старинной музыки в интернете.

Простота музыкального материала пьес из цикла «Органист» сочетается с высоким художественным уровнем, позволяя студентам постепенно осваивать полифоническое письмо, легато, использование швеллерной педали и другие исполнительские приемы. В сборнике можно найти пьесы с различной динамикой, которая достигается с помощью использования швеллера. Эти миниатюры как нельзя лучше подойдут для первого знакомства с использованием швеллерной педали. Так же эти пьесы будут полезны для выработки хорошего пластичного легато - основой всего романтического органного репертуара. При этом отсутствие педальной партии позволяет максимально сосредоточить внимание на руках.

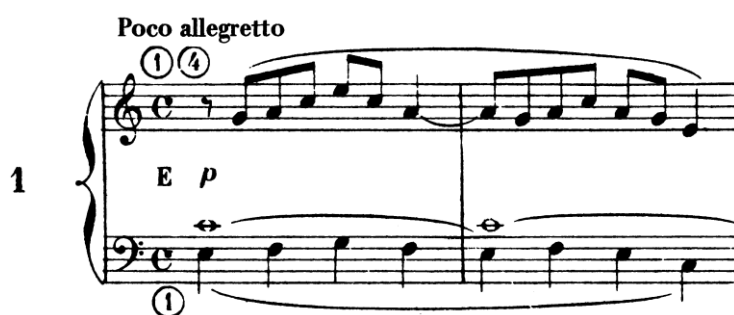
В процессе изучения органных произведений эпохи романтизма освоение легато рассматривается как один из ключевых этапов формирования исполнительской техники органиста. Именно через этот приём студенты учатся контролировать длительность звука, развивают пальцевую независимость и приобретают навыки плавного голосоведения, столь важного для полифонической фактуры органной музыки [4]. В условиях храмовой акустики этот приём усиливает впечатление непрерывности и духовной целостности музыкального потока, что делает его незаменимым в литургическом и концертном репертуаре. Легато становится основой для дальнейшего освоения более сложных исполнительских задач, включая работу с регистрами, динамическими оттенками и артикуляционными контрастами. Таким образом, легато в органном исполнительстве выступает не только как технический навык, но и как эстетическая категория, определяющая специфику органного звучания и его роль в музыкальной культуре XIX века и последующих эпох.

Рекомендуются следующие приемы игры помогающие исполнителю добиться плавной игры в любой, подчас даже «сухой» акустике: по мере того, как одна клавиша освобождается, следующая в последовательности нажимается так, чтобы не оставлять промежутка между звуками. Для этого требуются подбирать аппликатуру с особой тщательностью. В аккордовой или полифонической фактуре, распределенной между двумя руками для максимально плавного соединения звуков без разрыва методических линий, не обойтись без подмены пальцев (наиболее часто такая подмена происходит в верхнем голосе, когда мелодию приходится играть 4 и 5 пальцами) и скольжения. Скольжение пальца с клавиши на соседнюю клавишу наиболее употребимо на расстоянии полутона (черная-белая клавиша), в других случаях удобнее использовать прием подмены.

Исполняя произведения Франка, органисты часто сталкиваются с проблемой исполнения широко расположенной фактуры (у композитора были большие руки). Кроме того, можно заметить, что Франк начинал свою карьеру

как пианист-виртуоз, и лишь позднее обратился к органному исполнительству и для органа писал пианистически удобно. Еще важно учитывать природу французской фисгармонии – инструмента, на который в первую очередь ориентировался композитор, создавая цикл. Эти инструменты до сих пор сохранились в церквях, расположены в алтарной части и регулярно используются в качестве дополнения к большому органу, обычно для сопровождения участников мессы.

Франк указывал желаемые тембры и уровни высоты звука с помощью обведенных кружком цифр и букв, отсылающих к стандартизированной схеме регистров французской фисгармонии:



- 1 – Fundamental rank of 8' pitch
- 2 – Fundamental rank of 16' pitch
- 3 – Reed-like rank of 4' pitch
- 4 – Reed-like rank of 8' pitch
- 5 – String-like rank of 16' pitch

Последовательное усложнение материала в сборнике позволяет выстраивать эффективную систему обучения. От простых хоральных прелюдий и незамысловатых мелодических линий начинающие органисты переходят к более развитым формам, включающим элементы имитации, канона и других полифонических приемов. Это способствует развитию не только технических навыков, но и музыкального мышления, умения слышать и понимать сложную музыкальную ткань.

Сборник «Органист» С.Франка представляет собой ценный репертуарный материал для начинающих органистов, позволяющий им постепенно осваивать технические и музыкальные аспекты игры на органе. Студенты, изучая пьесы цикла разовьют свой музыкальный слух, двигательную координацию, исполнительские приемы и навыки игры на органе. Изучение пьес из цикла «Органист» способствует формированию у студентов представления о французской органной музыке середины XIX века [5].

Франк, как представитель французского романтизма, в своих произведениях отразил характерные черты эпохи: лиризм, экспрессивность, красочность гармоний и тембровое богатство. Работа над пьесами позволяет

студентам погрузиться в эту эстетику, почувствовать дух времени и расширить свой музыкальный кругозор.

Список литературы

1. César Franck. L'Organiste. 59 Organ Pieces. – Belwin mills publishing corp. “Edwin F. Kalmus & Co”. – 120 p.
2. César Franck. L'Organiste. 63 Pièces pour harmonium. Édition pour orgue par P. Gouin. - Les Éditions Outremontaises, 2009
3. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. Учебное пособие. 2-е издание. М.:ООО «Музиздат», 2008. – 864 с.
4. Калиничева А.А. Освоение техники романтического легато на материале сборника «Органист» С.Франка. Методическая работа. – Красногорск, 2021. – 7 с.
5. Кривицкая Е.Д. История французской органной музыки. Очерки. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02. – Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2006. – 48 с.

Сайлаубаева Мадина Жанатовна

Студентка 4 курса бакалавриата КазНУИ им. К. Байсеитовой

Кафедра «Фортепиано и орган»

Руководитель – Латышова Лариса Викторовна

О ЖАНРЕ ВАРИАЦИЙ В ОРГАННОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация:

Статья посвящена анализу жанра вариаций в органной музыке от эпохи Барокко до середины XX века. Рассматривается специфика вариационной формы именно в органном репертуаре, где регистровка и тембровая драматургия играют ключевую роль. На примере творчества Джироламо Фрескобальди, Иоганна Себастьяна Баха, Феликса Мендельсона, Ференца Листа, Макса Регера и Оливье Мессиана прослеживается эволюция жанра от риторической экспрессии и полифонической строгости Барокко до романтического симфонизма и модернистских звуковых концепций XX века. Особое внимание уделяется преемственности и новаторству в вариационных техниках, а также их связи с эстетикой эпохи и развитием органного инструмента. Работа демонстрирует, что жанр вариаций является не только художественным феноменом, но и «зеркалом» музыкального мышления различных исторических периодов, что делает его изучение актуальным для современного исполнительского искусства.

Ключевые слова: органная музыка, жанр вариаций, хоральная партита, пассакалия, чакона, Джироламо Фрескобальди, Иоганн Себастьян Бах, Феликс Мендельсон, Ференц Лист, Макс Регер, Оливье Мессиаан.

Жанр вариаций, уходящий корнями вглубь истории европейской музыки, занимает особое место в органном репертуаре. Его уникальность произрастает не только из универсальности самого принципа варьирования – живого развития музыкальной мысли через её преобразование, но и из неразрывной связи с самой природой «короля инструментов». Органная вариация – это не просто игра с мелодией, гармонией или ритмом; это, прежде всего, искусство тембровой драматургии, где регистровка становится главным голосом выразительности, наделяя каждую новую вариацию неповторимым звучанием, словно открывая дверь в новый, самодостаточный мир. Хоральная партита и бассо-остинантные формы – пассакалия и чакона – стали столпами органного творчества в этом жанре [9].

Актуальность данного исследования проистекает из того, что жанр вариаций, словно «зеркало» эпохи, позволяет проследить эволюцию не только композиторского стиля, но и самого музыкального мышления: от барочной риторики и полифонии, через романтический субъективизм и симфонизм, к модернистским звуковым и теологическим концепциям. Изучение этого жанра в органном искусстве открывает ключ к пониманию эволюции самого инструмента. Для современного исполнительского искусства анализ этой траектории имеет решающее значение для формирования стилистически достоверных интерпретаций.

Исторический путь жанра в органной музыке – это величественная панорама, простирающаяся от изящных *diferencias* испанских мастеров Возрождения до исполинских полифонических и колористических полотен XX века. Сегодня наш взгляд будет обращен к творчеству Джироламо Фрескобальди, Иоганна Себастьяна Баха, Феликса Мендельсона, Ференца Листа, Макса Регера и Оливье Мессиаана. Свой первый «золотой век» жанр пережил в эпоху барокко, благодаря таким мастерам, как Ян Питерсзон Свелинк, Самуэль Шейдт и, в особенности, Джироламо Фрескобальди, чьи партиты стали фундаментом для дальнейшего развития формы.

Джироламо Фрескобальди (1583-1643), органист собора Святого Петра в Риме, предстает центральной фигурой в развитии органной и клавесинной музыки. Он во многом определил пути развития таких жанров, как токката, ричеркар, канцона и, конечно, вариации. Хотя Фрескобальди по праву считается одним из первых великих мастеров вариационной формы, его искусство не возникло на пустом месте. К началу XVII века, когда его гений расцветал, органные вариации уже прошли значительный путь развития в разных уголках Европы. Однако Фрескобальди не просто унаследовал эти формы, он вдохнул в них новую драматическую жизнь, синтезировав строгость испанской полифонии, виртуозность северян и страстность итальянской *seconda pratica*, превратив вариационный цикл из набора технических упражнений в глубокую музыкальную поэму. Стиль Фрескобальди часто характеризуют как «*stilo fantastico*» («фантастический стиль»). Он отличается насыщенностью эмоциями: музыка полна драматизма, патетики и глубоко

личных откровений. Фрескобальди мастерски использует резкие контрасты: быстрые виртуозные пассажи сменяются медленными, созерцательными аккордами; гомофонная фактура – имитационной полифонией, а его гармоническая смелость выражается в активном использовании хроматизмов и неожиданных диссонансов, создающих напряжение и выражающих скорбные аффекты [4].

Фрескобальди был одним из первых, кто систематически развивал жанр вариаций. В его сборниках, таких как «Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo» (1615), встречаются несколько основных типов [9]:

- *Партиты (Partite)* – наиболее общее название для вариаций в то время. Чаще всего это были вариации на арию (популярную мелодию, часто танцевальную) или на определенную гармоническую последовательность (например, Romanesca, Ruggiero, Follia). Каждая вариация (partita) представляет собой новый взгляд на тему, преображая её ритм, фактуру и орнаментику.
- *Пассакальи (Passacagli)* – вариации на оstinatный (неизменно повторяющийся) бас. Чаще всего это была короткая нисходящая мелодическая формула (тетрахорд), которая повторялась снова и снова, в то время как верхние голоса создавали над ней разнообразные мелодические и ритмические узоры, создавая эффект накопления энергии и непрерывного развития.
- *Куранты (Corrente)* – вариации, основанные на одноименном живом танце в трехдольном размере. Фрескобальди берет мелодию или гармонию танца и создает на её основе ряд виртуозных и ритмически изобретательных вариаций.

Орнаментика и импровизационность – ключи к пониманию музыки Фрескобальди. Его нотные тексты – это, по сути, каркас для живого исполнения. Композитор сам давал подробные указания в предисловиях к своим сборникам. Он прямо указывал, что его музыку не следует играть в строгом такте; исполнитель должен замедлять и ускорять темп (ранняя форма *tempo rubato*), чтобы подчеркнуть риторический смысл фразы.

Украшения – трели, морденты, быстрые гаммообразные пассажи – не были просто декоративными элементами. Фрескобальди часто лишь намечал их, предполагая, что исполнитель добавит свои собственные, исходя из контекста.

Фрескобальди рассматривал музыку как риторическое искусство, способное говорить и убеждать слушателя без слов. Его целью было пробуждение душевных страстей (аффектов). Для выражения аффектов (скорби, радости, удивления, гнева) он использовал богатый арсенал музыкально-риторических фигур: *suspiratio* (вдох) – короткие мотивы, прерывающиеся паузами; *exclamatio* (восклицание) – внезапные скачки на широкий интервал вверх; *catabasis* (нисхождение) – нисходящие пассажи, часто используемые для изображения печали или падения; *durezza* (жесткость) –

резкие диссонансы, выражающие боль или страдание. Его вариационные циклы – это не просто технические упражнения, а настоящие эмоциональные драмы, где каждый раздел, каждый пассаж и каждый диссонанс несут глубокий риторический и аффективный смысл [1].

Вершиной в развитии жанра, несомненно, стало творчество Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750), гения немецкой музыки, органиста и мастера полифонии, чье творчество, исполненное глубокого интеллектуального и духовного содержания, стало вершиной эпохи барокко. Бах, синтезировав предшествующие традиции, вознес жанр до непревзойденной полифонической и теологической высоты [2]. Например, «Некоторые канонические вариации на рождественскую песнь «Vom Himmel hoch da komm ich her» («С небес спускаюсь к вам») BWV 769 (1747) - это не просто вариации, а высшая ступень контрапунктического мастерства. Произведение состоит из 5 вариаций (канонов) с возрастающей сложностью: Вар. 1 (Канон в октаву); Вар. 2 (Канон в квинту); Вар. 3 (Канон в септиму); Вар. 4 (Канон в октаву через увеличение длительностей); и Вар. 5 (Кульминация) - сложнейшая полифония, включающая канон, обращение темы (инверсию) и монограмму композитора В-А-С-Н. Средства выразительности здесь заключаются в самой структуре: усложнение канонов - это не математическая игра, а теологический символ отражения божественного порядка [10].

Пассакалия c-moll BWV 582 состоит из двух больших частей: Пассакалия (20 вариаций на basso ostinato) и Фуга (построенная на той же теме). Basso Ostinato (Тема) - это 8-тактовая тема в миноре, которая звучит сначала одна в педали (символ незыблемого фундамента) и неизменно повторяется 21 раз. Драматургия Пассакалии - это не просто набор вариаций, а единая, нарастающая волна: начало (Вар. 1-8) с постепенным наращиванием голосов и усложнением ритма; «центр покоя» (Вар. 9-12), где тема переходит в верхние голоса; развитие (Вар. 13-15) с возвращением темы в бас и новым нарастанием; и кульминация (Вар. 16-20) как вершина виртуозности с быстрыми пассажами. После этого Бах берет первую половину остинатной темы и превращает ее в тему для грандиозной тройной фуги - это переход от эмоциональной мощи (Пассакалия) к высшей интеллектуальной энергии (Фуга), составляющих неразрывное целое [3].

Художественное содержание музыки Баха - это «музыкальная теология», форма служения Богу и познания мира. Как и Фрескобальди, Бах использовал музыкальную риторику для передачи смысла религиозных текстов. Символизм (число вариаций, структура канонов) также играл важную роль. Если у Фрескобальди вариации были страстной риторической речью, то у Баха они становятся всеобъемлющей проповедью и теологическим трактатом, где эмоция и интеллект слиты воедино во славу Творца.

XIX век ознаменовался возвращением к Баху, но уже через призму романтической, субъективной личности. Первым этот мост перекинул немецкий композитор, пианист и органист Феликс Мендельсон (1809-1847).

Его стиль уникален: он гармонично соединяет классическую ясность, стройность и сбалансированность форм, унаследованные от Моцарта и Бетховена, с лирической чувствительностью, пейзажностью и колоритом новой романтической эпохи. Ключевую роль в его творчестве и во всей музыкальной культуре XIX века сыграло его глубокое преклонение перед наследием И.С.Баха. Именно Мендельсон воскресил музыку Баха для широкой публики, организовав знаменитое исполнение «Страстей по Матфею» в 1829 году [4].

В органном наследии Феликса Мендельсона Бартольди вариационный принцип занимает особое место, проявляясь как в форме самостоятельных вариационных циклов, так и в более скрытых, концептуальных формах тематического преобразования. В отличие от многих композиторов-романтиков, Мендельсон избегает внешне виртуозной трактовки вариаций, рассматривая их прежде всего как средство духовного и образного углубления музыкального материала, что особенно отчетливо проявляется в органных сочинениях.

К числу произведений для органа, в которых вариационная форма реализована непосредственно, относятся: «Andante mit Variationen», «Ostinato», хоральные вариации «Wie groß ist des Allmächt'gen Güte» (MWV W 8), «Herzlich tut mich verlangen» (MWV W 27). Рассмотрение этих сочинений позволяет проследить эволюцию вариационного мышления Мендельсона от ранних, преимущественно классических моделей к зрелым, философски насыщенным формам.

В основе «Ostinato» (1823) лежит устойчивый оstinatный рисунок, который сохраняется на протяжении значительной части композиции и подвергается многообразным преобразованиям. Оstinato выступает здесь в роли структурного каркаса, вокруг которого разворачивается развитие фактуры и гармонии. Мендельсон использует смену регистровых планов, постепенное наращивание плотности фактуры к кульминации, усиление динамического и драматического напряжения.

Хоральные вариации на тему протестантского хорала «Wie groß ist des Allmächt'gen Güte» («Как велика благодать Всемогущего»), созданные в 1823 году, построены как классический цикл вариаций, где каждая последующая часть раскрывает новый аспект темы. Мендельсон последовательно усложняет музыкальную ткань: простая аккордовая тема оживает, украшается плавным фигурированием, насыщается движением шестнадцатых и выстраивается в плотные имитационные переплетения, демонстрируя блестящее знание контрапункта.

Одним из самых проникновенных и философских произведений Мендельсона стали его зрелые вариации на тему «Herzlich tut mich verlangen» MWV W27 (около 1840). Произведение осталось незаконченным. Эта скорбно-мировая мелодия ассоциируется со страданием и прощанием, однако Мендельсон трактует ее не как траур, а как выражение тихой духовной

покорности, веры и надежды. Развитие здесь строится не на внешнем усложнении, а на внутреннем углублении [3].

Во второй половине XIX века происходит возрождение интереса к органу и его духовным традициям. В центре этого процесса стоит Ференц Лист (1811–1886). Он не был церковным органистом, как Бах, и не стремился к благородной сдержанности, как Мендельсон. Величайший пианист-виртуоз, он перенес на орган всю мощь, театральность, «демонический» размах и симфоническое дыхание своего стиля, придав органным вариациям невиданный романтический размах [3]. Для него орган был «симфоническим оркестром одного исполнителя». Ярким примером являются «Вариации для органа на тему из кантаты Баха "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"» (S.673, 1862–1863). В этом сочинении Лист обращается к мотиву из первой арии баховской кантаты BWV12. Произведение не следует традиционной форме вариаций с четкими разделами (без двойных тактовых черт), а представляет собой непрерывный, симфонический поток, напоминающий пассакалию или симфоническую поэму. Это произведение - вершина позднего Листа, сочетающая барочную контрапунктуру Баха с романтическим хроматизмом, предвосхищающая модернизм. Оно не только музыкально инновационно, но и глубоко личное. Орган у Листа звучит оркестрово - мощно и объемно, благодаря богатству гармонии, тонкости регистровых красок и виртуозному использованию педали, превращая баховский мотив в символ веры и духовного возрождения [8].

Макс Регер (1873-1916) представляет собой ключевую фигуру в немецкой музыке на рубеже XIX-XX веков, чье творчество стремилось к монументальному синтезу исторического наследия и современного ему музыкального языка. Его «Интродукция, вариации и фуга на оригинальную тему» (1903), ор.73 сочетает строгую полифоническую конструкцию с гармоническим языком, который можно охарактеризовать как господствующий хроматизм. Регер мыслит горизонтальным движением голосов, как Бах, но каждый из этих голосов подчиняется принципу перманентного хроматического «сползания», в результате чего тональность сохраняется лишь как каркас для огромного, нестабильного тонального пространства. Полифоническое мастерство композитора достигает колоссальной плотности; музыкальная ткань часто насчитывает пять, шесть и более самостоятельных линий, создавая фактуру, требующую от исполнителя большой выносливости, а от инструмента - всей полноты его мощи [5].

Оливье Мессиан (1908-1992) представил в своем творчестве фундаментальный разрыв с немецкой полифонической традицией и открыл совершенно новую, французскую мистическую главу в органной музыке XX века [3]. Композитор, органист, орнитолог и глубоко верующий католик, Мессиан создал уникальный, в высшей степени персональный музыкальный язык, полностью посвященный служению теологии.

Его раннее, но знаковое сочинение «Явление Вечной Церкви» (*Apparition de l'Église Éternelle*, 1932) является концентрированным выражением его подхода к форме и времени. Это произведение сложно назвать вариациями в классическом смысле; скорее, это монолитная форма-процесс, построенная на одной гигантской динамической вариации. Вся пьеса представляет собой единую, непрерывную звуковую арку: колоссальное, нечеловечески медленное *crescendo*, идущее из абсолютной тишины (*ppp*) к ослепительному, апокалиптическому *fortissimo* (*fff*), и столь же медленное *diminuendo*, возвращающееся в небытие. Тематическое и гармоническое развитие здесь, по сути, отсутствует в классическом понимании (нет «разработки» мотивов). Вместо этого Мессиа́н использует остинато – ритмически неизменное повторение одной гармонической ячейки в басу (педали) и пронзительной, «вибрирующей» аккордовой секвенции в верхних голосах. Мессиа́н мыслит как колорист, используя орган для создания звуковых масс. Динамическая арка от *ppp* до *fff* – это, по сути, регистровая «накопительная» вариация: она достигается не просто громкостью, а постепенным добавлением регистров. Вариационность достигается не изменением нот, а исключительно изменением интенсивности, плотности и регистра. Музыка не «развивается» во времени, а «проявляется» в нем, подобно медленно появляющемуся из тумана образу. Основой гармонии служит не тональность, а модальность. Мессиа́н использует свои собственные, им изобретенные «лады ограниченной транспозиции» [7]. Эти симметричные, статичные лады не имеют тонического тяготения (как в мажоре/миноре) и создают знаменитый мессиа́новский эффект «цветного» гармонического витража и «застывшего» времени. Художественное содержание произведения полностью посвящено религиозному мистицизму. Мессиа́н изображает не земную церковь из камня, а Вечную Церковь, Небесный Иерусалим, который внезапно «является» верующему, существуя вне времени и пространства. Медленный темп, статичная гармония и единая динамическая волна создают трансцендентное ощущение вечности, перед лицом которой застывает человеческое время.

Итак, прослежен исторический путь становления и эволюции жанра вариаций в органной музыке от раннего барокко до XX века. Рассмотрение творчества Дж. Фрескобальди, И. С. Баха, Ф. Мендельсона, Ф. Листа, М. Рegerа и О. Мессиа́на позволило выявить основные этапы развития вариационного принципа и определить его художественно-стилевые трансформации:

- В эпоху раннего барокко органнeе вариации формируются как преимущественно импровизационно-риторическая форма. В творчестве Фрескобальди вариационный цикл приобретает драматургическую целостность и эмоциональную направленность, а вариационность становится средством выражения аффектов и музыкальной риторики. Именно в этот период закладываются основы жанра, определяющие его дальнейшее развитие;
- В творчестве Баха жанр органнeе вариаций достигает высшей степени структурной и смысловой завершенности. Вариационная форма у Баха выходит

за рамки чисто композиционного приема и превращается в универсальный принцип музыкального мышления, в котором полифоническая логика, символика и теологическое содержание образуют неразрывное единство. Пассакалия и канонические вариации демонстрируют переход от риторического высказывания к концептуальному осмыслению музыкальной формы;

- В романтический этап развития жанра вариационный принцип сохраняет связь с классической традицией, но наполняется новым, субъективно-лирическим и философским содержанием. Вариации у Мендельсона служат средством внутреннего духовного углубления музыкального материала, особенно в хоральных циклах, где варьирование становится формой медитативного осмысления религиозного образа. В органных сочинениях Ференца Листа вариационная форма приобретает симфонический размах и сквозной характер. Традиционная членимость цикла уступает место непрерывному процессу развития, в котором вариационный принцип подчиняется масштабной драматургической задаче. Музыкальное мышление Листа знаменует собой переход от классической модели вариаций к формам, ориентированным на романтическую концепцию бесконечного становления. В творчестве Регера вариационные циклы представляют собой синтез баховской полифонической логики и позднеромантического гармонического языка, что приводит к предельной усложненности музыкальной ткани и расширению выразительных возможностей жанра;

- В органной музыке Оливье Мессиана происходит принципиальное переосмысление вариационного принципа. Вариационность утрачивает функцию тематического преобразования и трансформируется в процесс изменения звуковой материи во времени через динамику, регистровую плотность, тембровую колористику и модальную статику. В результате вариационная идея приобретает мистико-теологическое измерение, соответствующее эстетике и философии музыки XX века.

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что жанр органных вариаций является одним из фундаментальных и универсальных способов музыкального мышления, позволяя через трансформацию темы раскрывать богатство полифонии, тембров и драматургии, демонстрируя подвижную и многозначную форму, способную адаптироваться к различным стилевым системам и эстетическим парадигмам.

Список литературы

1. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 3. - М.: Музыка, 2004. - 591 с.
2. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. - Москва: Музыка, 1982. - 383 с.
3. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. Учебное пособие. Второе издание.-М.: ООО «Музиздат», 2008.-864 с.
4. Конен В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки. - М.: Музыка, 1997. - 640 с.

5. Крейнина Ю. Макс Регер. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1991. 203 с. 40.
6. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебное пособие. - Изд. 2-е, стер. - Санкт-Петербург [и др.] : Планета музыки, 2019-. - 24 с.
7. Мессиан О. Техника моего музыкального языка / Пер. с франц. - М.: Греко-латинский кабинет Ю.А.Шичалина. - 1995, - 127 с. / URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.fatuma.net/text/maessian_technika.pdf
8. Мильштейн Я. И. Ференц Лист. - М.: Музыка, 1999. - 686 с.
9. Способин И. В. Музыкальная форма. 7-е изд. - М.: Музыка, 1984. – 400 с.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. 3-е изд., испр. и доп. Перевод с немецкого: Я.С. Друскин, Х.А. Стрекаловская. М.: Классика-XXI, 2011. - 816 с.

