

RU

Одна из страниц клавирной музыки Германии XVII века

Белецкая О. А.

Аннотация. Цель исследования заключается в суммировании важнейших явлений, которые могут дать общее представление о хронологической последовательности становления клавирных жанров и форм добаховской поры, о персоналиях выдающихся композиторов-клавиристов, о пересечении различных национальных стилей в их наследии. Данная статья носит обзорный характер. Научная новизна исследования заключается в обосновании того, что творчество Иоганна Якоба Фробергера (1616-1667) отличается разнонациональным характером, который ему удалось совместить с элементами немецкого музыкального языка. В результате в статье охарактеризовано музыкальное творчество одаренных немецких композиторов и исполнителей музыки для клавишно-струнных инструментов XVII века; описаны особенности клавирного наследия Иоганна Якоба Фробергера и его влияния на музыкальное творчество современников; определены основные черты немецкой клавирной музыки XVIII века.

EN

A Page in the History of the German Keyboard Music of the XVII Century

Beletskaya O. A.

Abstract. The aim of the study is to summarise the most important phenomena that can give a general idea of the chronological order of formation of keyboard genres and forms in the pre-Bach era, about the personalities of outstanding keyboard composers, about the intersection of various national styles in their heritage. The paper is of a reviewing nature. The scientific novelty of the study lies in substantiating the fact that the creative work of Johann Jakob Froberger (1616-1667) is distinguished by its multi-national character, which he managed to combine with elements of the German musical language. As a result, the paper characterises the musical creative work of gifted German composers and musicians performing music for stringed keyboard instruments of the XVII century; describes the features of the keyboard heritage of Johann Jakob Froberger and his influence on the musical creative work of his contemporaries; identifies the main features of the German keyboard music of the XVIII century.

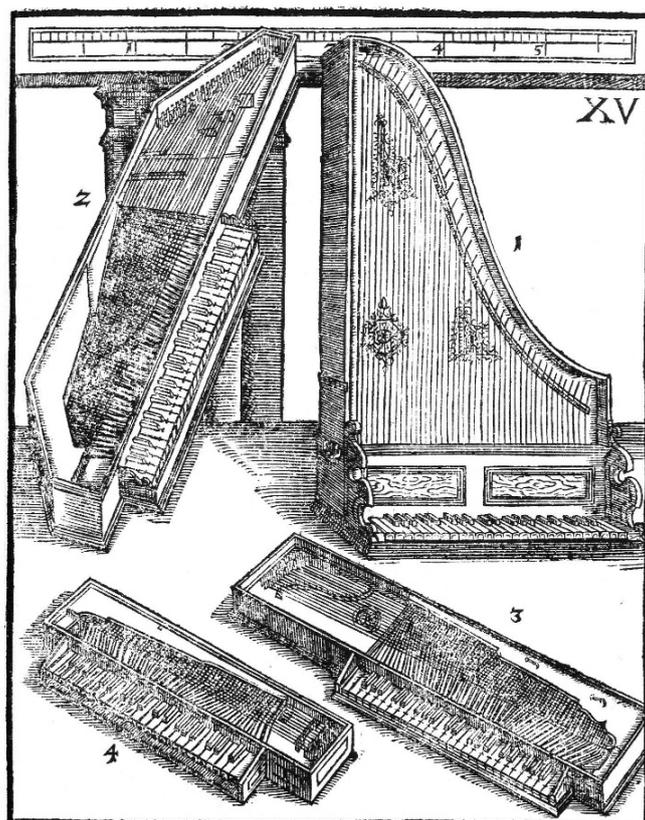
Введение

Немецкая клавирная музыка XVII века – объемный и представляющий огромный интерес пласт культуры эпохи Барокко. Зачастую этот пласт видится как некий предыкт к творчеству И.С. Баха, но при более пристальном рассмотрении оказывается, что он имеет самостоятельную ценность, хотя, разумеется, не мог не создать почву для музыкальной культуры следующего, XVIII столетия.

В первую очередь необходимо уточнить, о музыке для каких именно клавишно-струнных инструментов пойдет речь. В качестве точки опоры рассмотрим изображение, приведенное Михаэлем Преториусом в трактате *Syntagma musicum*, 1620 год (см. Рис. 1). На своей иллюстрации Преториус поместил клавицитерий (1) – разновидность клавесина с вертикальным корпусом – и три клавикорда (2, 3, 4), представляющих различные в конструктивном плане модели. Клавесин с его разновидностями и клавикорд действительно были в ходу в немецких землях XVII века.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- охарактеризовать музыкальное творчество немецких одаренных композиторов и исполнителей музыки для клавишно-струнных инструментах XVII века;
- описать особенности клавирного наследия Иоганна Якоба Фробергера (1616-1667) и его влияния на музыкальное творчество современников;
- определить основные черты немецкой клавирной музыки XVIII века.



1. Clavicytherium. 2. Clavichordium, Italianischer Mensur.
3. Saiten Clavichord. 4. Octav Clavichordium.

Рис. 1. М. Преториус, «Syntagma musicum», 1620 год – изображение клавишно-струнных инструментов.

Теоретическую базу исследования составили работы С. С. Гандилян (2012), М. С. Друскина (2007), посвященные творчеству Иоганн Якоб Фробергера и клавишной музыки; работы Т. А. Зенаишвили (2012), Т. Зенаишвили, М. Воинова, Е. Кривицкая, О. Филиппова (2008), W. Apel (1972) по истории старинных клавишных инструментов.

Немецкое клавесиностроение, как правило, в большей степени ассоциируется с XVIII столетием, когда работали такие мастера, как Михаэль Митке и его сыновья, Карл Конрад Флейшер, Кристиан Целль, семья Хассов, Иоганн Генрих Гребнер. До нашего времени дошло достаточное количество их инструментов, демонстрирующих разнообразные тенденции в немецком клавесиностроении. Тем не менее, немецкая традиция клавесиностроения до XVIII века также представляет собой интересное явление, обладает самобытными чертами и не так хорошо известна прежде всего потому, что представлена всего несколькими сохранившимися инструментами.

Старейший дошедший до наших дней клавишный струнно-щипковый инструмент – клавицитерий примерно 1480 года – имеет немецкое происхождение. Джон Костер отмечает, что данный клавицитерий предвосхищает ряд характеристик итальянских клавесинов XVI века (Koster J., 2001). Другой важный сохранившийся экземпляр, клавесин Ханса Мюллера (1537 г., Лейпциг) – единственный сохранившийся клавесин XVI века не итальянского и не фламандского происхождения. В силу особенностей конструкции этот инструмент имел вёрджинельный оттенок звучания. Кроме того, на клавесине Мюллера имеется черта, которая будет характерна для немецких инструментов последующего столетия: несколько зажимов на одну струну, что дает тембровое богатство и разнообразие регистровых красок.

Немецкая традиция клавесиностроения непосредственно XVII века представлена четырьмя инструментами:

1. клавесин Иоганна Майера, 1619 (Штуттгарт);
2. клавицитерий анонимного мастера, 1620 (Нюрнберг);
3. вёрджинельный клавесин, 1630-е (предположительно северная Бавария);
4. клавесин Иоганна Николауса Баха, 1700 (Йена) (Остроумова Н., 2003).

Другим важнейшим для немецкой музыкальной практики инструментом был клавикорд. Тангентная механика давала инструменту необыкновенную выразительность и возможности динамической нюансировки (правда, в рамках общей очень тихой звучности). В источниках XVIII века мы находим множество эпитетов по отношению к клавикорду: одинокий, меланхолический, невыразимо нежный, сладкозвучный. Многие немецкие музыканты этого времени отдавали ему предпочтение в сравнении с клавесином – в качестве примера приведем хотя бы Иоганна Кунау, который отмечал преимущества клавикорда и, судя по изображениям на титульных листах и динамическим указаниям в нотном тексте, предназначал для него свои «Свежие клавишные плоды» (1696) и «Музыкальное представление некоторых библейских историй» (1700).

Но и в XVII столетии немцы очень ценили клавикорд – быть может, больше в практическом аспекте. Михаэль Преториус писал: «Клавикорд является основополагающим из всех клавишных инструментов, включая орган, клавесин, [...] спинет, вёрджинел и т.п. Учащиеся органисты прежде наставляются и обучаются за клавикордом – главным образом потому, что у клавикорда нет перьев, доставляющих обычно много хлопот и неприятностей играющему, а также потому, что [высота строя] струн остается более стабильной, чем у клавесина или спинета, которые требуется часто и подолгу настраивать. Клавикорд же не требует настройки в течение длительного времени, и это является его особым преимуществом для начинающих учеников, которые еще не умеют настраивать и оперять инструменты» (Зенаишвили, 2012, с. 107).

Клавикорд, безусловно, служил подспорьем для домашней практики органистов, которые не могли в достаточном количестве упражняться в церкви, поскольку для раздувания органных мехов требовалась целая группа калькантов; к тому же в соборах было очень холодно. К клавикордам довольно рано стали пристраивать pedalную клавиатуру – таким образом, музыканты могли иметь дома практически полноценный эквивалент органа.

Здесь мы подходим к основополагающей для понимания специфики немецкой клавирной музыки мысли о связи практики игры на органе и клавишно-струнных инструментах. Действительно, орган господствовал в немецких землях – особенно на севере и в центре, где находились великолепные инструменты с развитой pedalной клавиатурой. В 1575 году Э. Н. Аммербах высказывался по поводу органа: «Органное искусство надо предпочесть всем другим. Ибо тот, кто изучил его, может использовать свои знания на позитиве, регале, вёрджинеле, клавикорде, клавицимбале, клавесине и тому подобных инструментах» (Друскин, 2007, с. 365).

В нижеследующем обзоре нам не встретится ни одного композитора, который не являлся бы органистом. Поэтому нужно признать, что практически до конца XVII века музыка для органа и клавишно-струнных инструментов представляла собой единое поле, из которого самостоятельному репертуару для клавесина и клавикорда только иногда удавалось вырваться и обособиться. В целом можно обобщить подход к выбору клавишного инструмента для интерпретации немецкой музыки XVII века следующим образом:

- сочинения, имеющие литургическую функцию – с задействованием pedalной клавиатуры исполняются на органе;
- органная музыка без использования педали может быть переложена на клавишно-струнный инструмент;
- светский репертуар – танцы, вариации на народные напевы – играется на клавишно-струнных инструментах.

Основная часть

Обратимся теперь к конкретным явлениям, определившим особенности развития немецкой клавирной музыки XVII века. В начале этого столетия на севере Германии возник мощный всплеск органной культуры, связанный с деятельностью целого поколения органистов, обучившихся в Амстердаме у Яна Питерсона Свелинка. Забегая вперед, необходимо отметить, что именно этому поколению суждено было заложить традиции, которые пульсировали вплоть до начала XVIII века: в Гамбурге их продолжили М. Векман, И. А. Рейнкен, В. Любек; в Любеке – Ф. Тундер и Д. Букстехуде. А в начале XVII века среди множества талантливых композиторов-органистов на севере выдвигаются две значительные фигуры: **Самуэль Шейдт** (1587-1654), один из «трех великих “Ш”», наряду с Шютцем и Шейном, и **Генрих Шейдемманн** (ок. 1595-1663), любимейший ученик Свелинка.

Фундаментальный труд Шейдта – сборник *Tabulatura nova* (1624, Гамбург) – это колоссальное для своего времени по объему и жанровому охвату собрание. В третьей части композитор помещает исключительно литургические напевы в органной транскрипции, а в первых двух частях свободно чередует хоральные обработки, фантазии и вариации. Наряду с немногочисленными танцами, вариации для которых Шейдт помимо немецких использовал голландские, бельгийские, французские, итальянские, английские напевы, предназначены для исполнения на клавишно-струнных инструментах.

Шейдемманн, органист гамбургского собора св. Екатерины (учитель Иоганна Адама Рейнкена, который стал его преемником на посту органиста), писал практически исключительно для органа и не опубликовал свои произведения. Среди небольшого числа пьес для клавишно-струнных инструментов мы находим преимущественно светские танцы: аллеманды, куранты, *balletti*, в которых, с одной стороны, ощущается значительное влияние английских вёрджинелистов, с другой – вариационной техники Свелинка.

Живой импульс, заданный композиторами начала XVII века, был весьма многообещающим и мог обеспечить дальнейший бурный расцвет инструментальной музыки, если бы не грянула Тридцатилетняя война 1618-1648 годов, которая привела Германию к национальной катастрофе, расшатав и социально-политическую, и культурную жизнь, причем такое положение сохранялось практически до начала XVIII века. Иностранцы, посещавшие немецкие земли в начале XVIII века, писали, что «музыкальная репутация немцев невысока» (Друскин, 2007, с. 370), да и сами немцы поощряли все чужеземное.

В раздробленной Германии сформировались центры, в каждом из которых преобладали разные национальные влияния – главным образом итальянские, а также французские. С одной стороны, это приводило к удивительным культурным симбиозам и стилевым пересечениям, с другой – удручало прогрессивно мыслящих музыкантов. Например, крупнейший композитор рубежа XVII-XVIII веков, предшественник Баха на посту кантора школы св. Фомы Иоганн Кунау в предисловии к своему сборнику «Свежие клавирные плоды» 1696 года сетовал: «...некоторые любители являются такими лакомками, что им не по вкусу ничего,

кроме того, что происходит из итальянской или французской земли. Конечно, эти земли, особенно Италия, должны испытывать блаженство от того, что подарили нам ведущих мастеров в музыке. И все же ни один человек не обладает особым преимуществом и авторитетом лишь из-за своего происхождения, и наша земля также может претендовать на подобное плодородие» (Гандилян, 2012, с. 19). По мнению С. Гандилян, наиболее подходящим инструментом для исполнения данных пьес Фробергера является орган, позволяющий темброво дифференцировать самостоятельные линии голосов. Более того, в 1700 году Кунау, обладавший публицистическим талантом, выпустил плутовской роман «Музыкальный шарлатан», фабула которого строится на том, что самозванец от музыки по имени Караффа выдает себя за гениального мастера итальянской школы.

Тем не менее, на музыкальном небосклоне немецких земель восходили фигуры необычайно одаренных композиторов и исполнителей. Огромную роль в развитии музыки непосредственно для клавишно-струнных инструментов сыграл **Иоганн Якоб Фробергер** (1616-1667). Фробергер был родом из Штутгарта, в юные годы занял пост органиста при венском дворе, поэтому его наследие рассматривается в контексте южнонемецкой традиции. Фробергер являл собой совершенно нехарактерный для своего времени тип концертирующего виртуоза. Он учился у Джироламо Фрескобальди в Риме, а затем, работая в Вене, совершил множество поездок – в Брюссель, Дрезден, Антверпен, Лондон и Париж. Такой широкий географический охват позволил Фробергеру впитать разнонациональные – итальянские, французские – влияния и совместить их с элементами немецкого музыкального языка.

За исключением двух мотетов, все дошедшее до нас наследие Фробергера представляет собой клавирную музыку. В фантазиях, ричеркарах, канцонах и каприччио он проявляет себя как мастер полифонии. Крупнейший российский исследователь творчества Фробергера С. Гандилян отмечает, что в пьесах, написанных в строгой полифонической манере, композитор отталкивается от опыта своего римского учителя Фрескобальди, но во многом идет дальше: он «не всегда удовлетворяется методами своего учителя и, за счет различных факторов, стремится писать более увлекательные пьесы. В частности Фробергер тщательно продумывает организацию цикла пьес одного жанра при помощи тональной драматургии или применения особых полифонических приемов. В фантазиях и ричеркарах Фрескобальди не встречается излюбленный метод развития его ученика – динамизация формы за счет ускорения движения. Канцоны Фрескобальди и Фробергера близки по тематическому материалу и вариационному методу развития, но в пьесах учителя не используются импровизационные каденции мелкими длительностями, а также увеличения темы. Сильнее же всего разнится трактовка каприччио: строго полифоническим пьесам Фрескобальди контрастируют каприччио Фробергера, включающие большое количество “токатных” каденций и отступлений от строгого полифонического развития» (полное название: *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*) (Гандилян, 2012, с. 18-19).

Еще больше своего Фробергер вносит в пьесы токкатного жанра. Следуя за Фрескобальди, Фробергер пишет токкаты двух разновидностей: так называемые «элевативные» (на Возношение святых даров) для органа и токкаты, предназначенные для клавишно-струнных инструментов. Последние построены на чередовании импровизационных и имитационных разделов. Причем в отличие от Фрескобальди, у которого импровизационные и имитационные секции, как правило, были четко разграничены, Фробергер чувствует себя свободнее и очень часто использует такой прием: фуигированно организованные разделы в конце неожиданно растворяются в стихии импровизационности, выраженной в разложенных аккордах, фигурациях и пассажах.

Сохранилось более пятидесяти сюитных циклов Фробергера. Как пишет *H. Scott*, наряду с *lamento*, сюиты утверждают Фробергера как композитора «уникального исторического значения» (Scott, 2001). Сообразно традиции середины XVII века во фробергеровских рукописях отсутствует слово *сюита*, но фактически танцевальные части объединяются в циклы по тональному и драматургическому признакам. Иногда можно столкнуться с мнением, что именно Фробергер заложил в немецкой сюите следующую последовательность танцев: аллеманда, куранта, сарабанда, жига. Но в отношении этого положения нужно проявлять осторожность. Дело в том, что во фробергеровских автографах сюит там, где вообще есть жига, она часто находится перед сарабандой. Поэтому скорее можно говорить не о твердом порядке танцев у Фробергера, а о некоторой вариативности его подхода к построению цикла. В целом сюиты композитора близки французским жанровым моделям, но он вкладывал в свои пьесы достаточно субъективное, порой весьма экспрессивное содержание. И совершенно не нашли себе места в циклах Фробергера типичные для французской сюиты танцы – например, пассакальи, чаконы, менуэты.

Последнее, о чем необходимо сказать в связи с клавирным наследием Фробергера – программность. С. Гандилян отмечает, что «программные сочинения Фробергера запечатлелись в памяти современников и стали частью музыкальной истории – о них помнили и много лет спустя после смерти композитора», и выделяет три типа программности в его произведениях (Гандилян, 2012, с. 26):

- сочинения автобиографического характера, представленные пятью пьесами;
- сочинения памяти – четыре композиции;
- сочинения-посвящения – самая многочисленная категория, включающая пять сюит и одну отдельную пьесу.

Фробергер, испытавший множество культурных влияний в своих путешествиях по Германии, Франции, Нидерландам и Англии, пользовался высоким авторитетом и, в свою очередь, сильно воздействовал на современников. Говоря о влиянии Фробергера на немецких композиторов XVII века, следует упомянуть **Маттиаса Векмана** (1616?-1674) и **Иоганна Каспара Керля** (1627-1693).

Фробергер познакомился с Векманом во время визита к дрезденскому двору, где тот служил органистом. После знакомства между музыкантами завязалась активная переписка, и Фробергер высылал Векману некоторые свои сочинения. Шесть партит Векмана (пять танцевальных сюит и один цикл вариаций) очень близки к сочинениям Фробергера по построению и эмоциональному тону. Кроме того, до нас дошло пять токкат Векмана, в которых композитор создал очень своеобразный токкатный стиль. Его токкаты полны риторических фигур, непредсказуемых остановок, прихотливых фигураций и пассажей, изобретательных гармонических ходов и продолжительных секвенций.

Иоганн Каспар Керль, который сначала служил капельмейстером в Мюнхене, потом органистом в Вене, а под конец жизни вернулся в Мюнхен, вызывал искренний восторг современников: и как исполнитель-клавирист (в 1658 году Леопольд I восхищался органными импровизациями Керля, исполненными на его коронации), и как композитор, особенно в качестве автора клавирной и церковной музыки. Керль учился в Вене, затем в Италии у Дж. Кариссими, поэтому, с одной стороны, продолжал традиции Фрескобальди (хотя непосредственно у Фрескобальди не учился), с другой – несомненно ориентировался на Фробергера, с которым, вероятно, был знаком.

Клавирное наследие Керля сосредоточено в сборнике *Modulatio organica* (сочинен в Вене, но переписан в 1686 году в Мюнхене), который причисляют к лучшим образцам полифонического письма до Баха. Следует отметить, что в предисловии к «Музыкальной бутоньерке» Фишер пишет о предназначении пьес в первую очередь для клавинофорда, а потом уже клавесина. Ремарка, данная Керлем в предисловии – «*pro Organo et Clavicembalo*» – указывает на общность органного и клавесинного репертуара. Токкаты в восьми церковных тонах имеют литургическое предназначение, тогда как другие пьесы (шесть канцон, *Capriccio sopra il cusu*, «Баталия», чакона, пассакалья и четыре сюиты) могут исполняться на клавишно-струнных инструментах.

В *Capriccio sopra il cusu* Керль очевидным образом ориентируется на аналогичное каприччио Фрескобальди, но продвигается дальше в направлении мотивного развития и виртуозного наполнения фактуры. Четыре сюиты написаны явно по фробергерской модели и включают три или четыре танца; жига, если есть, замыкает цикл. Две сюиты включают вариационные части, обозначенные как «партита». Вершинами клавирного наследия Керля являются виртуозная «Баталия» и Пассакалья ре минор.

Несколько схож по строению с *Modulatio organica* Керля сборник *Apparatus musico-organisticus* **Георга Муффата** (1653-1704), хотя и демонстрирует менее широкий жанровый охват. Муффат – истинный космополит, совершивший удачную трансплантацию французского и итальянского стилей на немецкую почву. Он не был немцем по национальности, родился в семье во Франции в семье, имевшей шотландские корни. Поучившись у Люлли, Муффат проехал через Вену, Прагу, служил в Зальцбурге, побывал в Италии, где учился у Б. Пасквини, и познакомился с *concerti grossi* А. Корелли, а закончил свою карьеру в немецком Пассау.

Apparatus musico-organisticus, преподнесенный композитором императору Леопольду I в 1690 году, в большей степени, нежели любой другой сборник Муффата, демонстрирует широту испытанных композитором разнонациональных влияний. Здесь мы находим органичный сплав многообразных стилистических элементов. Сборник составляют двенадцать органных токкат (согласно южнонемецкой органной традиции партия педали малоразвита) и три мануальных пьесы – чакона, пассакалья и ария с вариациями, среди которых особой любовью современных клавесинистов пользуется Пассакалья соль минор. Эта пьеса действительно экстраординарна по силе воздействия и стилю: в форму французского рондо облекаются итальянские по сути методы мотивной разработки и варьирования.

Как видно, немецкую клавирную музыку извне питали очень многие источники. В связи с вопросом об адаптации ведущих европейских стилей на немецкой почве нельзя не сказать еще о двух авторах: **Алессандро Польетти** (начало XVII века – 1683) и **Иоганн Каспар Фердинанд Фишер** (1656-1746).

Алессандро Польетти – тот итальянец в Германии, который, по утверждению F. W. Riedel и S. Wollenberg, «после Фробергера и наряду с Керлем представляет одно из самых важных звеньев между Фрескобальди и композиторами эпохи Позднего Барокко – такими, как И. С. Бах, Гендель, Фукс и Готтлиб Муффат» (Riedel, Wollenberg..., 2001). Музыкальное образование Польетти получил, скорее всего, в Риме или в Болонье, но обосновался в Вене, став там придворным органистом вскоре после Фробергера. Основополагающее значение имеет клавесинное наследие Польетти, в котором выделяется цикл *Rossignolo* («Соловей»), презентованный композитором Леопольду I в 1677 году.

Это произведение уникально в первую очередь своей формой. Внешне оно напоминает сюиту, где пьесы объединены одной тональностью (ре мажор). Но при этом цикл имеет гигантский объем (почти час музыки) и необычное построение: токката, канцона, аллеманда с двумя дублями, куранта с дублем, сарабанда с дублем, жига с дублем, *Aria Alle magna* с 20 вариациями, *Ricercar per lo Rossignolo* и *Syncopatione* как вариант предыдущей пьесы, *Capriccio sopra il Ricercar*, *Aria bizarra del Rossignolo* и *Imitatione del medesimo uccelo*. М. Друскин пишет, что иногда форму произведения трактуют как две сюиты: первая из них – традиционно построенная, с предваряющими ее токкатой и канцоной, другая – состоящая из 20 вариаций с завершающими тремя пьесами (которые иногда тоже причисляют к вариациям) (Друскин, 2007, с. 380). Второе, что удивительно в цикле *Rossignolo*: Польетти вмещает в форму необычайно много – имитацию музыкальных инструментов, элементы фольклорной музыки отдельных стран и регионов, блестящее, очень сочное клавесинное письмо и звукоизобразительность, доведенную до предела.

Еще один немец, который был чрезвычайно сильно подвержен влиянию (в клавирной музыке – исключительно французскому) – И. К. Ф. Фишер. Родился он в Богемии (ныне территория Чехии) и служил при дворе

маркграфа Людвиг Баденского, где культивировались французские вкусы. Написав восемь оркестровых сюит в духе Ж.-Б.Люлли, Фишер пошел дальше и пересадил стиль французских оркестровых танцев на почву клавирной музыки. Так появились восемь сюит, выпущенные в 1696 году как «Пьесы для клавесина» и переизданные спустя два года под названием *Musicalishes Blumen Buschlein* («Музыкальная бутоньерка») (Остроумова, 2003). Восемь сюит имеют только одну общую черту в построении – каждый цикл открывается прелюдией. Причем эти вступительные пьесы, как правило, выдержаны в духе немецкого органного прелюдирования и, наряду с появлением арии с вариациями в пятой сюите, только они обозначают принадлежность сборника к немецкой музыке. Остальное содержание сюит составляют французские танцы.

Приведем состав двух сюит:

- Сюита I, ре минор: Прелюдия – Аллеманда – Куранта – Сарабанда – Гавот – Менуэт.
- Сюита IV, До мажор: Прелюдия – Бранль – Аменер – Гавот – Куранта – Бурре – Менуэт.

Подобная свобода построения, вместе с глубоким освоением идиом французского музыкального языка, была прорывом, который в какой-то степени предопределил облик немецкой клавирной сюиты XVIII века.

В целом в конце XVII века в немецких землях происходил расцвет сюиты – в это время было написано большое количество циклов, в которых композиторы, как правило, придерживались канвы из четырех танцев, заданной Фробергером. Но очень многие из сюит рассматриваемого периода имеют проблемы с датировкой или авторством.

К примеру, Дитрих Букстехуде, легендарный органист церкви св. Марии в Любеке, не опубликовал свои сочинения для клавишно-струнных инструментов. В 1739 году Иоганн Маттезон упоминал семь сюит Букстехуде, соответствующих семи планетам, но ноты этих сочинений не обнаружены. Имеется одна рукописная табулатура, в которой содержится 19 сюит и 6 вариационных циклов, приписываемых Букстехуде. При этом две сюиты принадлежат Н.-А. Лебегу (Париж, 1687), что ставит под сомнение авторство остальных произведений.

Другой пример – 21 сюита Иоганна Пахельбеля, большинство из которых было известно только в рукописи (ныне уничтоженной) без указания автора, но Зайфферт и Сандбергер уверенно приписали эти сюиты, датированные 1683 годом, Пахельбелю. В настоящее время исследователи склоняются к тому, чтобы считать их анонимными. Неизвестна также датировка сюитных циклов И. А. Рейнкена и 11-ти интереснейших, разнообразных по форме и содержанию сюит люнебургского органиста Георга Бёма.

В связи с этим выводы о немецкой сюите конца XVII века легче делать, ориентируясь на печатные сборники – например, *Sechs musicalische Partien* (Нюрнберг, 1697) **Иоганна Кригера** (1652-1735), младшего брата Иоганна Филиппа Кригера, автора огромного массива духовной музыки, а также камерно-инструментальных сочинений. Оба брата были родом из Нюрнберга и учились у тех же педагогов, что Иоганн Пахельбель. Иоганн Кригер недолго прослужил в Байрейте, потом возвращался в Нюрнберг и, наконец, обрел пост органиста и директора хоровой музыки в крупном саксонском городе Циттау, на котором оставался более 50 лет, вплоть до самой смерти.

Как следует из титульного листа «Шести партит», Иоганн Кригер предназначает пьесы для спинета (разновидности клавесина) или клавикорда. Сборник включает вступительную фантазию и шесть сюит, построенных на чередовании аллеманды, куранты, сарабанды и жиги; в некоторых случаях за жигой могут следовать французские танцы.

Спустя год Иоганн Кригер издал свой второй клавирный сборник *Anmuthige Clavier-Übung* («Изящные клавирные упражнения», 1698), в который вошли прелюдии, ричеркары, фуги, две органные токкаты с педалью, фантазия и чакона – без объединения по тональностям. В названных пьесах в полной мере раскрывается полифоническое мастерство Кригера, за которое его чрезвычайно ценили и Бах, и Гендель. К тому же на титуле собрания появляется прекрасно знакомое нам по наследию И. С. Баха заглавие *Clavier-Übung*. Вероятнее всего, именно у Кригера такой заголовок возникает впервые. Дело в том, что *Clavier-Übung* Кригера, изданные в 1698 году, были написаны гораздо раньше – около 1680. Вот почему Иоганн Кунау, выпуская два тома своих «Клавирных упражнений» в 1689 и 1692 годах, называет их *Neuer Clavier-Übung* («Новые»).

У Кунау содержание *Clavier-Übung* совсем иное, чем у Кригера. Сборник Кунау составляют 14 сюит (партит, как называет их сам автор), причем в конце второй части впервые в истории немецкой музыки появляется клавирная соната. Появляется она как преддверие выпущенного Кунау в 1696 году целого сборника из семи сонат под названием *Frische Clavier-Früchte* («Свежие клавирные плоды»). Кунау предпослал ему развернутое предисловие, где в частности оповестил, что побудило его к сочинению сонат, построенных весьма свободно и прихотливо: «Мои свежие клавирные плоды словно связаны в семь снопов, которые я обозначил как сонаты. Этим я хотел дать понять, что размышлял о тех изобретениях и изменениях, в которых сонаты имеют преимущество перед чистыми партитами. Не говоря уже о благозвучных изменениях метра и об использовании сменяющих друг друга аффектов, здесь встречаются различные по форме фуги, в которых, главным образом, используется двойной контрапункт, преимущественно в октаву» (Marga Wilden-Hüsgen, профессор Высшей школы музыки в Кёльне, концертный исполнитель, исследователь мандолины, методист. Автор и редактор многочисленных нотных сборников, методических и научных работ.).

Кунау предложил еще более свободное прочтение жанра в шести программных «Библейских сонатах» («Музыкальное представление некоторых библейских историй», 1700), где форма и смена аффектов следуют за подробно выписанным сюжетом. В предисловии к сборнику автор подчеркивал, что этот тип программной музыки не является новым, ссылаясь на Фробергера и других композиторов. Кунау также писал, что его целью было продемонстрировать, как клавирная музыка в отсутствие поэтического текста может запечатлеть эмоциональные состояния, вызываемые происходящим с персонажами.

Жанровая картина немецкой клавирной музыки XVII века будет неполной, если не затронуть такой важный для нее жанр, как ария с вариациями. Вариационные циклы на имевшие широкое хождение напевы или собственные темы сочиняли многие упоминавшиеся выше композиторы (например, Шейдт, Фробергер, Векман, Рейнкен, Муффат, Фишер). В самом конце XVII века, как своего рода итог развития арии с вариациями, появился сборник Иоганна Пахельбеля «Гексахорд Аполлона» (Нюрнберг, 1699). На титульном листе сборника помещены изображения органа и клавесина – шесть арий с вариациями, входящие в собрание, могут исполняться и на том, и на другом инструменте. «Гексахорд Аполлона» таит в себе много загадок: каббалистические коннотации, числовая символика, построение цикла (Блажевич, Ушаков, 2011). Особенно загадочна последняя из шести арий: в отличие от традиционных четырехдольных арий, она написана в трехдольном метре; единственная из всех в сборнике, она имеет заголовок *Sebaldina*, который, вероятно, дает отсылку к церкви Святого Зебальда, где Пахельбель работал в последнее десятилетие своей жизни; при тональности фа минор в ней имеются только два бемоля при ключе.

Заключение

Итак, вкратце проследив историю немецкой музыки XVII века для клавишно-струнных инструментов, мы убедились, с какой чуткостью она впитывала разнонациональные влияния (прежде всего итальянские, но также и французские), как происходило постепенное обособление репертуара для клавишно-струнных, и наметили пути развития основных клавирных жанров: после Фробергера и Векмана клавесинная токката постепенно утратила свое значение, а на авансцену немецкой клавирной музыки вышла сюита – и в варианте, идущем от Фробергера, и в радикально преобразованном под воздействием французской музыки виде.

Источники | References

1. Блажевич М., Ушаков Д. Ключи к «Гексахорду» // Opera musicologica. 2011. №3-4.
2. Гандилян С. С. Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2012.
3. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков // Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7 т. СПб., 2007. Т. I.
4. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы. М., 1983.
5. Зенаишвили Т. А. Артикуляция в органных сочинениях И. Пахельбеля // Проблемы стиля и интерпретации музыки Барокко. М., 2001. Сборник 32.
6. Зенаишвили Т. А. К истории старинных клавишных инструментов: особенности клавикорда эпохи Иоганна Пахельбеля // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 2.
7. Зенаишвили Т., Воинова М., Кривицкая Е., Филиппова О. Из истории мировой органной культуры XVI-X веков. Изд. 2-ое, доп. и испр. М., 2008.
8. Остроумова Н. Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи Барокко. М., 2003.
9. Apel W. The history of keyboard music to 1700. Bloomington, 1972.
10. Dunlop A. J. The Life and Works of Gottlieb Muffat (1690-1770): Part I: A Documentary Biography. Hollitzer, 2013.
11. Koster J. Harpsichord, §2: The Renaissance (ii) Northern Europe // New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.
12. Caldwell J. Keyboard music, §1: Keyboard music to c1750 // New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.
13. Scott H. Froberger, Johann Jacob // New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.
14. Riedel F.W., Wollenberg S. Poglietti, Alessandro // New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

Информация об авторах | Author information



Белецкая Ольга Александровна¹, к. иск., доц.

¹ Московский педагогический государственный университет



Beletskaya Ol'ga Aleksandrovna¹, PhD

¹ Moscow Pedagogical State University

¹ dem4enko_olga@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 25.10.2021; опубликовано (published): 27.12.2021.

Ключевые слова (keywords): немецкая клавирная музыка; клавирное наследие И. Я. Фробергера; клавирные жанры; клавишно-струнные инструменты XVII века; German keyboard music; keyboard genres; J. J. Froberger's keyboard heritage; stringed keyboard instruments of the XVII century.