



УДК 786

## ЖАНР ТОККАТЫ В КОНТЕКСТЕ СЕВЕРОНЕМЕЦКОГО ОРГАННОГО ИСКУССТВА БАРОККО

**К. М. КОЛЕЕВИЧ**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье привлекается внимание к личности и творчеству представителей северонемецкой органной школы эпохи барокко. Подчёркивается роль нидерландского композитора Я. Свелинка в её формировании и становлении. Предметом изучения становится токката, которая вписывается в исполнительскую традицию, распространённую на территории Северной Германии. Рассматриваются сочинения первого и второго поколений композиторов, обращавшихся к этому жанру: С. Шайдта, Г. Шайдеманна, М. Векманна, И. Рейнкена и Д. Букстехуде. На примере их органных токкат выявляются композиционные и стилевые особенности, в которых ярко претворяются черты *stylus phantasticus*, обусловленные спецификой органостроения. Отдельное внимание уделяется основному жанровому типу, характерному для северонемецкой органной школы – токкате *maiores*, чья контрастно-составная форма трактуется с опорой на принципы ораторско-риторической диспозиции.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** северонемецкая органная школа, токката, С. Шайдт, Г. Шайдеманн, М. Векманн, И. А. Райнкен, Д. Букстехуде, *stylus phantasticus*.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## TOCCATA GENRE IN THE CONTEXT OF THE NORTH GERMAN ORGAN ART BAROQUE

**K. M. KOLEEVICH**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article draws attention to the personality and creativity of representatives of the North German organ school of the Baroque era. The role of the Dutch composer J.P. Sweelink in its formation and is emphasized. The subject of the study is the toccata, which fits into the performing tradition common in Northern Germany. The works of the first and second generations of composers who have turned to this genre are considered: S.Scheidt, G.Scheidemann, M.Wekman, I.A. Reinken and D.Buxtehude. Using the example of their organ toccatas, the compositional and stylistic features of the genre are revealed, in which the features of the *stylus phantasticus*, due to the specifics of organ building, are vividly realized. Special attention is paid to the main genre type characteristic of the North German organ school – the toccata *maiores*, whose contrasting composite form is interpreted based on the principles of oratorical-rhetorical disposition.

**Keywords:** North German organ school, toccata, S.Scheidt, H.Scheidemann, M.Weckmann, J.A. Reinken, D.Buxtehude, *stylus phantasticus*.

**CONFLICT OF INTEREST.** The author declares that he has no conflict of interest.



Одним из самых репрезентативных жанров северонемецкой органной традиции эпохи барокко можно назвать токкату. Она проходит почти вековой путь развития в рамках немецкой органной школы, от Я.П. Свелинка (1562–1621) до творчества И.С. Баха (1685–1750). Истоки жанра восходят к праздничным токкатам-фанфарам, распространённым в Италии конца XIV века. Они исполнялись ансамблем труб и литавр на открытом воздухе во время великосветских церемоний и торжественных королевских процессий. Во второй трети XVI столетия этот жанр переходит в сферу лютневого музицирования<sup>1</sup>. В последнее десятилетие XVI века появились органные токкаты. Среди итальянских мастеров назовём Спериндио Бертольдо (1530–1590), Аннибале Падовано (1527–1575), Андреа Габриели (ок. 1515–1586) и его племянника Джованни Габриели (ок. 1555–1612). Попав в Нидерланды, она получила развитие в творчестве Яна Питерсзона Свелинка (1562–1621), а благодаря его ученикам распространилась на территории Северной Германии. Именно в творчестве северонемецких композиторов произошла кристаллизация барочного типа токкаты для органа [7].

Нужно отметить, что немецкое органное искусство привлекает внимание многих исследователей. История формирования и развития органных школ Германии рассматривается в фундаментальной диссертации о клавирной музыке М.С. Друскина [3], исследовании «Северо-немецкая органная школа: Органная композиция как феномен культуры» М.Л. Насоновой [14], монографии «История органа и органной музыки» Х.Л. Лепнурма [10] и статье М.М. Омельченко [16]. Изучению проблем формирования и эволюции токкаты посвящены исследования Т.Ф. Продьмы, среди которых диссертация «История токкаты» [17], «Старинная токката: история и теория жанра» [18], публикации о жанре

токкаты в творчестве И.С. Баха. Отдельно отметим статьи автора [5–7] и дипломную работу «Из истории жанра токкаты в эпоху барокко: от истоков к И.Пахельбелю» И.И. Красовской [8].

Тем не менее, до настоящего времени этот жанр в творчестве Генриха Шайдеманна, Маттиаса Векманна и Иоганна Адама Райнкена не получил должного освещения. Более того, токката как явление северонемецкой органной традиции ранее не становилась предметом специального изучения. Этим объясняется интерес к выбранной теме и актуальность исследовательской задачи: восполнить пробел в целостной картине развития жанра в немецкой музыкальной культуре барокко. Целью данной статьи стала попытка проследить эволюцию и стилевые особенности токкаты в контексте органного искусства Северной Германии XVII века.

Фундамент для развития северонемецкой школы заложил нидерландский композитор Я.П. Свелинк – «Орфей Амстердама», с чьим именем традиционно связывают «золотой век голландского искусства». Важно отметить, что он одним из первых в Европе стал давать публичные органные концерты, в программу которых входили и его токкаты. В связи с этим обратим внимание на классификацию немецкого музыковеда Генриха Бесселера<sup>2</sup>, краткий обзор которой приводит Е.В. Назайкинский в исследовании «Стиль и жанр в музыке» [12]. Токкаты композиторов северонемецкой школы объединили две принципиально различные формы бытования музыки: *Umgangsmusik* – обиходную, выполняющую прикладную функцию жанра, связанного с литургической традицией и *Darbietungsmusik* – преподаваемую слушателям «в качестве художественной эстетической ценности» [12, с. 84].

Попробуем определить, почему расцвет токкаты – инструментального жанра раннего барокко – оказался подготовлен именно в рамках северонемецко-

<sup>1</sup> Первым термин «токката» (от лат. *tocca* – удар, итал. *toccare* – трогать, касаться) применил Ф. да Милано, итальянский лютист и композитор эпохи Ренессанса, озаглавивший им четыре пьесы в сборнике “*In volature diliutio*” (1536).

<sup>2</sup> Генрих Бесселер (Heinrich Besseler, 1900–1969) – немецкий музыковед, профессор. Преподавал в Гейдельбергском и Лейпцигском университетах, а также в университете Йены. Доктор honoris causa Чикагского университета (1967); член Саксонской академии наук (1955).

го органного искусства. В первую очередь, отметим особенности богослужебной практики Германии, которая, согласно Аугсбургскому мирному договору<sup>3</sup>, была конфессионально разделена на католическую и протестантскую. В интересующих нас северных землях страны исповедовали протестантизм. Важнейшим из требований протестантской церкви к органисту являлось сопровождение общинного пения, что обусловило необходимость увеличения динамической силы инструментов и, как следствие, масштабов северонемецких органов. Это привело к созданию "*Gemeindeorgel*" – большого общинного органа, а XVII век стал временем расцвета органной традиции в католических и, особенно, протестантских странах Европы.

М.Насонова приводит яркий пример для иллюстрации данного явления: «Кирхер в книге X описывает акт Божественного Творения, уподобляя Бога-творца мастеру-органостроителю» [14, с. 11]. Новые принципы органостроения удалось воплотить выдающимся мастерам из семейств Фрицше, Хоуйр (Хойер), Шерер и Шнитгер, которые работали и творили на севере Германии. Одной из самых значимых фигур в этой области был Арп Шнитгер (Arp Schnitger, 1648–1719), создавший более 150 прекрасных по звуковым характеристикам органов, в том числе для церквей, где творили В.Любек<sup>4</sup>, Г.Шайдеманн и И.А. Райнкен<sup>5</sup>. Для настройки органов А.Шнитгер применял, как правило, среднетонную темперацию<sup>6</sup>. В 1660–1670-х гг. он изучал органостроение, работал подмастерьем в Глюкштадте (Glückstadt) у немецкого мастера Берендта Гусса (Berendt Huss, ок. 1630–1676). В 1682 году переехал



**Рисунок 1.** Орган работы А.Шнитгера в Hauptkirche St.Jacobi, церкви Св.Якоба, Гамбург.

Источник: <https://reandr.tourister.ru/photoalbum/38372>

в Гамбург, а в 1708-м был назначен изготовителем органов при прусском дворе. А.Шнитгер владел мастерскими в Магдебурге, Бремене и Гронингене, его сыновья Франц Каспар (Franz Caspar) и Иоганн Юрген (Johann Jürgen) продолжили семейное дело.

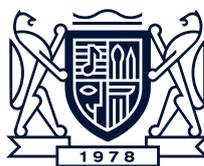
Северонемецкие многохорные органы конструировались по *Werk*-принципу. Разделение педального отдела на регистры обуславливало богатые возможности ведения басовой линии, помимо традиционного исполнения *cantus firmus*. Специфике многохорного письма посвящена работа М.Сторожко [19], где также рассматриваются предпосылки зарождения данного явления. Так, для немецкой многохорной концепции XVII века была характерна

<sup>3</sup> Дата его заключения – 25 сентября 1555 года.

<sup>4</sup> В церкви Св. Николая (Гамбург) был четырёхмануальный орган с 67 регистрами, количество труб которого превышало четыре тысячи. Инструмент сгорел во время Гамбургского пожара в 1842 году.

<sup>5</sup> Орган Гамбургской церкви Св. Якоба (рисунок 1) с четырьмя мануалами, 60 регистрами, имеющий около 4000 труб, сохранился по сей день, был обновлён и расширен Арпом Шнитгером по сравнению с инструментом, ранее перестроенным в 1636 году Готфридом Фриче (Gottfried Fritzsche), (1578–1638). На этом органе в разные годы исполняли свои сочинения Г. Шайдеманн и И.А. Райнкен.

<sup>6</sup> Музыкальный строй, основанный на последовательности среднетоновых квинт, каждая из которых уменьшена на равные величины по сравнению с акустически чистой квинтой.



смена темпа и аффекта в разных разделах одного сочинения, о чём упоминает Михаэль Преториус во второй части "Syntagma Musicum". Этот выразительный приём можно проиллюстрировать, в том числе, на примере композиции многих токкат северонемецких органистов<sup>7</sup>.

Исключительно высокое значение органной музыки в оформлении богослужения подчёркивает Т.Продьма [17]. В частности, исследователь обращается к трактату Андреа Банкьери "L'Organo Suonarino" (1607) – одному из самых ранних сохранившихся теоретических трудов по органному исполнительству. В нём отмечается, что исполнитель должен не только сопровождать игрой литургию, но и выступать сольно – импровизировать, что могло создавать некоторые сложности для тех, кто в меньшей степени был наделён этим даром. Возможно, поэтому «наиболее талантливые музыканты записывали и публиковали свои импровизации, сопровождая их пояснениями относительно условий использования» [9, с. 10].

Кстати, таким подходом отличалось и органно-клавирное творчество Я.П. Свелинка, которое не сохранилось в полном объёме. Как предполагают исследователи, большая и, вероятно, лучшая его часть не была зафиксирована, в том числе и знаменитые импровизации на концертах в амстердамской церкви "Oude Kerk". По мнению М.Насоновой, «нотные тексты есть не что иное как записанные импровизации – один или несколько вариантов из бесчисленного множества возможностей их реализации» [14, с. 3]. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что важнейшей чертой северонемецкого органного искусства эпохи барокко являлась *импровизационность*.

Расцвет токкаты, несомненно, был связан с широким распространением "*stylus phantasticus*", достигшем в русле немецкой органной школы подлинной вершины своего развития. Сама атмосфера Северной Германии, на территории которой расположились свободные богатые города Ганзей-

ского союза: Бремен, Гамбург, Любек<sup>8</sup>, казалось, благоволила становлению этого импровизационно-фантазийного стиля. О.Кийовски в диссертационном исследовании "*Stylus phantasticus* в органном творчестве Дитриха Букстехуде" [4] даёт его подробную характеристику, отмечая, что стиль сформировался в творчестве итальянских композиторов-клавиристов эпохи Ренессанса. Отличительной чертой *stylus phantasticus* стало взаимодействие с ораторским искусством, чьи принципы обозначились не только во введении в творческую практику музыкально-риторических фигур, но и в опоре формообразования на законы риторической диспозиции. Попробуем выявить особенности его претворения на примере образцов жанра токкаты.

Среди представителей органной школы Северной Германии XVII века токкаты создавали непосредственно ученики Я.П. Свелинка – Самуэль Шайдт (Samuel Scheidt, 1587–1654), Генрих Шайдеманн (Heinrich Scheidemann, 1595–1663) и композиторы второго поколения, которые в разные годы брали уроки у Г.Шайдеманна: Маттиас Векманн (Matthias Weckmann, 1619–1674) и Иоганн Адам Райнкен (Johann Adam Reinken, 1623–1722); Дитрих Букстехуде (Dieterich Buxtehude, 1637–1707)<sup>9</sup>.

Самуэль Шайдт, органист "Marienkirche", церкви Святой Марии г. Галле, прославился трёхтомным трудом "Tabulatura nova"<sup>10</sup>, где первым из композиторов Германии применил новонемецкую табулатуру для записи органной музыки. В его творчестве очевидно выделяются две жанровые разновидности токкат: токката на хорал и токката *maiores*<sup>11</sup>.

Единичным примером токкаты на хорал можно назвать токкату "in g" SSWV 568, в основу тематизма

<sup>7</sup> Например, в токкате F-dur Д. Букстехуде, которая была проанализирована нами в статье "*Stylus phantasticus* в творчестве Дитриха Букстехуде (на примере органной токкаты ВухWV 156)" [7].

<sup>8</sup> Уже в XVI веке там встречались значительные по величине органы, которые были предметом гордости городских властей и прямым следствием экономического процветания этих регионов.

<sup>9</sup> Биографические сведения об этих композиторах в последующем разделе статьи даются на основе англоязычной музыкальной энциклопедии "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" [20].

<sup>10</sup> "Tabulatura nova" (1624, 1650 и 1653 гг.) – первая немецкая публикация клавишной музыки в нотации на четырёх пятилинейных системах, или, как её называет И.А. Барсова, «новойшей табулатуре» [1, с. 92–93].

<sup>11</sup> См. об этом подробнее в нашей в статье «Жанр токкаты в творчестве Самуэля Шайдта» [5].



которой легли интонации мелодии старинной английской песни "Cantilena anglica". В дальнейшем эта разновидность была вытеснена хоральной обработкой и хоральной прелюдией.

К токкате *maiores*, или «большой токкате», распространённой также и на юге страны, можно отнести *toccata super* «На тебя, Господи, уповаю» ("In te Domine, speravi" SSWV 138) из второго тома "Tabulatura nova". Термин "toccatae maiores" обнаруживаем в статье М.М. Омельченко<sup>12</sup> «Органное искусство Австрии и Южной Германии эпохи барокко: на перекрёстке влияний. Иоганн Пахельбель», где так обозначены «большие протяжённые композиции импровизационного характера, которые давали возможность органисту, по мере необходимости, в ходе службы остановиться в середине произведения [16, с. 162]. Георг Муффат (Georg Muffat, 1635–1704) называл токкаты, написанные для сопровождения праздничных Входа и Выхода священника – "toccatae maiores". На наш взгляд, данный термин отражает специфику токкаты С.Шайдта SSWV 138, которая написана в контрастно-составной форме, как и сочинения этого жанра других представителей Северной Германии.

Ещё один ученик Я.П. Свелинка – Г.Шайдеманн – входил в число самых известных и издаваемых композиторов середины XVII столетия, более тридцати лет являлся органистом гамбургской церкви Святой Екатерины, "Katharinenkirche". Большинство его произведений было идентифицировано в 1950–1960 гг., когда Густав Фок<sup>13</sup> обнаружил органные табулатуры в Клаусталь-Целлерфельде (Clausthal-Zellerfeld). Стиль Г.Шайдеманна сформировался, в первую очередь, под влиянием клавишных сочинений (*keyboard music*) Я.П. Свелинка, которые представляют собой смешение стиля английских вёрджиналистов (с присущими ему виртуозными фигурациями) и итальяно-испанской вокально-инструментальной полифонии второй

половины XVI века.

Его токката G-dur<sup>14</sup> продолжает линию развития токкаты *maiores*. Деление на разделы приближено к структуре построения канонической ораторской речи: Exordium (тт. 1–30), Propositio (тт. 31–59), Confutatio (тт. 60–104), Confirmatio (тт. 105–125), Peroratio (тт. 126–186), что характерно для *stylus phantasticus*. *Ars combinatoria* (искусство сочетания) проявилось в чередовании импровизационных разделов *stylus phantasticus* с фугировано-имитационными, полифоническими.

Обратившись к терминологии Ю.Бочарова, отметим соответствие токкаты *maiores* полиструктуре – второму базовому типу форм инструментальной музыки эпохи барокко, которые рассматриваются исследователем как «полиаффектные феномены, состоящие из нескольких различных по музыкальному материалу, в основном композиционно самостоятельных, но в то же время образующих единое целое частей» [2, с. 17]. В качестве примера автор упоминает крупные произведения импровизационно-полифонического типа, прелюдии и фантазии, и других мастеров северонемецкой органной школы. К подобным сочинениям, несомненно, можно отнести и токкату.

Одним из самых известных учеников Г.Шайдеманна был И.А. Райнкен, который стал его преемником на посту органиста в гамбургской церкви Святой Екатерины. Райнкен заметно повлиял на музыкальную жизнь города, будучи соучредителем одного из первых общественных музыкальных театров Германии – Оперы на Гусином рынке. Несмотря на славу и долголетие композитора, немногие из его опусов сохранились. Так, исследователи предписывают И.А. Райнкену две токкаты, и если токката G-dur встраивается в общую картину его произведений, то подлинность второй – g-moll, считается весьма спорной (см. об этом: [20]).

Токката G-dur – образец токкаты *maiores*, написанной в контрастно-составной форме. Она включает пять разделов, обнаруживающих связи с ораторско-риторической диспозицией (таблица 1). К свободному импровизационному стилю

<sup>12</sup> Марина Михайловна Омельченко – главный органист Московского Римско-католического кафедрального собора Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии и Римско-католического прихода Пресвятой Богородицы во Владивостоке.

<sup>13</sup> Густав Фок (Gustav Fock, 1893–1974) – создатель обширного нотного архива, один из ведущих исследователей в области органостроения немецкого барокко, много внимания уделял Арпу Шнитгеру и его школе.

<sup>14</sup> Токката Г. Шайдеманна проанализирована нами в статье «Северонемецкая органная школа и особенности жанра токкаты в творчестве композиторов первого поколения» [6].



Пример 1. И.А. Райнкен. Токката G-dur, такты 1-8



Пример 2. И.А. Райнкен. Токката G-dur, такты 65-69

– *stylus phantasticus* – относятся вступительный и заключительный разделы: *Exordium* (тт. 1-23) и *Peroratio* (тт. 140-153). Два фугированных раздела – *Propositio* (тт. 24-65) и *Confirmatio* (тт. 97-139) – обрамляют импровизационный – *Confutatio* (тт. 66-96). Первое и второе фугато, по терминологии Б.Напреева, близки к ричеркару второго типа или вариационной (реперкуссионной) фуге XVII века [13, с. 80]. «Классическая» фуга в этот временной период ещё не сформировалась, что объясняет не только отсутствие интермедий, но и пропуск какого-либо развивающего раздела. Таким образом, ричеркар замыкается в непрерывное переизложение темы в условиях основной тональности – G-dur. Важно отметить, что подобный приём был характерен и для итальянской традиции – его можно встретить в токкатах Дж. Фрескобалди.

Разделы	Такты	Особенности изложения
<i>Exordium</i>	1-23	<i>Stylus phantasticus</i> Органный пункт
<i>Narratio</i>	–	
<i>Propositio</i>	24-65	Фугато
<i>Confutatio</i>	66-96	<i>Stylus phantasticus</i>
<i>Confirmatio</i>	97-139	Фугато
<i>Peroratio</i>	140-153	<i>Stylus phantasticus</i> Органный пункт

Таблица 1. Разделы ораторско-риторической диспозиции в токкате G-dur И.А. Райнкена

У И.А. Райнкена пасторальный характер звучания<sup>15</sup> создаётся облегчённой фактурой раздела

<sup>15</sup> В этом отношении симптоматичен выбор для токкаты светлой пасторальной тональности G-dur. В.Н. Носина в книге «Символика музыки Иоганна Себастьяна Баха» указывает, что прелюдия G-dur (ХТК, 2 том) «передает образы блаженного рая, прелести райской жизни; журчание ручьёв и спокойное движение деревьев» [15, с. 60].



**Рисунок 2.** Иоганнес Форхаут. «Домашняя музыкальная сцена» (Гамбург, 1674)

*Exordium*, где на фоне тонического органного пункта развёртывается выразительная мелодия, вызывающая ассоциации с наигрышем пастушьего рожка (пример 1). Затем она проводится в среднем и низком регистре, также на фоне выдержанных аккордов. Уже во вступительном разделе происходит взаимодействие *stylus phantasticus* и имитационной полифонии, выраженное в регистровых переключках. Подобный приём ранее встречался в токкатах М. Векманна.

В контексте *stylus phantasticus* интерес представляет и обращение к риторической фигуре *aposiopesis* (пример 2). Она характеризуется внезапным прерыванием музыкальной мысли или аффекта, возникновением паузы по всех голосах. *Aposiopesis* семантически связана «с понятиями смерти, вечности и является, по сути, выражением пустоты, небытия и символом безвременья, которое обозначает границу времени и вечности» [4, с. 114].

На примере одного образца жанра сложно выявить типичные черты его воплощения в творчестве композитора. Тем не менее, можно сделать вывод, что токката И. А. Райнкена продолжает линию развития «*toccatae maiores*» сохраняя характерное чередование фантазийных и полифонических разделов. В ней моделируются законы канонической ритори-

ческой диспозиции, а также вводятся музыкальные и риторические фигуры. Токката в творчестве А. Райнкена обнаруживает черты преемственности с композиторами первого поколения и основателем северонемецкой органной школы – Я. П. Свелингом.

Вершины развития северонемецкая органная токката достигла в творчестве Дитриха Букстехуде. Более сорока лет он работал в «*Marienkirche*» богатого портового города Любек. Там музыкант руководил серией вечерних концертов, известных как «*Abendmusiken*», которые проводились в церковном помещении с 1678 года и были приурочены к пяти воскресным дням перед Рождеством Христовым. Отметим, что Любек территориально расположен недалеко от Гамбурга, что подразумевало личные встречи и возможность обмена опытом с гамбургскими коллегами-органистами: М. Векманном и И. А. Райнkenом. Примечательна в этом отношении картина Йоханнеса Форхаута (рисунок 2), датированная 1674 годом, где изображены два мастера северонемецкой школы: Райнкен находится за клавиносом, а слева от него Букстехуде играет на виоле да гамба.

Авторские рукописи сочинений Д. Букстехуде были утеряны. На сегодняшний день известны только их копии, которые были впервые опубли-



Разделы	Такты	Размер	Тональный план	Особенности изложения	Фигуры
<i>Exordium</i>	1-11	4/4	F dur	<i>Stylus phantasticus</i> (пассажный тип на органном пункте)	Anabasis, Catabasis, Tirata
<i>Narratio</i>	12-23	12/8	C dur → F dur	Полифонический стиль (имитационная техника на доминантовом органном пункте)	Antithesis Circulatio
	24-27			Аккордовый тип	
	28-31	<i>Stylus phantasticus</i> (пассажный тип на органном пункте)			
<i>Propositio</i>	32-54	4/4	F dur	Полифонический стиль Фуга 4-х гол.	Circulatio
<i>Confutatio</i>	55-65		F dur → B dur	<i>Stylus phantasticus</i> (гармонические фигурации)	Antithesis
	66-76			(техника генерал-баса, секвенционное развитие, органные пункты)	
<i>Confirmatio</i>	77-89	12/8	B dur → F dur	Полифонический стиль (имитационный тип изложения)	Antithesis
		4/4		<i>Stylus phantasticus</i> Полифонический стиль (имитационный тип изложения)	
	12/8	F dur	Фуга 4-х гол.		
	90-102	4/4	F dur → d moll	Техника генерал-баса, секвенционное развитие	
	103-113				
<i>Peroratio</i>	114-140	4/4	d moll F dur	<i>Stylus phantasticus</i> , обогащается полифоническими приемами	Anabasis, Catabasis, Palilogia

Таблица 2. Композиционная структура токкаты F-dur ВухВВ 156 Д. Букстехуде

кованы в 1875–1876 гг. Не сохранились до наших дней и прекрасные инструменты, на которых играл Д. Букстехуде. Органы церкви Святой Марии погибли в огне пожара при бомбардировке Любека, в 1942 году.

Творческое наследие Д. Букстехуде включает в себя органные, клавирные, камерно-инструментальные<sup>16</sup> и вокальные сочинения<sup>17</sup>. Преобладающая роль принадлежит произведениям для органа: прелюдиям, токкатам, пассакалиям, фугам, чаконам, сонатам, канционам и канцонеттам. Органные опусы композитора принято считать вершиной развития северонемецкой органной школы.

На сегодняшний день сохранилось пять токкат Д. Букстехуде. Его сочинения продолжают линию

развития “*toccatæ maiores*” и закономерно выводят её на качественно новый уровень. Произведения, в которых используется педаль (d-moll ВухВВ 155, F-dur ВухВВ 156 и F-dur ВухВВ 157), отличает масштабность развёртывания музыкального материала и виртуозность разделов *stylus phantasticus*. В токкатах для мануала – *manualiter*<sup>18</sup> (G-dur: ВухВВ 164, 165) – происходит постепенное сокращение количества разделов ораторско-риторической диспозиции.

Отметим, что у Д. Букстехуде ощутимы «традиции и итальянской школы Дж. Фрескобальди (принцип формообразования), и нидерландской школы Я. П. Свелинка (инструментально-игровой стиль)» [18, с. 95]. Кроме того, в них обнаруживается пре-

<sup>16</sup> Сонаты для скрипки, *viola da gamba* и *basso continuo*.

<sup>17</sup> Кантаты, хоралы, арии.

<sup>18</sup> *Manualiter* – термин, обозначающий игру органиста только на мануалах, без педали.



Разделы	ВухWV 155	ВухWV 156	ВухWV 157	ВухWV 164	ВухWV 165
<i>Exordium</i>	1-19 тт.	1-11 тт.	1-13 тт.	1-19 тт.	1-20 тт.
<i>Narratio</i>	20-27 тт.	12-23 тт.	14-37 тт.	–	21-37 тт.
		24-27 тт.			
		28-31 тт.			
<i>Propositio</i>	28-46 тт.	32-54 тт.	38-81 тт.	20-30 тт.	38-65 тт.
<i>Confutatio</i>	47-63 тт.	55-65 тт.	–	31-40 тт.	66-91 тт.
		66-76 тт.			
<i>Confirmatio</i>	64-111 тт.	77-89 тт.	–	31-40 тт.	66-91 тт.
		90-102 тт.			
		103-113 тт.			
<i>Peroratio</i>	112-123 тт.	114-140 тт.	82-91 тт.	41-50 тт.	92-103 тт.

Таблица 3. Риторическая диспозиция в токкатах Д. Букстехуде

емственность с южнонемецкими композиторами: И.Я. Фробергером и Кл. Меруло, чьи токкаты также были написаны в контрастно-составной форме, с многократным чередованием аккордовых, фигуративных и имитационно-полифонических разделов. С токкатами композиторов Северной Германии их объединяет чередование свободных импровизационных эпизодов *stylus phantasticus* со строгими полифоническими разделами. Подобное сопоставление иллюстрирует претворение барочных категорий, которые М.Н. Лобанова определяет как «мера свободы» и «мера порядка» [11, с. 161].

Рассмотрим это явление подробнее, обратившись к токкату F-dur ВухWV 156 (таблица 2). Принцип контраста между разделами осуществляется посредством чередования типов фактурной организации, рельефного тематизма и общих форм движения, размеров (4/4–12/8–4/4). Композитором также используются музыкально-риторические фигуры, что важно для данного периода времени, так как немецкая музыка продолжала развиваться в тесной связи с искусством красноречия.

Нужно отметить, что все три педальные токкаты Д. Букстехуде (ВухWV 155-7) отличает монументальность композиции, тематическое единство при структурном контрасте, масштабность развёртывания музыкального материала<sup>19</sup>. Педальный голос

представлен выдержанными органными пунктами, рельефными темами, виртуозными фигурациями. В связи с этим напомним, что у северонемецкого многохорного органа педальный отдел (ножная клавиатура) был самостоятельным хором, в отличие от южнонемецкого типа инструмента.

Также очевиден процесс постепенного формирования малого полифонического цикла, который проявится и в токкатах *manualiter* ВухWV 164 и ВухWV 165 (таблица 3).

Особенно показательна в этом отношении токката G-dur (ВухWV 164), в которой отсутствует раздел *Narratio*, а фигурированное изложение укороченного *Propositio* после пяти проведений темы прерывается фигурациями *Confutatio*. В то же время, благодаря преобладанию *stylus phantasticus* грани между разделами *Confutatio* и *Confirmatio* размываются, лишаясь чёткого функционального деления. Подобное сокращение количества разделов можно объяснить и общим уменьшением масштабов токкат *manualiter*: ВухWV 164 – 50 тактов, ВухWV 165 – 103 такта. Это также могло быть продиктовано приближением к малому двухчастному полифоническому циклу, представленному в творчестве И.С. Баха.

Таким образом, среди общих черт, характерных для токкат первого и второго поколений композиторов северонемецкой органной школы, выделим следующие:

1/ чередование свободных импровизационных

<sup>19</sup> В токкату ВухWV 155 – 123 такта, ВухWV 156 – 140 тактов, ВухWV 157 – 91 такт.



Пример 3. М. Векманн. Токката vel praeludium primi toni, тт.11-13



Пример 4. М. Векманн. Токката vel praeludium primi toni, тт.22-24

эпизодов *stylus phantasticus* со строгими полифоническими разделами;

2/ опора на законы ораторской речи;

3/ использование музыкально-риторических фигур.

Несколько обособлены от них токкаты Маттиаса Векманна (Matthias Weckmann, 1619–1674), композитора второго поколения – вероятно, одного из лучших органистов среди многих учеников Генриха Шютца, которые впоследствии внесли существенный вклад в музыкальную жизнь протестантской Германии. От Г.Шютца, последователя Дж.Габриели, он перенял итальянскую традицию полифонического письма и принципы выразительной работы с мелодией, а Г.Шайдеманн познакомил его с органной школой Я.П. Свелинка. В 1660 году М.Векманн основал “Collegium musicum”, которая при поддержке гамбургской элиты давала еженедельные концерты в здании Ясобикирхе, собора Св.Якова. В них принимали участие около пятидесяти человек, в том числе известнейшие музыканты города, со сцены звучали лучшие сочинения композиторов Венеции, Рима, Вены, Мюнхена, Дрездена.

В нашем распоряжении имеются ноты шести токкат М.Векманна, переизданных в Нью-Йорке (Белвин-Миллс, Kalmus Organ Series). В ряде случаев среди токкат композитора есть как сочинения

сравнительно небольшие (токката d-moll), так и более развёрнутого плана (две токкаты e-moll – Moderato: KN147-2 и Grave: KN147-3, и токката a-moll: KN147-4).

*Toccata vel praeludium primi toni* (d-moll) состоит из трёх разделов. Функцию вступления – показ тональности, привлечение внимания аудитории – выполняет *Exordium* (тт. 1–10); завершающую – *Peroratio* (тт. 29–41). Они обрамляют средний раздел (тт. 11–28), в котором господствует имитационно-полифонический тип изложения. Принцип парного стретного вступления голосов позволяет говорить о связи с ричеркаром (пример 3), что подтверждается и последующим проведением темы в увеличении в отдельном подразделе, после смены размера на 6/4 (пример 4). Подобная производность тематизма была характерна для определённого этапа становления ричеркара: новый раздел тематически прорастал из предыдущего.

Аналогичный приём наблюдается в токкате e-moll (KN147-2). Тема второго фугированного раздела при смене размера на 6/4 (*Cantabile*) также проводится в увеличенной мензуре. Таким образом, обнаруживаются тематические связи между разделами, создающие внутреннее единство.

Особый интерес в сочинениях северонемецкого



Пример 5. М. Векманн. Токката KN147–1, тт. 1–5



Пример 6. М. Векманн. KN147–1, тт. 50–52

композитора представляет тематическая работа. Рассмотрим её подробнее, обратившись к токкате d-moll (KN147–1). Как и в токкате *vel praeludium primi toni*, здесь прослеживается опора на принцип производного тематического прорастания, который также был характерен для ричеркарной формы XVI века. Тема экспонируется сразу после небольшого аккордового вступления (пример 5). Она состоит из двух элементов. Первый представляет собой нисходящий мелодический оборот в объёме октавы, где выделяются тоны главного трезвучия d-moll. Он отличается относительной завершённостью и будет дважды проводиться в дальнейшем, но уже в тональностях C-dur и a-moll. Вторым элементом, напротив, разомкнут, сочетает в себе движение по звукам тонического трезвучия и гаммообразный пассаж.

Последующее развитие приводит к появлению второй темы (т. 19), которая становится ядром для прорастания других тематических образований, подвергаясь вариантным изменениям (тт. 19–22). Тематическая работа не прекращается и в заключительном разделе токкаты. М. Векманн обращается к имитационной технике, где в качестве основы избирается тематический компонент, отдалённо напоминающий второй элемент первой темы (пример 6).

Важным приёмом развития становится секвенцирование. Интересно отметить, что вместе с появлением второй темы происходит переход от имитационной фактуры к смешанной аккордово-полифонической. Подобная комбинаторика фактурных типов ранее не встречалась в токкатах композиторов органной школы Северной Германии. К аккордовому складу наиболее часто авторы обращались во вступительных и заключительных разделах, а к имитационному – в полифонических разделах *Propositio* и *Confirmatio*. В связи с чем актуальным представляется следующее утверждение Т. Кюрегяна: «Склад в музыке XVII – 1-й половины XVIII вв. так же неоднороден, как и она сама» [9, с. 141].

Токкаты М. Векманна с точки зрения композиции не обнаруживают чёткого следования законам диспозиции ораторской речи. Таким образом, нельзя говорить, что они продолжают линию развития «*toccatæ maiores*». Формообразование отличает сквозной принцип, в текучем развёртывании нет чётко разграниченного деления на разделы, характерного для контрастно-составной формы «больших токкат». В первую очередь, это связано с иной трактовкой жанра, непрерывным тематическим развитием, при котором только фактурный



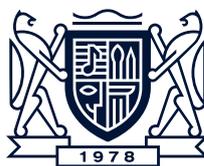
принцип изложения позволяет выделить границы формы. Во вторую – с относительно небольшими масштабами токкат, и соответственно, меньшим количеством разделов в них. Данный подход объясняется тем, что среди учителей М.Векманна был не только Г.Шайдеман, но и яркий представитель южнонемецкой органной школы – Генрих Шютц, привнёсший итальянские традиции в Германию.

Кроме того, в токкатах композиторов Северной Германии обнаруживается преемственность с южнонемецким автором И.Я.Фробергером, чьи

сочинения в этом жанре также были написаны в контрастно-составной форме, с чередованием фугированных и фантазийных разделов. Из чего можно заключить, что в русле немецких органных школ намечается процесс сближения двух традиций, плоды которого можно наблюдать уже в творчестве И.Пахельбеля и Д.Букстехуде. Такое взаимовлияние южнонемецкого и северонемецкого органного искусства предзнаменовало расцвет жанра токкаты в творчестве великого немецкого кантора – И.С.Баха.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: московская гос. консерватория, 1997. 571 с.
- 2/ Бочаров Ю.С. Ещё раз о новом методе систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. 2023. № 2 (100). С. 14–21.
- 3/ Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков // Собр. соч.: в 7 т. СПб., 2007. Т. 1. С. 240–259, 362–440.
- 4/ Кийовски О.Ю. Stylus phantasticus в органном творчестве Дитриха Букстехуде: дис. ... канд. иск. наук. Саратов, 2013. 216 с.
- 5/ Колеевич К.М. Жанр токкаты в творчестве Самуэля Шайдта // Международные научные студенческие чтения – 2023: сборник статей III Международной научно-практической конференции, Петрозаводск. Часть 1. С. 349–354.
- 6/ Колеевич К.М. Северонемецкая органная школа и особенности жанра токкаты в творчестве композиторов первого поколения // Искусство глазами молодых: материалы XV Международной научной конференции, 13–14 апреля 2023 г. Красноярск, 2023. С. 231–234.
- 7/ Колеевич К.М. Stylus phantasticus в творчестве Дитриха Букстехуде (на примере органной токкаты ВухWV 156) // Искусство глазами молодых: материалы XIV Международной научной конференции, 20–21 апреля 2022 г., Красноярск, 2023. С. 43–46.
- 8/ Красовская И.И. Из истории жанра токкаты в эпоху барокко: от истоков к И.Пахельбелю – Выпускная квалификационная работа. Красноярск, 2014. 87 с.
- 9/ Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998. 345 с.
- 10/ Лепнурм Х.Л. История органа и органной музыки. Казань: Казан. гос. консерватория, 1999. 172 с.
- 11/ Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 227 с.
- 12/ Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке М.: ВЛАДОС, 2003. С. 80–135.
- 13/ Напреев Б.Д. Тонально развивающаяся ричеркарная fuga // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 78–87.
- 14/ Насонова М.Л. Северо-немецкая органная школа: Органная композиция как феномен культуры: Автореферат дис...канд. иск. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. 26 с.
- 15/ Носина В.Н. Символика музыки Иоганна Себастьяна Баха. М., 2004. 56 с.
- 16/ Омельченко М.М. Органное искусство Австрии и Южной Германии эпохи барокко: на перекрестке влияний. Иоганн Пахельбель // Органная книжечка: Очерки по истории и теории органного искусства. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2008. С. 158–179.
- 17/ Продьма Т.Ф. История токкаты: автореф. дис...канд. иск.:17.00.002 / М-во культуры РФ; ВНИИ искусствознания. М., 1989. 22 с.
- 18/ Продьма Т.Ф. Старинная токката: история и теория жанра. Исследование. Алматы, 2009. 236 с.
- 19/ Сторожко М.Л. Концепция многохорности и северо-



немецкая органная школа второй половины XVII века // LAUDAMUS/ Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 1992. С. 235–244.

20/ The New Grove Dictionary of Music and Musicians (NGD), 2001. URL: <https://www.grovemusic.com> (дата обращения: 01.03.2024).

#### REFERENCES

1/ Barsova, I.A. (1997), *Ocherki po istorii partiturnoj notacii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the history of score notation (XVI – the first half of the XVIII century)], Music, Moscow State Conservatory, 571 p. (In Russ.)

2/ Bocharov, Yu.S. (2023), “Once again about the new method of systematization of forms of instrumental music of the Baroque era”, *Ancient music*, no. 2 (100), pp. 14–21. (In Russ.)

3/ Druskin, M.S. (2007), “Keyboard music of Spain, England, the Netherlands, France, Italy, Germany of the XVI–XVIII centuries”, *Collected works: in 7 volumes, St.Petersburg*, Vol. 1, pp. 240–259, 362–440. (In Russ.)

4/ Kijovski, O.Yu. (2013), *Stylus phantasticus v organnom tvorchestve Ditriha Bukstehude* [Stylus phantasticus in the organ work of Dietrich Buxtehude], Cand. Sc.Thesis, Saratov, 216 p. (In Russ.)

5/ Koleevich, K.M. (2023), “The toccata genre in the works of Samuel Scheidt”, *International Scientific Student Readings: collection of articles of the III International Scientific and Practical Conference, Petrozavodsk. Part 1*, pp. 349–354. (In Russ.)

6/ Koleevich, K.M. (2023), “The North German Organ School and the peculiarities of the toccata genre in the works of first-generation composers”, *Art through the eyes of the young: proceedings of the XV International Scientific Conference*, pp. 231–234. (In Russ.)

7/ Koleevich, K.M. (2022), “Stylus phantasticus in the work of Dietrich Buxtehude (on the example of the organ toccata BuxWV 156)”, *Art through the eyes of the young: proceedings of the XIV International Scientific Conference*, pp. 43–46. (In Russ.)

8/ Krasovskaya, I.I. (2014), *Iz istorii zhanra tokkaty v epohu barokko: ot istokov k I.Pahel'bel'yu* [From the history of the toccata genre in the Baroque era: from the origins to I.Pachelbel], Final qualifying work, Krasnoyarsk, 87 p. (In Russ.)

9/ Kyuregyan, T.S. (1998), *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in music of the XVII–XX centuries], Moscow, 345 p. (In Russ.)

10/ Lepnurm, H.L. (1999), *Istoriya organa i organnoj muzyki* [The history of organ and organ music], Kazan State Conservatory, Kazan, 172 p. (In Russ.)

11/ Lobanova, M.N. (1994), *Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki*. [Western European musical Baroque: problems of aesthetics and poetics], Music, Moscow, 227 p. (In Russ.)

12/ Nazajkinskij, E.V. (2003), *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music], VLADOS, Moscow, pp. 80–135. (In Russ.)

13/ Napreev, B.D. (2017), “Tonally developing ricercar fugue”, *Problems of musical science* no. 2(27), pp. 78–87. (In Russ.)

14/ Nasonova, M.L. (1994), *Severo-nemeckaya organnaya shkola: Organnaya kompoziciya kak fenomen kul'tury* [The North German organ school: Organ composition as a cultural phenomenon. Extended abstract of candidate's thesis]. Abstract of Cand. Sc.Thesis, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, Moscow, 26 p. (In Russ.)

15/ Nosina, V.N. (2004), *Simvolika muzyki Ioganna Sebast'jana Baha*. [The symbolism of the music of Johann Sebastian Bach], Moscow, 56 p. (in Russ.)

16/ Omelchenko, M.M. (2008), *Organnoe iskusstvo Avstrii i Yuzhnoj Germanii epohi barokko: na perekryostke vliyaniy. Iogann Pahel'bel'*. [Organ art of Austria and Southern Germany of the Baroque era: at the crossroads of influences. Johann Pachelbel]. Organ book: Essays on the history and theory of organ art, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, pp. 158–179. (In Russ.)

17/ Prod'ma, T.F. (1989), *Istoriya tokkaty* [The history of toccata. Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc.Thesis, M-in culture of the Russian Federation; VNNII iskusstvovznaniya M., 22 p. (In Russ.)

18/ Prod'ma, T.F. (2009), *Starinnaya tokkata: istoriya i teoriya zhanra. Issledovanie* [Ancient toccata: the history and theory of the genre. Research], Almaty, 236 p. (In Russ.)

19/ Storozhko, M.L. (1992), “The concept of polychrome and the North German organ school of the second half of the 17th century”, *LAUDAMUS*, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, pp. 235–244. (In Russ.)

20/ The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001), NGD, Available at: <https://www.grovemusic.com> (Accessed 01 March 2024).

#### Сведения об авторе

Колеевич Ксения Максимовна, аспирант кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [kсениаколеевич82381@gmail.com](mailto:kсениаколеевич82381@gmail.com)

#### Author information

Ksenia M.Koleevich, postgraduate of Department Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: [kсениаколеевич82381@gmail.com](mailto:kсениаколеевич82381@gmail.com)