

УДК 78.07. 8.08.783:272

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-33>**Ольга Олегівна Єфремова**

ORCID: 0009-0000-5441-0193

старший викладач кафедри спеціального фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[vrem.voz@gmail.com](mailto:vrem.voz@gmail.com)

## «TABULATURA NOVA» С. ШЕЙДТА ЯК ІСТОРИКО-СТИЛЬОВА ОСНОВА ОРГАННОГО ВИКОНАВСТВА

**Мета роботи** – відкриття витоків та простеження умов формування німецького органного мистецтва у хоральних прелюдіях С. Шейдта, виявлення повторюваних, найбільш сталих прийомів письма в органних композиціях С. Шейдта, які не зустрічалися раніше в його попередників і сучасників. **Методологія дослідження** спирається на історичний контекстуальний метод, включає текстологічний та виконавський аналіз. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві розглядається та аналізується структура й зміст органної табулатури С. Шейдта, визначається його внесок у розвиток хоральної гармонізації. **Висновки.** Значення «Tabulatura nova» С. Шейдта для сучасного органіста полягає в тому, що ця збірка дає можливість переконатися у значущості хоралу та хоральності як стилістичної основи німецької органної музики, виявити провідні прийоми обробки хоралів, які є типовими для німецької школи; у цьому відношенні постать С. Шейдта постає не менш вагомою, ніж постать Й. С. Баха. Музичний і вербальний тексти табулатури, у процесі взаємодії між собою, розкривають принципову єдність: по-перше, композиторської та виконавської творчості, по-друге, художнього та технологічного аспектів органної поетики; кожен окремий композиційний прийом стає семантичною фігурою, смислотворчим елементом, тому типологія композиційних прийомів органних творів дає змогу формувати семантичний словник органної гри. «Tabulatura nova» С. Шейдта відкриває знання про стилістичні можливості органу в межах барокової німецької традиції, що є необхідним для органістів, які прагнуть інтерпретувати твори німецьких органних майстрів XVII – початку XVIII століть. Значення спадщини С. Шейдта не обмежується лише його роллю в органному виконавстві. Воно розкривається й в ширшому контексті – в контексті історії протестантського хоралу, який своїм корінням сягає реформ Мартіна Лютера й від літургійної співочої практики веде до створення монументальних художніх вокально-хорових полотен.

**Ключові слова:** орган, регістр, хоральна прелюдія, табулатура, *cantus firmus*, варіації.

*Yefremova Olha Olegivna, Senior Lecturer at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Scheidt's «Tabulatura Nova» as a historical and stylistic bases of organ performance***

**Research objective.** *The aim of the work is to uncover the origins and trace the conditions for the formation of German organ art in the chorale preludes of S. Scheidt, as well as to identify recurring, most stable compositional techniques in S. Scheidt's organ works that had not appeared previously in his predecessors or contemporaries. The methodology of the research is based on the historical contextual method and includes textual and performance analysis. The scientific novelty lies in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology, the structure and content of S. Scheidt's organ tablature is examined and analyzed, and his contribution to the development of chorale harmonization is defined. Conclusions.* *The significance of S. Scheidt's «Tabulatura nova» for the modern organist lies in the fact that this collection makes it possible to fully recognize the importance of the chorale and chorale-based writing as the stylistic foundation of German organ music, and to identify the principal techniques of chorale treatment that are characteristic of the German school; in this respect, the figure of S. Scheidt appears no less important than that of J. S. Bach. The musical and verbal texts of the tablature, through their interaction, reveal a fundamental unity: first, between compositional and performance creativity, and second, between the artistic and technological aspects of organ poetics. Each individual compositional device becomes a semantic figure, a meaning-forming element; therefore, the typology of compositional techniques in organ works makes it possible to form a semantic lexicon of organ performance. S. Scheidt's «Tabulatura nova» opens up knowledge about the stylistic possibilities of the organ within the German Baroque tradition—knowledge essential for organists seeking to interpret the works of German organ masters of the seventeenth and early eighteenth centuries. The significance of S. Scheidt's legacy is not limited solely to his role in organ performance practice. It is also revealed in a broader context—the context of the history of the Protestant chorale, which has its roots in Martin Luther's reforms and, from liturgical singing practice, leads to the creation of monumental artistic vocal-choral works.*

**Key words:** *organ, register, chorale prelude, tablature, cantus firmus, variations.*

**Актуальність теми дослідження** обумовлена необхідністю заповнити прогалину у вивченні творчості С. Шейдта. Ім'я Самуеля Шейдта не належить до числа широко відомих професійних музикантів, тим більше любителів музики. На сьогоднішній день відсутні ґрунтовні дослідження цього майстра в українському музикознавстві. Великою рідкістю є також нотні видання та аудіозаписи його творів. Тим часом у західно-євро-

пейському музикознавстві Самуеля Шейдта по праву вважають засновником власне органного стилю. Цю думку вперше висловив і спробував обґрунтувати Альберт Швейцер: «Хорал став вихователем органістів і спрямовував їх від хибної, беззмістовної віртуозності до простого, справжнього органного стилю. Шейдт завдяки хоралу практично вже оволодів справжнім органним стилем» [8, с. 29]. Про те, що А. Швейцер надзвичайно високо цінував Шейдта як митця-композитора, свідчать й наступні його слова: «Шейдт належав до тих геніїв, чий світлий розум у мить і до кінця осягає відкритий перед ним світ» [8, с. 32]. **Мета дослідження** – відкрити справжні витoki органного мистецтва як особливої галузі художнього мислення, що є вираженням нагальної потреби музикантів, так чи інакше пов'язаних з органом; виявити, проаналізувати та відібрати повторювані, найбільш сталі прийоми письма органних композицій Шейдта, які не зустрічалися раніше в його попередників і сучасників. **Наукова новизна** дослідження – вперше в українському музикознавстві розглядається та аналізується структура й зміст органної табулатури С. Шейдта, визначається його внесок у розвиток хоральної гармонізації.

**Виклад основного матеріалу.** Як засновник органного стилю, С. Шейдт, як Й. С. Бах та інші німецькі майстри, покладає в основу своєї творчості хорал. «Найдавніші описи літургійного супроводу говорять нам, що органісти розглядали хоральний акомпанемент не лише як засіб утримати парафіян разом у спільному співі» – зазначає у своїй статті норвезький органіст і музикознавець Harald Herresthal. Далі він пише: «Від самого початку супровід хоралів був наділений артистичними (художніми) елементами. Якщо спочатку хоральні прелюдії слугували лише вступом до спільного співу гімну всією парафією, то згодом вони переросли у самостійний тип твору. Головним завданням хоральної прелюдії було створити необхідний характер та налаштувати на настрої служби, дати поетичний музичний коментар до традиційного тексту гімну. Приблизно в цей час органісти почали публікувати відповідні збірки органного супроводу. Гарним прикладом можуть слугувати «Görlitzer

Tabulaturbuch» Самуеля Шейдта або «Choral Gesangbuch, auff das Clavier oder Orgel» Данієля Шпеєра. Ці приклади дають нам інформацію про те, наскільки багато уваги приділялось хоральному супроводу» [2, с. 285–286]. Про значення хоралу у творчості німецьких композиторів-органістів XVII–XVIII ст. переконливо пише А. Швейцер. Він зазначає, що у північній протестантській Німеччині велике значення надавалось обробкам лютерівських хоралів. Нагадаємо, що Мартін Лютер відібрав із католицьких гімнів і світських пісень тексти та мелодії, які склали репертуар церковно-парафіяльної музики. Ці хорали стали фундаментом двох основних жанрів музичних композицій протестантської Німеччини – церковної кантата та органної хоральної прелюдії.

Короткі п'єси, що називались органними хоралами, зазвичай писались у певній манері за визначеною схемою. Як зазначає норвезький органіст і дослідник Jon Laukvik, ми часто зустрічаємо в акомпануючих голосах перед-імітацію, викладений великими тривалостями *santus firmus*, іноді в декорованій формі у верхньому голосі [3, с. 157].

А. Швейцер зауважує: «Найвидатніші німецькі органісти віддавали всі свої сили не вільній композиції, а переважно хоральним прелюдіям або, як тоді говорили, «хоралам для прелюдвання». Найбільшими майстрами в цій галузі були Пахельбель, Бем і Букстегуде». І далі наведено дуже важливе для нас спостереження: «Щоправда, не можна сказати, що в органній техніці вони створили щось нове порівняно з Шейдтом. Але в цьому відношенні органне мистецтво *й досі не перевершило майстра з Галли, і важко уявити, чи коли-небудь це вдасться зробити*» [8, с. 32] (курсив наш – О. Є.).

Хоральні обробки, а також хорал як стилістичний мовний феномен, як сталий лад інтонування, визначає зміст і структуру «*Tabulatura nova*» С. Шейдта. Навіть латинська назва вимагає пояснення. Як пише Jon Laukvik, рання органна музика зберігалась у так званій «Старій Німецькій табулатурі», в якій верхній голос записано у мензуральній нотації, тобто нотами, а решта голосів – літерами алфавіту. У другій половині XVI століття поширення набула так звана «Нова Німецька табулатура».

Її відмінність від «Старої» полягала в тому, що музичний текст записувався лише за допомогою літер. На перший погляд, здається незрозумілим, чому ноти були повністю вилучені з музичної нотації. Водночас це було пов'язано зі змінами у структурі музики, що виникли наприкінці XVI століття. У більш ранній музиці рухливий верхній голос був головним, тоді як нижні голоси, що рухалися значно повільніше, слугували акомпанементом. Згодом усі поліфонічні голоси стали рівноправними, і вони, відповідно, вимагали однакового способу нотації. З міркувань практичності було обрано такий тип запису нотного тексту, який дозволяв оволодіти ним без знання нот; крім того, він потребував менше місця й міг бути записаний на звичайному аркуші паперу без нотного стану. Висота звуку у «Старій Німецькій табулатурі» фіксувалась горизонтальними рисками над літерами; октави позначались цифрами у верхній частині праворуч від відповідної літери. Ритмічне значення звука позначалось цифрами або спеціальними знаками над літерами. Знаки альтерації ставилися праворуч від відповідної літери. А от тактова риска у «Новій Німецькій табулатурі» не ставилась взагалі: замість неї залишали проміжки; певна кількість нот групувалась, що робило ритмічний рисунок графічно наочним і зрозумілим.

Однак, така форма запису в той час не була загальноприйнятною. Наприклад, «Lübbenau Tablatures» зберіглась у модифікованій версії Італійської табулатури, що використовувала шести-лінійний нотний стан замість звичного для нас п'ятилінійного. Подібним чином шейдтівська «Tabulatura nova» 1624 року написана не в німецькій літерній табулатурі, а в мензуральній нотації; й слово «нова» означало «відповідно до нового методу нотації».

Деякі міркування щодо змісту «Tabulatura nova» Шейдта знаходимо у монографії А. Швейцера. Він зазначає, що «з того моменту, як орган, хор і парафіяни об'єдналися у спільному виконанні хоралу, відпала потреба у їхньому роздільному використанні, коли органіст солював, виконуючи окремі строфи. Однак про те, наскільки широко було розвинене самостійне використання органу, свідчить видана 1624 року «Tabulatura nova» Шейдта. Вона містить головним чином варіації на найпо-

ширеніші хорали, причому кількість варіацій відповідає числу поетичних строф. У ній містяться й гімни різних періодів церковного року; у той час у Галлі (на батьківщині С. Шейдта) їх ще співали латиною, тоді як в інших містах уже виконувалися німецькі гімни» [8, с. 30].

У Шейдта спостерігається «інструментальний» стиль вокального письма, характерний для бароко; цим прийомом користувався й Г. Шютц [4, с. 126].

Автор статті є щасливим власником рідкісного тритомного видання «*Tabulatura nova*» С. Шейдта, що дало змогу детально ознайомитися з цим видатним пам'ятником органного мистецтва.

«*Tabulatura nova*» складається з трьох частин. Перша частина містить: а) обробки хоралів «*Wir glauben all an einen Gott*», «*Vater unser in Himmelreich*», «*Warum betrubst du dich, mein Herz*», псалм «*Da Jesus an dem Kreuze stund*», чотириголосну фантазію «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*»; б) п'єси, які не пов'язані хоральними текстами – чотириголосну фантазію «*Io son ferito lasso*», фантазію (двох-, трьох- і чотириголосну) на тему «*Ut, re, mi, fa, sol, la*», пасамеццо; дві чотириголосні куранти, обробку бельгійської «*Wehe, Winden, wehe*» (дванадцять строф), французької «*Est-ce Mars*» (десять строф) та німецької «*Also geht's, also steht's*» (сімь строф) пісень, а також канонічні вставки.

Другу частину «*Tabulatura nova*» складають наступні групи п'єс: а) світські – дві чотириголосні фуги, чотириголосна фантазія, відоме «Відлуння», кантилена «*Anglica de Fortuna*»; б) п'єси, в основі яких покладені духовні тексти – духовні пісні «*Herzlich lieb hab ich, o Herr*» та «*Christ lag in Todesbanden*», гімн «*Christe, qui lux est et dies*», псалом до Різдва Христового «*Gelobet seist du, Jesu Christ*», дві алеманди «*Sol les sein*» та «*Also gehts, also stehts*», токата «*In te Domine speravi*».

Третя частина повністю призначена для літургійного вжитку і містить: «*Kyrie dominicale IV. Toni (& Gloria)*»; «*Credo in unum Deum*» («*Wir glauben all an einen Gott*»); псалом до причастя «*Jesus Christus, unser Heiland*», шість гімнів (серед яких адвентовий, різдвяний, пов'язаний із постом та інші), «*Magnificat*» у різних ладах; дві невеликі шестиголосні п'єси з подвійною педаллю.

У даному виданні збережено передмову до кожного тому (факсиміле оригінального видання 1624 року). У післямові до Першого тому міститься цінна інформація про артикуляцію послідовності з чотирьох нот, об'єднаних однією лігою, що увійшла в історію виконавства на клавішних інструментах завдяки С. Шейдту під назвою *Imitatio Violistica*. Крім того, це видання містить об'ємну післямову, яка складається з таких розділів: 1) огляд змісту трьох томів; 2) скорочення абрєвіатури; 3) вступ, що містить найбільш цінну інформацію, розділену на підрозділи: а) загальні положення; б) про нове видання; в) про орган Moritz в Галлі; г) про інтерпретацію й додаток, в якому розглядаються різні типи обробки хоральних мелодій і типи розташування *santus firmus*.

Розглянемо докладно одну з хоральних обробок відомого гімну «*Vater unser im Himmelreich*» із Першого тому «*Tabulatura nova*». Вибір саме цього гімну зумовлений кількома причинами: а) зміст його тексту є значимим для протестантської культури Німеччини; б) його мелодія настільки красива й виразна, що приваблювала не одне покоління німецьких композиторів; в) згодом майже всі німецькі композитори доби бароко, тією чи іншою мірою пов'язані з органом, зверталися до цього хоралу й писали обробки цієї хоральної мелодії. Фелікс Мендельсон свою Сонату для органу № 6 написав у формі партіти на тему хоралу «*Vater unser im Himmelreich*».

Хоральна обробка Шейдта є своєрідною ілюстрацією новаторського органного письма композитора. Ці новаторські знахідки ми згодом побачимо у творчості великих майстрів – Г. Бьома, Й. Пахельбеля, Ф. Тундера, Д. Букстегуде та інших, аж до найвидатнішого – Й. С. Баха.

Ця композиція зберігає кількість строф – їх дев'ять. Кожній поетичній строфі відповідає варіація в певній манері обробки хоралу. Типи обробок куплетів відрізняються один від одного.

Так, Перша варіація є зразком чотириголосної імітаційної поліфонії з *santus firmus* у сопрано. Появі теми передують послідовні вступи альту, тенора й баса. Цікаво зазначити, що тема, яка звучить у альту, – це дзеркальний варіант теми

хоралу. Дзеркальний варіант теми повторює й басовий голос. Такий тип перед-імітації ми часто зустрічатимемо у Баха. У тенорі звучить початковий мотив *cantus firmus*. Мелодія хоралу в сопрано проходить без змін і не відрізняється від тієї, яку й сьогодні співають парафіяни в Німеччині. На початку музична фактура нагадує дещо холодний, стриманий стиль Дж. Палестрини (*stylus antico*) – голоси рухаються рівномірно, викладені «білими» нотами (половинними тривалостями); тут можна відмітити тяжіння до вокального письма. Згодом, коли сама мелодія хоралу набуває більш напруженого характеру, решта голосів також динамізується. У музичну тканину вплітається рух восьмими нотами, з'являються синкопи; вертикальні сполучення рясніють дисонансами. Усі ці перераховані риси вже належать до інструментальної музики.

У Другій варіації *cantus firmus* розташований у тенорі. Нагадаємо, що теноровий діапазон (регістр) здавна вважався особливо придатним для вираження людських почуттів. У партитурах для інструментального складу й голосу саме тенорова, а не сопранова, партія зазвичай супроводжувалася текстом.

Ця варіація постає найбільш динамічною. Декілька рельєфних мотивів, чітко окреслених інтонаційно й ритмічно, взаємодіють у партіях різних голосів і розвиваються контрапунктично та супроводжують незмінну тему хоралу, викладену цілими нотами. Другий мотив у супровідних голосах згодом стане прообразом багатьох тем фугованих епізодів Ніколауса Брунса та Дітріха Букстегуде. Легко також помітити подібність із темою фантазії *c-moll* (BWV 537) Баха. Появі останньої строфи *cantus firmus* знову передують імітація у басовому голосі, яка інтонаційно близька до неї. У партитурі цієї варіації *cantus firmus* доручено тенору, але на практиці органи того часу (що можна побачити на прикладі диспозиції органу Moritz у додатку до нотного видання «*Tabulatura Nova*» Шейдта) дозволяли взаємозамінювати нижній педальний голос із тенором або альтом. Так малорухома рівномірна тема хоралу могла бути виконана педаллю (що було зручніше й краще відповідало функції педального голосу), а рухливий бас, відповідно, переносився до партії тенора, тобто вико-

нувався на мануальній клавіатурі. Очевидно, що реєструвати в цьому випадку необхідно з урахуванням задуму композитора.

Повністю незалежна педальна клавіатура не розглядалась північнонімецькими органістами як продовження чи доповнення діапазону мануальної клавіатури, вони вважали педаль незалежною від мануалів та рівноправною клавіатурою. Ця новаторська ідея обговорюється у трактаті «*Tabulatura Nova*» Шейдта. Наприклад, маючи *cantus firmus* в альті, Шейдт пропонує декілька варіантів розподілу голосів на різних мануалах й педалі: «альт можна доручити *Rückpositiv*<sup>1</sup>, права рука може виконувати партію сопрано на *Ober Clavier*<sup>2</sup>, а тенор і бас можуть виконуватись подвійною педаллю. Інший варіант – альтову партію може виконувати педальний голос із реєстрацією 4'. Цей варіант звучить чудово й є дуже зручним для виконавця» [7, с. 37].

Педаль (наприклад, із реєстрацією *Trumpet 8'*) також може бути використана в багатьох місцях, замінюючи теноровий *cantus firmus*. У такому разі важливо впевнитися, що теноровий голос не піднімається вище, ніж до першої октави, оскільки дуже рідко педальна клавіатура має ноту «ре» першої октави. (Це зауваження було актуальним для органів доби Шейдта; у сучасних інструментах діапазон педальної клавіатури значно розширився, у більшості випадків досягає фа першої октави.) Звичайно, що басовий *cantus firmus* може виконуватися на педальній клавіатурі. Як зазначає Jon Laukvik: «Педаль може використовуватися в багатьох випадках у музиці Свелінка й Шейдта, навіть якщо ми не маємо чітких авторських вказівок. Проте віртуозні пасажі не слід доручати педалі» [3, с. 140].

Третя варіація викладена трьохголосно із *cantus firmus* у сопрано. Вступ тенора, а потім альта, інтонаційно побудовані на початковому мотиві теми хоралу. Відчуття динаміки композитор досягає завдяки плавному переходу від половинних тривалостей у супровідних голосах до пасажів із шістнадцятих. Тут

<sup>1</sup> *Rückpositiv* – назва одного з побічних мануалів в побудові німецького органу, труби якого знаходяться за спиною органіста.

<sup>2</sup> *Ober Clavier* – назва одного з побічних мануалів в побудові німецького органу, труби якого знаходяться на найвищому поверсі.

ми знаходимо мотив, основу якого становить так звана *figura corta* (затактовий мотив із чотирьох нот рівних тривалостей). Цей мотив широко використовувався композиторами бароко. Ще один прийом, який часто застосовували послідовники С. Шейдта (особливо Й. Пахельбель, Д. Букстегуде та інші), – це рух двох голосів паралельними терціями із запізненням (зазвичай верхнього голосу) на половину основної тривалості.

Четверта варіація («*Vicinium contrapuncto duplici adornatum*») є двоголосною поліфонічною п'єсою. Проведення кожної строфи *cantus firmus* звучить двічі – по чергово у верхньому й нижньому голосах. Одночасно з темою хоралу звучить утриманий контрапункт.

П'ята варіація – триголосна, з *cantus firmus* у тенорі. У цій варіації зустрічається артикуляційний прийом, що зветься *Imitatio Violistica*, в якому послідовність із чотирьох звуків, розташованих на сусідніх ступенях звукоряду, об'єднана однією лігою й виконується *legato*. Саме С. Шейдт першим описав і почав застосовувати цей прийом.

Шоста варіація – триголосна п'єса з мелодією хоралу в басовому голосі. Супровідні голоси протягом майже всієї п'єси рухаються паралельними секстами та терціями. Відрізняє цю варіацію те, що *cantus firmus* звучить без пауз і цезур, й між строфами відсутні будь-які зв'язки.

Сьома варіація знову викладена трьохголосно з *cantus firmus* у басу. Окрім уже згаданого прийому *Imitatio Violistica*, в ній увагу привертає характерна імітація, побудована на синкопованому мотиві, який часто використовувався композиторами бароко у каденціях.

Восьма варіація знайомить нас із новим прийомом обробки хоральної мелодії – *cantus firmus* представлений колорованим (розфарбованим, декорованим) басом. При цьому *cantus firmus* ніби прихований, завуальований у фактурі. Можна впізнати й визначити тему хоралу за опорними звуками, які й утворює *cantus firmus*. Тут доречно навести коментар Jon Laukvik, який не радить виконувати нижній голос педаллю, оскільки він є віртуозним. Інструментальне начало ту виразно відчувається.

Ритмічне розмаїття вражає: тривалості різного значення сусідять одна з одною (від цілих нот до тридцять других), пунктирний ритм надає звучанню рішучого й динамічного характеру. Ця варіація нагадує драматичні, віртуозні пасажі Свелінка.

Заключна, дев'ята варіація – чотириголосна п'єса з колорованим *cantus firmus* у верхньому голосі. Фактура цієї варіації відрізняється від попередніх тим, що вона тяжіє радше до гомофонного, ніж до поліфонічного стилю. Соло доручено верхньому голосу, тоді як решта голосів об'єднується у тризвукові акорди з чітко визначеними гармонічними функціями. Розвиток цієї п'єси побудований за характерним для барокової чакони типом. Також тут можна зустріти різноманітні ритмічні формули – рух восьмими, шістнадцятими, пунктирними тривалостями, тріолями.

Якщо монодійний стиль Г. Шютца та поєднання вокальних і інструментальних хорів започаткували розвиток протестантської церковної музики, то поєднання вже синтезованого Шютцом стилю з чисто інструментальними (органними) засобами письма Свелінка привело С. Шейдта до утвердження нового, власне органного стилю.

Натхненню й водночас ємно висловився про Шейдта як про першовідкривача шляху, яким пішов розвиток органної музики, А. Швейцер: «Коли Шейдт поставив собі за мету в поліфонічній грі надати мелодії в хоральних строфах особливо яскравого тембрового забарвлення й чітко виокремити її не лише у сопрано, а й в альті, тенорі та басу, він одним поглядом охопив усі можливі рішення й підсумував свій досвід у знаменитих положеннях, які містять усе, що тільки можна сказати про розумне застосування органних мануалів і педалі. В третьому десятилітті XVII століття він говорить про виконання двох облігатних голосів на педалі як про щось «само собою зрозуміле» і вимагає для кожного органу «чотирифутову» педальну клавіатуру, аби завжди можна було середній голос грати ногами!». І далі Швейцер зазначає: «Відтоді органістам – і що, можливо, ще важливіше, органним майстрам було вказано шлях. Їм треба лише просуватись далі» [8, с. 32].

Виникає питання: чи міг С. Шейдт здійснити свою «органу реформу», не маючи у своєму розпорядженні певного інструмента? На щастя, зберіглась диспозиція органу Moritz в Галлі – вона наведена в післямові до тритомного видання «Tabulatura nova» та представлена у наступній таблиці (під кожним з трьох мануалів представлені доступні регістри):

<b>Brustwerk / Hauptwerk</b>	<b>Ruckpositiv</b>	<b>Pedal</b>
Quintadena 16	Gedackt 8	Subbass 16
Prinzipal 8	Quintadena 8	Prinzipal 8
Gedackt 8	Prinzipal 4	Oktav 4
Oktav 4	Gedackt 4	Spitzflote 1
Gedackt 4	Quinte 3	Posaune 16
Quinte 3	Oktav 2	Kornett 2
Oktav 2	Gemshorn 2	
Mixtur 3 fach	Spitzflote 1	
Trompete 8	Mixtur 3 fach	
	Krummhorn 8	
	Schalmei 4	

Окрім наведених, у цій диспозиції є також регістри поза мануалами:

- Stern (зірка);
- Tremulant (тремоло);
- Sperrventil (шибер);
- Kalkantenglocke (дзвони).

Варто пам'ятати, що інтерпретаційні зауваження, викладені в післямові до «Tabulatura nova», розраховані на сучасні для Шейдта органи. Розглядаючи диспозицію органу Moritz в Галлі, слід урахувати, що довжина педальної клавіатури, особливо зверху, була більшою, ніж на сучасних органах, а мануальні клавіатури були розташовані дуже близько одна над іншою. Педаль у ті часи виконувала дві функції: 1) функцію нижнього голосу у багатоголосній музиці, як в клавирі, 2) функцію *cantus firmus*, який міг міститися не лише в басу, а й у сопрано, альті чи тенорі (виконавець міг однаково чітко виокремити сольний голос). Цим

різним значенням педалі відповідало різне використання регістрів, що є одним із принципових відкриттів Шейдта.

**Висновки.** Значення «*Tabulatura nova*» Шейдта для сучасного органіста є неоціненним з наступних причин:

- «*Tabulatura nova*» Шейдта дає можливість переконатися у значущості хоралу та хоральності як стилістичної основи німецької органної музики, виявити провідні прийоми обробки хоралів, які є типовими для німецької школи; у цьому відношенні постать Шейдта постає не менш ваговою, ніж постать Й. С. Баха;

- музичний і вербальний тексти табулатури, у процесі взаємодії між собою, розкривають принципову єдність: по-перше, композиторської та виконавської творчості, по-друге, художнього та технологічного аспектів органної поетики; кожен окремих композиційний прийом стає семантичною фігурою, смислотворчим елементом, тому типологія композиційних прийомів органних творів дає змогу формувати семантичний словник органної гри;

- «*Tabulatura nova*» Шейдта відкриває знання про стилістичні можливості органу в межах барокової німецької традиції, що є необхідним для органістів, які прагнуть інтерпретувати твори німецьких органних майстрів XVII – початку XVIII століть;

- значення спадщини Шейдта не обмежується лише його роллю в органному виконавстві. Воно розкривається й в ширшому контексті – в контексті історії протестантського хоралу, який своїм корінням сягає реформ Мартіна Лютера й від літургійної співочої практики веде до створення монументальних художніх вокально-хорових полотен.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. Том другий. Київ : Музична Україна, 1979, 410 с.
2. Herresthal H. Aspects of Liturgical Organ Playing and the interrelationship between Chorales and Concert Music in the Nineteenth Century in Hans Davidsson and Sverker Jullander, Proceedings of the Goteborg International Organ Academy, Goteborg, 1995, 351 p.
3. Laukvik J. Historical Performance Practice in Organ Playing. Volume 1: Carus CV 60.003, Stuttgart, 1996, 320 p.
4. Parrish C., Ohl J.F. Masterpieces of Music Before 1750: An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J. S. Bach. London: Faber and Faber, 1952. 235 p.

5. Scheidt S. W. *Tabulatura nova*. Teil I. Leipzig: VEB Deutscher verlag fur musik, 1989, 125 p.
6. Scheidt S. W. *Tabulatura nova*. Teil II. Leipzig: VEB Deutscher verlag fur musik, 1989, 90 p.
7. Scheidt S. W. *Tabulatura nova*. Teil III. Leipzig: VEB Deutscher verlag fur musik, 1989, 107 p., Anhang zu Teil I/III Inhaltsübersicht 63 p.
8. Schweitzer A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Hirtel, 1908, 884 p.

#### **REFERENCES**

1. Khomynsky Y. (1979) *Istoria harmoniyi ta kontrapunktu*. Tom drugiy. Kyiv : Muzychna Ukraina, 410 p. [in Ukrainian].
2. Herresthal H. (1995) *Aspects of Liturgical Organ Playing and the interrelationship between Chorales and Concert Music in the Nineteenth Century in Hans Davidsson and Sverker Jullander, Proceedings of the Goteborg International Organ Academy, Goteborg, 351 p.* [in English].
3. Laukvik J. (1996) *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Volume 1: Carus CV 60.003, Stuttgart, 320 p. [in English].
4. Parrish C., Ohl J.F. (1952) *Masterpieces of Music Before 1750: An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J. S. Bach*. London : Faber and Faber, 235 p. [in English].
5. Scheidt S. W. (1989) *Tabulatura nova*. Teil I. Leipzig: VEB Deutscher verlag fur musik, 125 p. [in German].
6. Scheidt S. W. (1989) *Tabulatura nova*. Teil II. Leipzig : VEB Deutscher verlag fur musik, 90 p. [in German].
7. Scheidt S. W. (1989) *Tabulatura nova*. Teil III. Leipzig : VEB Deutscher verlag fur musik, 107 p., Anhang zu Teil I/III Inhaltsübersicht 63 p. [in German].
8. Schweitzer A. (1908) *Johann Sebastian Bach*. Leipzig : Breitkopf & Hirtel, 884 p. [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 11.09.2025  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.10.2025  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025