



О. Ю. КИЙОВСКИ

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия*

ORCID: 0000-0002-8482-911X, orgelolga@mail.ru

К вопросу об авторстве Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565)

Дискуссия вокруг авторства Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565) породила ряд гипотез о происхождении сочинения. Совершенно очевидно, что пока не будет найден автограф или хотя бы манускрипт из узкого окружения И. С. Баха, утверждать однозначно что-либо не представляется возможным.

Несмотря на то, что самый ранний манускрипт принадлежит перу Иоганна Ринка (ученика Иоганна Петера Кельнера), данный факт не может служить основанием для предположения, что Токката и фуга *d moll* является сочинением Кельнера.

Вполне вероятно, что манускрипт Ринка является более поздней (арнштадтской) редакцией композиции, созданной в Люнебурге. Возможно, что Токката и фуга *d moll* изначально была написана И. С. Бахом для клавесина, а позднее появился органый вариант этого сочинения. На это указывает звук *Cis* в большой октаве, использование которого в органном репертуаре конца XVII – начала XVIII века встречается исключительно редко.

Наличие звука *Cis* позволяет выдвинуть два диаметрально разных предположения. Первое: сочинение было написано после 1730-х годов и не могло принадлежать перу И. С. Баха. Второе основано на факте существования органа с объёмом мануалов $C-e^3$ и объёмом педали $C-e^1$, на котором вполне мог играть И. С. Бах в юном возрасте. Это позволяет предположить, что Токката и фуга *d moll* (BWV 565) сочинена Бахом в возрасте до 15 лет, то есть до отъезда в Люнебург, либо в возрасте 17–18 лет по случаю конкурсного прослушивания на место органиста.

Ключевые слова: И. С. Бах, Токката и фуга *d moll* (BWV 565), Иоганн Ринк, Иоганн Петер Кельнер, Möllersche Handschrift, фантазийный стиль.

Для цитирования: Кийовски О. Ю. К вопросу об авторстве Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2 (31). С. 7–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.007-012.

OLGA YU. KIJOWSKI

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-8482-911X, orgelolga@mail.ru*

Concerning the Question of the Authorship of the Toccata and Fugue in D minor (BWV 565)

The discussion about the authorship of the Toccata and Fugue in D minor (BWV 565) has generated a number of hypotheses about the creation of this work. It is absolutely obvious that while the autograph score or at least the manuscript from J. S. Bach's close surroundings, it would be impossible to assert anything.

Despite the fact that the earliest manuscript belongs to the pen of Johann Rink (the pupil of Johann Peter Kellner), the present fact cannot serve as the foundation for presuming that the Toccata and Fugue in D minor is a composition by Kellner.

It is quite possible that Rink's manuscript is a later edition (from Arnstadt) of the composition written in Luneburg. It is possible that the Toccata and Fugue in D minor was first written by J. S. Bach for harpsichord, and the organ version of this composition appeared later. This can be hypothesized by the note *C#* in the lower register, use of which in the organ repertoire of the late 17th and early 18th century can be found exceptionally rarely.

The presence of the note *C#* makes it possible to bring out two diametrically opposite suppositions. The first one is that the composition was written after the 1730s and could not belong to the pen of J. S. Bach. The second is based on the fact of the existence of an organ with a manual range of $C-e^3$ and the pedal range of $C-e^1$, on which J. S. Bach

may very likely have played at a young age. This makes it possible to presume that the Toccata and Fugue in D minor (BWV 565) was composed by Bach before the age of 15, i.e. prior to his departure to Luneborg, or at the age of 17-18 for the occasion of a competitive audition for the job of an organist.

Keywords: J. S. Bach, Toccata and Fugue in D minor (BWV 565), Johann Rink, Johann Peter Kellner, Möllersche Handschrift, the style of fantasia.

For citation: Kijowski Olga Yu. Concerning the Question of the Authorship of the Toccata and Fugue in D minor (BWV 565). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 7–12.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.007-012.

В последние десятилетия в музыковедении активно разворачивается дискуссия вокруг авторства Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565). Время от времени публикуются исследования, в которых против авторства Иоганна Себастьяна Баха выдвигаются всевозможные аргументы. В качестве опровержения возникают другие публикации, которые отвергают данную теорию и настаивают, что знаменитая Токката и фуга *d moll* может принадлежать только И. С. Баху.

Безусловно, каждый из авторов имеет право на выражение своего мнения, и, как и в любом споре, некоторые аргументы кажутся абсурдными, но в то же время другие доводы вызывают живой интерес. Целью данной статьи не является опровержение или подтверждение факта баховского авторства BWV 565. До тех пор, пока не будет найден автограф или хотя бы манускрипт из более узкого окружения И. С. Баха, невозможно окончательно быть уверенным в его авторстве. С другой стороны, и опровергнуть принадлежность легендарного сочинения перу юного И. С. Баха станет допустимо только после того, как будут найдены и предоставлены более весомые доказательства.

Наиболее важным представляется – собрать воедино основные спорные моменты, связанные с авторством И. С. Баха, и высказать своё отношение к данной проблеме.

В качестве основного аргумента против авторства И. С. Баха выдвигается факт *сомнительного происхождения манускрипта*. К сожалению, автограф Токкаты и фуги *d moll* не сохранился, а самый ранний манускрипт принадлежит перу Иоганна Ринка (1717–1778) и датируется приблизительно 1730 годом. Иоганну Ринку – талантливому ученику Иоганна Петера Кельнера (1705–1772) – принадлежат ещё 17 манускриптов баховских сочинений, авторство которых не подлежит сомнению.

Несмотря на это, некоторые исследователи выдвигают версию, согласно которой автором Токкаты и фуги *d moll* является либо Иоганн Петер Кельнер, либо кто-нибудь из его окружения [4, S. 121]. При всём уважении к большому количеству приводимых аргументов, цель которых – опровергнуть авторство И. С. Баха и провести стилистические параллели с композиционным творчеством И. П. Кельнера, остаётся открытым вопрос: зачем юному музыканту (И. Ринку на момент создания манускрипта было 13–14 лет) приписывать Баху именно это сочинение? Достаточно вспомнить, что Бах на тот момент не пользовался такой большой популярностью и славой, как, например, Ф. Гендель.

Каким путём первоначальный манускрипт Токкаты и фуги *d moll*, с которого И. Ринк изготовил копию, попал в руки молодого музыканта, – остаётся неизвестным. К. Вольф предполагает, что с большой долей вероятности Петер Кельнер входил в круг знакомств молодого И. С. Баха, о чём свидетельствуют многочисленные копии ранних сочинений Баха, принадлежащие перу Кельнера. Примечательно, что это именно те сочинения, копии которых не сохранились в веймарском и лейпцигском окружении композитора [7, S. 228]. Известен факт, что Кельнер посещал Лейпциг в 1720 году. Вполне возможно, что именно тогда он мог получить от Баха копию Токкаты и фуги *d moll*.

Другим аргументом, с помощью которого некоторые исследователи пытаются оспорить авторство И. С. Баха, является *необычная форма токкаты*. Её считают слишком «нетипичной» для баховского двухчастного цикла – токката и фуга (или прелюдия и фуга). Безусловно, если сравнивать с более поздними сочинениями композитора в форме двухчастного цикла (прелюдия и фуга), в которых и прелюдия (токката), и фуга имеют определённую завершённую форму, то на первый взгляд форма Токкаты и фуги

d moll может показаться нелогичной, незрелой, и действительно напрашивается вопрос: насколько правомерно утверждение о неоспоримости баховского авторства данного сочинения?

Подобного рода рассуждения абсолютно безосновательны, поскольку очевидным является факт влияния на творчество И. С. Баха знаменитых представителей северогерманского органного искусства: Д. Букстехуде, Я. А. Рейнкена, Г. Бёма и Н. Брунса. Форма Токкаты и фуги *d moll* не двухчастна (свободная часть – fuga), как это можно наблюдать во многих его сочинениях, которые обозначены как прелюдия (токката) и fuga, а трёхчастна (свободная часть – fuga – свободная часть). В обращении композитора к подобному виду формы и отражено воздействие северогерманской органной школы.

После пассажно-импровизационной токкаты следует fuga, которая завершается не на тонике, а на VI ступени, после чего следует ещё один раздел, где также преобладают пассажи и импровизационность мышления. Поэтому несмотря на то, что в манускрипте И. Ринка мы встречаем обозначение «Toccata con Fuga: pedaliter ex.d.», вполне обоснованным будет именовать баховский опус BWV 565 как Токката *d moll*, по аналогии с композициями в свободной форме (в творчестве Д. Букстехуде, Н. Брунса, В. Любека и Г. Бёма), имеющими наряду с эпизодами пассажно-импровизационного характера одну, две и более фуги.

Абсолютно нехарактерным элементом не только для творчества И. С. Баха, но и в целом для барочного органного искусства являются *октавные пассажи* в первом разделе Токкаты. Поскольку звуковые возможности органа позволяют удвоение на октаву с помощью регистров определённого футового положения, использование в фактуре параллельных октав представляется просто нерациональным.

Исполнение пассажей с октавным удвоением в Токкате *d moll* имеет логичное объяснение. Вполне вероятно, что нижний голос в них добавил либо неизвестный переписчик до того, как манускрипт попал в руки И. Ринка, либо сам И. Ринк. Скорее всего, изменения в первоначальную версию токкаты внёс И. С. Бах, и этому предположению есть весомое обоснование.

Хорошо известно, какое место в творческой жизни Баха занимало знакомство с инструментами Северной Германии (Люнебург, Любек, Гамбург). Ещё в совсем юном возрасте композитор

хорошо изучил как звуковые особенности органностроения, так и композиционные и исполнительские принципы северогерманской органной школы.

В период пребывания в Люнебурге с 1700 по 1702 год, а также во время знаменитого посещения города Любека в конце 1705 года И. С. Бах имел возможность играть на инструментах, имеющих определённую звуковую концепцию, отличную от звуковой концепции инструментов Тюрингии и Саксонии. В частности, это касается регистровки *Organo pleno*, в состав которой обязательно входило использование регистра 16' на основном мануале.

Инструменты в Арнштадте и Веймаре, на которых позже Бах играл, служа органистом, не имели 16' в мануалах. Кристоф Вольф выдвигает предположение, которое кажется вполне обоснованным, что октавные удвоения являются арнштадской редакцией композиции, созданной в Люнебурге [7, S. 224].

Примечательно, что в начале Токкаты *d moll* (BWV 565) используются две музыкально-риторические фигуры: *Exclamatio* (восклицание) и *Aposiopesis* (пауза, следующая за обрывом музыкальной речи). Это сочетание (*Exclamatio – Aposiopesis*) И. С. Бах повторяет трижды, перемещая каждое последующее «восклицание» на октаву ниже. Подобный приём встречается у Дитриха Букстехуде в Токкате *in d* (BuxWV 155) (пример № 1).

Пример № 1 Д. Букстехуде. Токката *in d*, BuxWV 155 (т. 1–5)



Ещё одна особенность Токкаты И. С. Баха – фактурный приём, который может показаться не совсем характерным для его органного творчества, но тем не менее встречается в органных композициях как Д. Букстехуде, Г. Бёма, Н. Брунса, так и самого И. С. Баха. Речь идёт об *арпеджио*, в современных редакциях (Edition Peters) выписанных в конце такта 2 и такта 10.

Примечательно, что в манускрипте И. Ринка арпеджио в конце второго такта обозначено

не волнистой линией, а определённой манерой записи, при которой ноты аккорда расположены в виде «лесенки», что указывает на их исполнение не одновременно, а поочерёдно. В конце 10 такта в манускрипте Ринка указание на разложенное исполнение аккорда вообще отсутствует.

Безусловно, арпеджирование наиболее характерно для клавесинного искусства, поскольку является неотъемлемым исполнительским приёмом, делающим звук клавесина более мягким и объёмным. Тем не менее, в подавляющем большинстве органических композиций фантазийного, импровизационного склада встречаются разнообразные виды арпеджио, записанные различными способами. Примером может служить Токката *in d* (BuxWV 155) Дитриха Букстехуде (пример № 2).

Пример № 2 Д. Букстехуде. Токката *in d*, BuxWV 155 (т. 6–12)



Поскольку использование клавесинных приёмов не является чем-то необычным для композиций фантазийного стиля, вполне можно допустить, что изначально Токката и fuga *d moll* была написана для клавесина (как это предполагают некоторые исследователи) и позднее переложена для органа либо самим И. С. Бахом, либо кем-то другим. Действительно, практика «переложения» собственных сочинений для различных инструментов была распространена у самого И. С. Баха и его современников. Достаточно вспомнить фугу BWV 539, II, которая является собственноручной баховской транскрипцией скрипичной фуги BWV 1001, II [6, S. 125].

Затронув проблему транскрипций и переложений, необходимо упомянуть предположение Петера Вильямса, согласно которому первоначальный вариант Токкаты и фуги *d moll* был написан для скрипки соло в тональности *a moll* [6, S. 125]. Возможно, это сочинение, принадлежавшее либо самому И. С. Баху, либо перу другого композитора, Бах впоследствии переложил для органа. Поскольку вариант для скрипки до

сих пор не найден и ни у одного из баховских современников мы не находим ничего подобного, данное предположение может оставаться только предположением.

Ещё одним аргументом, который используется для опровержения авторства И. С. Баха, является так называемый «примитивизм» контрапункта и простота гармонического изложения» [4, S. 59]. Рассуждения по этому поводу подробно изложены в исследованиях Рольфа Клауса и Петера Вильямса. С ними можно ознакомиться и сделать определённые выводы. Несмотря на многие, на первый взгляд кажущиеся странными, моменты, связанные с фактурным, гармоническим или контрапунктическим изложением, Токката и fuga *d moll* (BWV 565) воспринимается как целостное сочинение смелого молодого композитора-новатора.

Безусловно, все перечисленные выше особенности Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565) могут в той или иной степени подтверждать или оспаривать авторство И. С. Баха, но, как исполнитель, остановлюсь на следующей особенности, которая, на мой взгляд, может в определённой степени пролить свет на данную проблему.

Во втором такте Токкаты в результате октавного удвоения пассажа встречается звук *Cis*. Это является одним из аргументов, благодаря которому некоторые исследователи могут утверждать, что органная Токката и fuga *d moll* (BWV 565) изначально была написана для клавесина и только позже переложена для органа.

В большинстве своём органы Германии XVII – начала XVIII века не имели клавишу *Cis* в большой октаве, поскольку тональности *cis/Des* в мезатонической темперации не употреблялись. Это позволяло уменьшать стоимость инструмента за счёт экономии материала. В клавесинах, напротив, к концу XVII века увеличивается диапазон клавиатуры, и немецкие инструменты конца XVII – начала XVIII века уже имели клавишу *Cis*.

Поэтому использование звука *Cis* в органном репертуаре конца XVII – начала XVIII века встречается исключительно редко. Наличие в Токкате *d moll* звука *Cis* позволило выдвинуть предположение, что сочинение написано после 30-х годов XVIII века и не могло принадлежать перу И. С. Баха [4, S. 117].

Каким образом можно объяснить это довольно редкое явление, и может ли данный факт действительно указывать на то, что Токката

и фуга *d moll* (BWV 565) принадлежит перу другого композитора последующего поколения?

Во-первых, удвоение пассажей в первых двух тактах (и далее) могло быть дописано И. Ринком или кем-то из более ранних копиистов. В случае с Ринком это кажется более логичным, поскольку орган в городе Грэфенроде, где органистом был его учитель Петер Кельнер, после реставрации 1737 года имел в большой октаве клавишу *Cis* [Ibid.].

Как раз на этом основании Рольф Клаус утверждает, что Токката и фуга *d moll* (BWV 565) была написана не ранее 1730 года и скорее всего принадлежала перу Иоганна Петера Кельнера [Ibid.]. Здесь опять возникает вопрос: зачем юному И. Ринку присваивать сочинению своего учителя имя другого, не особенно популярного композитора?

С другой стороны, не только в сочинениях И. С. Баха (преимущественно раннего периода) встречаются труднообъяснимые или совсем не объяснимые вещи. Например, как истолковать тот факт, что в Прелюдии *e moll* (большой) Николауса Брунса есть эпизод, в котором *Cis* встречается дважды (такты 92 и 94). Хотя инструменты, на которых играл Н. Брунс, не имели клавиши *Cis*.

Наряду с этим до сих пор дискуссии вызывает Прелюдия *in fis* Д. Букстехуде. На каком инструменте могло исполняться это сочинение, если принимать во внимание температуру строя на органах Букстехуде? И каково тогда его предназначение? Эти и многие другие вопросы пока остаются без ответа.

Следующий факт, объясняющий происхождение звука *Cis* в Токкате и фуге *d moll* (BWV 565), является, пожалуй, самым существенным. Недостаточно ранее исследованный, но тем не менее заслуживающий определённого внимания, – это объём мануалов и педали на органе собора св. Георгия в городе Айзенахе, где служил органистом дядя И. С. Баха – Иоганн Кристоф Бах. Инструмент был установлен в период с 1696 по 1707 год, и хотя сам Иоганн Себастьян Бах с 1695 года жил в семье своего старшего брата Иоганна Кристофа в Ордруфе (в 50 километрах от Айзенаха), юный композитор наверняка имел возможность с ним познакомиться. Мастерская органостроителя Георга Кристофа Штерцинга, которому было поручено изготовление инструмента, находилась как раз в Ордруфе [3, S. 119].

Орган, установка которого растянулась почти на 10 лет (инструмент дорабатывался, усовершенствовался и расширялся, поскольку первоначальный проект подразумевал наличие 22 регистров), имел 4 мануала, педаль и 57 регистров. Кроме того, объём мануалов составлял $C-e^3$, а объём педали – $C-e^1$ [1, S. 214]. Безусловно, такой величественный инструмент не мог остаться без внимания юного И. С. Баха.

Этот факт присутствия (хотя и кратковременного) в жизни И. С. Баха инструмента с объёмом мануалов $C-e^3$ и объёмом педали $C-e^1$ даёт возможность предположить, что композитор мог сочинить своё самое знаменитое произведение в совсем юном возрасте, уже в 15 лет, то есть до отъезда в Люнебург. Возможно, Токката и фуга *d moll* (BWV 565) возникла уже после отъезда из Люнебурга весной 1702 года.

Поскольку местонахождение Баха после окончания обучения в Люнебурге и до его назначения в марте 1703 года на пост органиста Новой церкви города Арнштадта документально не подтверждено, можно предположить, что юный композитор, проживая то у одного, то у другого родственника, мог знакомиться с инструментами Тюрингии. Известно, что путешествовать юный И. С. Бах мог пешком, тем более, если речь шла о возможности познакомиться с выдающимся мастером или роскошным инструментом. В этот год своей жизни он также мог играть на органе собора св. Георгия в городе Айзенахе и, готовясь к очередному конкурсному прослушиванию на должность органиста, сочинить Токкату и фугу *d moll* (BWV 565).

В случае если Токката и фуга *d moll* (BWV 565) сочинена до 1700 года, стилистические связи с творчеством композиторов северо-германской органной школы легко объяснимы. Композитор был знаком с сочинениями Я. А. Рейнкена, Г. Бёма, Д. Букстехуде и Н. Брунса ещё до начала обучения в Люнебурге и тем более задолго до путешествия в город Любек к Дитриху Букстехуде в 1706 году. Об этом свидетельствует «Möllersche Handschrift» – тетрадь, в которую Иоганн Кристоф Бах (старший брат И. С. Баха) старательно записывал композиции своих современников. Манускрипт содержит и записи, сделанные самим И. С. Бахом, в частности, композиций Д. Букстехуде и Н. Брунса (большая Прелюдия *e moll*).

Токката и фуга *d moll* – яркое, виртуозное сочинение. Предназначение его – поразить блеском,

аффектом, виртуозностью и неординарностью мышления. Скорее всего, написана она была для конкурсного прослушивания на место органиста (возможно, в Зангерхаузене, а возможно, и в Арнштадте). Токката и fuga *d moll* была не просто сымпровизирована, но зафиксирована на бумаге, что свидетельствует о том, что для юного Баха было важно сохранить удачную идею.

И. С. Бах мог сочинить Токкату и фугу *d moll* (BWV 565) как в период с 1700 по 1707 год (как это предполагалось раньше), так и до отъезда в Лüneбург в 1700 году, то есть в возрасте 15 лет и ранее. Последнее объясняет и многие «нетипичные» для баховского композиционного письма моменты: октавные удвоения, арпеджио, простоту гармонического изложения и контрапункта.

Факт существования «Möllersche Handschrift» помогает опровергнуть утверждение некоторых исследователей, что Токката и fuga *d moll* изначально была сочинена для скрипки соло [2, S. 294] и только намного позже и скорее всего не И. С. Бахом была переложена для органа. В качестве аргумента сторонники «скрипичного происхождения» указывают на фактуру токкаты, близкую скрипичной.

«Möllersche Handschrift» как раз содержит Прелюдию *e moll* (большую) Николауса Брунса, переписанную И. С. Бахом. Брунс виртуозно владел скрипкой, что отразилось на его органном наследии, и ярким примером этого является Прелюдия *e moll*. Как известно, Бах хорошо играл на скрипке, а соответственно, был знаком со скрипичной фактурой. Использование «скрипичных приёмов» в органном сочинении скорее всего он перенял у Н. Брунса.

Поскольку Токката и fuga *d moll* видимо была создана Бахом в раннем возрасте, не стоит удивляться отсутствию автографа сочинения. Вполне вероятно, что И. С. Бах в более поздний период творчества мог предпринять своеобразную «чистку» своего композиторского наследия и собственноручно уничтожить автографы сочинений, которые казались ему недостаточно зрелыми. Как известно, подобную акцию предпринял его сын Карл Филипп Эммануил Бах в 1772 году, когда сжёг все клавирные сочинения, написанные до 1733 года, то есть до 18 лет, поскольку считал их слишком юношескими и «не хотел, чтобы они представляли его в качестве композитора» [7, S. 228]. Возможно, К. Ф. Э. Бах последовал примеру своего отца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Adlung J. *Musica mechanica organoedi*. Berlin, 1768. 284 S.
2. Billeter B. *Bachs Klavier- und Orgelmusik*. Amadeus Verlag, 2010. 805 S.
3. Busch H. J. Orgeln um Johann Sebastian Bach. *Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs*. Merseburger, 1995. S. 119–140.
4. Claus R. D. *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*. Verlag Dohr, 1998. 144 S.
5. Stinson R. *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle: A Case Study in Reception History*. Durham and London: Duke University Press, 1989. 184 p.
6. Williams P. *Johann Sebastian Bach Orgelwerke. Teil 1*. Schott, 2000. 357 S.
7. Wolff Ch. Zum norddeutschen Kontext der Orgelmusik des jugendlichen Bach: Das Scheinproblem der Toccata d-moll BWV 565. *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition*. Kassel, 2002. S. 221–251.
8. Zehnder J.-C. *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil-Chronologie-Satztechnik*. Schwabe Verlag Basel, 2009. 583 S.

Об авторе:

Кийовски Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-8482-911X**, orgelolga@mail.ru

About the author:

Olga Yu. Kijowski, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Piano Major Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-8482-911X**, orgelolga@mail.ru