

Санкт-Петербургский государственный университет

---

Образовательная программа «Музыкальное искусство»

---

КОВАЛЬ ВИКТОРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

**СЕВЕРО-НЕМЕЦКАЯ ХОРАЛЬНАЯ ФАНТАЗИЯ**  
**(1600–1750)**

Диссертация на соискание академической степени

магистра искусств и гуманитарных наук

Научный руководитель —  
доктор искусствоведения,  
профессор А. А. Панов

Рецензент —  
доктор искусствоведения,  
профессор К. И. Южак

Санкт-Петербург  
2018

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |    |
|---|----|
| ВВЕДЕНИЕ .....  | 3  |
| 1. ХОРАЛЬНАЯ ФАНТАЗИЯ В XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВВ. ....   | 10 |
| 1.1. От фантазии к хоральной фантазии .....   | 10 |
| 1.2. Хоральная фантазия и хоральный ричеркар: черты общности и различия .   | 12 |
| 1.3 Характеристика жанра хоральная фантазия .....   | 14 |
| 1.4 Первоисточники, в которых были найдены хоральные фантазии .....   | 17 |
| 1.5. Место хоральной фантазии в творческом наследии композиторов<br>XVII — первой половины XVIII вв.....                          | 22 |
| 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ИНСТРУМЕНТОВ ЗА КОТОРЫМИ И ДЛЯ КОТОРЫХ<br>СОЗДАВАЛАСЬ ХОРАЛЬНАЯ ФАНТАЗИЯ .....                                  | 26 |
| 3. ПРИНЦИПЫ РЕГИСТРОВКИ ХОРАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ: .....   | 33 |
| 3.1. Регистровка в немецкой органной музыке XVII — первой половины<br>XVIII вв.....   | 33 |
| 3.2. Особенности регистровки хоральной фантазии на примере обработки<br><i>In dich hab ich gehoffet, Herr</i> Франца Тундера..... | 39 |
| 4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....   | 45 |
| 5. ЛИТЕРАТУРА .....   | 46 |
| ПРИЛОЖЕНИЯ: .....   | 53 |
| 1 Таблица 1: Хоральные фантазии .....   | 53 |
| 2. Таблица 2: Источники .....   | 55 |
| 3. Перечень диспозиций органов, которые были в распоряжении северо-<br>немецких композиторов .....                                | 56 |
| 4. Диспозиции органов, опубликованные во втором томе трактата <i>Syntagma<br/>Musicum</i> Михаэля Преториуса .....                | 61 |
| 5. Ф. Тундер. <i>In dich hab ich gehoffet, Herr</i> .....   | 64 |

## ВВЕДЕНИЕ

Хоральная фантазия — жанр органной музыки, сформировавшийся в первой половине XVII в. в творчестве северо-немецких композиторов. В основу хоральной фантазии композитор брал лютеранский хорал и использовал мелодическую линию каждой отдельной его строки в качестве тематического материала. Хоральная фантазия имела определенный тип построения формы и специфические способы регистровки (тембрового окрашивания) той или иной части произведения. Все эти законы устанавливались в течение десятилетий, и каждый композитор, создавая хоральную фантазию, руководствовался ими. К сожалению, до наших дней сохранилось небольшое количество хоральных фантазий, поэтому редкие образцы композиций в данном жанре представляют особую ценность.

Специфика хоральной фантазии заключается в том, что её исполнение, в отличие от большей части хоральных обработок XVII–XVIII вв. иного типа, возможно только на органе. Хоральные фантазии сочинялись исключительно композиторами–органистами и непосредственно с целью исполнения их на органе или, если быть точнее, на инструменте как минимум с двумя мануалами — что является обязательным условием для создания эффекта *Echo* в соответствующих разделах произведения.

Кроме того, произведения данного периода записывались по большей части не в привычной современной нотации, а при помощи старинного типа записи музыкального текста — табулатуры. Для записи высоты звука применялись цифры, буквы и специальные символы. Обозначения, применяемые в табулатуре, не могут дать сегодняшнему музыканту исчерпывающей информации о том, на какой высоте, в каком диапазоне находится та или иная нота и какова ее длительность. Поэтому для корректной расшифровки всех обозначений, дающих только условные сведения о месторасположении и длительности ноты, исследователям

приходится также руководствоваться сведениями из музыкальных трактатов того времени.

Так как произведений, созданных в жанре хоральной фантазии и дошедших до наших дней, совсем немного, соответственно и исследовательских работ, в особенности крупных и узкоспециализированных, написанных исключительно о хоральных фантазиях северных немцев, также ограниченное количество.

В большинстве своём хоральные фантазии описываются более подробно в монографиях, посвящённых конкретному композитору и его творческому наследию. К таким исследованиям относятся работы В. Брейга, П. Дирксена (Г. Шейдеманн), В. Сталь (Ф. Тундер и Д. Букстехуде), К. Снайдер (Д. Букстехуде), М. Гека (Н. Брунс), В. Зирэ (В. Любек) и др.

Единственным примером монографии о северо-немецких хоральных фантазиях является работа немецкого органиста и исследователя в области органной музыки XVII–XVIII вв. Матиаса Шнайдера, посвящённая хоральным фантазиям Дитриха Букстехуде. Название работы Шнайдера носит вопросительный характер. Автор ставит перед собой задачу решить, чем же являются по сути хоральные фантазии Букстехуде, каким образом композитор соединяет *stylus phantasticus* и наполненный смыслом и текстовым содержанием тематический материал хорала, положенного в основу создания хоральной фантазии; как взаимодействуют и взаимодополняют друг друга эти два важнейших компонента, выразительных атрибута музыкальной культуры эпохи барокко. Анализу хоральных фантазий Букстехуде предшествуют две главы, в которых автор даёт историографический обзор публикаций и исследований о хоральных фантазиях северных немцев, поднимает вопрос о том, что же представляет собой северо-немецкая хоральная фантазия в целом, а также выявляет предпосылки обращения Д. Букстехуде к данному жанру.

Ряд публикаций, посвящённых хоральным фантазиям северных немцев, принадлежат немецкому исследователю Арнфриду Эдлеру. Отдельный

раздел о хоральных фантазиях представлен в первом томе его трёхтомного труда об истории клавирной и органной музыки. Хоральным фантазиям посвящён ряд статей Эдлера, опубликованных в 1980-х и в начале 1990-х. На последние опирался при создании своей работы М. Шнайдер.

Особую ценность представляет собой двухтомный труд выдающегося немецкого музыковеда Клауса Бекмана [Beckmann I, II]. Двухтомная монография Бекмана является первым своего рода фундаментальным трудом об органном музыкальном наследии северных немцев, в котором автор собрал всю имеющуюся на момент публикации информацию и последовательно структурировал её. Первый том посвящён музыкальному искусству с 1517 г. — с момента немецкой Реформации — и до 1620 г. Бекман подробно анализирует вопрос как совершившаяся в немецкой культуре Реформация повлияла на изменение всего уклада жизни немцев и, в частности, каким образом это отразилось на немецкой музыкальной культуре. Второй том посвящён творчеству композиторов с 1620 по 1755 гг. Информацию конкретно о хоральных фантазиях или любом другом жанре автор не выделяет в отдельную главу и поэтому её приходится разыскивать в различных разделах книги. Бекман структурирует информацию следующим образом: он рассматривает музыкальную культуру в той или иной географической области или городе северной Германии, далее даёт основные сведения о конкретных композиторах, живших и работавших в данной области или городе, предваряя раздел о каждом композиторе списком источников, из которых взята нижеописанная информация. Кроме того, автор даёт подробный анализ практически каждого произведения северо-немецких композиторов. Наряду с этой фундаментальной работой Бекман осуществил публикацию органных произведений северо-немецких композиторов XVII–XVIII вв. (серия *Meister der Norddeutschen Orgelschule*, изд-во Schott) и написал к большей части этих изданий вступительные статьи.

Ещё один труд, посвящённый творчеству композиторов северо-немецкой органной школы, опубликован в 2014 г. Автор - Паоло Кривелларо

[Crivellaro] дал подробную информацию о специфике устройства инструментов того времени и принципах регистровки; изложил особенности барочной органной артикуляции, температуры; привел сведения об органостроителях, композиторах и исполнителях того времени, а также дал характеристику основных жанров северо-немецкой органной музыки. Также в данной работе приводится значительное количество цитат из теоретических трактатов XVII–XVIII вв. Материал представлен в удобной форме, необходимую информацию можно без труда найти в соответствующем разделе.

Русскоязычная литература, в которой освещается жанр хоральной фантазии, представлена статьёй органистки, кандидата искусствоведения Марии Николаевны Блажевич [Блажевич]. В своей статье автор даёт детальную информацию о числовой символике в хоральной фантазии *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* Д. Букстехуде.

На основе вышеперечисленных сведений можно заключить, что проблема жанра хоральной фантазии на сегодняшний день в русскоязычной литературе не решена, а в немецкой литературе представлена ограниченным количеством работ. Поэтому сбор и систематизация сведений о всех хоральных фантазиях эпохи барокко представляется актуальной задачей.

Также в работе были изучены нотные издания хоральных фантазий и вступительные статьи к ним. Рукописи некоторых хоральных фантазий, переписанных И.Г. Вальтером, были обнаружены в открытом доступе на сайте Берлинской государственной библиотеки.

Композиции, именуемые сегодня *хоральная фантазия*, напрямую связаны с инструментальными возможностями великого северо-немецкого органа, поэтому особого внимания заслуживает рассмотрение принципов регистровки („оркестровки“) данных произведений. Несмотря на то, что точная дата создания некоторых хоральных фантазий неизвестна, имеется информация о том, в какой период жизни композитора была написана та или иная композиция. Поскольку все авторы данных произведений большую

часть своей жизни служили органистами в одной церкви (редко в двух и более) Северной Германии, то диспозиций инструментов, которые были в их распоряжении, достаточно для определения основных принципов регистровки хоральных фантазий. В качестве примера в данной работе осуществлена попытка создания регистровки для хоральной фантазии *In dich hab ich gehoffet, Herr* Франца Тундера.

Значительная часть диспозиций органов XVI — начала XVII вв. опубликована в *Органографии* Михаэля Преториуса (второй том трактата *Syntagma Musicum*, 1619) [Praetorius]. Также информация об инструментах сохранилась в некоторых исторических документах, как правило, в документации, созданной органостроителями, которые выполняли реконструкцию старых инструментов или установку новых. Диспозиции некоторых органов, к сожалению, не сохранились, но данное обстоятельство не мешает выявлению принципов регистровки хоральной фантазии, поскольку „...основные принципы регистровки [...] оставались довольно стабильными и не претерпели сколько-нибудь значительных изменений вплоть до всеобщего распространения эстетики и стиля галантного маньеризма во второй половине XVIII в.“ [Панов, 2012: с. 15]. Музыкальные теоретики XVIII в. — такие как Михаэль Преториус, Самуэль Шейдт, Андреас Веркмайстер — также зафиксировали в своих трудах диспозиции органов и основные принципы регистровки органной композиции на этих инструментах. Несколько авторских указаний относительно регистровки сохранились в произведениях музыкантов того времени.

Вопросу регистровки немецкой органной музыки XVII–XVIII вв. на русском языке посвящён ряд работ доктора искусствоведения А.А. Панова [Панов, 2003; Панов, 2012 и др.]. Данные публикации были взяты за основу при рассмотрении принципов регистровки хоральной фантазии в соответствующем разделе. На немецком языке регистровке органной музыки посвящены труды Г. Фрочера, Ф. Клинды, о регистровке барочной органной музыки говорится в монографии на английском языке Б. Оуэн.

Работа с профессиональной литературой на иностранных языках, а также осуществление переводов иноязычных цитат, использованных в работе, потребовал применения приёмов семантического анализа, т. к. перевод музыковедческой литературы требует от исследователя владения профессиональной терминологией и знания особенностей перевода значений того или иного термина в контексте его употребления в период создания исследуемого труда. В некоторых случаях, для более точной передачи смысла, заключённого в той или иной цитате, была допущена более свободная форма перевода. В таких случаях подстрочный точный перевод конкретных слов приносится в жертву корректной передаче смысла, заложенного в цитируемом отрывке.

**Объектом** исследования в данной работе является жанр хоральной фантазии и специфика регистровки данных произведений на органе.

**Предметом** исследования являются хоральные фантазии северо-немецких композиторов, найденные и изданные на сегодняшний день.

**Целью** данной научной работы является сбор и систематизация основных данных, касающихся жанра северо-немецкой хоральной фантазии XVII – первой половины XVIII в.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи**:

1. изучение вышеназванной литературы, большей части редакций нотных изданий и вступительных статей к ним, а также оригинальных изданий композиций, сохранившихся в линейной нотации;
2. определение, что представляет собой жанр хоральной фантазии, каковы его характерные признаки и что отличает хоральную фантазию от других жанров органной музыки XVII–XVIII вв., в основе которых лежит хорал;
3. работа по сбору основной информации о сохранившихся произведениях в данном жанре и их источниках. Систематизация полученных сведений и составление на их основе перечня северо-

немецких хоральных фантазий XVII — первой половины XVIII вв., а также — отдельно — списка источников.

Дополнительно была собрана информация об инструментах, которые были в распоряжении авторов хоральных фантазий и составлен перечень диспозиций тех инструментов, сведения о которых удалось обнаружить. В заключение была определена специфика регистровки хоральных фантазий на основе рекомендаций музыкантов и теоретиков XVII–XVIII вв., опубликованных в их теоретических трудах, исходя из характеристик инструментов того времени.

Практическая значимость настоящей работы заключается в том, что она является инструментом популяризации жанра *хоральная фантазия* в русскоязычной профессиональной среде. Также в ней закладываются основы для методических разработок в области теории и практики исполнения музыкальных произведений данного жанра.

# I. ХОРАЛЬНАЯ ФАНТАЗИЯ В XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

## I.1 От ФАНТАЗИИ К ХОРАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ

Жанр хоральной фантазии сыграл в эпоху барокко важную и, возможно, даже центральную роль. Но в период возникновения жанра термин *хоральная фантазия* отсутствовал. Как и любая другая хоральная обработка того времени, хоральная фантазия носила название хораля, который лежал в основе её создания. Понятие *хоральная фантазия* впервые появляется в музыкальных трактатах только в первой половине XVIII в., но и тогда оно обозначало не записанное произведение, а скорее импровизацию, основанную на хорале, поскольку *Fantasieren* как правило означало именно *импровизирование*. Фридрих Вильгельм Марпург, например, характеризует *фантазию* и *хоральную фантазию* так:

„Свободная органная фантазия — это такая импровизированная композиция, в основе которой отсутствует *vesten Gesang* или хорал в качестве разрабатываемого материала; а такую органную фантазию, в основе которой лежит хорал, я называю хоральной фантазией“<sup>1</sup>.

С другой стороны, наименование, используемое для обозначения произведения, которое сегодня понимается как *хоральная фантазия*, имеет в XVIII в. и иные коннотации: так, Иоганн Готфрид Вальтер в своём словаре охарактеризовал хоральную фантазию Иоганна Адама Рейнкена *An den Wasserflüssen Babylon* как „церковная песня для клавира“<sup>2</sup>.

Чтобы детально разобраться с *хоральной фантазией*, целесообразно для начала определить, что представлял собой жанр *фантазии*. Уже в XVI в. Джозеффо Царлино сформулировал понятие *comporre di fantasia*, что переводится с итальянского как „сочинять фантазию“. Основной характерной

---

<sup>1</sup> „Eine **freye Orgelfantasie** ist also eine solche Composition aus dem Stegereif, wo man sich nicht einen *vesten Gesang*, oder den Choral zum Gegenstande der Ausarbeitung nimmt; und eine solche Orgelfantasie, worinnen der Choral zum Grunde lieget, nenne ich eine **Choralfantasie**“ [Marburg, S. 35].

<sup>2</sup> „aufs Clavier gesetzten Kirchen-Gesang“ [Edler, S. 129].

чертой *фантазии* является свободное разрабатывание материала, но свобода эта определяется нормативами того времени. От других музыкальных форм, имеющих строгие правила строения, фантазия берёт стилистические элементы и принципы, но обрабатывает или сочетает их более свободными способами. Так, в лютневой музыке XVI в. *фантазией* называли пьесы *quasi-polyphonic* и *quasi-imitative*, которым не подходило обозначение *ричеркар* [ApeI, S. 205].

Первые клавирные пьесы, имеющие наименование *фантазия*, встречаются в табулатурах Коттера и Клебера (около 1520 г.). *Fantasia in ut* Коттера безошибочно представляет тип произведения, которое начинает развиваться только веком позже и получает долгожданный расцвет ещё столетием позже — речь идёт о жанре *прелюдия и fuga*. Ещё две фантазии найдены в табулатуре Клебера. Эти фантазии могут быть охарактеризованы также как вид клавирной канцоны с прелюдией и постлюдией [ApeI, p. 205].

Уже во второй половине XVI в. *фантазия* играла значительную роль в качестве композиции для клавишных инструментов, и в XVII в. область её применения была расширена в рамках *stylus phantasticus*. Поэтому последующее использование термина *хоральная фантазия* в качестве обозначения определенной северо-немецкой органной хоральной обработки семнадцатого столетия не является исторически некорректным, поскольку оно не только не противоречит идеям жанра *фантазии* того времени, но, напротив, соответствует им в высокой степени. Однако использование термина *хоральная фантазия* должно строго ограничиваться теми композициями, в которых характеристики *фантазии*, как они были преподнесены в начале семнадцатого века в Англии и Нидерландах, прослеживаются в отношении хоральных обработок на *cantus firmus*.

## 1.2 ХОРАЛЬНАЯ ФАНТАЗИЯ И ХОРАЛЬНЫЙ РИЧЕРКАР: ЧЕРТЫ ОБЩНОСТИ И РАЗЛИЧИЯ

Особого внимания заслуживает дифференциация жанров *хоральная фантазия* и *хоральный ричеркар* (в старинной литературе также имеет наименование *хоральный мотет* или *хоральная канцона*). Исследователи по-разному характеризуют отличительные черты вышеназванных произведений. *Хоральный ричеркар* (он же *мотет*) — жанр органной музыки, который развивался в соответствии с моделью вокального мотета. Изложение и ведение хоральных строк в таком произведении осуществляется строго, как в итальянском ричеркаре XVI в. или в *фантазиях* Свелинка. В католической части Европы *ричеркар* (он же *интабулированный мотет*) использовался в богослужбном *Оффертории*, по лютеранским же правилам церковного богослужения XVI–XVII вв. одноимённые жанры органной музыки исполнялись преимущественно на вечерних богослужениях (мотет на органе мог также звучать в воскресенье во время церковной службы) [Edler, S. 131].

Самые ранние известные нам сегодня *ricercari* на евангелическую церковную песню появились в период 1589–1616 гг. в Люнебурге и принадлежат Иоганну Стеффенсу. Руководством церкви ему было предписано регулярное исполнение органной пьесы во время службы после проповеди. В контексте этого распоряжения Стеффенс разработал новые развёрнутые формы хоральных обработок, среди которых два хоральных ричеркара (*Jesus Christus, unser Heiland,...*; *Ach Gott, vom himmel sieh darein*), сохранившиеся и дошедшие до нас в *Celler Tabulatur* 1601 г. Уже количество тактов в данных произведениях — от 122 до 151 — демонстрирует, что здесь появляется совершенно новый, иной способ обработки мелодии церковной песни для органа. Мелодические строки церковного гимна служат материалом для отдельных частей произведения, размер которых определяется композитором независимо от того, какова продолжительность отдельно взятой мелодической линии в оригинале, что является тенденцией к

образованию формы с расширенными, неограниченными размерами частей и концентрирования материала внутри каждой отдельной части [Edler, S. 131].

Более значительных размеров, нежели у Стеффенса — а именно от 257 до 411 такта — достигают три хоральных ричеркара Михаэля Преториуса (*Christ, unser Herr, zum Jordan kamm; Ein feste Burg ist unser Gott; Wir glauben all an einen Gott*). В этих обработках уже заметно увеличивается количество фантазийных элементов в виде развёрнутых инструментальных фигураций, однако отсутствие обязательных для хоральной фантазии эхо-разделов не даёт данным произведениям возможности быть причисленными к данному жанру. Удивителен тот факт, что Михаэль Преториус, будучи авторитетным органом экспертом своего времени в своих композициях, сложных и развёрнутых по форме, ограниченно включал раздел с контрастным сопоставлением *верков* северо-немецкого органа.

В творчестве Самуэля Шейдта представлены две хоральные обработки, которым композитор даёт наименование *Fantasia* (*Fantasia super Ich ruffe zu dir Herr Jesu Christ* и *Fantasia super Io son ferito lasso*), однако они также не могут быть названы *хоральными фантазиями*, хотя и представляют собой тип пьесы, находящейся на границе между хоральным ричеркаром и хоральной фантазией.

Около полувека назад Вилли Апель дал следующую характеристику хоральным обработкам Иоганна Стеффенса: „В обоих из них безошибочно прослеживается использование способа обработки, характерного для хоральной фантазии, а именно: свободное использование различных средств, таких как орнаментирование, фрагментирование, эхо-эффекты и т. д.“. Но, тем не менее, наличия этих параметров недостаточно для того, чтобы вышеназванные произведения И. Стеффенса, М. Преториуса и С. Шейдта можно было причислить к *хоральным фантазиям*, поскольку „...в этих произведениях недостаёт характерного для хоральной фантазии эффекта «растворения» *cantus firmus* в материале, а также сочетания звукового контраста органомных *верков*“ [Edler, S. 133].

### 2.3 ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРА ХОРАЛЬНАЯ ФАНТАЗИЯ

Определение хоральной фантазии, как уже упоминалось в начале данной главы, дал Ф. В. Марпург в своём письме к Иоганну Карлу Конраду Дельрихсу [Marpurg, S. 33–39]. Однако, несмотря на это, Марпург не даёт информации относительно основных признаков, которыми обладает хоральная фантазия. Далее рассмотрим, в каких условиях формировался и существовал жанр хоральной фантазии и как он развивался на протяжении столетия, а также перечислим основные его характеристики.

Переход от хорального ричеркара к хоральной фантазии осуществился постепенно, без резкого перелома. Полное формирование хоральной фантазии произошло в тот же период, в который творили И. Стеффенс и М. Преториус — в творчестве учеников Я.П. Свелинка Якоба Преториуса и Генриха Шейдеманна, работавших в Гамбурге в период с 1603 по 1663 гг. Однако примером самых ранних хоральных фантазий служат две композиции Иеронима Преториуса.

В хоральных фантазиях обоих Преториусов и Генриха Шейдеманна в значительной степени наблюдается отход от гармоничного постепенного развития материала, что было типично для хоральных ричеркаров. В этих произведениях уже присутствует значительное количество элементов, которые способствуют развитию материала на основе сопоставления контрастов, что характерно для хоральной фантазии, а мелодия и встречные голоса начинают украшаться яркими виртуозными фигурациями. Кроме того, в отличие от хорального ричеркара, в хоральной фантазии намного больше полифонического материала и при этом отсутствует строгое ограничение по количеству голосов: так, например, было распространено добавление пятого голоса к четырехголосному материалу (в произведениях композитора Матиаса Векмана иногда встречается добавление шестого голоса к пятиголосию).

Хоральная фантазия, как и другие хоральные обработки для органа, берёт своё начало в практике литургической импровизации, а также интабулирования и колорирования мотетов.

„Сольные хоральные обработки и фантазии (такие как импровизация Векмана на *An Waßerflüßen Babilon*<sup>3</sup>), исполнялись во время причастия, после проповеди в субботу вечером или в качестве праздничной музыки на свадьбах или на других праздничных мероприятиях и собраниях. Крюгер<sup>4</sup> предполагает, что хоральные фантазии могли даже заменять гимны“ [Davidsson, p. 8].

Исполнение хоральных фантазий давало композитору возможность проявления наибольшей свободы в выборе выразительных средств для демонстрации величия инструмента, а также своего исполнительского мастерства и искусства импровизации. Фридрих Вильгельм Марпург писал в вышеупомянутом письме также следующее [Marpurg, S. 35, 37]:

„Прежде всего я хотел бы поговорить о протестантском органисте. Его единственная возможность заставить всех слушать только себя — в прелюдировании на хорал и в постлюдии, когда прихожане покидают церковь. [...]

В постлюдии у протестантского органиста, несомненно, больше всего времени осуществить проверку своего искусства. Он может выбрать тему на свой вкус и даже на самом деле может так долго заниматься импровизированием, сколько пожелает“<sup>5</sup>.

То обстоятельство, что исполнение хоральной фантазии, по сути, выполняло функцию „как бы «музыкальной паузы» в определённый момент богослужения“ [Соколов, с. 42], даёт право причислить такой тип композиций

---

<sup>3</sup> Которую он осуществил во время прослушивания на пост органиста в Jakobikirche, что подробно описал И. Корткамп. См.: [Davidsson, p. v]

<sup>4</sup> *Krüger, L. Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert. Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen hrsg. unter Leitung von Karl Nef, Bd. 12. – Strassburg : Heitz, 1933. – p. 115.*

<sup>5</sup> Ich will zuförderst von dem **protestantischen Organisten** reden. Die einzige Gelegenheit, die derselbe hat, sich allein hören zu lassen, findet sich bey dem Vorspiel auf einen Choral, und bey dem Nachspiel, wenn man aus der Kirche geht. [...] Bey dem Nachspiel hat der protestantische Organist ohne Zweifel die meiste Zeit und Freyheit, eine Probe seiner Kunst abzulegen. Er kann sich ein Thema nach seinem Gefallen erwählen, und er kann uns so lange mit der Kunst seiner Töne unterhalten, als er will.

к группе *концертных* жанров культовой музыки. Поскольку хоральная фантазия имеет связь со светским жанром *фантазии*, её можно также причислить к типу *смежных жанров*<sup>6</sup>. *Концертность* — характерная черта, которая была присуща скорее свободным органным композициям, относящимся к светским жанрам. Таким образом, хоральная фантазия соединяет в себе одновременно характеристики как церковных, так и светских жанров, что определяет её как уникальный тип *сложного концертного смежного* жанра органной музыки.

Кроме того, *хоральная фантазия* является жанром, появившемся впервые за всю многовековую историю музыки, который связан непосредственно с узко определённым типом клавишного инструмента — с органом, потому что происхождение этих композиций исходило из специфики этого инструмента<sup>7</sup>. В первую очередь выражается это в том, что исполнение данных произведений требует наличия как минимум двух мануалов: указания к этому давали в своих произведениях сами композиторы.

Одно из первых указаний для одновременной игры на двух мануалах можно найти в композициях Иеронима Преториуса, включенных в *Visby-Tabulatur* (1611), охарактеризованное нидерландским выражением *Vp 2 Clavier*. Более типичное позднее указание на исполнение произведения на двух мануалах выглядело как *auff 2 Clavir*. Именно такие указания сопровождают почти все хоральные фантазии, сохранившиеся до наших дней. Наличие данного условия является обязательным для жанра хоральной фантазии. Также характерная особенность *хоральной фантазии* — выделение обычно оформленного *cantus firmus* сольными регистрами и наличие целых разделов с эхо-эффектами (*per choros* и *per echo*) — они же диалоги — между мануалами.

---

<sup>6</sup> На основе типологии жанров, представленной в статье отечественного музыковеда О.В. Соколова. [см.: Соколов, О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров, стр. 42-43].

<sup>7</sup> Подробнее это рассматривается и доказывается в Главе 3, раздел 2 настоящей работы.

#### 1.4 ПЕРВОИСТОЧНИКИ, В КОТОРЫХ БЫЛИ НАЙДЕНЫ ХОРАЛЬНЫЕ ФАНТАЗИИ

Во второй части монографии Кл. Бекман [S. 120–121] приводит список всех табулатур и иных источников с произведениями северо-немецких композиторов, где указана информация о периоде и месте их создания с перечислением имён композиторов, произведения которых в них содержатся. На основе списка Бекмана мы сделали свой список, в котором перечислены источники всех хоральных фантазий (см. п. 1 Приложения, *Таблица 2*). Стоит отметить, что хоральные фантазии раннего периода все сохранились в виде табулатур, а хоральные фантазии позднего периода авторства И.А. Рейнкена, Д. Букстехуде, Н. Брунса и В. Любека сохранились уже в линейной нотации. Список приведён по хронологии, данные, приведённые Бекманом, дополнены.

Ниже рассмотрим немного подробнее табулатуры, в которых сохранились и дошли до наших дней хоральные фантазии северо-немецких композиторов раннего периода.

##### *Lübbenauer Tabulatur, Lynar B1–B11*

Данная табулатура была во владении графа Линара в Люббенау (Шпревалд). В ней были обнаружены произведения композиторов первой половины XVII в., таких как: Я.П. Свелинк, П. Зиферт, Н. Хассе, В. Каргес, Иоганн Преотриус, М. Шильдт, Г. Шейдемманн, Я. Преториус, А. Нойнхабер [Beckmann II, S. 119, S. 503]. Композиции из данной табулатуры были созданы в период с 1620 по 1650 гг.

Хоральные фантазии в *Lübbenauer Tabulatur*:

##### *Lynar B1*:

*Wo Gott der Herr nicht bey uns Held* Андреаса Дюбена;

*Nun Lobe meine Seele den Herren* Густава Дюбена.

##### *Lynar B4*:

*Jesus Christus, unser Heiland* [I] и *In dich hab ich gehoffet, Herr* Г. Шейдемманна.

##### *Lynar B5*:

*Durch Adams Fall ist ganz verderbt* Якоба Преториуса (фрагмент).

### *Zellerfelder Tabulatur, Ze1*

Данная табулатура представляет собой коллективную рукопись, её создатели не идентифицированы. Период создания табулатур определяется 1630-50 гг. Обнаружена в г. Клаусталь-Целлерфельд [Beckmann I, S. 120].

В составе табулатуры значительное количество произведений (в том числе больших хоральных обработок) Генриха Шейдеманна, а также произведения Анонима, Якоба Преториуса, Иоганна Преториуса, Делфина Штрукка, Иеронима Преториуса III и Иоганна Стеффенса [Beckmann II, S. 119].

Из интересующих нас произведений в данной табулатуре обнаружена хоральная фантазия Генриха Шейдеманна *Jesus Christus, unser Heiland* [I].

### *Lüneburger Tabulatur*<sup>8</sup>

В люнебургской библиотеке *Ratsbücherei* имеется уникальная коллекция из 20-ти манускриптов с буквенными табулатурами произведений мастеров Северной Германии, которые были созданы в основном в период между 1650 и 1670 гг. Среди них произведения Я. Преториуса, М. Шильдта, Г. Шейдеманна, Д. Штрукка, Ф. Тундера и М. Векмана. Наряду с *Lübbenauer* и *Zellerfelder Tabulaturen*, в *Lüneburger Tabulatur* представлена всеобъемлющая и в значительной степени уникальная информация о музыке северо-немецкой органной школы между 1630 и 1670 гг. Благодаря работе исследователей Л. Ширнинг (1961), Р. Бруннер (1973) и К. Ласелла (1996) удалось определить нескольких авторов Люнебургских источников.

Одним из первых авторов табулатур стал люнебургский органист Франц Шаумкель (Franz (Franciscus) Schaumkell, 1589–1676). Он записал "люнебургские манускрипты" *KN 146, 208/1, 208/2, 210, 207/18*. Похоже, что сам Шаумкель воздерживался от создания собственных композиций и вместо этого прилагал усилия, чтобы приобрести или переписать органные композиции своих современников. Однако его интерес заключался не только

---

<sup>8</sup> Представленная в данном разделе информация приведена по: [Beckmann II, S. 428].

в сохранности первоначальных версий, которые ему доверяли. Часто при индивидуальной обработке чужих произведений Шаумкель делал правки в записываемых произведениях по своему усмотрению. Практика обработки произведений таким образом в то время, безусловно, не может оцениваться с позиций современного авторского права, однако такое обращение с работами других композиторов означает не что иное, как преднамеренное уничтожение оригинальных произведений [Beckmann II, S. 428].

Ученик и помощник Ф. Шаумкеля, Генрих Балцер Ведеман (Heinrich Baltzer Wedemann, 1646–1718), был идентифицирован как создатель обширной рукописи *KN 209*, а также *KN 207/15* и *207/16*.

*Lüneburger Tabulatur KN209*<sup>9</sup>:

- *Von Gott will ich nicht lassen* М. Вольтмана;
- *Auf meinen lieben Gott*;  
*Herr Gott, dich loben wir*;  
*In dich hab ich gehoffet, Herr*;  
*Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*;  
*Was kann uns kommen an für Not* [in F] Ф. Тундера;
- *Ein feste Burg ist unser Gott* К. Флора;
- *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*;  
*Alle Welt, was lebet und webet*;  
*Gelobet seist du, Jesu Christ*;  
*Wacht auf, ihr Christen alle*;  
*Du Friedefürst* П. Морхарда.

*Lüneburger Tabulatur KN208*:

*In dich hab ich gehoffet, Herr*;  
*Nun freut euch, lieben Christen gmein*;  
*Vater unser im Himmelreich* [II] Г. Шейдемана.

---

<sup>9</sup> <https://sites.google.com/site/iboortgies/home/digital-photos-of-various-sources-1/lneburg-ratsbcherei/mus-ant-pract-k-n-209>

## *Pelpliner Tabulatur*<sup>10</sup>

Исследователям, занимающимся расшифровкой данной табулатуры, было совершенно удивительно и непонятно, каким образом около дюжины органных произведений протестанских композиторов оказались в цистерцианском монастыре Пельплина (примерно в 50 км к югу от Гданьска).

Произведения записаны в период с 1660 по 1670 гг. рукой *Брата Маурица* (Морица) и составляют три рукописи, в том числе с вокальной и ансамблевой музыкой. В табулатуре представлены композиции самого высокого уровня, принадлежащие Генриху Шейдеманну (5), Николаусу Хассе (4), Францу Тундеру (2) и Эвальду Хинцу (1). Найдена табулатура в 1957 г. Некоторые исследователи предполагают, что такой состав репертуара табулатуры Пельплина может быть связан с посещением органиста Marienkirche г. Росток Николауса Хассе в начале лета 1661 г. Генриха Шейдемана в Гамбурге и затем Франца Тундера в Любеке.

В научно-исследовательской среде ведется полемика относительно авторства двух хоральных фантазий *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* и *Ein feste Burg ist unser Gott*. Данные работы изначально приписывались Генриху Шейдеманну (хотя и не обозначены, как остальные его произведения аббревиатурой *H.S.M.*), но в итоге возникло предположение об авторстве этих композиций Франца Тундера. В дискуссии приняли участие исследователи Кл. Бекман, М. Белотти и В. Зирэ. Последний также выдвинул версию, согласно которой обе хоральные фантазии не имеют прямого отношения ни к Шейдеманну, ни к Тундеру, а являются ученическими трудами Иоганна Адама Рейнкена в период его обучения у Г. Шейдемана. В итоге ученые согласились, что данные обработки всё же принадлежат Генриху Шейдеманну.

---

<sup>10</sup> Сведения цитируются по: [Beckmann II, S. 202–203].

Хоральные фантазии в *Pelpliner Tabulatur*:

*Ein feste Burg ist unser Gott;*

*Allein zu dir, Herr Jesu Christ* Г. Шейдеманна;

*Jesus Christus, unser Heiland;*

*Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* Николауса Хассе;

*Christ lag in Todesbanden;*

*Was kann uns kommen an für Not* (in C) Ф. Тундера;

*Allein zu dir, Herr Jesu Christ* Эвальда Хинца.

*Herzog August Bibliothek*<sup>11</sup>

В библиотеке Герцога Брауншвейгского и Люнебургского в Вольфенбюттеле были обнаружены две табулатуры с хоральными фантазиями авторства Иеронима Преториуса. Там же находилась хоральная обработка *Von allen Menschen abgewandt* Якоба Преториуса.

Хоральная фантазия *Christ unser Herr zum Jordan qwat* датирована 24 сентября 1624 г.; *Wan nun mein Stundtlein vorhanden Ist* — 2 июля 1625 г. Записи обеих композиций являются автографами и копии посвящены герцогу Августу. Эти произведения были найдены в начале XXI в. Первое и единственное издание этих хоральных фантазий осуществлено под редакцией Клауса Бекмана издательством Schott в 2003 году.

---

<sup>11</sup> Информация приводится по: [Beckmann I, S. 120].

## 1.5 МЕСТО ХОРАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ КОМПОЗИТОРОВ.

О реальном количестве хоральных фантазий, сочинённых и сомпровизированных органистами XVII–XVIII вв., можно только догадываться. На сегодняшний день количество сохранившихся произведений в жанре хоральной фантазии составляет более 40 композиций. Судя по количеству сохранившихся до наших дней композиций, хоральная фантазия занимала в творчестве композиторов Северной Германии довольно скромное место. Наибольшее количество хоральных фантазий можно наблюдать в творческом наследии П. Морхарда (5), Г. Шейдемманна (7), Ф. Тундера (7) и Д. Букстехуде (10), в творчестве других композиторов хоральная фантазия представлена одной-двумя композициями (на основе сведений, которыми мы располагаем сегодня). Ряд крупнейших северо-немецких композиторов не оставили ни одного произведения в данном жанре.

Также композиция, обладающая основными характеристиками *хоральной фантазии*, встречается в качестве части крупного циклического произведения. Такие примеры наблюдаются в творчестве композиторов Иеронима Преториуса, Генриха Шейдемманна, Андреаса Нойнхабера и Матиаса Векмана. Как правило, вторая вариация (*versus*) магнификатов вышеназванных композиторов обладает чертами *хоральной фантазии*. Однако давать этим разделам такое наименование некорректно, поскольку *хоральная фантазия* — самостоятельный жанр органной музыки. Исполнение магнификатов составляло особую часть службы, которая именовалась *Alternatim–Praxis*. Наряду с хоральной фантазией Магнификат также представляет собой самостоятельный жанр органной музыки, для исполнения которого требуется обязательное наличие педали (примеры мануальных хоральных фантазий скорее представляют исключение из правил).

Сохранилось немного примеров ранних хоральных фантазий: так, сохранился только фрагмент хоральной фантазии Якоба Преториуса. Примечательно, что этот фрагмент в источнике — в *Lübbenauer Tabulatur B5*

– подписан как: *Echo. (Durch Adamß Fall ist gantz verderbt / Auff 3 Clavier/ Jacob Praetorius)*. Такое название говорит о том, что данная композиция представляет собой *cantus-firmus-freien Echo-Fantasie* [Edler, S.138], в которой есть раздел, где происходит игра на разноозвученных мануалах, на которых материал играет быстро, попеременно. Учитывая количество сохранившегося материала (уже в начале третьей строки рукопись прерывается) и допуская вероятность того, что опыты сочинения хоральных фантазий Якоба Преториуса вышли далеко за пределы одного этого сохранившегося фрагмента, довольно сложно дать общую оценку жанровой концепции композитора.

Две хоральные фантазии (*Christ unser Herr zum Jordan qwam, Wan nun mein Stundtlein vorhanden Ist*) авторства Иеронима Преториуса были обнаружены и опубликованы лишь в начале XXI в. До того момента как они были найдены, самым ранним примером хоральной фантазии считался фрагмент фантазии Якоба Преториуса. Обнаружение этих двух произведений позволило по-иному взглянуть на сложившуюся органную культуру северной Германии в начале XVII в. Буквенные табулатуры обеих композиций были обнаружены в Библиотеке Герцога Августа Брауншвейгского и Люнебургского в Вольфенбюттеле. Хоральные фантазии Генриха Шейдеманна сохранились в количестве семи, из которых, однако, далеко не во всех имеется четырёхголосие с независимым развитием партии басового голоса, проводимого в педали.

По одному образцу хоральной фантазии представлено в творчестве малоизвестных северо-немецких композиторов, а именно: Эвальда Хинца (*Allein zu dir, Herr Jesu Christ*), служившего органистом церкви св. Иоанна в Гданьске, Мельхиора Вольтмана (*Von Gott will ich nicht lassen*), органиста г. Целле и люнебургского органиста Кристиана Флора (*Ein feste Burg ist unser Gott*). Композиции последних двух авторов представляют собой мануальные хоральные фантазии. Две хоральные фантазии представлены в творчестве органиста г. Росток Николауса Хассе (*Jesus Christus, unser Heiland...; Komm,*

*Heiliger Geist, Herre Gott*). Данные произведения были найдены в *Pelpliner Tabulatur* вместе с композициями Э. Хинца, Г. Шейдемманна и Ф. Тундера.

Во второй четверти XVII в. особое внимание к жанру проявляет Франц Тундер. Фактически, хоральные фантазии преобладают количественно в сохранившемся творческом наследии Тундера: из всего девяти органных хоральных обработок (большинство найдены в *Lüneburger Tabulatur*, две в *Pelpliner*) семь — хоральные фантазии. Тундер служил органистом *Marienkirche* в Любеке и довольно скоро начал там традицию проведения концертов *Abendmusik*. Хотя есть много свидетельств того, что в этих событиях исполнялась в основном разнообразная ансамблевая музыка, вполне возможно, что в начале или в конце данного мероприятия можно было услышать развернутое крупное органное произведение [Edler, S. 138].

В *Lüneburger Tabulatur KN209* были найдены все известные на сегодня десять хоральных обработок Петера Морхарда, написанные в разных жанрах. Для пяти из шести композиций на *Kirchenlied* Морхард выбрал наиболее современную, актуальную в то время форму хоральной фантазии (*Allein zu dir, Herr Jesu Christ; Alle Welt, was lebet; Gelobet seist du, Jesu Christ; Wacht auf, ihr Christen alle; Du Friedefürst*). Последовательно при этих произведениях присутствует дополнение *Auf 2 Clavier pedaliter*. В своих работах Морхард особо акцентирует солирующий верхний голос и тенор при помощи разнообразных типов колорирования и особой акцентуации ритма (пунктирный ритм, 32-ые длительности), требующих виртуозного исполнения<sup>12</sup>.

Особый интерес вызывают хоральные фантазии композиторов, живших и творивших на территории современной Швеции. Так, например, хоральная фантазия *Wo Gott der Herr nicht bey unß Held (auff 2 Clavir)* Андреаса Дюбена представляет собой пародию на хоральную фантазию *In dich hab ich gehoffet, Herr* Г. Шейдемманна. Творческое наследие данного композитора представлено

---

<sup>12</sup> Beckmann, Kl. Einleitung // Peter Morhard. Sämtliche Orgelwerke. 10 Choralbearbeitungen / hrsg. von Klaus Beckmann – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2009. – S. 4–5. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 19).

ещё двумя композициями: *Prælude Ex. E.* и вариационным циклом на *Allein Gott inn der Höh sey Ehr* [Beckmann II, S. 457]. Также в *Berliner Tabulatur Lynar B* значится хоральная фантазия *Nun Lobe meine Seele den Herren (auff 2 clavic)*, являющаяся единственным сохранившимся произведением авторства сына Андреаса Дюбена — Густава Дюбена [Beckmann II, S. 459].

В творчестве поздних поколений северонемецких композиторов жанр хоральной фантазии достиг своего расцвета. Особое значение имеют две хоральные фантазии Иоганна Адама Рейнкена: *An Wasserflüssen Babylon* и *Nun freut euch lieben Christen g'mein*. Как известно, именно эти произведения в своё время были переписаны от руки юным Иоганном Себастьяном Бахом. Благодаря своим 327 тактам, хоральная фантазия Иоганна Адама Рейнкена *An Wasserflüssen Babylon* достигает непревзойденных размеров. Десять хоральных фантазий Дитриха Букстехуде также представляют собой вершину развития данного жанра. Примечательно, что две из них, хоть и имеют форму и черты хоральной фантазии, но озаглавлены Букстехуде как Магнификат (речь идёт о двух *Magnificat primi toni*). Интересен тот факт, что у Букстехуде по-прежнему встречается и форма хорального ричеркара в обработке *Ich dank dir schon durch deinen Sohn*. В последнем поколении композиторов мы имеем только две хоральные фантазии, одна принадлежит Николаусу Брунсу и ещё одна Винсенту Любеку.

Перечень всех хоральных фантазий, найденных на сегодняшний день, приводится в *Таблице 1* (см. Приложение 1) с указанием источников, в которых были найдены данные композиции. Рядом с названием некоторых хоральных фантазий также указана предполагаемая или точная дата создания или публикации произведения. Список разделён на две части: в первой части перечислены хоральные фантазии раннего периода, во второй части собраны произведения позднего образца.

## 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ИНСТРУМЕНТОВ ЗА КОТОРЫМИ И ДЛЯ КОТОРЫХ СОЗДАВАЛИСЬ ХОРАЛЬНЫЕ ФАНТАЗИИ<sup>13</sup>

Для того, чтобы определить основные принципы регистровки хоральной фантазии, для начала следует ознакомиться подробно со спецификой инструментов, для исполнения на которых создавались эти произведения, поскольку „Хоральная фантазия [...] является таким жанром, появившимся впервые за всю многовековую историю музыки, который связан непосредственно с узко определённым типом клавишного инструмента, потому что его происхождение исходило из специфики этого типа инструмента“ [Edler, S.138]. В данном разделе приведена общая характеристика северо-немецкого органа XVII в.

Органостроение на севере Германии существовало с XIII в. Однако первый значительный расцвет органостроительного искусства можно заметить в период с 1450 по 1520 гг. В тот период органостроитель зачастую занимал пост органиста за инструментом, который сам построил. Так, например, Бартольд Геринг, который построил великий орган Мариенкирхе в Любеке в период с 1516 по 1518 гг., затем занял там же пост органиста, а органостроитель Иоганн ван Коллен в гамбургской Петрикирхе [Crivellaro., S. 61].

Поначалу Реформация, проведённая Лютером в 1517 г., не увеличила значение роли, которая отводилась органу в лютеранском богослужении, поэтому большие инструменты продолжали строиться только в крупных ганзейских городских церквях. Однако в тех районах страны, которые граничили с Нидерландами, нидерландские органостроители XVI в. — такие как Грегориус Фогель, Хендрик Нихофф и Яспер Йохансон (Йохансен), а также семья Зигель — перенесли свою деятельность в северную Германию и привнесли новые импульсы в немецкое органостроение.

---

<sup>13</sup> Основная часть информации (а также иллюстрации), представленная в данном разделе, приводится по: *Crivellaro, P. Die Norddeutsche Orgelschule ...*, S. 61–66.

Примерно в середине XVI в. началась активная реконструкция и строительство новых инструментов в Гамбурге, в XVIII в. город стал одним из важнейших центров органного строительства в Германии, в частности, благодаря деятельности органостроителей Якова и Ганса Шереров, Готфрида Фрицше, Фридриха Штельвагена и Арпа Шнитгера. Сохранившиеся исторические документы указывают на регулярное обновление больших ганзейских городских органов на протяжении XVII в.

Поэтому большинство композиторов-органистов эпохи барокко, служившие в церквях крупнейших городов, имели в своём распоряжении инструменты, которые были реконструированы к моменту их поступления на службу или проходили реконструкцию в период их службы органистами. Реконструкцию прошли инструменты гамбургских церквей: *Jacobikirche* (органисты — Иероним Преториус, Маттиас Векманн), *Petrikirche* (Якоб Преториус), *Katharinenkirche* (Генрих Шейдеманн, Иоганн Адам Рейнкен); а также инструменты *Marienkirche* Любека (Франц Тундер, Дитрих Букстехуде) и *Johanniskirche* Люнебурга (Георг Бём).

Даже в период до Реформации в больших церквях нередко было два органа: небольшие инструменты использовались для сопровождения ежедневной мессы, богослужения, для проведения различного рода обрядов и помещались, как правило, рядом с лекторием или возле алтаря; большой инструмент располагался в северной части церкви в середине нефа или, как это было принято в более поздний период, над главным порталом для основных богослужений, который находился на западной стороне церкви. Размер инструмента зависел не от количества регистров: его масштабы определялись количеством верков, размер которых, в свою очередь, определялся мензурой самого крупного регистра *принципальной* группы (далее *Principal*), чьи трубы находились обычно в проспекте (на фасаде) инструмента. Таким образом, *Principal 16'* основывал главный верк (*Hauptwerk*, который также именовался *Gantz-* или *Grosswerk*), *Principal 8'* являлся основой для *Aequal-* или *Halb-Werk* и *Principal 4'* находился на

*Octav-*, также он назывался *Klein-* или *Viertel-Werk*, что подробно описывают в своих теоретических трудах Михаэль Преториус и Андреас Веркмайстер [Crivellaro, стр. 62].

Диапазон органов, созданных до конца XVI в., обычно начинался не с *C* (До большой октавы), а либо на квинту ниже с *FF* (в контроктаве) или же с *F* (Фа большой октавы). Соотношение футовости регистров таких инструментов с инструментами в привычном строе от *C* приведены ниже:

|           |   |          |   |                    |
|-----------|---|----------|---|--------------------|
| <i>FF</i> | = | <i>C</i> | = | <i>F</i>           |
| 24'       | = | 16'      |   |                    |
| 12'       | = | 8'       | = | 6'                 |
| 6'        | = | 4'       | = | 3'                 |
| 3'        | = | 2'       | = | 1 <sup>1/2</sup> ' |

Таким образом, в инструментах, диапазон которых начинался от *FF*, регистр 12' соответствовал регистру 8' в строе *C*, регистр 6' — регистру 4' и регистр 3' — регистру 2'. Дополнительные ноты от *FF* до *HH* относятся уже к 16', к 8' и к 4', соответственно. Педальный регистр 24' равен регистру 16' (ноты от *FF* до *HH* относятся к 32'). В органах, диапазон которых начинался с *F*, регистр 6' был равен регистру 8', 3' — регистру 4' и самый высокий регистр 1<sup>1/2</sup>' соответствовал регистру 2' (при этом отсутствовали звуки С–Е).

Примером такого инструмента был реконструированный Хендриком Нихоффом с 1548 по 1550 гг. орган Petrikirche в Гамбурге, строй которого, весьма вероятно, был в *Фа*: диапазон *Hauptwerk* и *Pedal* начинался от *FF*, *Rückpositiv* и *Oberwerk* — от *F*.

Нередко также встречались и инструменты у которых на мануалах, связанных с педалью, некоторые регистры начинались с *FF*, а другие с *C*. Примером такого инструмента служил орган Jakobikirche в Гамбурге до его частичной реконструкции органом мастером Готфридом Фрицше.

Встречались также инструменты, диапазон которых начинался от *D*: старый орган Michaeliskirche в Люнебурге до реконструкции его Арпом

Шнитгером имел в педали диапазон от *D* до *b*, а орган Marienkirche в Любеке имел, согласно сведениям Михаэля Преториуса 3 мануала, из которых два самых верхних с диапазоном от *D* до *a*". Нижний мануал от *C* до *a*". Но педаль от *C* до *d*' [Praetorius, S. 165].

К концу XVI в. большинство органов на севере Германии были построены в строе *C* и имели короткую октаву (CDEFGA), т.е. в большой октаве отсутствовали звуки *Cis*, *Es*, *Fis*, и *Gis*. При этом звуки *C*, *D* и *E* располагались следующим образом (рис. 1):



Рис. 1

Иногда отсутствовали только звуки *Cis* и *Es*, что образовывало укороченную октаву (CDE) (рис. 2):

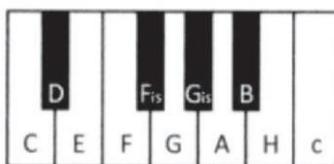


Рис. 2

Также были примеры клавиатур, в которых клавиши состояли из двух частей: ближе к белым клавишам находился тон *D*, над ним располагалась клавиша с тоном *Fis* (аналогичное расположение тонов *E* и *Gis*) (рис. 3):

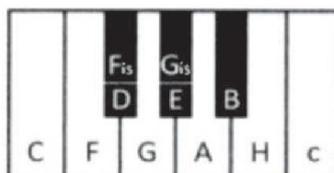


Рис. 3

Первая октава педали также часто начиналась с клавиш CDE или CD, существовало некоторое количество инструментов с наличием короткой

октавы в педали. Нередко встречались органы, у которых на мануалах и в педали большая октава была различной конструкции: обычно строения CDEFGA на мануале и CDE в педали. Такие различия порой обнаруживались также между *Rückpositiv* и другими мануалами, как, например, в Jakobikirche в Гамбурге: *Hauptwerk/Oberwerck/ Brustwerk* с короткой октавой (CDEFGA), *Rückpositiv* и *Pedal* с укороченной октавой (CDE). Наличие короткой октавы позволяло экономить средства за счёт отказа от мало используемых больших труб педальных регистров, а также в случае наличия игры больших интервалов их исполнение становилось не таким затруднительным.

Как правило, верхней нотой на мануале была  $c'''$ , хотя в старых инструментах диапазон ограничивался  $g''$  или  $a''$  (при этом тон  $gis''$  отсутствовал), что соответствует требуемому диапазону верхов для большинства произведений северонемецких композиторов.

Обычно двухмануальные органы состояли из *Hauptwerk*'а (также назывался *Werck*, *Organum* или *Organo*), который управлялся со второго мануала, *Rückpositiv*'а (первый, нижний мануал) и педали. Гораздо позже появилась, а потому встречалась довольно редко, комбинация из *Hauptwerk*'а на I мануале и *Brustwerk*'а на II мануале.

Большие городские трёхмануальные инструменты, созданные до времён Арпа Шнитгера, обычно состояли из: *Rückpositiv*'а (I мануал), *Hauptwerk*'а или *Werck*'а (II мануал), *Oberwerck*'а (он же *Oberpositiv*) или *Brustpositiv*'а (III мануал) и педали (такое строение мануалов имело место быть, например, в Katharinenkirche в Гамбурге).

*Oberpositive* обычно был богат флейтовыми и язычковыми регистрами, акустически хорошо звучащими в помещении. *Brustpositiv* мог регулироваться по громкости звучания с помощью створок на фасаде органа, что позволяло создавать эффект эха. *Brustwerk* обычно использовался при игре генерал-баса в ансамбле с другими инструментами.

В XVI в. диапазон педали в большинстве органов доходил до  $c'$ . Однако в XVII в. стало правилом строить органы с диапазоном до  $d'$ . В

разделе *Диспозиции некоторых органов Германии*, описанных Михаэлем Преториусом в *Органографии*, охват педали в трех представленных органных диспозициях даже выходит за  $d'$  до  $e'$ , что является исключением.

Во многих инструментах того времени трубы регистров педали размещались в автономных педальных башнях (*Pedaltürme*), которые, как и *Rückpositiv*, были размещены на парапете галереи, по обе стороны от центральной части инструмента. Такое расположение труб привело к их прямому и очень чёткому звучанию в помещении. В больших инструментах запас педальных регистров был распределён между двумя типами педали: малой педалью, трубы регистров которой были встроены в основную часть инструмента, и большой педалью, регистры которой составляли *Pedaltürme*. Данное усовершенствование способствовало появлению великих педальных соло органного репертуара.

Отдельного внимания заслуживает вопрос наличия в инструментах того времени копул и принцип их использования. Если в органе имелась копула, то это была, как правило, мануальная копула между третьим (*Oberwerk* или *Brustwerk*) и вторым (*Hauptwerk*) мануалами. Традиция соединения именно этих мануалов восходит к инструментам времён Нихофа и Шерера, где *Haupt-* и *Oberwerk* были оснащены дополнительным звучанием (*Hauptwerk* был дополнительно оснащён микстурами, *Oberwerk* — флейтовыми и язычковыми регистрами), в то время как *Rückpositiv*, который включал в себя все три группы регистров, был более автономным. Исключение составляли инструменты работы Х. Нихофа, в которых была копула с *Oberwerk* на *Rückpositiv* (с III-го мануала на I). Копула между *Rückpositiv* и (*Haupt-*)*Werk* почти не встречалась.

Педаля обычно была организована как самостоятельный верк и не соединялась с мануалами. Часто богатая палитра регистров педального верка делала чувствительные (метеозависимые) механизмы сцепления системы абстрактов инструмента неудобными, поэтому, вероятно, большинство

изготовителей их и не строили. Так, например, большинство инструментов Арпа Шнитгера первоначально не имели педальных копул.

Но в случае, если педальная копула имелась, то это была копула с *Rückpositiv*, что, опять же, является исключением из традиционного соединения педали с главным мануалом. Такой вид копулы можно наблюдать также в нескольких инструментах, диспозиции которых описаны Михаэлем Преториусом, а именно: в органе Petrikerche в Любеке, Lambertikirche в Люнебурге и др.

Такова общая характеристика северо-немецких органов XVII в. — начала XVIII в. В Приложении 3 данной работы приведены диспозиции органов, которые были в распоряжении композиторов-органистов, хоральные фантазии которых сохранились на сегодняшний день. Данные диспозиции приведены по нескольким источникам. Самые ранние сведения об инструментах опубликованы в разделе *Dispositiones etlicher Vornehmen OrgelnWerck in Deutschland* *Органографии* Михаэля Преториуса. Данная информация актуальна на 1615–1619 гг. Остальные диспозиции взяты из монографий Кл. Бекмана и П. Кривелларо, которые в свою очередь обращались непосредственно к источникам. Во вступительных статьях к некоторым сборникам нотных произведений также приводится информация об инструментах, которые были в распоряжении того или иного композитора. Сведения из данных публикаций также были использованы в настоящей работе.

### 3. ПРИНЦИПЫ РЕГИСТРОВКИ ХОРАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ

#### 3.1 РЕГИСТРОВКА В НЕМЕЦКОЙ ОРГАННОЙ МУЗЫКЕ

##### XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВВ.

Исполнение хоральных фантазий требует от органиста, обратившегося к данному репертуару, знания основных принципов регистровки северо-немецкой органной музыки эпохи барокко. Однако, следует помнить, что каждый инструмент обладает специфическим набором тембров и потому нижеописанные рекомендации, когда речь заходит о применении конкретных регистров, не следует воспринимать и применять буквально. Данная информация может помочь в понимании основных тенденций регистровки музыки того времени, в частности, хоральной фантазии, но исполнителю всегда следует отталкиваться от особенностей инструмента, имеющегося в его распоряжении<sup>14</sup>.

Большинство традиционных регистровок северо-немецких органных композиций, сохранившихся до наших дней, состояли из двух-пяти (редко больше) регистров. Такая экономичность в количестве используемых регистров объясняется наличием „дорогостоящей“ системы воздухоподачи в органах<sup>15</sup>. Основная часть сохранившихся рекомендаций по регистровке относится к применению сольных голосов. Как правило в качестве верка для

---

<sup>14</sup> Об этом писал в своём трактате Д.Г. Тюрк: „Каждый орган имеет свою собственную, особенную диспозицию, таким образом я не собираюсь указывать, какие регистры должны быть использованы в той или иной ситуации. Наиболее общим правилом должно стать то, что когда органист знает свой инструмент, изучает на собственном опыте, какие регистры наилучшим образом могут прозвучать вместе, тогда, в соответствии с диспозицией конкретного органа, он может применять каждый регистр в его наилучшем употреблении“ [цит. по: Панов, с. 328].

<sup>15</sup> Органисты того времени были весьма «скупы» в применении регистров в различных комбинациях, поскольку конструкция старинного немецкого органа требовала от них экономного отношения к расходованию воздуха в виндладах. [цит. по: Панов, с. 338].

исполнения партии солирующего голоса использовался *Rückpositiv*, что было связано с более эффективным распространением звучания в церкви по причине его расположения ближе всего к слушателю. В более старых органах функцию солирующего верка мог выполнять и *Oberwerk*, во многом также в силу своего расположения — непосредственно под сводом церкви — где его звук часто сразу отражался вниз.

Исполнение на двух мануалах обычно характеризовалось типичной игрой на на R[ückpositiv] и на O[rgano]. Как правило, в большинстве случаев, указания в произведениях *R.* и *O.* подразумевало просто *forte* и *piano*, соответственно.

Некоторые общие указания о принципах регистровки дал во втором томе своего трактата *Syntagma Musicum* Михаэль Преториус. Касаясь принципов регистровки хоральных обработок может быть полезна следующая информация [цит. по: Панов, с. 17–18]:

- трехголосные произведения:

правая рука — *Hauptwerk*;

левая рука — *Rückpositiv*;

*Pedal.*

либо:

правая рука — *Rückpositiv*;

левая рука — *Hauptwerk*;

*Pedal.*

- *Cantus firmus* в теноре:

правая рука — *Sopran und Alt auf Rückpositiv*;

левая рука — *Baß auf Hauptwerk mit 16 fuß*;

педаль — *Tenor mit Trompete 8 Fuß.*

- *Cantus firmus* в сопрано:

[мануал —] *drei Unterstimmen auf Rückpositiv mit 8 Fuß*;

педаль — *Diskant mit Kornet 2 Fuß oder Bauerflöte 1 Fuß oder beide zusammen.*

Основную информацию по регистровке хоральных обработок и использованию разных мануалов даёт в третьем томе своего сборника *Tabulatura nova* (1624) С. Шейдт:

«Для исполнения двухмануальных хоральных обработок с *cantus firmus* Шейдт рекомендует следующие варианты регистровки:

- аккомпанемент на *Hauptwerk*'е:

*Grob Gedact 8' + Klein Gedact 4'*, либо

*Principal 8'*, взятый отдельно или в сочетании с другими регистрами:

- *cantus firmus* на *Rückpositiv*'е: *Quintadehn 8'*, *Klein Gedact 4'*, *Principal 4'*, *Mixtur*, *Zimbel*, *Superoctaf*, взятые вместе или в различных сочетаниях.

Похожее по своей неопределённости высказывание имеется в сборнике и в связи с регистровкой хоральных обработок с *cantus firmus* в басовом голосе:

- Для Cantus-Firmus в басу: *Vntersatz 16 Fuß Thon. Pousanen Bass 8 oder 16 Fuss Thon, Dulcina Bass 8 oder 16 Fuss, Schalmey, Trommete, Baur Flöte, Cornet*, а также другие голоса, которые имеются в педали конкретного инструмента» [цит. по: Панов, с. 337].

Довольно часто в качестве солирующих использовались язычковые регистры, о чем свидетельствуют несколько источников. Уже в органах XVI в. было доступно большое количество язычковых регистров. Однако язычковые регистры на мануалах использовались, как правило, лишь в сочетании с лабиальными голосами, такими как *Gedackt*, *Quintaden* и др. При этом не рекомендовалось брать несколько регистров, имеющих одинаковую высоту, но разную мензуру (16' + 16', 8' + 8')<sup>16</sup> [Панов, с. 338].

Ряд замечаний по выбору регистровки для хоральных обработок сделан Иоганном Маттезоном в трактате *Совершенный капельмейстер* (1739, с. 468–469) [цит. по: Панов, 2012: с. 28]:

---

<sup>16</sup> Данные выводы по основным принципам ранней немецкой органной регистровки сделаны в книге Ф. Клинды (1987, с. 107–108). Цит. по: [Панов, с. 338].

- «регистрация двухмануальной хоральной обработки с педалью (*cantus firmus* — в педали) на органе гамбургской *Catharinenkirche*:

Im Wercke — *Trommete 16' + Spitzflöte 8' + Octave 4'*;

[либо] Im Ober-Werke — *Trommete 8' + Zincke 8' + Flöte 4' + Nasat 3'*;

Im Rückpositive — *Gedackt 8'*;

Im Pedal — *Dulcian 16' + Sub-Bass 16' + Posaune 16' + Principal 16' + Trommete 8' + Cornett 2'*.

- Комбинация *pleno* с участием четырех клавиатур и педали органа:

Im Wercke — *Principal 16' + Octave 4' + Octave 2' + Rauschpfeiffe 2fach + Mixter [10fach]*;

Im Rückpositive — *Principal 8' + Qvintadeen 8' + Octave 4' + Sesquialtera 2fach + Qvintflötgen 1½'*;

In der Brust — *Principal 8' + Octave 4' + Scharff [7fach]*, «который имеет не большее количество рядов [труб], нежели *Mixtur* [главного мануала]»;

Im Oberwerk — *Principal 8' + Scharff [6fach]*: «das ist genug zu vierten Stufe»;

Im Pedal — *Principal 32' + Groß-Posaun 32' + Principal 16' + Posaun 16' + Octave 8' + Trommet 8' + Octave 4' + Schallmey 4' + Mixtur [5fach] + Rauschpfeiffe [2fach]*.

- Вариант комбинации регистров, расположенных на одной клавиатуре органа:

[Manual] — *Rohrflöte 8' + Spitzflöte 4' + Waldflöte 2' + Sifflet 1'*;

Pedal — *Principal 16' allein*».

Однако к рекомендациям И. Маттезона следует относиться с осторожностью, так как использование большого количества язычков в его регистрациях обусловлено тем, что в конкретном органе *Catharinenkirche* язычковые регистры были весьма слабыми, при этом язычковые регистры *Rückpositiv*'а имели яркую интонировку, поэтому для выделения солирующего голоса было достаточно одного языка [Панов, 2012: с. 29–33].

„...названная рекомендация автора трактата может иметь практическое значение для современного исполнителя лишь в части выяснения, на каком мануале в подобных пьесах следует использовать лабиальные, а в каком — язычковые голоса; возможно ли применение язычковых голосов в педали и какой может быть высота их звучания“ [Панов, 2012: с. 29–30].

Особого внимания также заслуживает следующее замечание:

„Далеко не на каждом органе удачным (благозвучным) будет и сочетание 16-ти, 8-ми и 2-футового язычковых регистров при отсутствии в принципе лабиального или язычкового голоса высотой 4 фута. Более того, при условии, что 2-футовый язычковый регистр интонирован достаточно сильно (а так чаще всего и бывает), слушатель сможет вполне отчетливо выделить из общей массы звучания органа весьма неприятное движение параллельных октав в педали“ [Панов, 2012: с. 30].

Авторские указания по регистровке, подтверждающие активное использование язычков в качестве сольных регистров есть и в некоторых произведениях Матиаса Векмана. К третьей вариации цикла *O Lux Beata trinitas* приписаны следующие указания [Crivellaro, S. 122]:

„den diskant und Alt in einer schwachen stime, von 8 fuß,  
den Choral im Pedal etwan Trompet 8 fuß,  
den Baß in der linken hant trompet 16. fueß“.

Как видно из указаний, в случае ведения хора в педали, партия баса велась на мануале левой рукой, причем в обоих случаях берутся языки — 8' для ведения хора и 16' для исполнения басовой партии. Аналогичные рекомендации давал Самуэль Шейдт. Также существует предположение о солирующей басовой функции *Trommete 16'* на мануале, что можно увидеть в двух регистровках в *Lüneburger Tabulatur*, где в педали проводится партия тенора [Crivellaro, S. 119].

Особую ценность представляет регистровка хоральной обработки, которую сымпровизировал Матиас Векман во время прослушивания на пост органиста в *Jakobikirche*, зафиксированная Иоганном Корткампом [цит. по: Панов, 2003: с. 341–342]:

„Он играл композицию на хорал *An Wasserflüssen Babylon*. Здесь он использовал регистровку, часто применявшуюся Якобом Преториусом в *St. Petri*, а именно: (на

*Oberwerk*'е) *Trommete* 8', *Zincke* 8', *Nasat* 3', *Gemshorn* 2', *Hohlfleute* 4'; на *Rückpositiv*'е, для средних негромких частей — *Principal* 8' и *Octave* 4'; в педали — *Posaune* 16', *Principalbass* 24', *Trommete* 8', *Trommete* 4', *Cornet* 2' [...]"

Отдельного внимания заслуживает вопрос перерегистрации произведения во время его исполнения. Изменение звучности во время игры было возможно только при наличии ассистента (или даже двух ассистентов), поскольку исполнитель в большинстве случаев не успевал самостоятельно менять регистры. В связи с этим вопросом стоит упомянуть ещё одну цитату Иоганна Корткампа из его *Organistenchronik*, которая доказывает, что северо-немецкие органисты в XVII в. брали себе в помощь ассистентов:

„и [я] был рядом с ним [Векманом] шесть лет, чтобы помогать с органом, чтобы он не так уставал от настройки и чтобы он был полон духа для исполнения. Это было полезно для меня: когда он играл, я стоял позади него и вытаскивал регистры, которые он просил; [...]"<sup>17</sup>.

Подтверждение тому наблюдается и в *Pelpliner Tabulatur*: к хоральным фантазиям Ф. Тундера и Н. Хассе имеются указания на добавление и выключение языков *Posaune* и *Cornet* в педали, чтобы подчеркнуть хорал, а в хоральной фантазии *Christ in Todesbanden* Тундера несколько раз встречается обозначение *scharff* на *Rückpositiv* которое, по всей видимости, является синонимом сильного или резкого звука [Crivellaro, S. 122; Davidsson, p. 49]. Наличие этих указаний также доказывают существование практики перерегистрации произведений во время исполнения.

Выше были приведены основные рекомендации и сведения о принципах регистровки, сохранившиеся в исторических документах XVII–XVIII вв. Ориентируясь на данные сведения, а также обратившись к диспозиции малого органа *Marierkirche* г. Любека (Приложение 3, п. 6), попробуем создать в следующем разделе варианты регистровки хоральной фантазии *In dich hab ich gehoffet* Ф. Тундера.

---

<sup>17</sup> „und [ich] bin bey ihm [Weckmann] 6 Jahr gewesen, seine Orgel unterhalten, das er wegen Stimmung derselben nicht müde wehre, sondern einen kräftigen Geist hette zu spielen, wovon ich großen Nutzen hatte, wen er spielte und hinter ihm stant, die Stimmen anzog, so er verlangte; [...]" Цит. по: [Davidsson, p. 49].

## ПРИНЦИПЫ РЕГИСТРОВКИ ХОРАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ НА ПРИМЕРЕ ОБРАБОТКИ *IN DICH HAB ICH GEHOFFET, HERR* ФРАНЦА ТУНДЕРА

На основе вышеизложенных сведений можно с уверенностью заключить, что в хоральных фантазиях раннего образца *cantus firmus* проводился преимущественно в верхнем голосе и в педали, реже в альте или в теноре. Проведение *cantus firmus* в педали было зачастую усилено использованием язычковых регистров. Особенно характерно это для произведений из *Pelpliner Tabulatur*: хоральным фантазиям Г. Шейдемана, Э. Хинца, Н. Хассе и Ф. Тундера.

Как правило для указания мануалов в хоральных фантазиях авторы использовали аббревиатуры *R.* (*Rückpositiv*) — для голоса, в котором проводится *cantus firmus*; и *O.* (*Organum*) для сопровождения. Однако это не даёт исчерпывающей информации, поскольку многие церковные органы были оснащены только двумя мануалами — *Hauptwerk* (или *Organum*) и *Rückpositiv*. Разумеется, более крупные инструменты, имеющие более двух мануалов, допускают большее разнообразие в выборе мануалов. В связи с этим, обозначение *R* (*Rückpositiv*) можно буквально понимать как *соло*, в то время как обозначение *O* (*Organum*) указывает на клавиатуру, на которой исполняется сопровождающий материал.

При наличии у инструмента более трёх мануалов, композитор мог быть свободен в выборе мануала для проведения мелодии хорала. Уже само наличие в органе более двух мануалов указывает на то, что эти мануалы должны использоваться. Исполнение сольного голоса на двух разных мануалах показано в четвертой вариации *Magnificat Primi Toni (Auf 3 Clavier)* Якоба Преториуса: один мотив исполняется сначала на *Rückpositiv* и затем имитируется на *Brustpositiff*, в то время как аккомпанемент звучит на *Organum (Hauptwerk)*. Как уже упоминалось ранее, такая практика встречается *Pelpliner Tabulatur*, например, в хоральной фантазии *Allein zu die Herr Jesu Christ* Эвальда Хинца и в *Allein Gott in der Höh sei Ehr* Николауса

Хассе: соло здесь исполняется на *Ruc*[kpositiv] и на *Brust*[werk], аккомпанемент исполняется на *Org*[ano] [Crivellaro, S.108]. В хоральной фантазии *Komm Heiliger Geist Herre Gott* Николауса Хассе еще даётся указание:

„Хорал в правой руке на верке, но позже на других клавиатурах“<sup>18</sup>.

Как уже говорилось ранее, важной чертой хоральной фантазии, отличающей её от других типов хоральных обработок, является наличие эхо-разделов. Данные разделы исполнялись только на мануалах и в отличие от разделов с проведением *cantus firmus*, где верхние голоса исполнялись на разных мануалах, в эхо-разделах обе руки играют одновременно на одном мануале, переходя вместе с одного мануала на другой. Для исполнения эхо на двух мануалах обычно брались *Rückpositiv* и *Organo*, при этом как правило *forte* исполнялось на *R*[ückpositiv] и *piano* — на *O*[rgano]. Но эти указания совершенно не означают обязательное использование только этих мануалов, поскольку обозначение *R.* означало просто *forte* и *O.* — *piano*. Для игры эхо-разделов возможны различные комбинации мануалов, такие как *Rp/Bw*, *Rp/Ow* и *Ow/Bw* [Crivellaro, S. 109].

Редко встречается указание исполнения хоральной фантазии на трёх мануалах. В названиях таких работ прямо указывается это — например, в хоральной фантазии Якоба Преториуса: [...] *a 5, Echo. Durch Adamß fall ist gantz verderbt Auff 3 Clavier Jacobus Prætorius* [...]; или в хоральной фантазии Николауса Хассе: *Jesus Christ[us] \ pro: 3 Clav: \ Nic: Hass* [...].

Практика игры эхо-разделов сохранилась в течение длительного времени и претворялась в более позднее время, в том числе при игре генерал-баса. Порой применялись даже сильные звуковые контрасты, о чём говорит в своём теоретическом труде Якоб Адлунг (1768)<sup>19</sup> [цит. по: Crivellaro, S. 109]:

---

<sup>18</sup> Coral in der rechten handt aufs werck aber nachgefalls aufs anders Clav: [...]. Цит. по: Crivellaro, S. 108.

<sup>19</sup> *Adlung, J. Musica Mechanica Organoedi / Jakob Adlung.* – Berlin, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1768.

Если нужно исполнить Эхо, одна клавиатура может быть озвучена гораздо тише, чем другая: иногда Gedackt может чередоваться со звучанием полного верка<sup>20</sup>.

Руководствуясь сохранившимися сведениями о принципах регистровки, перечисленными в предыдущем разделе и описанной выше информацией касемо строения хоральной фантазии и принципов исполнения определенных её разделов на разных мануалах, попробуем составить предположительный вариант регистровки хоральной фантазии *In dich hab ich gehoffet, Herr* Франца Тундера, предварив его общими сведениями о данной хоральной обработке и небольшим анализом формы. В составлении непосредственно регистровки нам также понадобится диспозиция малого органа Marienkirche г. Любека, где Тундер служил органистом в период с 1641 по 1667 гг. [см. Приложение 2, п. 6].

Гимн *In dich hab ich gehoffet, Herr* был написан в 1533 г. историком и поэтом г. Миндельхайма Адамом Ройзнером (Adam Reissner, 1496-1582) и представляет собой церковную песню на Псалом 31 с пятью строками в каждом стихе. Такая структура гимна повлияла напрямую на строение хоральной обработки Тундера тем, что в итоге данная хоральная фантазия представлена всего 94 тактами [см. Приложение 5].

На основе анализа количества тактов во всех пяти частях обработки — 10, 6, 27, 10 и 35 тактов на каждую строку гимна, соответственно — можно заключить следующее: третья и пятая строки (то есть средняя и последняя строки гимна) явились для Тундера основными объектами композиции: в этих частях Тундер добавляет расширенные *Manualiter-Phasen* (мануальные разделы), включающие технику *per choros* и *per echo*. Примерный план данной хоральной фантазии выглядит следующим образом (см. табл. 3)<sup>21</sup>:

---

<sup>20</sup> Wenn ein Echo vorzustellen ist, kann ein Clavier schwächer gezogen werden, als das andere: zuweilen kann auch das Gedackte mit dem vollen Werke abwechseln.

<sup>21</sup> Данный анализ (с некоторыми изменениями) приведён по: Beckmann II, S. 281.

Таблица 3.

| № тактов     | № строки хора | Общая характеристика раздела. Функция голосов.  |
|--------------|---------------|---|
| т. 1-7:2     | 1 строка      | Колорированный <b>cantus firmus</b> в <b>верхнем голосе</b> с ритурнелями в начале и в конце построения; альт и тенор — сопровождение.  |
| т. 6–10      | 1 строка      | <b>Cantus planus в басу</b> в педали, альт и тенор — сопровождение со включением мотивных структур на основе мелодии хора.  |
| т. 11–17     | 2 строка      | Колорированный <b>cantus firmus в верхнем голосе</b> , альт и тенор — сопровождение, в <b>педали</b> видоизменённый <b>cantus planus</b>  |
| т. 17:3–32   | 3 строка      | Мануальный раздел (Manualiter–Phase):<br><b>Верхний голос</b> колорирован, мотивные имитации в 4-х голосах; трёхголосный раздел <i>per echo</i> (тт. 22:2–25:3); четырёхголосный раздел <i>per choros</i> (тт. 25:3–27:1); Трёхголосный раздел <i>per echo</i> (тт. 27:1–32).                 |
| т. 33–38     | 3 строка      | <b>Бас cantus planus</b> в педали, верхний голос и альт <i>per echo</i>   |
| т. 38:2–44:1 | 3 строка      | <b>Верхний голос: cantus firmus</b> колорированный, остальные три голоса (с 41 такта четыре голоса) — сопровождение.  |
| т. 44–49     | 4 строка      | <b>Верхний голос: cantus firmus</b> колорированный, остальные четыре голоса — сопровождение.  |
| т. 49:3–53   | 4 строка      | <b>Бас cantus planus</b> , альт и верхний голос ведут ритурнели в Duo.  |
| т. 53:4–76   | 5 строка      | Мануальный раздел (Manualiter–Phase):<br>Двухголосный канон <i>per choros</i> в верхнем голосе и альте (тт. 53:4–58);<br>Четырёхголосный имитационный раздел с фигурациями на основе cantus firmus (тт. 58–64);<br>Трёхголосный раздел <i>per choros</i> , затем <i>per echo</i> (тт. 64–76). |
| т. 77–83     | 5 строка      | <b>Бас cantus planus</b> , тенор и верхний голос ведут фигурации в Duo.   |
| т. 83–88     | 5 строка      | Пятиголосие. Колорированные <b>верхний голос</b> и <b>альт</b> , остальные голоса – сопровождение.  |
| т. 88–94     | —             | <b>Supplementum</b> (Послесловие). Фигурации в верхнем голосе на фоне аккордового сопровождения остальных четырёх голосов.  |

Руководствуясь вышеизложенным планом, попробуем составить регистровку для хоральной фантазии *In dich hab ich gehoffet, Herr* Тундера. Для этого стоит для начала обратиться к диспозиции малого органа Totentanz-Orgel Marienkirche (Приложение 2, п. 6).

На момент службы Тундера органистом малый орган имел среднетоновую темперацию. В 1654 г. он претерпел ремонт виндлады *Brustwerk'a*, о чём свидетельствует в документах органостроитель Фридрих Штельваген [Beckmann II, S. 257]. В 1937 г., после детального исследования исторической документации, инструмент претерпел капитальное реконструкцию и восстановлен до состояния (состава регистров),

актуального на 1655 г. Исследователь Вильгельм Шталь объясняет восстановление 1937 г. следующим образом [Beckmann II, S. 257]:

„Орган был восстановлен до первоначального состояния с устранением изменений, произошедших в XVIII и XIX вв. При этом требовалось перестроить имеющиеся регистры, и восстановить регистры, которые больше не существовали. Разборка pedalной виндлады показала, что у педали изначально было еще два регистра, которые впоследствии были удалены и не могут быть точно определены из сохранившейся документации. [...] Чтобы восстановить старый звук, впоследствии увеличенный разрез труб возвращался к норме“.

Итак, в распоряжении Тундера находился трёхмануальный инструмент, в котором были *Rückpositiv* (10 регистров), *Hauptwerk* (8 регистров) и *Brustwerk* (7 регистров) и педаль (15 регистров). Сольным верком в данном случае являлся *Rückpositiv*. Судя по сохранившейся диспозиции малого органа, на нём имелось два язычковых регистра *Dulcian 16'* и *Trechterregal 8'*, три регистра 8', принципал и флейта 4', двухрядный *Sesquialter*, а также *Sifflöte 1 1/3'* и 6–8-рядный регистр *Scharff*. Из данных регистров для озвучивания сольного верхнего голоса подойдут следующие комбинации регистров: *Principal 8' + Rohrflöte 4' + Sesquialter 2fach + Sifflöte 1 1/3' + Scharff*; учитывая возможный вариант использования язычковых регистров для проведения хора, можно также попробовать взять такую комбинацию: *Trechterregal 8' + Quintade 8' + Rohrflöte 4'*. Такая регистровка подходит для верхнего голоса на протяжении всей композиции за исключением эхо-разделов.

Для аккомпанемента в двух средних голосах, исполняемых на *Hauptwerk*'е следует взять комбинацию регистров *Spitzflöte 8' + Oktave 4' + Rauschpfeiffe 2fach* для первого типа регистровки верхнего голоса или один *Principal 8'* для второго случая, соответственно. В педали при использовании первого варианта регистровки можно взять следующую комбинацию: *Dulcian 16' + Trompete 8' + Gedackt 8' + Oktave 4'*; для второго: *Trompete 8' + Quintade 4'*. Таким образом получаются следующие два варианта регистровки основных разделов хоральной фантазии (Табл. 4.1, 4.2):

Таблица 4.1

| Hauptwerk                  | Rück=Positiv             | Pedal              |
|----------------------------|--------------------------|--------------------|
| <i>Spitzflöte 8'</i>       | <i>Principal 8'</i>      | <i>Dulcian 16'</i> |
| <i>Oktave 4'</i>           | <i>Rohrflöte 4'</i>      | <i>Trompete 8'</i> |
| <i>Rauschpfeiffe 2fach</i> | <i>Sesquialter 2fach</i> | <i>Gedackt 8'</i>  |
|                            | <i>Sifflöte 1 1/3'</i>   | <i>Oktave 4'</i>   |
|                            | <i>Scharff</i>           |                    |

Таблица 4.2

| Hauptwerk           | Rück=Positiv            | Pedal              |
|---------------------|-------------------------|--------------------|
| <i>Principal 8'</i> | <i>Trechterregal 8'</i> | <i>Trompete 8'</i> |
|                     | <i>Quintade 8'</i>      | <i>Quintade 4'</i> |
|                     | <i>Rohrflöte 4'</i>     |                    |

Как говорилось в предыдущем разделе, в композициях северо-немецких авторов, в том числе в хоральных фантазиях, допускалось изменение регистровки во время исполнения произведения. Кроме того, ранее мы также выяснили, что указания R. и O. не обязательно означали исполнение именно на *Rückpositiv* и *Organo*. Приняв данную версию как допустимую, возьмём для исполнения и регистровки эхо-разделов мануалы *Hauptwerk* и *Brustwerk*.

В данном случае можно взять следующую комбинацию: на *Hauptwerk*'е *Spitzflöte 8'* и *Oktave 4'*, а на *Brustwerk*'е: *Gedackt 8'*+ *Quintade 4'* + *Hohlflöte 2'*. Также в данной хоральной фантазии возможны изменения регистровки в педали, когда проведение *santus firmus* сменяется в педали функцией проведения фундаментального баса. Таким образом, начиная с 39-го такта композиции функция басового голоса меняется. В данном случае целесообразно поменять регистровку, убрав из педальной партии группу язычковых регистров. В момент возвращения изложения в басу *santus planus* в 49-м такте первоначальная регистровка возвращается и используется до конца произведения. Вот основные указания по регистровке, которые могут быть применимы в отношении данной хоральной фантазии Франца Тундера.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, следует определить, какие из поставленных в начале работы задач были решены:

1. Дано определение северо-немецкой хоральной фантазии и перечислены основные характерные признаки данного жанра;
2. Составлен перечень всех известных на сегодня северо-немецких хоральных фантазий XVII — первой половины XVIII вв., а также список их источников;
3. Систематизированы данные по диспозициям органов, находившихся в распоряжении авторов хоральных фантазий;
4. Определена специфика регистровки хоральных фантазий на основе сохранившихся сведений и исходя из характеристик инструментов того времени, а также в качестве примера составлены регистровки для хоральной фантазии *In dich hab ich gehoffet, Herr* Франца Тундера.

Из вышеперечисленного следует, что были выполнены все поставленные задачи, а также несколько дополнительных, что свидетельствует о полном выполнении поставленной цели настоящей работы.

На сегодняшний день в репертуаре многих отечественных органистов хоральные фантазии отсутствуют, хотя подробное изучение того, как композитор разрабатывает музыкальный материал, беря за основу тему хора, может помочь органисту в совершенствовании исполнительского мастерства. Многие органисты опасаются браться за этот жанр и исполнять хоральные фантазии в концертных программах, потому что попросту не знают, как грамотно играть такие произведения. Основные результаты данного исследования могут помочь в решении данной проблемы, собранные в ходе исследования сведения могут быть использованы в учебном процессе в специализированных музыкальных образовательных учреждениях, а наработки в области определения специфики регистровки хоральной фантазии могут быть полезны для практикующих органистов.

# ЛИТЕРАТУРА

## I. СЛОВАРИ И СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

*Edler, A.* Geschichte der Klavier- und Orgelmusik : Gattungen der Musik für Tasteninstrumente – Bd.1 / Arnfried Edler ; in Verbindung mit Siegfried Mauser. – Laaber : Laaber-Verlag, 2007. – S.1–613 Bd.2 2007 S.615–1239. — (Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser. — Bände 7, 1–3).

Handbuch Orgelmusik / hrsg. von Rudolf Faber und Philip Hartmann : 2., ergänzte Aufl., 2010. – Kassel : Bärenreiter, 2002 – 714 S.

*Karstädt, G.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude : Buxtehude-Werke-Verzeichnis (BuxWV). – 2., erweiterte und verbesserte Auflage / hrsg. von Georg Karstädt. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1985. – 246 S.

Lexikon der Kirchenmusik. – Bd.1 A-L / hrsg. von Günther Massenkeil und Michael Zywiets. – Laaber : Laaber-Verlag, 2013. – 759 S.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik ; 26 Bände in zwei Teilen; Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden ; mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil / begr. von Friedrich Blume. — 2. neubearb. Ausg. / Hrsg. von Ludwig Finscher. — Kassel [u.a.] : Bärenreiter ; Stuttgart [u.a.] : Metzler, 1994–2007.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2-nd edition: in 29 vols. Vol. V / Ed. by S. Sadie. London : Macmillan, 2001.

*Walther, J.G.* Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec / Johann Gottfried Walther ; hrsg. von Friederike Ramm. – Kassel : Bärenreiter, 2001. – 601 S.

## II. МОНОГРАФИИ И СТАТЬИ

- Блажевич, М.Н.* «Математика веры» в музыке Дитриха Букстехуде. Числовая символика в хоральной фантазии «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» (ВихWV210) / Блажевич Мария Николаевна. – Москва : Старинная музыка, 2010. – С. 13–19. – (Старинная музыка. № 3 (49)).
- Панов, А.А.* Регистровка в немецкой органной музыке XVII-XVIII вв. Лекция по истории органного искусства / Панов Алексей Анатольевич. – Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 152 с.
- Панов, А.А.* Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма / Панов Алексей Анатольевич. – Казань : , 2003. – с. 592.
- Соколов, О.В.* К проблеме типологии музыкальных жанров / Соколов Олег Владимирович // Проблемы музыки XX века – Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. – с. 19–58.
- Apel, W.* The history of keyboard music to 1700 / Willy Apel ; transl. and revised by Hans Tischler. – Bloomington : Indiana University Press, 1972. – 817 S.
- Beckmann, Kl.* Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. – T. 1: Die Zeit der Gründerväter, 1517–1629. – Mainz : Schott Musik International, 2005. – 312 S.
- Beckmann, Kl.* Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. – T. 2: Blütezeit und Verfall, 1620–1755. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2009. – 592 S.
- Crivellaro, P.* Die Norddeutsche Orgelschule : Aufführungspraxis nach historischen Zitaten. Repertoire. Instrumente / Paolo Crivellaro. – Stuttgart : Carus-Verlag, 2014. – 208 S.
- Davidsson, H.* Matthias Weckmann: the Interpretation of his Organ Music – Vol. 1 / Hans Davidsson. – Stockholm : Gehrman's Musikförlag, 1991. – 186 p.

- Defant, Chr.* Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland : Eine Studie zu den Auswirkungen eines Theologenstreites auf Werke der Organisten Weckmann, Reincken und Buxtehude / Christine Defant. – Frankfurt am Main u. a. : Lang, 1990. – 130 S. – (Europäische Hochschulschriften : R. 36, Musikwissenschaft, Bd. 41).
- Edler, A.* Choralricercar und Choralfantasie // *Edler, A.* Geschichte der Klavier- und Orgelmusik. – Bd. 1 / Arnfried Edler ; in Verbindung mit Siegfried Mauser. – Laaber : Laaber-Verlag, 2007. – S. 129–150.
- Edler, A.* Das Echo // *Edler, A.* Geschichte der Klavier- und Orgelmusik. – Bd. 2 / Arnfried Edler ; in Verbindung mit Siegfried Mauser. – Laaber : Laaber-Verlag, 2007. – S. 640–642.
- Edler, A.* Phantastik und Gelehrsamkeit Orgel- und Klaviermusik für die städtische Gesellschaft um 1700 / Arnfried Edler // Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition : Bericht über das Internationale Symposion der Musikhochschule Lübeck April 2000. 2. Aufl. – Kassel u. s. w. : Bärenreiter, 2006. —S. 60-71.
- Marpurg, F.W.* Briefe V// *Marpurg, F.W.* Kritische Briefe über die Tonkünste mit kleinen Clavierstücken and Singoden begleitet einer musikalischen Gesellschaft in Berlin. – Bd. I. / Friedrich Wilhelm Marpurg. – Berlin : Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1760. – S. 33–40.
- Marshall, R.L., Leaver, R.A.* Chorale settings. Organ chorales : Chorale Fantasia and chorale prelude, c1650–c1700: Buxtehude and the north German tradition. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Vol. 5. – Pp. 746–763.
- Moths, A.* Chorabearbeitung / Angelika Moths // Lexikon der Kirchenmusik. – Bd. 1, A-L – S. 247-255.
- [*Praetorius, M.*] Syntagma Musicum – Bd. II. *De Organographia* / Faksimile-Nachdruck hrsg. von Wilibald Gurlitt. – Kassel u. a. : Bärenreiter, 1968. – 236 S., XLII S.

- Ritter, A.G.* Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. In 2 Bde. – Bd.1 / – Leipzig : Max Hesse's Verlag, 1884. – 225 S.
- Schneider, M.* Buxtehudes Choralfantasien : Textdeutung oder »phantastischer Stil«? / Matthias Schneider. – Kassel u. s. w. : Bärenreiter, 1997. – 569 S.
- Shannon, J.R.* The evolution of Organ Music in the 17th Century / John R. Shannon. – Jefferson ; London : McFarland & Company, 2012. – 305 p.
- Snyder, K.J.* Dieterich Buxtehude. Leben. Werk. Aufführungspraxis / übers. von Hans-Joachim Schulze »Dieterich Buxtehude. Organist in Luebeck« (1987). – 3. Aufl. – Kassel : Bärenreiter, 2007. – 582 S.
- Werckmeister, A.* Werckmeister's Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe in English. I Title / Andreas Werckmeister trans. by Gerhard Krapf. – Raleigh : At the Sunbury, 1976. – 69 p.

#### СТАТЬИ В ПОТНЫХ ИЗДАНИЯХ

- Beckmann, Kl.* Einleitung // Peter Morhard. Sämtliche Orgelwerke. 10 Choralbearbeitungen / hrsg. von Klaus Beckmann – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2009. – S.4–5. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 19).
- Beckmann, Kl.* Einleitung // Johann Adam Reincken. Sämtliche Orgelwerke. Choralfantasien. Tokkaten / hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2008. – S.4–13. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 11).
- Beckmann, Kl.* Einleitung // Jakob Praetorius. Sämtliche Orgelwerke. 6 Versus-Zyklen. Orgelchoral. 3 Preambula / hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2004. – S.4–9. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 6).
- Beckmann, Kl.* Einleitung // Hieronymus Praetorius. Sämtliche Orgelwerke, T.1 / hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2003. – S.4-11. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 1).

- Beckmann, Kl.* Einleitung // Heinrich Scheidemann. Sämtliche Orgelwerke, T. 1. 35 Choralbearbeitungen / hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, <sup>2</sup>2008. – S. 4–5. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 8).
- Beckmann, Kl.* Editionspraxis // Heinrich Scheidemann. Sämtliche Orgelwerke, T. 1. 35 Choralbearbeitungen / hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, <sup>2</sup>2008. – S. 164. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 8).
- Beckmann, Kl.* Einleitung // Johann Steffens. 3 Choralbearbeitungen. Fantasia / hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott, 2003. – S. 4–5. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 4).
- Belotti, M.* Vorwort // Franz Tunder. Sämtliche Orgelwerke / hrsg. von Michael Belotti. – Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel, 2012. – S. 3–15.
- Breig, W.* Vorwort // Matthias Weckmann. Choralbearbeitungen für Orgel / hrsg. von Werner Breig. – Kassel u. a. : Bärenreiter, <sup>6</sup>2013. – S. III–XV.
- Schulze, H.-J.* Vorwort / Hans-Joachim Schulze // Bach J.S. Choralfantasie für Orgel über *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* BWV 1128. Erstausgabe / hrsg. von Stephan Blaut und Michael Pacholke. — Beeskow : Ortus, 2008. S. III–IV.
- Schumacher, Cl.* Einleitung // Nikolaus Hasse. Sämtliche Orgelwerke. 4 Choralbearbeitungen / hrsg. von Claudia Schumacher. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2008. – S. 4–5. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 16 / hrsg. von Klaus Beckmann).
- Schumacher, Cl.* Einleitung // Michael Praetorius. Sämtliche Orgelwerke. Choral- und Hymnusbearbeitungen / hrsg. von Claudia Schumacher. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2009. – S. 4–5. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 21).
- Walter, R.* Vorwort // Franz Tunder. Sämtliche Choralbearbeitungen für Orgel / hrsg. von Rudolf Walter. – Mainz : Schott's Söhne, 1958. – S. 2–3.

## НОТЫ

[Sammelhandschrift] 93 Choralbearbeitungen // Mus.ms. Bach P 802. — 1700–1750. – 368 S. [электронный ресурс]. URL: [http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN785307958&PHYSID=PHYS\\_0001&DMDID=](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN785307958&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=)

20 Choralbearbeitungen der Norddeutschen Schule / hrsg. von Claudia Schumacher. — Mainz u. a. : Schott, 2012. — 76 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 30).

*Bruhns, N.* Sämtliche Orgelwerke/ Nicolaus Bruhns ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1972. – 48 S.

*Buxtehude, D.* Sämtliche Orgelwerke. – Bd. 3, Choralbearbeitungen *A–Ma* / Dietrich Buxtehude ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel, 1995. – 88 S.

*Buxtehude, D.* Sämtliche Orgelwerke. – Bd. 4, Choralbearbeitungen *Me–W* / Dietrich Buxtehude ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel, 1995. – 91 S.

*Hasse, N.* Sämtliche Orgelwerke. 4 Choralbearbeitungen / Nikolaus Hasse ; hrsg. von Claudia Schumacher. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2008. – 40 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 16).

*Lübeck, V.* Sämtliche Orgelwerke/ Vincent Lübeck ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1973. – 72 S.

*Morhard, P.* Sämtliche Orgelwerke. 10 Choralbearbeitungen / Peter Morhard ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2009 – 48 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 19).

*Praetorius, J.* Sämtliche Orgelwerke. 6 Versus-Zyklen. Orgelchoral. 3 Preambula / Jakob Praetorius ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2004. – 80 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 6).

- Praetorius, H.* Sämtliche Orgelwerke. T.1 / Hieronymus Praetorius ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2003. – 120 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 1).
- Praetorius, M.* Sämtliche Orgelwerke. Choral- und Hymnusbearbeitungen / Michael Praetorius ; hrsg. von Claudia Schumacher. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2009. – 72 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 21).
- Reincken, J.A.* Sämtliche Orgelwerke. Choralfantasien. Tokkaten / Johann Adam Reincken ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2008<sup>2</sup>. – 64 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 11).
- Scheidemann, H.* Sämtliche Orgelwerke, Teil 1. 35 Choralbearbeitungen / Heinrich Scheidemann ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz, Schott Music GmbH & Co. KG, 2008<sup>2</sup>. – 172 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 8).
- Scheidt, S.* Tabulatura nova, Teil III / Samuel Scheidt ; hrsg. von Harald Vogel. – Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel, 2001. – 192 S.
- Steffens, J.* Sämtliche Orgelwerke. 3 Choralbearbeitungen. Fantasia / Johann Steffens ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott, 2003. – 28 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 4).
- Tunder, Fr.* Sämtliche Choralbearbeitungen für Orgel / Franz Tunder ; hrsg. von Rudolf Walter. – Mainz : Schott's Söhne, 1958. — 56 S.
- Tunder, Fr.* Sämtliche Orgelwerke / Franz Tunder ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel, <sup>4</sup>1985. – 100 S.
- Tunder, Fr.* Sämtliche Orgelwerke / Franz Tunder ; hrsg. von Michael Belotti. – Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel, 2012. – 120 S.
- Weckmann, M.* Sämtliche Orgelwerke, T.1: 9 Choralbearbeitungen / Matthias Weckmann ; hrsg. von Klaus Beckmann. – Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2010. – 112 S. – (Meister der Norddeutschen Orgelschule. – Bd. 23).
- Weckmann, M.* Choralbearbeitungen für Orgel / Matthias Weckmann ; hrsg. von Werner Breig. – Kassel : Bärenreiter, 2013. – 106 S.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## 1. Таблица 1. ХОРАЛЬНЫЕ ФАНТАЗИИ

| <i>Композитор</i>                 | <i>Название</i>   | <i>Источник</i>  |
|-----------------------------------|---|--|
| Иероним Преториус<br>(1560–1629)  | <i>Wenn mein Stündlein vorhanden ist</i> (24.09.1624)<br><i>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</i> (02.07.1625)   | Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek   |
| Якоб Преториус<br>(1586–1651)     | <i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i><br><i>Auff 3 Clavier</i> (fragment)   | Lübbenauer Tabulatur<br><i>LyB5</i>  |
| Мельхиор Вольтманн<br>(1580–1642) | <i>Von Gott will ich nicht lassen</i> (1625/1635)   | Lüneburger Tabulatur<br><i>KN 209</i>  |
| Генрих Шейдеманн<br>(1595–1663)   | <i>In dich hab ich gehoffet, Herr</i> (1620/1625)<br><i>Nun freut euch, lieben Christen gmein</i> (до 1620)<br><i>Vater unser im Himmelreich</i> [III] (до 1620)<br><i>Jesus Christus, unser Heiland</i> [I] (до 1620)<br><i>Ein feste Burg ist unser Gott</i> (1652)<br><i>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</i> (1660)<br><i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i> | <i>LyB4, Ze2, KN 208/1</i><br><i>Lü KN 208/1</i><br><i>Lü KN 208/1</i><br><i>Z1, LyB4, Pelplin 306</i><br>Pelplin Tabulatur, 304<br>Pelplin Tabulatur, 306<br>?                        |
| Николаус Хассе<br>(1605–1670)     | <i>Jesus Christus, unser Heiland, ...</i><br><i>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott</i>  | Pelpliner Tabulatur  |
| Эвальд Хинц<br>(1613–1668)        | <i>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</i>  | Pelpliner Tabulatur  |
| Андреас Дюбен<br>(1597–1662)      | <i>Wo Gott der Herr nicht bey unß Held</i><br><i>(auff 2 Clavir)</i>  | <i>Lynar B1</i>  |
| Густав Дюбен<br>(1628–1690)       | <i>Nun Lobe meine Seele den Herren</i><br><i>(auff 2 clavir)</i>  | <i>Lynar B1</i>  |
| Франц Тундер<br>(1614–1667)       | <i>Auf meinen lieben Gott</i><br><i>Herr Gott, dich loben wir</i><br><i>In dich hab ich gehoffet, Herr</i><br><i>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott</i><br><i>Was kann uns kommen an für Not</i> [in F]<br><i>Was kann uns kommen an für Not</i> [in C, fr.]<br><i>Christ lag in Todesbanden</i>  | Lüneburger, <i>KN209</i><br>Lüneburger, <i>KN209</i><br>Lüneburger, <i>KN209</i><br>Lüneburger, <i>KN209</i><br>Lüneburger, <i>KN209</i><br>Pelpliner Tabulatur<br>Pelpliner Tabulatur |
| Кристиан Флор<br>(1626–1697)      | <i>Ein feste Burg ist unser Gott</i> (1652)<br><i>(Auff 2 Clavier)</i>  | Lüneburger Tabulatur   |
| Петер Морхард<br>(1630/40–1685)   | <i>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</i><br><i>(auff 2 Clavier manualiter);</i><br><i>Alle Welt, was lebet und webet</i><br><i>(auff 2 Clavier, pedaliter);</i><br><i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i><br><i>(auff zwo Clavier, 1663);</i><br><i>Wacht auf, ihr Christen alle;</i><br><i>Du Friedefürst</i>  | Lüneburger Tabulatur,<br><i>KN 209</i><br>(все произведения)   |

| ХОРАЛЬНЫЕ ФАНТАЗИИ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА:  |   |  |
|---------------------------------------|---|--|
| Дитрих Букстехуде<br>(1637–1707)      | <i>Gelobet seist du, Jesu Christ, BuxWV188</i><br><i>Ich dank dir, lieber Herr, BuxWV194</i><br><i>Ich dank dir schon durch deinen Sohn, BuxWV195</i><br><i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BuxWV196</i><br><i>Magnificat primi toni, BuxWV203</i><br><i>Magnificat primi toni, BuxWV204</i><br><i>Nun freut euch, lieben Christen gmein, BuxWV210</i><br><i>Nun lob, mein Seel, den Herren, BuxWV212</i><br><i>Te Deum laudamus, BuxWV218</i><br><i>Wie schön leuchtet der Morgenstern, BuxWV223</i> | Mus.ms. P802<br>Gotthold 15839<br>Gotthold 15839<br>Gotthold 15839<br>BCR U 26659<br>Mus.ms. 30280<br>Mus.ms. P802<br>Plauener Orgelbuch<br>Mus.ms. P801<br>Mus. ms. 22541/2 |
| Иоганн Адам Рейнкен<br>(1623/43–1722) | <i>An Wasserflüssen Babylon (1663/64)</i><br><i>Was kann uns kommen an für not</i>  | Mus.ms. P802<br>Mus.ms. P802   |
| Николаус Брунс<br>(1665–1697)         | <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>   | Mus.ms. P802   |
| Винсент Любек ст.<br>(1654–1740)      | <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (До 1702)</i>   | Mus.ms. P802   |

## 2. Таблица 2. ИСТОЧНИКИ

| Период создания | Место создания | Наименование источника                                | Композиторы  |
|-----------------|----------------|---|--|
| c1620–50        | Berlin         | Lübbenauer Orgeltabulaturen,<br><i>Lynar B1 – B11</i> | H. Scheidemann,<br>J. Praetorius                         |
| 1624            | Wolfenbüttel   | Herzog August Bibliothek                              | H. Praetorius  |
| 1625            | Wolfenbüttel   | Herzog August Bibliothek                              | H. Praetorius  |
| 1630–50         | Clausthal      | Zellerfelder Orgeltabulatur <i>Ze1</i>                | H. Scheidemann   |
| c1640–70        | Lüneburg       | Lüneburger Orgeltabulaturen<br><i>KN 207/17/1</i>     | H. Scheidemann_<br>F. Tunder                             |
| 1652–1656       | Lüneburg       | Lüneburger Orgeltabulaturen<br><i>KN 208/1, 208/2</i> | H. Scheidemann   |
| c1660           | Pelplin        | Pelpliner Orgeltabulaturen                            | H. Scheidemann,<br>F. Tunder, N. Hasse                   |
| c1660–78        | Lüneburg       | Lüneburger Orgeltabulaturen <i>KN 209</i>             | M. Woltmann, C. Flor,<br>F. Tunder, P. Morchard          |
| c1668           | Clausthal      | Zellerfelder Orgeltabulatur <i>Ze2</i>                | H. Scheidemann   |
| c1708–10        | Berlin         | <i>P 802</i> (Joh. Gottfried Walther)                 | D. Buxtehude,<br>N. Bruhns, V. Lübeck,<br>J.A. Reincken, |
| 1708–1710       | Berlin         | Plauener Orgelbuch                                    | D. Buxtehude   |
| c1712           | Berlin         | <i>P 801</i> (Joh. Gottfried Walther)                 | D. Buxtehude   |
| c1720–40        | Königsberg     | Sammlung Gotthold<br>(Joh. Gottfried Walther)         | D. Buxtehude   |
| p1736           | Berlin         | Mus. ms. 22541/2<br>(Joh. Gottfried Walther)          | D. Buxtehude   |
| c1750–70        | Bruxelles      | <i>U 26659</i> (Johann Friedrich Agricola)            | D. Buxtehude   |

### 3. ДИСПОЗИЦИИ ОРГАНОВ

1. Jacobikirche, г. Гамбург. Органист: Иероним Преториус (1580–1629).  
Диспозиция описана в трактате М. Преториуса *Syntagma Musicum*, Bd. II  
[Praetorius, S. 168-169].

Нижеприведённая диспозиция приводится по: [Beckmann, Kl. Einleitung  
// Hieronymus Praetorius. Sämtliche Orgelwerke..., S. 9].

| <b>Im OberWerck</b><br>9 Stimmen   | <b>Ober in der Brust</b><br>11 Stimmen  | <b>Im Rückpositiff</b><br>15. Stimmen  | <b>Im Pedal</b><br>14. Stimmen  |
|--|---|--|---|
| <p>1. <i>Principal 12 Fuß Thon im F</i><br/><i>angehende</i></p> <p>2. <i>Octava 6. Fuß</i></p> <p>3. <i>Quintadeen 12.F.</i></p> <p>4. <i>Holpipe 6. Fuß</i></p> <p>5. <i>Holflöit 3. Fuß</i></p> <p>6. <i>Querpipe 6. Fuß Thon</i></p> <p>12. <i>Schue lang / vnd ist offen</i></p> <p>7. <i>Rußpipe</i></p> <p>8. <i>Scharp</i></p> <p>9. <i>Mixtur</i></p> | <p>1. <i>Principal 8. Fuß/ angehende im C</i></p> <p>2. <i>Holpipe 8. Fuß</i></p> <p>3. <i>Flöite 4. Fuß</i></p> <p>4. <i>Offen Querflöite 4. Fuß Thon/ 8.füsse lang</i></p> <p>5. <i>Nasatt vff die Quint 3. Fuß</i></p> <p>6. <i>Gemßhorn 2. Fuß</i></p> <p>7. <i>Kleinflöit 2. Fuß</i></p> <p>8. <i>Klingende Zimbel</i></p> <p>3. <i>Pfeifen starck</i></p> <p>9. <i>Trompette 8. Fuß</i></p> <p>10. <i>Regal 8.Fuß</i></p> <p>11. <i>Zincke 8. Fuß Vom f biß ins a''/ wie gebräuchlich</i></p> | <p>1. <i>Principal 8. Fuß im C</i></p> <p>2. <i>Octava 4 Fuß</i></p> <p>3. <i>Scharp</i></p> <p>4. <i>Mixtur</i></p> <p>5. <i>Gedact 8. f.</i></p> <p>6. <i>Quintadeen</i></p> <p>8. <i>Fuß</i></p> <p>7. <i>Holflöit 4. fuß</i></p> <p>8. <i>Blockflöit 4. fuß</i></p> <p>9. <i>Gemßhorn 2. fuß</i></p> <p>10. <i>Ziflöit</i></p> <p>11. <i>Klingende Zimbel</i></p> <p>12. <i>Schalmeyen 4. fuß</i></p> <p>13. <i>Baarpfeiffe 8. Fuß</i></p> <p>14. <i>Regal 8. fuß</i></p> <p>15. <i>Krummhorn 8. fuß</i></p> | <p>1. <i>Principal aus dem F fuß</i></p> <p>2. <i>Mixtu, wobey 1. Baß von 12. fuß</i></p> <p>3. <i>Principal C 16. fuß</i></p> <p>4. <i>GroßBaß 16. fuß</i></p> <p>5. <i>Octava 4. fuß</i></p> <p>6. <i>GemßhornBaß</i></p> <p>7. <i>Spitzquinte</i></p> <p>8. <i>Zimbel</i></p> <p>9. <i>Mixtur</i></p> <p>10. <i>Spillpipe 4. fuß</i></p> <p>11. <i>Krummhorn 16. fuß</i></p> <p>12. <i>Bassaune 16. fuß</i></p> <p>13. <i>Trommete 8. fuß</i></p> <p>14. <i>Cornett 2. fuß</i></p> |
|  | <p><b>Vnten in der Brust</b><br/>4 Stimmen</p>  |  |   |
|  | <p>1. <i>Krumbhorn 8. fuß</i></p> <p>2. <i>Quintflöit 3. Fuß</i></p> <p>3. <i>Waltflöit 2. Fuß</i></p> <p>4. <i>Spitzflöite vff 4. Fuß (Im Discant).</i></p>  |  |   |

2. Petrikerche, г. Гамбург [*Beckmann, Kl. Einleitung // Jakob Praetorius. Sämtliche Orgelwerke...*, S. 9]. Органист: Якоб Преториус (1604–1651).

| <b>OberWerck</b><br>9 Stimmen   | <b>Brustpositiff</b><br>10 Stimmen   | <b>Rückpositiff</b><br>11 Stimmen   | <b>Pedal</b><br>11 Stimmen  |
|---|--|---|---|
| <i>Principal 12'</i><br><i>Quintadena 12'</i><br><i>Octava 6'</i><br><i>Gedact 8'</i><br><i>Hohlflöte 3'</i><br><i>Rußpipe</i><br><i>Scharp</i><br><i>Mixtur</i><br><i>Zimbel</i> | <i>Principal 8'</i><br><i>Holpipe 8'</i><br><i>Holflöite 4'</i><br><i>Nasatt auff die</i><br><i>Quinta 3'</i><br><i>Gemßhorn 2'</i><br><i>Kleinflöit 2'</i><br><i>Zimbel III</i><br><i>Trompette 8'</i><br><i>Regal 8'</i><br><i>Zincke 8'</i> | <i>Principal 8'</i><br><i>Quintadehna 8'</i><br><i>Gedact 8'</i><br><i>Hollflöitte 4'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Sifflöit</i><br><i>Scharp</i><br><i>Mixtur</i><br><i>Baarpfeiffe</i><br><i>Regall 8'</i><br><i>Krumbhorn 8'</i> | <i>Principal 24'</i><br><i>GroßBaß/Vntersatz 16'</i><br><i>Octava 8'</i><br><i>Gedact 8'</i><br><i>GemßhornBaß</i><br><i>Zimbel</i><br><i>Mixtur</i><br><i>Bassaune 16'</i><br><i>Trompette 8'</i><br><i>Krumbhorn 16'</i><br><i>Cornett 2'</i> |

3. Katharinenkirche, г. Гамбург (Диспозицию записал И. Маттезон в 1721 г.) [*Beckmann II, S. 174*]. Органисты: Генрих Шейдеманн (1630–1663), Иоганн Адам Рейнкен (1663–1722).

| <b>Brust</b>  | <b>Ober-Werck</b>   | <b>Werck</b>  | <b>Rück=Positiv</b>  | <b>Pedal</b>   |
|---|---|---|--|--|
| <i>CDE-c''</i><br>47 Töne<br>7 Register   | <i>CDEFGA-g''a''</i><br>41 Töne,<br>10 Register   | <i>CDEFGA-g''a''</i> ,<br>41 Töne,<br>11 Register   | <i>CDEFGA-g''a''</i> ,<br>41 Töne,<br>13 Register  | <i>CDEFGA-c'</i> ,<br>21 Töne,<br>17 Register  |
| <i>Principal 8'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Scharff 7fach</i><br><i>Quintadena 4'</i><br><i>Waldpfeiffe 2'</i><br><i>Dulcian 16'</i><br><i>Regal 8'</i> | <i>Principal 8'</i><br><i>Hohlflöte 8'</i><br><i>Flöte 4'</i><br><i>Gemshorn 2'</i><br><i>Nasat 3'</i><br><i>Scharff 6fach</i><br><i>Waldflöte 2'</i><br><i>Trommete 8'</i><br><i>Zincke 8'</i><br><i>Trommete 4'</i> | <i>Principal 16'</i><br><i>Quintadena 16'</i><br><i>Bordun 16'</i><br><i>Octava 8'</i><br><i>Spitzflöte 8'</i><br><i>Querflöte 8'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Octava 2'</i><br><i>RauschPfeiffe 2fach</i><br><i>Mixtura 10fach</i><br><i>Trommete 16'</i> | <i>Principal 8'</i><br><i>Gedact 8'</i><br><i>Quintadena 8'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Blockflöte 4'</i><br><i>Hohlflöte 4'</i><br><i>Quintflöte 1 1/3'</i><br><i>Sifflet 1'</i><br><i>Sesquialtera 2fach</i><br><i>Scharff 8fach</i><br><i>Regal 8'</i><br><i>Baarpfeiffe 8'</i><br><i>Schalmey 4'</i> | <i>Principal 32'</i> [при Шайдеманне<br><i>Lebzeiten 24'</i> ]<br><i>Sub-Bass 16'</i><br><i>Octava 8'</i><br><i>Gedact 8'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Nachthorn 4'</i><br><i>Rauschpfeiffe 2fach</i><br><i>Cimbel 3fach</i><br><i>Mixtura 5fach</i><br><i>Pousane 16'</i><br><i>Krumhorn 8'</i><br><i>Trommete 8'</i><br><i>Schalmey 4'</i><br><i>Dulcian 16'</i><br><i>Groß-Posaun 32'</i><br>[добавлен уже после смерти Шайдеманна]<br><i>Principal 16'</i><br><i>Cornet-Bass 2'</i> |

4. Marienkirche, г. Росток. Organist: Николаус Хассе (1642–1670)  
[Beckmann II, S. 484].

| <b>Ober Werck</b>   | <b>Brust</b>   | <b>Rügpositif</b>  | <b>Pedal</b><br>Auff der kleinen Baß lade  | <b>Pedal</b><br>Auff der grossen lahde  |
|---|--|--|--|---|
| <i>Principal 16'</i><br><i>Groß Gedact 16'</i><br><i>Klein Gedact 8'</i><br><i>Quer Flöit 4'</i><br><i>Octava doppelte</i><br><i>Pfeiffen 8'</i><br><i>Super Octava</i><br><i>doppelt Pfeiffen 4'</i><br><i>Rausch quint</i><br><i>doppelt 3'</i><br><i>Groß mixtur 8 Pfeiff</i><br><i>en 4'</i><br><i>Klein mixtur 6</i><br><i>Pfeiffen 2'</i><br><i>Cimbel 6 Pfeiffen</i><br><i>Groß Trommet 16'</i><br><i>Klein Trommet 8'</i> | <i>Gedact 8'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Blockflöit 4'</i><br><i>Super Octava 2'</i><br><i>Quintadena 2'</i><br><i>Ciflöit</i><br><i>Röhrflöit 2'</i><br><i>Sedecima</i><br><i>Cimel 3 Pfeiffen</i><br><i>Trommet 8'</i><br><i>Krumbhorn 8'</i><br><i>Regall 16'</i> | <i>Principal 8'</i><br><i>Quintadena 16'</i><br><i>Offenflöit 8'</i><br><i>Gedact 8'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Super Octava 2'</i><br><i>Feldtpfeiffe 2'</i><br><i>Sexquialtera 3'</i><br><i>Mixtur 8 Pfeiffen 2'</i><br><i>Cimbell 4 Pfeiffen</i><br><i>Trommet 8'</i><br><i>Kam fim 8'</i> | <i>Gedact Baß 8'</i><br><i>Octaven Baß 8'</i><br><i>Super Octaven Baß 4'</i><br><i>Bauernflöiten Baß 4'</i><br><i>Quintaden Baß 4'</i><br><i>Sedecem Baß</i><br><i>Dulcian Baß 16'</i><br><i>Trommet Baß 8'</i><br><i>Schalmei Baß 4'</i><br><i>CornetBaß 2'</i> | <i>Ins Ober Werck</i><br><i>Principal Baß 16'</i><br><i>Bordun Baß 16'</i><br><i>Octaven Baß 8'</i><br><i>Posaun Baß 8'</i><br><i>Posaunen Baß 16'</i><br><i>Posaunen Baß 32'</i><br><i>Principal Baß 24'</i> |
| 4 Ventil:<br>-1 zum Rückpositiff<br>-1 zur Brust<br>-1 zur kleinen Baß Lahde<br>-1 General Ventil zum gantzen Werck   |  | 1 Tremulant<br>2 Cimbell Stern<br>Vogelgeschrey<br>12 Baelgen  |  |   |

5. Michaeliskirche, г. Лüneбург [Beckmann, Kl. Einleitung // Peter Morhard.  
Sämtliche Orgelwerke..., S. 4]. Organist: Петер Морхард (1662–1685).

| <b>Oberwerk</b>  | <b>Rückpositiv</b>  | <b>Brustwerk</b>  |
|--|---|---|
| <i>Principal 16' vorn, so Pedaliter gebraucht</i><br><i>wird</i><br><i>Hollflete 16' Baß</i><br><i>Octav 8' Baß</i><br><i>Octav 4'</i><br><i>Gemshorn 2'</i><br><i>Nachthorn 2' [Ped.]</i><br><i>Rauschpfeif 2f.</i><br><i>Mixtur 4f. [Ped.]</i><br><i>Tromet 8' [Ped.]</i><br><i>Cornet 2' [Ped.]</i> | <i>Principal 8'</i><br><i>Quintadena 8'</i><br><i>Rohrflette 8'</i><br><i>Gedact 8'</i><br><i>Nasat 3'</i><br><i>Gemshorn 2'</i><br><i>Ciflet [Sifflet, Sifflöte] 1 1/2'</i><br><i>Mixtur 4-5f.</i><br><i>Schalmei 4'</i> | <i>Principal 2'</i><br><i>Waldflete 2'</i><br><i>Sexquialtera 2f</i><br><i>Scharff 3-4f.</i><br><i>Regal 8'</i> |

6. Marienkirche, г. Любек [Beckmann II, S. 257–258].

Органисты: Франц Тундер (1641–1667), Дитрих Букстехуде (1668–1707).

Kleine Orgel (малый орган)

| <b>Hauptwerk</b><br>(1475/77,<br>8 Stimmen)   | <b>Rück=Positiv</b><br>(1547/48 или<br>1557/1558,<br>10 Stimmen)   | <b>Brustwerk</b><br>(1621/1622,<br>7 Stimmen)   | <b>Pedal</b><br>(1475/1477,<br>1621/1622,<br>15 Stimmen)   |
|---|--|---|--|
| <i>Quintade 16'</i><br><i>Principal 8' (im<br/>Prospekt)</i><br><i>Spitzflöte 8'</i><br><i>Oktave 4'</i><br><i>Nasat 2 2/3'</i><br><i>Rauschpfeiffe 2fach</i><br><i>Mixtur 8-10fach</i><br><i>Trompete 8'</i> | <i>Principal 8' (im<br/>Prospekt)</i><br><i>Rohrflöte 8'</i><br><i>Quintade 8'</i><br><i>Oktave 4'</i><br><i>Rohrflöte 4'</i><br><i>Sesquialter 2fach</i><br><i>Sifflöte 1 1/3'</i><br><i>Scharff 6-8fach</i><br><i>Dulzian 16'</i><br><i>Trechterregal 8'</i> | <i>Gedackt 8'</i><br><i>Quintade 4'</i><br><i>Hohlflöte 2'</i><br><i>Quintflöte 1 1/3'</i><br><i>Scharff 4fach</i><br><i>Krummhorn 8'</i><br><i>Schalmey 4'</i> | <i>Principal 16' (im<br/>Prospekt)</i><br><i>Subbaß 16'</i><br><i>Oktave 8'</i><br><i>Gedackt 8'</i><br><i>Oktave 4'</i><br><i>Quintade 4'</i><br><i>Oktave 2'</i><br><i>Nachthorn 1'</i><br><i>Zimbel 2fach</i><br><i>Mixtur 4fach</i><br><i>Posaune 16'</i><br><i>Dulcian 16'</i><br><i>Trompete 8'</i><br><i>Schalmey 4'</i><br><i>Cornett 2'</i> |

Große Orgel (большой орган)

| <b>Hauptwerk</b><br>(III Manual)  | <b>Brustpositiv</b><br>(II Manual)   | <b>Unterwerk</b><br>[=Rückpositiv<br>]<br>(I Manual)   | <b>Pedalwerk</b>   |
|---|--|--|--|
| <i>Prinzipal 16'</i><br><i>Oktav 8'</i><br><i>Offenflöte 8'</i><br><i>Oktav 4'</i><br><i>Offenflöte 4'</i><br><i>Superoktav 2'</i><br><i>Rauschpfeife 2fach</i><br><i>Zimbel 2fach</i><br><i>Scharf 4fach</i><br><i>Mixtur 15fach</i><br><i>Feldtrommet 16'</i><br><i>Waldhorn 4'</i> | <i>Prinzipal 8'</i><br><i>Gedackt 8'</i><br><i>Oktav 4'</i><br><i>Blockflöt 4'</i><br><i>Quinte</i><br><i>Superoktav 2'</i><br><i>Gemshorn 2'</i><br><i>Zimbel 3fach</i><br><i>Mixtur 8fach</i><br><i>Krummhorn 8'</i><br><i>Regal 8'</i><br><i>Bärpfeif (im Bass)</i><br><i>Kotnett (im Diskant)</i><br><i>Claritte (im Bass)</i><br><i>Zink (im Diskant)</i> | <i>Bordun 16'</i><br><i>Prinzipal 8'</i><br><i>Höhflöte 8'</i><br><i>Quintadena 8'</i><br><i>Oktav 4'</i><br><i>Superoktav 2'</i><br><i>Zimbel 2fach</i><br><i>Mixtur 10fach</i><br><i>Fagott 16'</i><br><i>Trompete 8'</i><br><i>Dulcian 8'</i><br><i>Schalmey 4'</i> | <i>Prinzipal 32' (oben)</i><br><i>Prinzipal 16'</i><br><i>Subbass 16' (oben)</i><br><i>Oktav 8'</i><br><i>Quintbass (oben)</i><br><i>Oktav 4'</i><br><i>Quinte</i><br><i>Dezebass 2'</i><br><i>Quintadenbass 4'</i><br><i>Mixtur (oben)</i><br><i>Mixtur</i><br><i>Posaune 16'</i><br><i>Dulcian 16'</i><br><i>Trompete 8'</i><br><i>Schalmeienbass</i><br><i>Kornettbass 2'</i> |

7. Stadtkirche, г. Хузум [Beckmann II, S. 531]. Organist: Николаус Брунс (1689–1697).

| <b>Hauptwerk</b>  | <b>Brustwerk</b>  | <b>Rückpositiv</b>  | <b>Pedal</b>   |
|---|---|---|--|
| <i>Quintade 16'</i><br><i>Prinzipal 8'</i><br><i>Gedackt 8'</i><br><i>Oktave 4'</i><br><i>Rußpfeife 2fach</i><br><i>Mixtur 3fach</i><br><i>Trompete 8'</i><br><i>Regal (4' ?)</i> | <i>Gedackt 8'</i><br><i>Nachthorn</i><br><i>Sesquialter 3fach</i><br><i>Dulcian 16'</i> | <i>Prinzipal 8'</i><br><i>Gedackt 8'</i><br><i>Oktave 4'</i><br><i>Querpfеife 4'</i><br><i>Oktave 2'</i><br><i>Regal 8'</i> | <i>Prinzipal 16'</i><br><i>Gedackt 8'</i><br><i>Nachthorn 8'</i><br><i>Posaune 16'</i><br><i>Trompete 8'</i><br><i>Trompete 4'</i> |
| <b>Zimbelstern</b>  |   |   |  |

8. Nikolaikirche, г. Гамбург. Organist: Винсент Любек (1702–1740) [Crivellaro, S. 186].

| <b>Werck</b>  | <b>Rück=Positiv</b>  | <b>Ober=Werck</b>   | <b>Brust</b>  | <b>Pedal</b>   |
|---|--|---|---|--|
| <i>Principal 16'</i><br><i>Rohr=Flöte 16'</i><br><i>Quintadena 16'</i><br><i>Octava 8'</i><br><i>Spitzflöte 8'</i><br><i>Salcional 8'</i><br><i>Quinta 6'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Scharff 3 fach</i><br><i>Rausch=Pfeiffe 3 fach</i><br><i>Super-Octava 2 Fuß</i><br><i>Flach=flöte 2'</i><br><i>Mixtura 8-10 fach</i><br><i>Trommete 16'</i> | <i>Principal 8'</i><br><i>Bordun 16'</i><br><i>Gedact 8'</i><br><i>Quintadena 8'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Blockflöte 4'</i><br><i>Querflöte 2'</i><br><i>Sesquialtera 2 fach</i><br><i>Sifflet 1½</i><br><i>Scharff 7-9 fach</i><br><i>Dulcian 16'</i><br><i>Trichter=Regal 8'</i><br><i>Schallmey 4'</i> | <i>Weite Pfeiffe 8'</i><br><i>Hohlflöte 8'</i><br><i>Octava 4'</i><br><i>Quintadena 8'</i><br><i>Rohrflöte 8'</i><br><i>Spielflöte 4'</i><br><i>Nasat 3'</i><br><i>Gemshorn 2'</i><br><i>Scharff 6 fach</i><br><i>Cimbel 3 fach</i><br><i>Trommet 8 Fuß</i><br><i>Vox humana 8'</i><br><i>Trommete 4'</i> | <i>Principal 4'</i><br><i>Blockflöte 8'</i><br><i>Rohrflöte 4'</i><br><i>Quinta 3'</i><br><i>Waldflöte 2'</i><br><i>Nasat 1½</i><br><i>Tertian 3 fach</i><br><i>Scharff 4-6 fach</i><br><i>Dulcian 8'</i><br><i>Baar=Pfeiffe 8'</i> | <i>Principal 32'</i><br><i>Octava 16'</i><br><i>Sub-Bass 16'</i><br><i>Octava 8'</i><br><i>Quinta 6'</i><br><i>Rausch=Pfeiffe 3 fach</i><br><i>Octava 4 Fuß</i><br><i>Nachthorn 2'</i><br><i>Mixtura 10 fach</i><br><i>Posaune 32'</i><br><i>Posaune 16'</i><br><i>Trommete 8'</i><br><i>Dulcian 16'</i><br><i>Krumhorn 8'</i><br><i>Trommete 4'</i><br><i>Cornet 2'</i> |
| Manualumfänge: vermutlich CD–c'''<br>Pedalumfang: C–d'<br>4 Clavieren met het lange Octav, het Pedael is van C Cs D Ds E tot d'   |  |   |   |  |
| <i>Cimbel mit Sternen.</i><br><i>Fühff Sperr-Ventile</i><br><i>Coppel zu drey Clavieren.</i><br><i>Tremulante.</i>  |  |   |   |  |

3. Диспозиции органов, опубликованные во втором томе трактата

*Syntagma Musicum* Михаэля Преториуса

VII.

In Hamburg

I.

Die zu S. Jacob hat 53. Stimmen

Zum OberWerck 9  
Stimmen.

- |                 |                               |
|-----------------|-------------------------------|
| 1. Principal    | 12. Fuß Thon                  |
| im F angehende. |                               |
| 2. Octava       | 6. Fuß                        |
| 3. Quintadeen   | 12. Fuß                       |
| 4. Helpipe      | 6. Fuß                        |
| 5. Holflöite    | 3. Fuß                        |
| 6. Querpife     | 6. fuß Thon                   |
|                 | 12. Schue lang/vnd ist offen. |
| 7. Ruspife      |                               |
| 8. Scharp.      |                               |
| 9. Mixtur.      |                               |

Oben in der Brust 11  
Stimmen.

- |                         |                                     |
|-------------------------|-------------------------------------|
| 1. Principal            | 8. fuß/ angehende im C              |
| 2. Holpife              | 8. fuß                              |
| 3. Flöite               | 4. fuß                              |
| 4. Offen Querflöite     | 4. fuß Thon / 8. füße lang.         |
| 5. Nasatt vff die Quint | 3. fuß                              |
| 6. Gemshorn             | 2. fuß                              |
| 7. Kleinflöite          | 2. fuß                              |
| 8. Klingende Zimbel     | 3. Pfeiffenstarck                   |
| 9. Trompette            | 8. Fuß                              |
| 10. Regal               | 8. fuß                              |
| 11. Zincke              | 8. fuß                              |
|                         | vom f bis ins a / wie gebräuchlich. |

Unten in der Brust 4  
Stimmen.

- |              |        |
|--------------|--------|
| 1. Krumbhorn | 8. fuß |
| 2. Quinte    |        |

- |                   |             |
|-------------------|-------------|
| 2. Quintflöite    | 3. Fuß      |
| 3. Waltflöite     | 2. Fuß      |
| 4. Spißflöite vff | 4. Fuß      |
|                   | im Discant. |

Zum Rückpositiff.  
15. Stimmen.

- |                      |             |
|----------------------|-------------|
| 1. Principal         | 8. Fuß im C |
| 2. Octava            | 4 Fuß       |
| 3. Scharp.)          |             |
| 4. Mixtur.)          |             |
| 5. Gedact            | 8. ft.      |
| 6. Quintadeen.       | 8. Fuß      |
| 7. Holflöite         | 4. fuß      |
| 8. Blockflöite       | 4. fuß      |
| 9. Gemshorn          | 2. fuß      |
| 10. Zifföite         |             |
| 11. Klingende Zimbel |             |
| 12. Schalmeyen       | 4. fuß      |
| 13. Baapfeiffe       | 8. fuß      |
| 14. Regal            | 8. fuß      |
| 15. Krumbhorn.       | 8. fuß      |

Zum Pedal 14.  
Stimmen.

- |                             |         |
|-----------------------------|---------|
| 1. Principal aus dem F      | 24. fuß |
| 2. Mixtur, wobey 1. Baß von | 12. fuß |
| 3. Principal C              | 16. fuß |
| 4. GroßBaß                  | 16. fuß |
| 5. Octava                   | 4. fuß  |
| 6. GemshornBaß              |         |
| 7. Espiquinte               |         |
| 8. Zimbel )                 |         |
| 9. Mixtur )                 |         |
| 10. Spillpife               | 4. fuß  |
| 11. Krumbhorn               | 16. fuß |
| 12. Bassaune                | 16. fuß |
| 13. Trommete                | 8. fuß  |
| 14. Cornett                 | 2. fuß  |

3.1. Диспозиция органа Jakobikirche, г. Гамбург [Praetorius, S. 168–169].

## II.

Die bey S. Peter helt in sich gleicher gestalt 3. Clavir 42. Stimmen/ 9. Bälge vnd Tremulanten.

**Das OberWerck im mittelften Clavier hat 9. Stimmen.**

|                |         |                 |
|----------------|---------|-----------------|
| 1. Principal   | 12. Fuß | angehende im F. |
| 2. Quintadehna | 12. fuß | F               |
| 3. Octava      | 6. fuß  | F               |
| 4. Gedact      | 8. fuß  | C               |
| 5. Holflöite   | 3. fuß  | F               |
| 6. Ruspiper    |         |                 |
| 7. Scharp      |         |                 |
| 8. Mixtur      |         |                 |
| 9. Zimbel      |         |                 |

Das Brustpositiff oben in der Orgel/ gehört zum obersten Clavir, vnd hat 10. Stimmen.

|                           |                   |   |
|---------------------------|-------------------|---|
| 1. Principal              | 8. fuß            | C |
| 2. Holspipe               | 8. fuß            |   |
| 3. Holflöite              | 4. fuß            |   |
| 4. Nasart auff die Quinta | 3. fuß            |   |
| 5. Gemshorn               | 2. fuß            |   |
| 6. Kleinflöit             | 2. fuß            |   |
| 7. Zimbel                 | 3. Pfeiffen stark |   |
| 8. Trompette              | 8. fuß            |   |
| 9. Regal                  | 8. fuß            |   |
| 10. Zinck                 | 8. fuß            |   |

9

Das

Das vnterste Brustpositiff ist an das Ober Brustpositiff angehenget: Vnd hat nur.

|              |        |
|--------------|--------|
| 1. Krumbhorn | 8. fuß |
|--------------|--------|

**Das Rückpositiff gehöret zum vntersten Clavir.**

Vnd hat 11. Stimmen.

|                 |         |    |
|-----------------|---------|----|
| 1. Principal.   | 8. fuß  | E. |
| 2. Quintadehna. | 8. fuß. |    |
| 3. Gedact.      | 8. fuß. |    |
| 4. Holflötte.   | 4. fuß. |    |
| 5. Octava.      | 4. fuß  |    |
| 6. Siflöit.     |         |    |
| 7. Scharp.      |         |    |
| 8. Mixtur.      |         |    |
| 9. Baarpfeiffe. | 8. fuß. |    |
| 10. Regall.     | 8. fuß. |    |
| 11. Krumbhorn.  | 8. fuß. |    |

**Im Pedal seynd 11 Stimmen.**

|                             |             |        |
|-----------------------------|-------------|--------|
| 1. Principal.               | 24. ft.     | ex F   |
| 2. Groß Bass oder Untersatz | von 16. fuß | ins C. |
| 3. Octava                   | 8. ft.      |        |
| 4. Gedact                   | 8. ft.      |        |
| 5. Gemshorn Bass            |             |        |
| 6. Zimbel                   |             |        |
| 7. Mixtur                   |             |        |
| 8. Bassaune                 | 16. fuß     |        |
| 9. Trompette                | 8. fuß      |        |
| 10. Krumbhorn               | 16. fuß     |        |
| 11. Cornett,                | 2. fuß      |        |

Das Werck zu  
Rostock /

Welches von Heinrich Glogas Bürger daselbsten gebawet vnn Anno 97. absolvirt worden / Auch an batzen 5000. gülden gekostet / hat 39 Stimmen.

14. Blasbälge.  
3. Clavir, deren das oberste zum OberWerck / das mittlere zur Brust / vnn das vnterste zum Rückpositiff gehört vnd gebraucht wird.

Zum OberWerck  
6. Stimmen.

- |                    |         |
|--------------------|---------|
| 1. Weit Principal. | 16. Fuß |
| 2. Mixtur.         |         |
| 3. Zimbel.         |         |
| 4. Gedact.         | 16. Fuß |
| 5. Octav.          | 8       |
| 6. Superoctav.     | 4       |

Zum BrustWerck  
12. Stimmen.

- |                   |   |
|-------------------|---|
| 1. GeigenRegal.   |   |
| 2. Krummhorn.     |   |
| 3. Sedes.         |   |
| 4. Suisflöte.     |   |
| 5. Superoctav.    |   |
| 6. Blockflöte.    |   |
| 7. Regal.         | 8 |
| 8. Zimbel.        |   |
| 9. Waldflöte.     | 1 |
| 10. Spillpfeiffe. |   |
| 11. Naszpfeiffe.  | 1 |
| 12. Gedact.       | 8 |

Zum Rückpositiff.  
12. Stimmen.

- |                 |   |
|-----------------|---|
| 1. Principal.   | 8 |
| 2. Quittadehna. | 8 |
| 3. Octav.       |   |
| 4. Waldflöte.   |   |
| 5. Mixtur.      |   |
| 6. Trommet.     |   |
| 7. Gedact.      |   |
| 8. Offenflöte.  |   |
| 9. Gemshorn.    |   |
| 10. Superoctav. |   |
| 11. Zimbel      |   |
| 12. Pommert.    |   |

Zu den SaitenBässen zur  
linken Hand :

9. Stimmen.

- |                 |  |         |
|-----------------|--|---------|
| 1. Posaunen.    | } (Warem ist ein Aequalgedact gar still vñ lnde intoniret) |         |
| 2. Schallmey.   |  |         |
| 3. Cornete.     |  |         |
| 4. Warem.       |  |         |
| 5. Gedact.      |  | } Bass. |
| 6. Octav.       |  |         |
| 7. Superoctav.  |  |         |
| 8. Waverflöten. |  |         |
| 9. Regal.       |  |         |

## 5. Хоральная фантазия *In dich hab ich gehoffet, Herr*

Франца Тундера

Данный нотный материал приводится по: *Tunder, Fr. Sämtliche Orgelwerke / Franz Tunder ; hrsg. von Michael Belotti. – Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 2012. – S. 60–64.*

### 9 *In dich hab ich gehoffet, Herr* Auf 2 Clavier *pedaliter*

The musical score is presented in four systems, each with three staves: *Rückpositiv* (top), *Organum* (middle), and *Pedal* (bottom). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like *z* (zorn) and *y* (youth). Measure numbers 6, 11, and 16 are indicated at the beginning of their respective systems. The *Pedal* part features a prominent bass line with sustained notes and rhythmic patterns.

21

First system of music, measures 21-25. Treble and bass staves with various notes and rests. Includes markings 'O' and 'R'.

26

Second system of music, measures 26-30. Treble and bass staves with various notes and rests. Includes markings 'O' and 'R'.

31

Third system of music, measures 31-34. Treble and bass staves with various notes and rests. Includes markings 'O' and 'R'. Ped. marking at the end.

35

Fourth system of music, measures 35-38. Treble and bass staves with various notes and rests. Includes markings 'O' and 'R'.

Breitkopf EB 8825

39

Fifth system of music, measures 39-43. Treble and bass staves with various notes and rests. Includes markings 'O' and 'R'.

44

Sixth system of music, measures 44-48. Treble and bass staves with various notes and rests. Includes markings 'O' and 'R'.

49

Seventh system of music, measures 49-53. Treble and bass staves with various notes and rests.

\* Quelle: / Source:

Breitkopf EB 8825

53

57

61

65

\* Diese Stelle rechnet mit der kurzen großen Oktave. Auf modernen Orgeln kann das Pedal zu Hilfe genommen werden.  
 This passage is conceived for the short great octave; the pedal can be used on modern organs.

69

73

77

\* Quelle: / Source: *cf.*  
 \*\* In der Quelle steht die Oberstimme bis zum Ende von Takt 81 eine Oktave tiefer (siehe Kritischer Bericht).  
 In the source, the upper part is an octave lower up to the end of m. 81 (see the "Kritischer Bericht").

82

Musical score for measures 82-85. The system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, and two bass clef staves. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The upper bass staff contains a bass line with some chords and eighth notes. The lower bass staff contains a simple bass line with quarter and eighth notes.

86

Musical score for measures 86-89. The system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, and two bass clef staves. The treble staff features a melodic line with frequent sixteenth-note patterns and some rests. The upper bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The lower bass staff contains a bass line with quarter notes and some chords.

90

Musical score for measures 90-93. The system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, and two bass clef staves. The treble staff contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The upper bass staff contains a bass line with chords and eighth notes. The lower bass staff contains a bass line with quarter notes and some chords. The system concludes with a double bar line and repeat dots.