

ПРОБЛЕМЫ  
МУЗЫКАЛЬНО-  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО  
ИСКУССТВА

PROBLEMS  
OF MUSICAL-PERFORMING  
ARTS

*Л. Г. Камелина, Е. В. Бурундуковская*

**Органная педаль: история, эволюция,  
исполнительская практика**

**Аннотация**

Статья посвящена истории возникновения и эволюции органной педали, а также некоторым вопросам исполнительских техник, применимых к этому важному отделу инструмента. В разных странах органная педаль возникала и развивалась с характерными для конкретной страны особенностями, что также нашло отражение в статье.

**Ключевые слова:** орган, педальная клавиатура, регистр, диапазон, педальная техника.

*L. G. Kamelina, E. V. Burundukovskaya*

**Organ pedal: history, evolution, performance**

**Summary**

The article is devoted to the emergence of the pedal keyboard, which is an important part of the organ. The pedal keyboard appeared much later than the time of the invention of the instrument itself and went through several stages in its development. At first, the pedal keyboard, as we call it today, was a small range of keys, then its range began to expand, the size of the keys gradually approached the modern one, convenient for the performer. The organ pedal was given a set of various registers. The article also discusses some issues of the technology of playing on the pedal keyboard of the organ, gives an overview of organ schools in which a place is given to this issue.

**Keywords:** organ, pedal keyboard, register, range, pedal technique.

DOI: 10.48201/22263330\_2023\_41\_65

Статья поступила: 09.02.2023

УДК 781.91

ББК 85.3

Орган, появившись более 2000 лет тому назад, с тех пор изменил фактически до неузнаваемости и конструкцию, и дизайн. История не знает подобных примеров трансформации музыкального инструмента — из небольшого гидравлоса древнегреческого изобретателя Ктесибия орган «вырос» до многоголосного, технически совершенного «короля музыкальных инструментов» с тысячами звучащих труб, сотнями тембров и несколькими клавиатурами. Усовершенствования были продиктованы желанием, с одной стороны, добиться разнообразия звука по высоте, громкости и окраске, а с другой — потребностью сделать процесс игры на инструменте как можно более удобным, менее трудоёмким.

Важным этапом в развитии органостроения стало изобретение pedalной клавиатуры. Поначалу низкие звуки создавали эффект «бурдона», тянущегося нижнего тона, что было прямым заимствованием у волынки и, по сути, тем, что мы называем сегодня «органным пунктом». Постепенно pedalный ряд расширялся и со временем позволил исполнять мелодические линии, участвуя в полифонических сочинениях в качестве самостоятельного голоса.

Исследователи не пришли к единому мнению в вопросе места и времени возникновения органной педали. М. Преториус во второй части второго тома *Syntagma musicum*, посвящённого органу (*De Organographia*, 1618), вскользь сообщает о 400-летней истории органной педали, что, однако, не подкрепляется документами [См.: 16. Р. 96].

Р. Шлехт (Raymund Schlecht) цитирует фламандскую хронику 1319–1350 годов, приписывающую изобретение педалей Людвигу ван Вальбеке из Брабанта [См.: 18. S. 103]. Похожая информация содержится и в книге «История волынки» Вильяма Флуда [См.: 9. Р. 107], где годом изобретения педали ван Вальбеке назван 1306 или 1307 год.

Австралийский органист, историк, педагог, композитор Давид Рамси (David Rumsey) в своей статье также ссылается на нидерландского органостроителя Альберта ван Оса, который в XVIII веке при реставрации органа в Хоровой церкви (*Korkeerk*) Мидделбурга перенёс туда pedalную клавиатуру органа церкви Святого Николая в Утрехте, построенного в 1120 году [См.: 17].

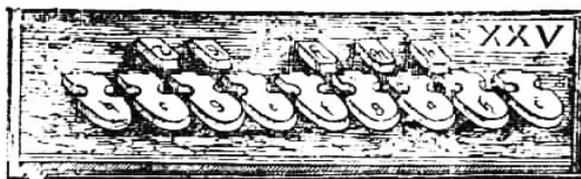
Старейшие сохранившиеся фрагменты органа, включая pedalные клавиатуры, найдены в церквях на острове Готланд у побережья южной Швеции. Один из них — орган из Норрланда — выставлен в Историческом музее Стокгольма (см. илл. 1). Элементарные pedalные панели этого органа состоят из 8 кнопок, выступающих из корпуса на уровне пола и управляемых носками ступней. Вероятно, они были разработаны для удержания длинных басовых нот, чтобы руки могли быть свободны для аккомпанемента или самостоятельной импровизации.

В *Sintagma Musicum* М. Преториуса мы можем найти графическое изображение клавиатур органа Николая Фабера в Хальберштадте, построенного в 1361 году (см. илл. 2). Здесь уже 12 клавиш в двух плоскостях (хроматической и диатонической), что напоминает современную конструкцию [См.: 16. Plate XXVI].

Самым ранним документом, свидетельствующим о применении педали, является Табулатура Адама Илеборга 1448 года (*Ileborgh Tablature*). В содержащихся в ней таблицах мы не видим отдельной партии педали, но в примечании рекомендуется её использование. Следующим известным нам источником является «Буксхаймская Органная книга» (*Buxheimer Orgelbuch*), появившаяся предположительно в 1460–1470 годах, в которой неизвестный автор (по некоторым источникам им был Conrad Raumann) буквами *P* или *Pe* в определённых местах предписывает использование педали (см. пример 1).



Илл. 1. Органная педаль. 1470 г.  
Norrlanda, Швеция



THIRD MANUAL OF THE HALBERSTADT ORGAN  
(Reproduced from Praetorius' *Syntagma Musicum*, 1619)

Илл. 2. Органная педаль. 1361 г.  
Хальберштадт, Германия

В Пражском манускрипте (1427–1436), найденном в Праге в 1992 году, содержатся таблицы, также указывающие на участие педали в исполнении духовных гимнов. Ещё одно раннее упоминание относится к 1381 году — в архивах польского города Кенты под Краковом найдено описание органа с педальной клавиатурой работы мастера Яна Ванца из Живеца (Jan Wanc of Zywiec) для церкви Святой Маргариты [См.: 19. Р. 425].

Очевидно, что в XV веке педальная клавиатура была уже хорошо известна в Европе, и на замену кнопкам и рычагам постепенно приходят клавиши различных размеров и конфигураций (т. н. *Klötzchen* (см. илл. 3а), *Messerrücken* (см. илл. 3), *Mushrooms* и т. д.).

При этом конструкция и роль педали в исполнении музыкальных произведений в разных странах имеют свои особенности. В Италии, Испании, Португалии строили органы небольших размеров, часто они не имели клавиатуры для ног. Но даже если она и была, то её диапазон составлял не более одной октавы. Такая педаль называлась подвесной, она не имела собственных регистров, а заимствовала мануальные.

В испанских органах педальные клавиши назывались «таконь» (*Tacones*) (см. илл. 4), на них можно было сыграть длинные ноты, но сколько-нибудь развёрнутая партия была невозможна в силу конструкции этих клавиш и маленького диапазона клавиатуры.

Исключением были большие инструменты, построенные фламандцами Гиллисом и Хансом Бребос, но они абсолютно противоречили иберийской традиции. Их органы для монастыря Эскориал имели полный диапазон и большое количество независимых регистров в педали. Учитывая, что испанская музыка того времени не содержала развёрнутой педальной партии, можно лишь догадываться, как органисты обходились с этой роскошью — скорее всего, использовали для подчёркивания ритма и усиления громкости [См.: 23. Р. 240–243]. Появление двух рядов педальных клавиш

1

Buxheimer Orgelbuch

[S] *pe*

[C]

[T]

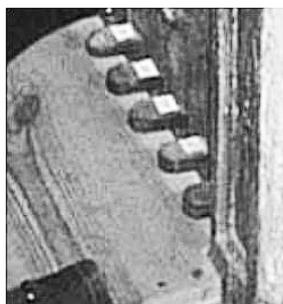
в Кафедральном соборе Толедо на органе, построенном Хосе Вердалонга (1796–1797), — ещё одно исключительное и не совсем понятное явление: размеры клавиш настолько маленькие, что не позволяли, судя по всему, играть сколько-нибудь подвижно (см. илл. 4а).



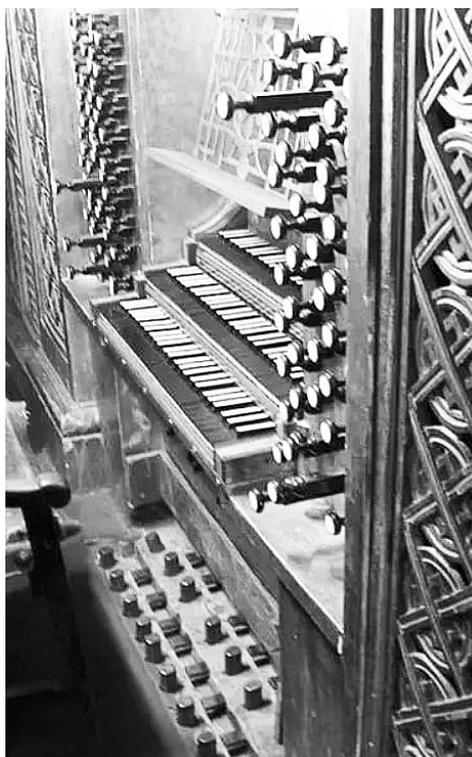
Илл. 3. *Messerrücken Pedal*



Илл. 3а. *Klötzchen Pedal*



Илл. 4. *Tacones*



Илл. 4а. Орган Хосе Вердалонга. 1796 г. Толедо, Испания.

Итальянский искусствовед, органист и органист Пьер Паоло Донати в качестве доказательства существования педали в Италии в XIV веке приводит контракт 1379 года между неизвестным органистом и церковью *Santissima Annunziata* во Флоренции, в котором составивший его автор описал предмет договора словами «*tastando cum pedibus*» («касание ногами») [6. Р. 95]. Однако лишь к XIX веку педаль в Италии стала соответствовать европейским стандартам, то есть приобрела независимые регистры и диапазон в две октавы (см. илл. 5).

Педаль французского классического инструмента (XVII–XVIII веков) была скудной по набору регистров, и педальная партия в репертуаре этого периода относительно нетребовательна. Она выполняла либо сольные функции, исполняя *cantus firmus* (для этого существовали язычковые регистры 8' и иногда 4'), либо добавляла тихую басовую линию на регистре Flute 8'. Большинство даже самых крупных

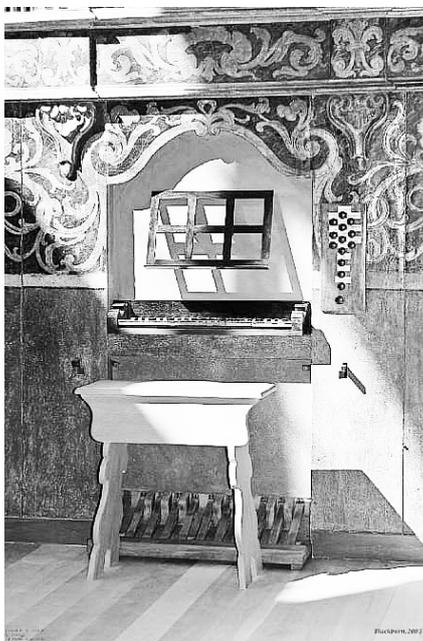
органов имели по два-четыре восьмифутовых (реже четырёхфутовых) педальных регистра, в то время как в хоре мануальных регистров могли быть 16-футовые лабиальные и язычковые (см. илл. 6).

Позже, когда возрос интерес к немецкой музыке, прежде всего к музыке Баха, и французские органисты почувствовали необходимость конкурировать с лучшими виртуозами Германии и Нидерландов, во Франции была внедрена «типичная» педальная клавиатура с более длинными, удобными для игры клавишами.

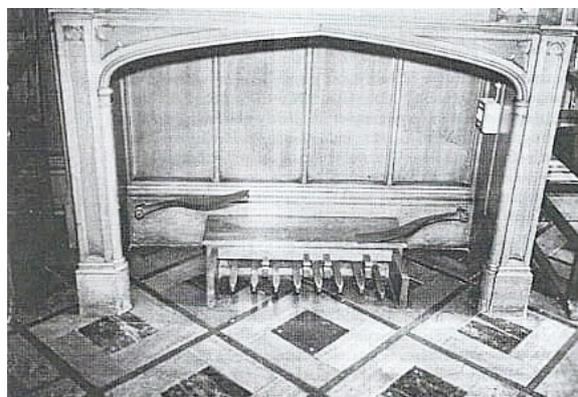
Своеобразно развивалось органостроение в Англии, где не существовало педали до XVIII века. Более чем через четыреста лет после того, как в Германии была написана и звучала музыка для органа с независимой педалью, в Англии в крупных церквях всё ещё оставались органы или вовсе без педальной клавиатуры, или она практически не использовалась (см. илл. 7), как, к примеру, в соборе Святого Павла в Лондоне.



Илл. 6. Орган церкви Святого Михаила. 1630 г. Больбек, Франция



Илл. 5. Орган неизвестного итальянского мастера. 1700 г. Из собрания Мемориальной художественной галереи, Рочестер, Нью-Йорк



Илл. 7. Орган *Elliot*. 1813 г. Скунский дворец, Великобритания

Педаль в английские органы внедрялась с большим сопротивлением, а причинами называют ревность к континентальным идеям и оторванность от органной культуры остальной Европы. В Англии не знали музыки Баха, Букстехуде, французских мастеров и потому не ощущали особой надобности в педали. Когда музыка Баха пришла на британские острова, её

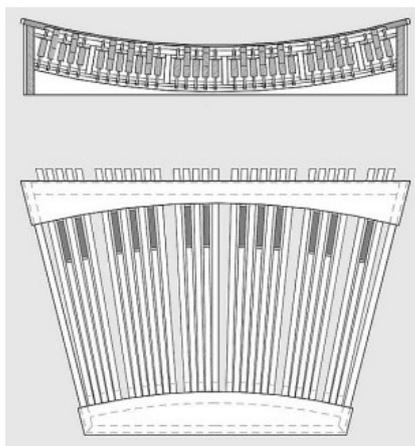
перекладывали для фортепиано в три руки в силу невозможности исполнения на органе без педали.

Поворотным событием стали гастроли Феликса Мендельсона, ставшие регулярными с 1829 года. Мендельсон включал в программы своих концертов сочинения Баха, в том числе и органные. Таким образом, знакомство с произведениями великого кантора изменило английскую органную культуру.

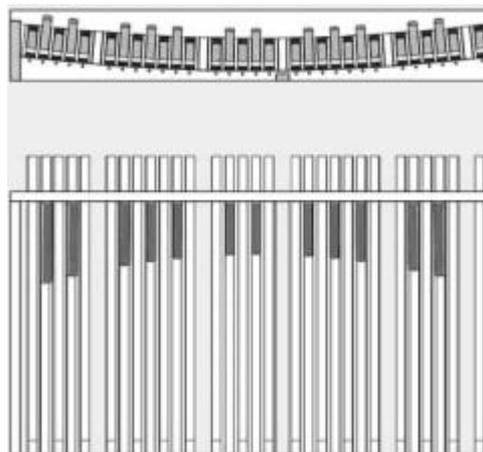
Выдающиеся музыканты и органные мастера приложили немало усилий для развития органостроения. Самюэль Себастьян Уэсли<sup>1</sup>, композитор и органист, добился того, что Кафедральный собор Святой Троицы в Уинчестере, в котором он служил, приобрёл большой орган с педальной клавиатурой Генри Уиллиса<sup>2</sup> (1821–1901), получивший Гран-при на Международной выставке 1851 года. Этот контракт стал первым у основателя фирмы *Henry Willis & Sons*, за которым последовали и другие заказы крупных церквей Лондона, Оксфорда, Ливерпуля и т. д. Органисты-виртуозы Дж. Стайнер, У. Т. Бест участвовали в составлении диспозиций новых педальных органов и в усовершенствовании их конструкции. Необходимо отметить тот факт, что именно англичане стали создателями нового типа органной клавиатуры — радиальной (см. илл. 8) и вогнутой

(в Германии традиционной была прямая педаль (см. илл. 8a)). Этот тип педали получил распространение в англоязычных странах, широко используется и в наши дни.

В XVI–XIX веках непревзойдённым лидером в органостроении была Германия. Немецкие мастера и органисты были известны и пользовались большим авторитетом во всей Европе. М. Преториус подробно рассказывает о некоем Бернарде (*Bernhard der Deutsche*), который изобрёл способ присоединения клавиш к педали [См.: 16. Р. 93]. Он работал в Венеции в 1470-х годах и прославился как выдающийся органист и талантливый органный мастер, познакомивший итальянцев с педальной клавиатурой, в том числе он оснастил педалью орган собора Святого Марка [См.: 16. Р. 96]. Преториус пишет, что Маркантонио Сабелико (1436–1506), венецианский учёный и историк, в написанной им истории Венеции ставит Бернарда в один ряд с великими итальянскими художниками, чьи фрески украшают знаменитый собор. «Бернард, по мнению Преториуса, увеличил диапазон педали и освободил ноги от вспомогательной роли, когда они просто играли несколько длинных нот. Орган, которым управляли не только две руки, но ещё и две ноги, теперь соответствовал сложности полифонической партитуры»<sup>3</sup> [24. Р. 44].



Илл. 8. Педаль радиальная



Илл. 8а. Педаль прямая

Немецкая педаль стабильно имела две октавы, была приспособлена и для исполнения *cantus firmus* в хоральных обработках, и для поддержания гармонии в качестве основы. Значительный диапазон и большое разнообразие регистровых возможностей позволяли исполнять также средние и верхние голоса. В немецкой традиции педаль не была украшением, которое можно было использовать в особых случаях или в определённых жанрах, а была и остаётся эстетической необходимостью. Давид Йерсли (David Yearsley) в своей книге «Ноги Баха: Органная педаль в европейской культуре» сравнивает функцию педали у немецких композиторов с одним из известных примеров виртуозной педальной партии во французской музыке XVII века — *Grand prélude avec les pedalles de trompette meslées* Жака Буавена: «Самый низкий голос, исполняемый мизинцем левой руки, в момент смены гармонии по существу удваивает педаль. Для немцев же игра на педали не была ответом на вопрос, на что способны ноги, но утверждала полифоническую независимость от рук даже в быстрых пассажах» [24. Р. 9].

К началу XVII века в Германии сложнее встретить орган без педали, чем с ней. Чрезвычайно крупные и многозвучные органы устанавливались на севере, где в богатых ганзейских городах не жалели средств на изготовление огромных педальных труб. Диспозиция этих органов поражает богатым разнообразием и мощностью звучания, а также удивительной сбалансированностью мануалов с педалью. В 1596 году в Гронингене на инаугурацию одного из этих инструментов, созданных Давидом Бекком (David Beck) для придворной капеллы, были приглашены 30 органистов — все они были выходцами из немецкоязычной Европы. Как пишет Д. Йерсли, «только немцы могли понять, как обходиться с таким педальным богатством» [24. Р. 16].

Одним из величайших документов органостроения является масштабный труд «Зеркало органостроителя и органиста» (1511) Арнольда Шлика (Arnolt Schlick, между 1455 и 1460 – по

сле 1521). По мнению композитора и блестящего органиста XIX века Августа Риттера<sup>4</sup>, Арнольд Шлик, так же как Конрад Пауманн и Пауль Хофмайер — известные немецкие органисты XVI века, основатели немецкой традиции. В этой книге даётся наиболее полное описание северо-европейского органа XVI века из всех, что известны сегодня. Труд включает подробную информацию обо всех тонкостях органостроения и содержит описание «идеального» органа. Педаль, согласно твёрдому убеждению автора, является необходимой частью органа: «Играть только руками за пределами Германии было стандартной практикой, но теперь органисты изучают педаль, и не без причины, ибо одними руками невозможно хорошо сыграть многоголосное произведение» [Цит. по: 1. С. 17]. Шлик подробно разбирает детали конструкции педальной клавиатуры: оптимальными он называет такие параметры рабочего места органиста, когда расстояние между скамьёй и консолью позволяет ему свободно провести одну ногу позади другой. Диапазон педали должен составлять не менее 20 нот, белые клавиши должны иметь 30 см в длину, а чёрные — 6 см. Ширина клавиш должна быть уже, чем расстояние между ними. Этим параметрам, кстати, вполне соответствовала педальная клавиатура органа Яна ван Ковеленса (Jan van Covelens, 1511) в церкви Святого Лоуренса в Алкмааре в Нидерландах.

Через год после выхода «Зеркала», в 1512 году, А. Шлик опубликовал «Табулатуры некоторых хвалебных песнопений» (*Tabulaturen etlicher Lobgesang*). По свидетельству Ф. В. Табысовой, «этот сборник создавался по просьбе его [Шлика. — Л. К., Е. Б.] сына Арнольда и имел дидактические цели. Шлик планировал выпустить и второй том с более сложными по содержанию и уровню исполнения композициями, однако о реализации этого плана ничего неизвестно» [1. С. 12]. В сборнике 8 из 14 песнопений написаны в форме трио для двух мануалов и педали. «Таким образом, мы должны предположить, что Шлик имел в виду педаль для оптимального исполнения своих трио, поскольку, по его мнению, исполнение музыки без участия

ног лишает полифонию ясности. Ещё одним доказательством того, что Шлик предусматривал исполнение нижнего голоса на педали, является то, что самая низкая нота в табулатуре всегда соответствует диапазону педальной клавиатуры F–C<sup>1</sup>» [24. Р. 44].

Основное предназначение педали, по мнению Шлика, — её участие в исполнении полифонии. «Невозможно исполнить трёх- или четырёхголосное произведение в правильном соотношении голосов только руками. Но если призвать на помощь педаль, то, играя два или три голоса на ней, и четыре — на мануалах, получится в сумме семиголосная полифония» [Цит. по: 1. С. 17].

Примечателен в этой связи антифон *Ascendo ad patrem meum*, сочинённый Шликом в честь коронации императора Римской империи Карла V [См.: 1. С. 13]. В нём шесть голосов поручаются рукам, а на педали должны быть сыграны четыре голоса. Справедливости ради, необходимо заметить, что эта педальная партия трудноисполнима, поскольку одной ногой предлагается сыграть квинту, а это ни в те времена, ни сегодня практически невозможно (см. пример 2).

Дальнейшее совершенствование педальной техники, когда роль, порученная ногам, постепенно становится равной роли рук, мы находим в творчестве композиторов Северной Германии и Нидерландов. Известно, что Николаус Брунс играл на скрипке, одновременно исполняя контрапункт ногами. Виртуозная партия педали

присутствует во многих сочинениях Генриха Шайдеманна (1595–1663), Маттиаса Векмана (1619–1674), Франца Тундера (1614–1667), Георга Бёма (1661–1733), Дитриха Букстехуде (1637–1707).

Их младший современник И. С. Бах существенно развил технику педальной игры. Партии педали в его сочинениях не уступают мануальным в технической сложности и художественной ценности. Мастерство, с которым Бах владел педалью, вызывало восторг и изумление современников: «Парой своих ног он мог так играть на педали, как многие неумелые клавиристы не смогли бы сыграть своими пятью пальцами. <...> На педали его ноги с потрясающей точностью повторяли за руками каждую тему, каждый пассаж. Ни один форшлаг, мордент, трель не должны были быть пропущены, не должны были потерять ясность и мелодичность. Он исполнял двойные трели двумя ногами, в то время как руки далеко не бездействовали» [Цит. по: 8. Р. 45].

Современный исследователь творчества Баха Квентин Фолкнер (Quentin Faulkner) в книге «И. С. Бах. Клавирная техника: историческое вступление» [8] называет Баха продолжателем аппликатурных правил педальной игры, сформировавшихся в исполнительской практике предшественников. Здесь важно заметить, что выбор педальной аппликатуры — носок (в нотах обозначается “Λ”) или каблук (символ “U”) — для органиста так же важен, как выбор аппликатуры в игре руками:

2 А.Шлик. *Ascendo ad patrem meum*

1. Чередование носков как между звуками разной высоты, так и при коротких поступенных пассажах, когда носок одной ноги переносится над другой (аналогично «старой» клавирной аппликатуе).

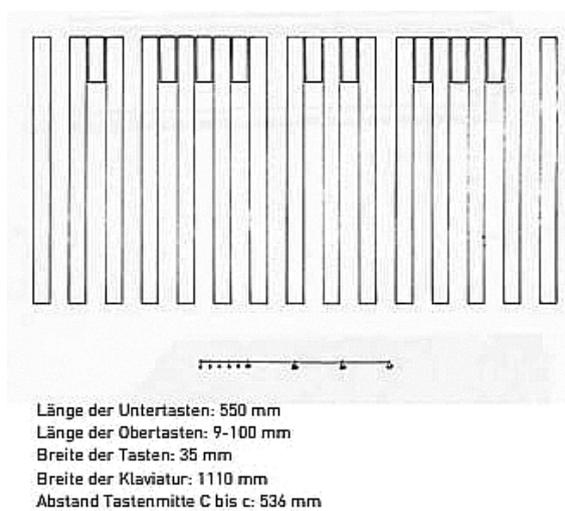
2. Игра носком одной ноги на двух последовательных нотах (аналогично игре одним пальцем на мануале). К. Фолкнер аргументирует свой взгляд на барочную педальную аппликацию тем, что сохранившийся баховский орган в Арнштадте имеет довольно высокую скамью и укороченные клавиши педали, что, по его мнению, было сконструировано специально для облегчения игры с чередованием носков. И сильнейшим аргументом Фолкнер называет тот факт, что все педальные линии в сочинениях Баха легко могут быть сыграны носком [См.: 8. Р. 47].

Та же мысль содержится в предисловии к полному собранию органных сочинений Баха известного органиста и дирижёра Тона Коопмана (Ton Koopman): «Во времена Баха техника „носок-каблук“ ещё не была известна, что явно следует из его сочинений, где всё может быть исполнено носком» [15].

Особенности конструкции органов того времени (короткие педальные клавиши, наклон педальной клавиатуры назад, высокая скамья и низкая консоль) — основные аргументы в пользу этой теории. Немецкий органист Йоханнес Гефферт (р. 1951) приводит цитату из книги Йоганна Готтлоба Вернера «Руководство по изучению, ремонту и сохранению органов» (Johann Gottlob Werner *Anleitung zur Kenntnis, Bearbeitung und Erhaltung der Orgeln*), в которой описываются проблемы с игрой на старых органах: «Когда органист тянется руками к клавиатуре, расположенной слишком далеко, он рискует упасть со скамьи; или, когда клавиатура слишком низко или слишком высоко находится, игру трудно назвать комфортной. Невероятно, насколько беспечными были наши предки-органостроители. Встречаются старые органы, за которыми бедный органист вынужден исполнять „трели“ [корпусом]» [10. S. 40].

Другой причиной, препятствующей использованию пятки, было весьма распространённое мнение, что пятка менее «чуткая» часть стопы. С точки зрения туше и артикуляции, управление носком даёт большую гарантию точности штриха: «Для реализации задач, направленных на артикулированную игру... предпочтение играть носком имеет определённый смысл» [2. С. 47].

Однако существует и другая точка зрения. Если мы посмотрим фотографии сохранившихся органов XVII–XVIII веков, то можем увидеть между ними разницу в конструкции, и иногда довольно значительную. Наряду с непривычной для сегодняшнего исполнителя педалью существовали органы с параметрами педальной клавиатуры, приближающимися к современным. Й. Гефферт ссылается на диссертацию Эдуарда Бруггайера, в которой приводится таблица с размерами органа известного органостроителя XVIII века Готтфрида Зильберманна (см. илл. 9). Там же приводится длина педальных клавиш ещё одного инструмента XVII века, органа Компениуса в Фридрихсборге — 43 см.



Илл. 9. Орган Зильберманна.  
 Длина белых клавиш: 550 мм  
 Длина чёрных клавиш: 90-100 мм  
 Ширина клавиш: 35 мм  
 Ширина клавиатуры: 1110 мм  
 Расстояние между серединой клавиш  
 До-до: 536 мм

По мнению автора, оба органа по их параметрам не сильно отличаются от современных, и они предоставляют возможность для более-менее свободного перемещения ног. «В любом случае необходимо исходить из того, что если есть пространство для движения ноги вверх-вниз, то есть пространство и для игры „носок-каблук“» [10. S. 40].

Ещё один сторонник существования в XVII–XVIII веках практики pedalной игры «носок-каблук» — голландский органист и исследователь Штеф Тунистра (Stef Tunistra) — проводит интересную параллель между «старой аппликатурой» без использования большого пальца и pedalной аппликатурой «только носок»: «Опытный пианист всегда сможет сыграть гамму как с аппликатурой 34343434, так и с 12312345, как само собой разумеющееся! <...> Аппликатура — это средство, а не самоцель» [21. S. 24].

К сожалению, не сохранилось трактатов, систематизирующих органные школы эпохи И. С. Баха. Обзор трудов, появившихся во второй половине XVIII и начале XIX века, мы находим в статьях Ш. Тунистры и Й. Гефферта. Самый ранний источник относится к 1767 году — «Практическое руководство музыканта» (*Anleitung zur praktischen Musik*) Иоганна Самюэля Петри (Petri Johann Samuel, 1738–1808). Требования Петри к pedalной игре были довольно высокие: исполнение гаммообразных, арпеджированных пассажей, скачков с переключением ног, аккордовых построений — всё это невозможно исполнить без использования каблука.

В гаммах он также рекомендовал смешанную аппликатуру [См.: 10. S. 35] (см. пример 3).

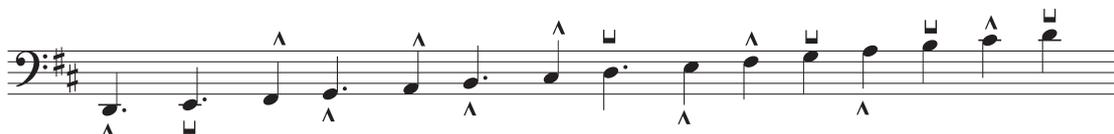
И. С. Петри учился в Галле у В. Ф. Баха и оставил об учителе самые восторженные отзывы: «Галльский Бах, который одарил меня своей дружбой и наставничеством в 1762–1763 годах, — самый выдающийся органист из всех, кого я когда-либо слышал» [10. S. 35]. Восхищение своим педагогом не могло не сказаться на формировании исполнительских навыков, и вполне вероятно, что Петри через В. Ф. Баха унаследовал приёмы его отца — И. С. Баха. Форкель писал, что владение органом старшим сыном сопоставимо с мастерством отца [См.: 2. С. 21].

Ещё один возможный «педагогический внук» И. С. Баха, ученик Г. А. Гомилиуса — Даниэль Готтлоб Тюрк (1750–1813) написал методический труд «Из наиболее важных обязанностей органиста» (*Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, 1787), в котором упоминает, что И. С. Бах практиковал трёх- и четырёхголосную игру на педали. Автор пишет, что стопа состоит из двух частей — носка и пятки, которые, подобно двум пальцам, при умелом использовании приводят к хорошим результатам. Тюрк предостерегает от разделения клавиатуры: нижний диапазон для левой ноги, верхний — для правой, и предлагает упражнения на игру гамм по всей клавиатуре (см. пример 4) [См.: 10. S. 36].

По нашему мнению, заслуживает внимания ещё одна работа, посвящённая игре на pedalной клавиатуре, — «Полная органная школа»

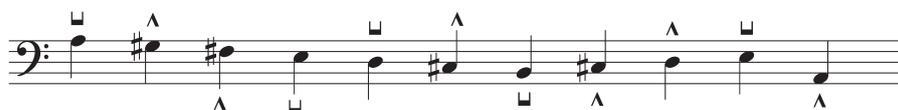
3

Аппликатура Петри в гаммах



4

Д. Г. Тюрк «Из наиболее важных обязанностей органиста»



(*Vollständige Orgelschule*, 1795) Юстина Хайнриха Кнехта (Knecht Justin Heinrich, 1752–1817). Кнехт предлагает три варианта педальной аппликатуры:

1. Только носками, попеременно меняя ноги, достигать крайних клавиш клавиатуры.
2. Одной ногой «носок-пятка-носок».
3. Совмещение обоих вариантов в зависимости от художественной задачи:

«Когда органист освоит оба метода, наступает время третьего, самого удобного способа педальной игры», — заключает Кнехт [Цит. по: 10. S. 36] (см. пример 5).

Интересны рассуждения на эту тему Иоганна Кристиана Киттеля (Johann Christian Kittel, 1732–1809), который в работе «Начинающий практикующий органист» (*Angehender praktischer Organist*, 1801) отдаёт предпочтение игре только носком, при этом называет это новой школой, в отличие от старой с использованием пятки. Обеспокоенный низким уровнем игры церковных органистов, он предостерегает от игры пяткой, «поскольку грубым движением

можно легко повредить механику педали» [Цит. по: 21. S. 19]. Следует упомянуть, что Киттель в шестнадцатилетнем возрасте брал уроки у И. С. Баха по композиции и игре на клавишных инструментах, в том числе, вероятно, и на органе, а Форкель считает высказывания Киттеля — как ученика Баха — наиболее достоверными [См.: 2. С. 44].

Исходя из представленных в этих трактатах точек зрения и аргументов в их пользу, допустимо сделать вывод, что использование каблука (или пятки, если иметь в виду то, что каблук появился лишь во второй половине XVIII века) являлось известной практикой, если конструкция органа позволяла это. Более того, выбор аппликатуры, безусловно, зависел и от музыкального контекста: к примеру, в сочинениях И. С. Баха интонация вздоха (*Seufzermotiv*) естественным образом исполняется в педали чередованием каблука и носка (см. пример 6).

В XIX веке диапазон педальной клавиатуры расширяется до 30–32 клавиш. Педаль утверждается как самостоятельная, равная ма-

5

Ю. Х. Кнехт «Полная органная школа»

Z=носок A=каблук

Example 5 shows two staves of bass clef music. The first staff is in common time (C) and the second staff is in 2/4 time. The notation includes various rhythmic patterns and rests, with fingerings 'Z' (nose) and 'A' (heel) indicated above and below the notes to show the pedaling technique.

6

И. С. Бах, *Meine Seele erhebt den Herren*, BWV 648, т. 1–8

Example 6 shows a three-staff score for organ. The top two staves are for the organ (right and left hands), and the bottom staff is for the Pedale. The piece is in 6/8 time and features a prominent pedaling pattern in the left hand, with the word 'Sinistra' written above the staff.

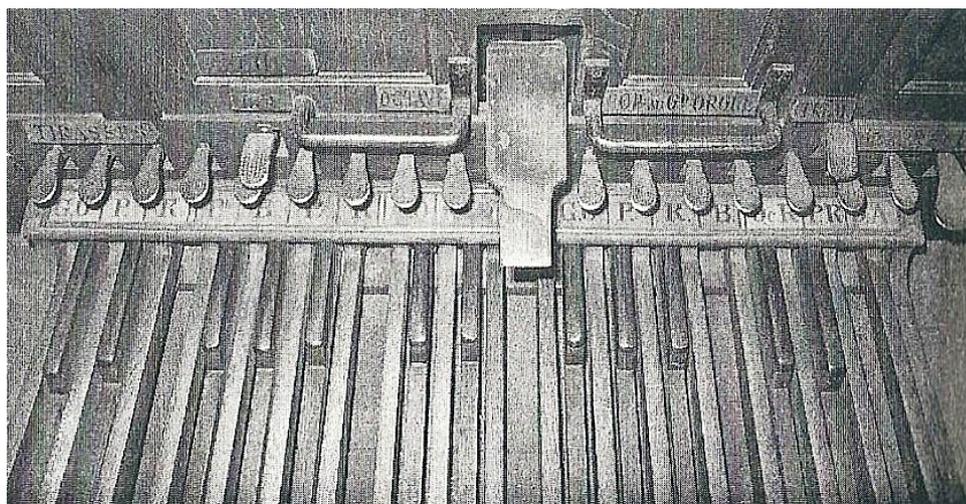
нуалам часть органа с собственным набором регистров, где помимо основных 16 (32) и восьмифутовых регистров, есть четырёх- и двухфутовые на больших органах. Усовершенствуется и конструкция педали — так, французский органостроитель Аристид Кавайе-Коль экспериментировал с длиной крайних клавиш, стремясь сделать максимально удобной игру ногами (см. илл. 10). А немецкий мастер Эберхард Фридрих Валькер открывает перед композиторами и исполнителями новые возможности — создаёт орган для Коллегиальной церкви в Штутгарте, у которого не одна, а две педальных клавиатуры (см. илл. 11).

Композиторы-романтики поручают педали всё более сложные партии, а органная партитура приобретает привычный для нас вид: к двум нотным строчкам для каждой руки в клавирных нотах XVII и XVIII веков добавляется третья, для педали. В 1862 году выходит в свет первая романтическая органная школа, созданная бельгийским органистом, педагогом, композитором Ж.-Н. Лемменсом<sup>5</sup> (Jacques-Nicolas Lemmens, 1823–1881). Основным штрихом в романтической музыке становится *legato*, и участие каблука уже не подвергается сомнению. Вопрос выбора педальной аппликации встаёт перед

исполнителем лишь с точки зрения эргономики игрового процесса.

В XX веке органная педаль не претерпела видимых изменений, однако появилось множество методических пособий и нотных хрестоматий по вопросам, касающимся освоения техники игры ногами. Поскольку играть на органе обычно начинают после нескольких лет обучения на фортепиано, то проблем с игрой руками возникает немного, даже если речь идёт о «старой аппликатуре» или принципиально новом подходе к выбору артикуляции. Иначе обстоит дело с игрой на педальной клавиатуре, знакомство с которой происходит иногда во взрослом возрасте. Именно поэтому в XX веке появилось множество «Органых школ», в которых содержатся рекомендации для начинающих органистов. Рассмотрим некоторые из них.

В 1927 году вышла в свет «Методика игры на органе» одного из великих органистов XX века Марселя Дюпре<sup>6</sup>. В предисловии к изданию автор подчёркивает, что работа основывается на примерах, взятых из произведений И. С. Баха. При этом предлагаемые упражнения направлены на освоение навыков, вряд ли полезных для исполнения музыки Баха (игра на *legato*, подмена пальцев, техника *glissando* и т. д.).



Илл. 10. Орган Аристида Кавайе-Коля в Аббатстве Сент-Уэн.  
1890 г. Руан, Франция



Илл. 11. Орган Э. Фр. Валькер в Коллегиальной церкви.  
1840 г. Штутгарт, Германия

Во многих трудах одной из проблем, как и в фортепианных школах, остаётся туше — момент взятия и отпускания клавиши. Одни предлагают начинать педальные упражнения со *staccato* (Burnham W. Horner *Organ Pedal Technique*, 1895, Лондон), другие — с удерживания ноты (Harold Gleason *Method of Organ Playing*, Rochester, 1937, и Joice Jones *Pedal Mastery*, Köln, 1996), при этом всегда подразумевается чередование носка и каблука. Некоторые авторы делят стопу не только на носок и пятку, но рекомендуют использовать исключительно внутреннюю часть стопы [См.: 13. Р. 9], а другие даже рассматривают по отдельности внешнюю её сторону (в районе мизинца) и внутреннюю (у большого пальца), что, наверное, применимо при разных положениях: на краю клавиатуры или в её центре. Для раз-

вития навыков игры, не глядя вниз на педаль, рекомендуется тренироваться, ориентируясь наощупь по чёрным клавишам (эта методика давно применяется для незрячих).

Эдвард Шиппен Барнс (1887–1958) в своей «Школе органной игры» (*School of Organ Playing*, 1939) делит педальную технику на три части: а) нажатие клавиши носком или пяткой, б) скольжение с клавиши на клавишу (см. пример 7), в) подмена одной ноги на другую или смена каблука на носок и обратно (см. пример 8) — и дополняет это примерами из органной литературы [См.: 4. Р. 60].

Самым резонансным в XX веке стало появление 4-томного труда *Metodo per Organo* (1951) Фернандо Джермани (Fernando Germani, 1906–1998), органиста собора Святого Петра в Ватикане [11]. Игру Джермани отличали не-

7 Ш.-М.Видор. Первая симфония, ч. III Intermezzo, т. 13–15

8 Ш.-М.Видор. Первая симфония, ч. III Intermezzo, т. 58–60

принуждённая элегантность, свобода и сосредоточенность. Исполняя педальные соло, он демонстрировал невероятную виртуозность и раскрепощённость. Для того, чтобы произвести большее впечатление на публику, он иногда поднимал руки или протирал очки во время протяжённых педальных пассажей.

Концертная слава и педагогические успехи обеспечили его книгам необыкновенную популярность и способствовали возникновению доверия к его методике. Джермани продолжает и развивает школу Дюпре, при этом он стремится к большей дифференциации штриха *legato* и требует к артикуляции в педали такого же пристального внимания, как на мануалах. Техника Джермани основана на оптимизации движений: он подчёркивает, что в игре участвует не вся нога, а преимущественно стопа (носок-каблук). Колени максимально сомкнуты, что даёт ощущение единого целого и, кстати, соответствует расположению педальной партии на одной, а не на двух строчках. Перекрещивания ног и увеличение угла в коленном суставе не-

желательны — это может привести к ослаблению контроля.

Органное исполнительство — это совокупность владения как мануальной, так и педальной техникой. Существует огромное число клавирных школ и методических трудов, исследующих вопросы исполнительства на клавишных инструментах в самых разных аспектах: с точки зрения музыкального стиля, композиторской техники, принадлежности к той или иной национальной школе. Вместе с тем проблемы, связанные с игрой на педальной клавиатуре, исследованы далеко не так глубоко и полно.

Теоретические знания, владение информацией, усвоение опыта предшественников — существенная составляющая успешного и грамотного использования органной педальной клавиатуры, а потому изучение исторических документов, знакомство с точкой зрения крупных педагогов и исполнителей, без сомнения, необходимы органистам в их исполнительской деятельности.

## Примечания

- <sup>1</sup> Сэмюэл Себастьян Уэсли (Samuel Sebastian Wesley, 1810–1876) — английский органист и композитор, один из самых выдающихся английских церковных музыкантов своего времени. Руководил хором Королевской капеллы, занимал высокие посты в Эксетерском соборе, приходской церкви Лидса, Винчестерском соборе и Глостерском соборе. Уэсли был виртуозным органистом и импровизатором, который постоянно работал над повышением уровня церковной музыки.
- <sup>2</sup> Генри Уиллис (Henry Willis, 1821–1901) — известный английский органостроитель, основатель семейной органной фирмы, существовавшей уже более 150 лет. Сконструировал органы в Вестминстерском Аббатстве, Альберт-холле, в городах Европы, Америки, Новой Зеландии и т. д.
- <sup>3</sup> Здесь и далее — перевод Л. Камелиной.
- <sup>4</sup> Август Готфрид Риттер (August Gottfried Ritter, 1811–1885) — немецкий композитор, педагог, органист, автор двухтомного музыковедческого труда «К истории органного исполнительства, преимущественно в Германии, с XIV до начала XVIII в.».
- <sup>5</sup> Жак Никола Лемменс (Jacques-Nicolas Lemmens, 1823–1881) — бельгийский композитор, органист, педагог. Среди учеников — Ш.-М. Видор и А. Гильманн.
- <sup>6</sup> Марсель Дюпре (1886–1971) — французский органист, композитор, педагог. Среди учеников — Оливье Мессиа́н. Органные произведения Марселя Дюпре входят в репертуар современных исполнителей.

## Список литературы

## References

1. *Табьисова Ф. В.* К идеальным инструментам Арнольда Шлика // Современные проблемы музыковедения. 2020. № 1. С. 3–22.  
*Tabyisova F. V.* K ideal'nym instrumentam Arnol'da Shlika [To the ideal instruments of Arnold Schlik] // *Sovremennye problemy muzykovnaniya* [Modern problems of music knowledge]. 2020. № 1. P. 3–22.
2. *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Москва: Музыка, 1987. 110 с.  
*Forkel' I. N.* O zhizni, iskusstve i proizvedenijah Ioganna Sebast'jana Baha [On the life, art and works of Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1987. 110 p.
3. *Халиуллин Т. И.* Что ещё можно сочинить для ног? // Орган. 2016. № 1–2. С. 29–30.  
*Haliullin T. I.* Chto eshho mozhno sochinit' dlja nog? [What else can be composed for the legs?] // *Organ*. 2016. No. 1–2. P. 29–30.
4. *Barnes E. S.* School of Organ Playing. New York: G. Schirmer Inc., 1939. 157 p.
5. *Burnham W. H.* Organ Pedal Technique. P. I. London: Novello and Co., 1895. 28 p.
6. *Donati P. P.* Corpus dei documenti sulla manifattura degli organi in Italia dal XIV al XVII secolo I: Documenti dal 1304 al 1450 // *Informazione jrganistica e organologica*. No 33. June 2013. 36 p.
7. *Dupré M.* Méthode d'orgue. Paris: Alphonse Leduc, 1927. 74 p.
8. *Faulkner Q. J.* S. Bach's Keyboard Technique: A historical Introduction. St. Louis: Concordia Publishing House, 1984. 76 p.
9. *Flood W. H. G.* The story of the bagpipe (1911). New York: Cornell University Library, 2009. 276 p.
10. *Geffert J.* Spitze oder Absatz? Historische Quellen zur Kunst des Pedalspiels // *Organ\_Journal für die Orgel*. Mainz: Schott-musik. 2013(2). S. 34–41.
11. *Germani F.* Metodo per Organo in 4 parti. Roma: Edizioni De Santis, 1954.
12. *Gleason H.* Method of Organ Playing. New York: Eastman school of music of the University of Rochester, 1937. 285 p.

13. *Jones J.* Pedal Mastery. Köln: Alfred Music, 1996. 80 p.
14. *Knecht J. H.* Vollständige Orgelschule (1795). Wiesbaden: Breitkopf, 1989. 512 s.
15. *Koopman T.* With Heart and Mind On concluding the complete recording of Johann Sebastian Bach's organ works. Available at: <https://web.archive.org/web/20061001120849/http://www.tonkoopman.nl/vol12organ.htm>. (Accessed: 14.02.2023).
16. *Prätorius M.* Syntagma musicum. 1618. Vol. 2: De Organographia. Part: 3, 4 / trans. Q. Faulkner. 2014. 174 p. Available at: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=zeabook> (Accessed: 14.02.2023).
17. *Ramsey D.* Organ pedals — historical survey. Available at: <http://www.davidrumsey.ch/pedals.pdf> (Accessed: 23.02.2023).
18. *Schlecht R.* Geschichte der Kirchen Musik. Regensburg: A. Coppenrath, 1871. 639 s.
19. The Organ: An Encyclopedia. New York: Routledge, 2006. 680 p.
20. *Thomas A. M.* Pedalling for Organists — A complete instruction in pedaling. London: Cramer Music, 2014. 184 p.
21. *Tunistra S.* Versuch einer Rekonstruktion von Bach's Pedaltechnik (Teil 2) // Musik und Gottesdienst. Base: Friedrich Rheinhard Verlag 69, 2015. S. 15–29.
22. *Williams P.* A New History of the Organ from the Greeks to the Present Day. Bloomington: Indiana University Press, 1980. 233 p.
23. *Williams P.* The European Organ 1450–1850. Bloomington, Indiana, U.S.A.: Indiana University Press, 1978. 336 p.
24. *Yearsley D.* Bach's Feet: The Organ Pedals in European Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 314 p.