

О.А. БЕЛЕЦКАЯ

Колледж музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневецкой
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6362-7690
dem4enko_olga@mail.ru

OLGA A. BELETSKAYA

Galina P. Vishnevskaya College of Musical and Theatrical Arts
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6362-7690
dem4enko_olga@mail.ru

Клавирная музыка Германии XVII века

Немецкая клавирная музыка XVII века — объёмный пласт культуры эпохи Барокко, представляющий огромный интерес. Зачастую он видится как некий предыкт к творчеству И.С. Баха, но при более пристальном рассмотрении оказывается, что пласт этот имеет самостоятельную ценность, хотя, разумеется, он не мог не создать почву для музыкальной культуры следующего, XVIII столетия. Данная статья носит обзорный характер и призвана суммировать важнейшие явления, которые могут дать общее представление о хронологической последовательности становления клавирных жанров и форм добаховской поры, о выдающихся композиторах-клавиристах, о пересечении различных национальных стилей в их наследии.

Ключевые слова:

Барокко, клавирная музыка, клавесин, клавикорд.

Clavier Music of Germany in the 17th Century

17th century German clavier music presents a capacious stratum of culture of the Baroque period, which is of enormous interest. Frequently it is perceived as an enormous transition to J.S. Bach's musical legacy, but upon more assiduous examination it turns out that this stratum has its own value, although, obviously, it could not do otherwise than create the footing for the musical culture of the following 18th century. The present article has an overview character and is meant to summate the most important phenomena which could give an overall perception of the chronological order of the formation of clavier genres and forms of the pre-Bach era, about the outstanding composers of clavier music, and of the intersection between various national styles in their heritages.

Keywords:

Baroque style, clavier music, harpsichord, clavichord.

Для цитирования/For citation:

Белецкая О.А. Клавирная музыка Германии XVII века // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 30–40.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.030-040.

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. Тем не менее немецкая традиция изготовления клавесинов 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 из дошедших до наших дней клавишных струнно-щипковых инструментов — клавицитерий примерно 1480 года — имеет немецкое происхождение. По мнению Джона Костера, он предвосхищает ряд характеристик итальянских клавесинов XVI века [12]. Другой важный экземпляр — клавесин Ханса Мюллера (1537, Лейпциг) — единственный сохранившийся инструмент XVI века не итальянского и не фламандского происхождения. В силу особенностей конструкции этот инструмент обладает вёрджинельным оттенком звучания. Кроме того, он имеет черту, которая станет характерна для немецких инструментов последующего столетия: несколько защипов на одну струну, что даёт тембровое богатство и разнообразие регистровых красок.

Немецкая традиция клавесиностроения непосредственно XVII века представлена четырьмя инструментами: это клавесин Иоганна Майера (1619, Штутгарт), клавицитерий неизвестного мастера (1620, Нюрнберг), вёрджинельный клавесин (1630-е, предположительно северная Бавария) и клавесин Иоганна Николауса Баха (1700, Йена)¹.

Другим важнейшим для немецкой музыкальной практики инструментом был клавикорд. Тангентная механика давала ему необыкновенную выразительность

и возможности динамической нюансировки (правда, в рамках общей очень тихой звучности). В источниках XVIII века мы находим множество эпитетов в адрес этого инструмента: одинокий, меланхолический, невыразимо нежный, сладкозвучный. Многие немецкие музыканты того времени отдавали ему предпочтение в сравнении с клавесином — в качестве примера приведём 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 этот инструмент — 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 составляют 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 остаётся более стабильной, чем у клавесина или спинета, которые требуются часто и подолгу настраивать. Клавикорд же не требует настройки в течение длительного времени, и это является его особым преимуществом для начинающих учеников, которые ещё не умеют настраивать и оперять инструменты» (цит. по: [6, 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 педальную 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 экземпляры с развитой педальной 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, клавиборде, клавицимбале, клавесине и тому подобных инструментах» (цит. по: [3, с. 365]).

В следующем ниже 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, и самостоятельному репертуару для клавесина и клавиборда вырваться из него и обособиться удавалось лишь иногда. В целом подход к выбору клавишного инструмента для интерпретации немецкой музыки XVII века можно обобщить следующим образом:

– сочинения, имеющие литургическую функцию, с задействованием педальной клавиатуры исполняются на органе;

– органная музыка без использования педали может быть переложена на клавишно-струнный инструмент;

– светский репертуар — танцы, вариации на народные напевы — исполняется на клавишно-струнных инструментах.

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 Питерсзона Свелинка. Забегая вперёд, необходимо отметить, что именно этому поколению суждено было заложить традиции, которые пульсировали вплоть до начала XVIII века: в Гамбурге их продолжили В. Любек, М. Векман, И. А. Рейнкен; в Любеке — Ф. Тундер и Д. Букстехуде. А в начале XVII века среди множества талантливых композиторов-органистов на севере страны выдвигаются две значительные фигуры: **Самуэль Шейдт** (1587–1654), один из «трёх великих „Ш“» наряду с Шютцем и Шейном, и **Генрих Шейдемманн** (ок. 1595–1663), любимейший ученик Свелинка.

Фундаментальный труд Шейдта — *Tabulatura nova* (1624, Гамбург) — колоссальный для своего времени по объёму и жанровому охвату сборник. В третьей его части композитор помещает исключительно литургические напевы в органной транскрипции, а в первых двух 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 своих произведений. Среди небольшого числа пьес для клавишно-струнных инструментов мы находим преимущественно светские танцы: аллеманды, куранты, *balletti*, в которых ощущается как значительное влияние английских вёрджинелистов, так и воздействие 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, причём такое положение сохранялось практически до начала XVIII века. Иностранцы, посещавшие немецкие земли в начале XVIII века, писали, что «музыкальная репутация немцев невысока» [3, с. 370], да и сами немцы поощряли всё 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 всё же ни один человек не обладает особым преимуществом и авторитетом лишь из-за своего происхождения, и наша земля также может претендовать на подобное плодородие»². 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 Каратта выдаёт себя за гениального мастера итальянской школы.

Тем не менее на музыкальном небосклоне немецких земель восходили фи-

гуры необычайно одарённых композиторов и исполнителей. Огромную роль в развитии музыки непосредственно для клавишно-струнных инструментов сыграл **Иоганн Якоб Фробергер** (1616–1667). Он 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 ему впитать разнонациональные — итальянские, французские — влияния и совместить их с элементами немецкого музыкального языка.

За исключением двух мотетов, всё 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 идёт дальше: он «не всегда удовлетворяется методами своего учителя и, за счёт 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 приёмов»³ [2, с. 18–19].

Очень много своего Фробергер вносит в пьесы токкатного жанра. Следуя за Фрескобальди, он пишет токкаты двух разновидностей: так называемые «элементарные» (для органа, на Возношение святых даров) и предназначенные для клавишно-струнных инструментов. Последние построены на чередовании



импровизационных и имитационных разделов. Причём в отличие от Фрескобальди, у которого импровизационные и имитационные секции, как правило, были чётко разграничены, Фробергер чувствует себя свободнее и очень часто использует такой приём: фугированно 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» [14]. 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 твёрдом 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 его циклах типичные для французской сюиты танцы — например, пассакальи, чаканы, менуэты.

Последнее, о чём 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 [2, 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 большим авторитетом и, в свою очередь, сильно воздействовал на современников. Говоря о его влиянии 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 Лепольд I восхищался органичными импровизациями Керля, исполненными на его коронации), и как композитор, особенно в качестве автора клавирной и церков-

ной 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*⁴ (сочинён в Вене, но переписан в 1686 году в Мюнхене), который причисляют к лучшим образцам полифонического письма до Баха. Реплика, 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 cuscio*, «Баталия», чакона, пассакалья и четыре сюиты) могут исполняться на клавишно-струнных инструментах.

В *Capriccio sopra il cuscio* 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 удачный перенос французского и итальянского стилей в немецкую музыку. Композитор не был немцем по национальности, родился во Франции в семье, имевшей шотландские корни. Поучившись у Люлли, он проехал через Вену, Прагу, служил в Зальцбурге, побывал в Италии, где учился у Б. Пасквини, и по-

знакомился с *concerti grossi* А. Корелли, а закончил свою карьеру в немецком Пассау.

Apparatus musico-organisticus, преподававший 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 ещё 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 Готлиб Муффат» [13]. 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 объём (почти час музыки) и необычное построение: токката, канцона, аллеманда с двумя дублями, куранта с дублем, сарабанда с дублем, жига с дублем, *Aria Allemanda* с 20 вариациями, *Ricercar per lo Rossignolo* и *Syncopatione* как вариант предыдущей пьесы, *Capriccio sopra il Ricercar*, *Aria bizzarra del Rossignolo* и *Imitatione del medesimo uccello*. М. Друскин пишет, что иногда форму произведения трактуют как две сюиты: первая из них — традиционно построенная, с предваряющими её токкатой и канцонной, другая — состоящая из 20 вариаций с завершающими тремя пьесами (которые иногда тоже причисляют к вариациям) [3, 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 клавишинное письмо и звукоизобразительность, доведённую до предела.

Ещё один немец, который был чрезвычайно сильно подвержен влиянию (в клавишной 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 пошёл дальше и пересадил стиль французских оркестровых танцев на почву клавишной 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»)⁵. Восемь сюит имеют только одну общую черту в построении — каждый цикл открывается прелюдией. Причём 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.

Приведём 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 клавишной 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 четырёх 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 своих сочинений 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 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 и Иоганн Пахельбель. Иоганн Кригер недолго прослужил в Байрейте, потом возвращался в Нюрнберг и, наконец, обрёл 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 органичные токкаты с педалью, фантазия и чаконна — 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, такой заголовок впервые возникает именно у Кригера. 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), причём в конце второй части впервые в истории немецкой музыки появляется клавирная соната, и 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 развёрнутое 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 сменяющихся друг друга аффектов, здесь встречаются различные по форме фуги, в которых, главным образом, используется двойной контрапункт, преимущественно в октаву»⁶.

Кунау предложил ещё 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 подчёркивал, 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 неё 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 (см. [1]). Особенно загадочна последняя из шести арий: в отличие от традиционных четырёхдольных арий, она написана в трёхдольном метре; единственная из всех в сборнике,

она имеет заголовок *Sebaldina*, который, вероятно, даёт 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.

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 своё значение, а на авансцену немецкой клавирной музыки вышла сюита — и в варианте, идущем от Фробергера, и в радикально преобразованном под воздействием французской музыки виде.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сведения почерпнуты из лекции мастера исторических инструментов А.П. Баюнова «Немецкий клавесин», состоявшейся в рамках Первой клавирной школы Мастерской старинной музыки *La Musique Inégale* 29 июля 2020 года.

² Перевод Н. Остроумовой [8].

³ По мнению С. Гандилян, наиболее подходящим инструментом для исполнения данных пьес Фробергера является орган,

позволяющий темброво дифференцировать самостоятельные линии голосов [2, с. 19].

⁴ Полное название: *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*.

⁵ Характерно, что в предисловии к «Музыкальной бутоньерке» Фишер пишет о предназначении пьес в первую очередь для клавикорда, а потом уже клавесина.

⁶ Перевод Н. Остроумовой [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Блажевич М., Ушаков Д. Ключи к «Гексахорду» // *Opera musicologica*, 2011. № 3–4. С. 61–78.

2. Гандилян С.С. Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка // Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 32 с.

3. Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков // *Собрание сочинений в 7 томах. Т. I*. СПб.: Композитор, 2007. 752 с.

4. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983. 78 с.

5. Зенайшвили Т.А. Артикуляция в органных сочинениях И. Пахельбеля // *Проблемы стиля и интерпретации музыки Барокко*. Московская государственная консерватория



им. П.И. Чайковского. Кафедра истории и теории исполнительского искусства. Сборник 32. М., 2001. С. 92–99.

6. Зенаишвили Т.А. К истории старинных клавишных инструментов: особенности клавишного инструмента эпохи Иоганна Пахельбеля // Научный вестник Московской консерватории. 2012, № 2. С. 100–111.

7. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учеб. пособие. Второе издание, дополненное, исправленное. М.: Музиздат, 2008. 862 с.

8. Остроумова Н. Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи Барокко. М.: ПРЕСТ, 2003. 207 с.

9. Apel W. The History of Keyboard Music to 1700. Bloomington, 1972. 896 p.

10. Caldwell J. Keyboard Music, § I: Keyboard Music to c1750 / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

11. Dunlop A.J. The Life and Works of Gottlieb Muffat (1690–1770): Part I: A Documentary Biography. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013. 599 p.

12. Koster J. Harpsichord, § 2: The Renaissance (ii) Northern Europe / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

13. Riedel F.W., Wollenberg S. Poglietti, Alessandro / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

14. Scott H. Froberger, Johann Jacob / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

Об авторе:

Белецкая Ольга Александровна, кандидат искусствоведения,

музыковед, клавесинистка, преподаватель,

Колледж музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

(11672, г. Москва, Россия),

ORCID: 0000-0002-6362-7690, dem4enko_olga@mail.ru

REFERENCES

1. Blazhevich M., Ushakov D. Klyuchi k “Geksakhordu” [Keys to the “Hexachord”]. *Opera Musicologica*, 2011. № 3–4, pp. 61–78.

2. Gandilyan S.S. Iogann Yakob Froberger i ego klavirnaya muzyka [Johann Jacob Froberger and His Clavier Music]. *Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2012. 32 p.

3. Druskin M.S. Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI–XVIII vekov [The Clavier Music of Spain, England, the Netherlands, France, Italy, Germany from the 16th to the 18th Centuries]. *Sobranie sochineniy v 7 tomakh. T. I* [Collected Works in 7 Volumes. Vol. I]. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 752 p.

4. Zakharova O.I. *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII — pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priemy* [Rhetorics and Western European Music of the 17th and the First Half of the 18th Century: Principles, Techniques]. Moscow: Muzyka. 78 p.

5. Zenaishvili T.A. Artikulyatsiya v organnykh sochineniyakh I. Pakhel'belya [Articulation in the Organ Works of Johann Pachelbel]. *Problemy stilya i interpretatsii muzyki Barokko* [Issues of Style and Interpretation of Baroque Music]. Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo. Kafedra istorii i teorii ispolnitel'skogo iskusstva. Sbornik 32 [Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory. Department of History and Theory of Performing Arts. Collection 32]. Moscow, 2001, pp. 92–99.

6. Zenaishvili T.A. K istorii starinnykh klavishnykh instrumentov: osobennosti klavikorda epokhi Ioganna Pakhel'belya [Towards the History of Ancient Keyboard Instruments: the Particularities of the Clavichord of the Era of Johann Pachelbel]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2012. No. 2, pp. 100–111.

7. *Iz istorii mirovoy organnoy kul'tury XVI–XX vekov: ucheb. posobie* [From the History of World Organ Culture from the 16th to the 20th Centuries: a Textbook]. Vtoroe izdanie, dopolnennoe, ispravlennoe [Second Edition, Supplemented, Revised]. Moscow: Muzizdat, 2008. 862 p.

8. Ostroumova N. *Iogann Kunau. Zhizn' i tvorchestvo muzykanta epokhi Barokko* [Johann Kuhnau. The Life and Work of a Musician of the Baroque Era]. Moscow: PREST, 2003. 207 p.

9. Apel W. *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington, 1972. 896 p.

10. Caldwell J. Keyboard Music, § I: Keyboard Music to c1750. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

11. Dunlop A.J. *The Life and Works of Gottlieb Muffat (1690–1770): Part I: A Documentary Biography*. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013. 599 p.

12. Koster J. Harpsichord, § 2: The Renaissance (ii) Northern Europe. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

13. Riedel F.W., Wollenberg S. Poglietti, Alessandro. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

14. Scott H. Froberger, Johann Jacob. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

About the author:

Olga A. Beletskaya, Ph.D. (Arts), Musicologist, Harpsichordist,
Faculty Member of the Galina P. Vishnevskaya College of Music and Theatrical Arts
(11672, Moscow, Russia),

ORCID: 0000-0002-6362-7690, dem4enko_olga@mail.ru

