

На правах рукописи

Гандилян Софья Степановна

Иоганн Якоб Фробергер
и его клавирная музыка

Специальность 17.00.02 МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

МОСКВА – 2012

Работа выполнена в Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Насонов Роман Александрович

Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна**, доктор
искусствоведения, профессор, Российская
академия музыки имени Гнесиных,
профессор кафедры аналитического
музыкознания

Дмитриева Екатерина Олеговна, кандидат
искусствоведения, Московская
государственная консерватория имени
П. И. Чайковского, преподаватель кафедры
теории музыки

Ведущая организация: **Санкт-Петербургский государственный
университет**

Защита состоится 24 мая 2012 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул.
Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории.

Автореферат разослан «...» апреля 2012 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Ю.В. Москва

I. Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования

На протяжении XX столетия на Западе, а позднее и в России активно развивалось движение по изучению и исполнению старинной музыки. Из небытия возвращались имена незаслуженно забытых композиторов, их сочинения включались в репертуар и завоевывали любовь у публики. В этой связи для отечественного музыковедения и исполнительского искусства несомненный интерес представляет фигура Иоганна Якоба Фробергера (1616–1667) — одного из самых значительных композиторов и исполнителей на клавишных инструментах XVII века.

Имеющиеся в нашем распоряжении сведения о жизни этого выдающегося музыканта позволяют утверждать, что он был яркой, оригинальной личностью. Биография его полна занимательных происшествий, отражение которых в произведениях композитора — уникальный для искусства XVII столетия случай, заслуживающий специального изучения. Присущая же Фробергеру тяга к путешествиям способствовала знакомству с музыкальными стилями разных стран, их освоению и новаторскому претворению в собственном творчестве. Работая как в итальянских, так и во французских жанрах, композитор немало способствовал их распространению в Австрии и немецких землях, будучи одним из основателей немецкой клавирной музыки барокко.

В последнее время в изучении творчества Фробергера и его коллег наблюдается показательная тенденция: исследование музыки и ее источников осуществляется известными исполнителями; в случае с творчеством Фробергера — это такие признанные фигуры, как З. Рампе, Б. ван Асперен, П. Дирксен, Г. Леонхардт, Д. Айхлер. Наша работа придерживается этого современного подхода: на все аспекты музыки Фробергера мы стараемся смотреть с точки зрения современного исполнителя, желающего быть в курсе всех относящихся к его репертуару сведений.

Предметом исследования являются жизненный путь и композиторское наследие Фробергера. В изложении биографии мы опирались на такие исторические документы, как письма самого композитора и людей из его ближайшего окружения, фрагменты словарей XVIII века. Названные источники также содержат сведения об истории создания и исполнения отдельных сочинений, об их восприятии слушателями, композиторами и теоретиками XVII–XVIII веков. Среди анализируемых произведений фигурируют пьесы, написанные в строгой полифонической манере (фантазии, ричеркары, канцоны и каприччио), токкаты, сюитные танцы, сочинения с программными заглавиями, а также мотеты. Названные жанры рассматриваются в контексте определенной национальной традиции и в соответствии с тем, как они характеризуются в ведущих музыкальных словарях эпохи барокко. Ценным материалом стали также предисловия к пьесам с программными заголовками, авторство которых приписывается Фробергеру.

Материалом исследования стали автографы, рукописные копии и печатные издания клавирных и вокально-инструментальных сочинений Фробергера, письма композитора и его современников, словарные статьи XVIII века. Для анализа были выбраны произведения во всех жанрах в наследии композитора, а также отдельные сочинения Дж. Фрескобальди, М. Росси и А. Польетти, образующие контекст музыки Фробергера.

Важную роль в работе над диссертацией сыграло знакомство с рукописями Фробергера, хранящимися в Австрийской национальной библиотеке.

Цель и задачи работы

Целью работы является создание полного комплексного исследования жизни и творчества Фробергера на основе всех доступных к настоящему

времени музыкальных источников и документов. Этим обусловлены основные задачи исследования:

— собрать воедино и обобщить все известные на сегодняшний день сведения о жизни Фробергера;

— выявить особенности каждого жанра в наследии композитора, выполнить сравнительный анализ полифонических сочинений и токкат Фробергера с пьесами современников (Фрескобальди, Росси и Польетти);

— описать и охарактеризовать все доступные источники музыки Фробергера, рукописные (как авторские, так и принадлежащие перу копиистов) и печатные;

— реконструировать исполнительскую манеру Фробергера, воссоздать процесс сочинения им музыки и выявить его специфику в ту эпоху, когда основой творчества исполнителя-клавириста оставалась импровизация;

— классифицировать программные сочинения Фробергера, создать справочную таблицу с указанием всех источников программных пьес.

В работе применен комплексный метод исследования, сочетающий сравнительно-исторический, теоретический, переводческий и источниковедческий подходы к изучаемому материалу. Клавирные и вокально-инструментальные композиции Фробергера анализируются с различных точек зрения, интерпретируются в историческом (клавирная музыка) и богословском (мотеты) контекстах, рассматриваются как произведения, принадлежащие различным национальным традициям европейской музыки с соответствующими характерными особенностями.

Научная новизна диссертации состоит в создании первого в отечественной литературе (и наиболее полного в мировой) исследования, предметом которого является жизнь и творчество Фробергера. Впервые в музыковедческой литературе (как в отечественной, так и в зарубежной) используется целый ряд аналитических методов, наиболее подходящих для раскрытия художественной сути музыки композитора; прежде всего, это

касается жанра токкаты (соответствие композиции с частями риторической диспозиции) и клавирных сочинений с программным содержанием (теснейшая связь словесного и музыкального текстов). Впервые в музыковедческой литературе отдельные явления программности (в частности, сюита на тему песни «Хуторянка») рассматриваются в их связи с автобиографичностью как отличительным свойством творчества Фробергера. Впервые мемориальные сочинения рассматриваются в контексте тенденций искусства того времени, примером чего служат аллегорические картины в жанре ванитас. Создан первый каталог программных сочинений с указанием первоисточника и вариантов названия пьесы в том или ином источнике. Также впервые выполнен детальный анализ мотетов Фробергера, в котором раскрываются особенности трактовки композитором религиозных текстов.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее материалы и результаты могут быть использованы в курсе лекций по истории зарубежной музыки, полифонии и анализу музыкальных произведений у музыковедов и на общих курсах, по истории музыкальной практики на факультете исторического и современного исполнительского искусства, в курсе лекций по истории нотации у музыковедов и в факультативных курсах по истории клавишинного и органного искусства.

Апробация работы

Диссертация по частям и целиком обсуждалась на заседаниях кафедры Истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. На заседании 21 декабря 2010 года была рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Основные положения работы были освещены в публикациях, а также представлены в докладах на тему: «Мотеты И. Я. Фробергера в собрании Г. Дюбена», — прочитанном на научной конференции «Дитрих Букстехуде (1637–1707) и духовная музыка его времени» (27 декабря 2007 года, Московская государственная консерватория

имени П. И. Чайковского); «Падения с горы и другие приключения И. Я. Фробергера», — прочитанном на научно-практической конференции «Клавесинное искусство: от истоков до наших дней» (4 апреля 2009 года, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского).

Структура работы

Диссертация состоит из введения, семи глав, заключения и пяти приложений. Библиография насчитывает 149 наименований. **Приложения** включают письма Фробергера и людей из его ближайшего окружения (перевод С. Гандилян), факсимиле рукописей Фробергера и копий его сочинений, таблицы, диспозиции современных Фробергеру органов, иллюстрации.

II. Основное содержание диссертации

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, формулируются основная проблематика, научная новизна, цель и задачи исследования, описывается общая структура работы. Здесь же определяется степень изученности темы в отечественных и зарубежных источниках.

Первая глава «Жизненный и творческий путь И. Я. Фробергера: реальность и легенды» посвящена изложению биографических данных — как достоверно известных, так и признанных ныне легендарными. Источниками информации для данной главы послужили: эпистолярное наследие Фробергера и его современников, архивные документы, а также статьи из словарей XVIII века. В крупнейших немецких словарях первой половины XVIII века — в «Музыкальном Лексиконе» (1732) И. Г. Вальтера и в «Основаниях врат чести» (1740) И. Маттезона — Фробергеру посвящены отдельные статьи; в других теоретических работах этих авторов имя композитора фигурирует в том или ином аспекте — в связи с программной музыкой, проблемами исполнения и др. При этом биографические статьи обоих порой ближе к анекдотам, чем к достоверному изложению фактов и требуют критического подхода: в них, в частности, родным городом

Фробергера называется Галле, а рождение датируется приблизительно — до 1620 года. Эти неточности были исправлены К. Зайдлером лишь в 30-ые годы XX века: местом рождения был назван Штутгарт, датой — 18 мая 1616 года. Из тех же словарных статей и архивных документов известно, что Фробергер долгие годы пребывал на службе у императора Священной Римской Империи Фердинанда III, а также о его учебе в Италии у Дж. Фрескобальди.

К последнему периоду жизни композитора относится наибольшее количество биографических подробностей, зафиксированных людьми из его ближайшего окружения. Интересными сведениями изобилует переписка герцогини Сивиллы Вюртембергской и Константина Гюйгенса, а также воспоминания общего друга Фробергера и герцогини — доктора Иоганна Николая Биннингера. Переписка эта длилась на протяжении двух лет (1666–1668). Письма Сивиллы Гюйгенсу имели своей целью отразить обстановку последних лет жизни Фробергера, его окружение, дружеские связи, герцогиня описывает также неподражаемую исполнительскую манеру Фробергера. Из писем становится ясно, что композитор оставил в наследство своей покровительнице значительное количество рукописей, которые, в соответствии с авторским распоряжением, герцогиня держала при себе и не желала расстаться с ними даже для копирования. Письма, как и предисловия к программным произведениям, говорят также о набожности и благочестии композитора, проявлявшихся, в частности, в его повседневной жизни; даже смерть настигла Фробергера во время вечерней молитвы.

Кроме того, в первой главе собраны свидетельства о восприятии музыки Фробергера композиторами XVIII–XIX веков. С начала XVIII века имя Фробергера было синонимом контрапунктического мастерства: И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт и другие композиторы (вплоть до Л. ван Бетховена) учились на произведениях Фробергера, копируя их. Такие крупные знатоки полифонии, как Г. Муффат, Ф. Кирнбергер, И. Н. Форкель

переписывали именно полифонические произведения Фробергера (включая токкаты). Во время занятий контрапунктом с Бетховеном И. Альбрехтсбергер в качестве примера приводил сочинения Фробергера. Других композиторов (И. Кунау, Ф. Листа) привлекала иная особенность творчества композитора — программность. Оба называют Фробергера одним из первых в истории композиторов, дополнявших свои сочинения словесным текстом.

Во второй главе «Основные источники музыки Фробергера: содержание, нотация, оформление» дается описание и систематизация большинства источников в наследии Фробергера — от авторских рукописей до современных изданий. Их можно разделить на четыре группы по следующему принципу: 1. автографы; 2. прижизненные и посмертные копии; 3. издания XVII–XVIII веков; 4. издания конца XIX–начала XXI веков.

Наибольший интерес представляют авторские манускрипты, которые являются единственным источником для некоторых пьес Фробергера. До наших дней дошли две Книги сочинений, посвященные императору Фердинанду III, — Вторая (Книга 1649 года) и Четвертая (Книга 1656 года). Еще один сборник был преподнесен императору Леопольду I, вероятно, вскоре после его коронации — в 1658 году. Все три Книги содержат те или иные атрибуты подношения императорам: все они в кожаном переплете, тисненем золотом, содержат на обложке символ рода Габсбургов — гербового орла.

Рукописи Фробергера обладают самостоятельной художественной ценностью ввиду присутствия в Книгах 1649 и 1656 годов богато декорированных титулов пьес, некоторые из которых включают изображение императорской символики. Так, атрибутика царской власти появляется в иллюстрациях к Сюите in D (FbWV 611) из Четвертой книги: слово «аллеманда» украшает корона, увитая листьями, жига украшена изображением державы, а поверх названия куранты можно видеть изображения меча (символ власти и справедливости правления) и

подвешенного агнца (принятое изображение золотого руна)¹, заглавие сарабанды — сопровождается изображением скипетра, а в первой букве слова нарисовано сердце. Интересным примером является также Сюита in C (FbWV 612) из той же Книги. Название вступительной части Сюиты «Плач по поводу горестной кончины его Высочества Фердинанда IV, Римского Императора» словно покоится на изображении песочных часов — традиционном символе уходящего времени, к которому обращены две аллегорические фигуры, восседающие под плакучей ивой, конец же Плача сопровождается изображением сонма ангелов в облаках. Название «жига» иллюстрируется траурной повязкой и букетом цветов, в заглавную букву Куранты вписано изображение креста и дымящаяся урна, а над словом «сарабанда» изображены склонившиеся колосья и лавровый венок.

Во всех рукописях Фробергера как отдельные пьесы, так и части сюит снабжены собственным заголовком. Обозначения динамики в рассматриваемых источниках не встречаются. В Книге 1649 года Фробергер выписывает украшения, обозначая их буквой «t.». В последующих Книгах указания мелизматике отсутствуют. В конце каждой композиции трех Книг имеется надпись «m p̄gia», расшифровывающаяся как manu p̄p̄gia (лат. «собственноручно»). В Книге 1658 года надпись помещается также в начале сочинения — в заголовке, к ней присоединяется буква «f» (инициал фамилии композитора).

Вторая и Четвертая книги разделены на четыре части соответственно жанрам, каждый из которых представлен шестью композициями (токкаты, фантазии, канцоны, сюиты). В соответствии с традицией XVII века в рукописи отсутствует наименование «сюита». Тем не менее, обычные для сюиты танцевальные части (аллеманда, куранта, сарабанда, иногда жига) группируются согласно ладу и фактически объединяются в циклы. Четвертая

¹ Агнец изображался на ордене Золотого Руна, бывшем едва ли не главным орденом в Европе XVII века.

книга также делится на четыре части (токкаты, ричеркары, каприччио и сюиты). Книга 1658, преподнесенная Леопольду I, состоит из двух частей, не разделенных автором. В ее состав входят шесть каприччио и шесть ричеркаров.

Новым явлением среди современных Фробергеру музыкальных сборников оказывается объединение пьес одного жанра по шесть. Ранее у итальянских композиторов встречались циклы по двенадцать пьес (к примеру, двенадцать ричеркаров Дж. М. Трабачи (1603), двенадцать Фантазий Фрескобальди (1608)). В свою очередь, части фробергеровских Книг имеют черты внутренней организованности и завершенности: особую роль играют вступительные и заключительные пьесы. Так, первая Фантазия из Книги 1649 написана на тему гексахорда. Шестая Сюита из этой Книги представляет тип вариационной Сюиты. В Книге 1656 года шестой Ричеркар написан *in fis*, шестой Ричеркар из Книги 1658 года — *in cis*. Произведением, замыкающим Четвертую книгу, является Сюита, сочиненная по случаю кончины принца Фердинанда IV.

Составляя композицию своих Книг, Фробергер следует одной из современных ему традиций: располагать в начале жанры «серьезные», то есть сочиненные в полифонической технике. В отношении нотации автографы Фробергера также находятся в русле современных ему течений. Токкаты нотированы в итальянской традиции клавирной табулатуры (иначе называемой интаволатурой), в которой верхняя строка состоит из шести линеек, а нижняя — из семи. Во всех полифонических произведениях голоса расположены «симультанно» (Н. Копчевский): в виде «органной партитуры» (И. Барсова), в которой каждый голос обладает собственной строкой и, соответственно, собственным ключом. Такой тип нотации, среди прочих композиторов, использует в полифонических сочинениях Фрескобальди, а одним из последних к этому способу обращается Бах в

«Искусстве фуги». Сюиты Фробергера следуют французской традиции нотации — два пятилинейных нотных стана.

Кроме того, композитором был составлен манускрипт, точная датировка которого не установлена, его написание относят к 1662 году. Эта рукопись была продана на аукционе Сотбис в Лондоне 30 ноября 2006 г. О ее существовании не было известно вплоть до начала XXI века, а по продаже новый владелец не позволил исследователям подробно изучить рукопись. Книга разделена композитором на три части: в I часть вошли шесть фантазий, во II часть — шесть каприччио, в III часть — пять 4-хчастных сюит (с жигой на втором месте), а также три одночастные пьесы — Размышление и две Эпитафии. Нотация в рукописи сохраняет принцип предыдущих Книг.

Ряд деталей рукописи указывает на французские влияния, с которыми Фробергер мог столкнуться во время посещения Парижа (по меньшей мере, дважды — в 1652 и 1660 годах): знаки орнаментики, по сравнению с Книгой 1649, гораздо более дифференцированы; заглавия пьес даны на французском языке; в рукописи присутствуют «портретные» пьесы-посвящения, характерные для французской традиции

После смерти Фробергера копирование его музыки не прекращалось, и до нас дошло большое количество рукописных копий. Некоторые из списков являются единственными источником для отдельных произведений. Кроме того, эти копии музыки Фробергера отражают характерные особенности нотации той или иной местности или страны. Данная группа делится на источники, переписанные в буквенной и в клавирной табулатуре.

Практически все табулатурные собрания с музыкой Фробергера относятся к немецким источникам последней четверти XVII века и содержат сюиты или части из сюитных циклов. Источники, переписанные в клавирной табулатуре, гораздо более многочисленны по сравнению с буквенной, география их происхождения включает Германию, Австрию, Францию и Англию.

Посмертная слава Фробергера возрастала к концу XVII века. Доказательством этого служит не только большое количество рукописных копий, выполненных в последнюю четверть XVII века, но и выход его сочинений в печати. Крупнейшие посмертные издания появились на свет в Майнце и Амстердаме в конце XVII–начале XVIII веков. Первое собрание, датирующееся 1693 годом, выпущено Л. Буржо в Майнце; в нем содержатся девять токкат и пять полифонических пьес (по 2 фантазии и каприччио и 1 ричеркар). Второй сборник из коллекции Буржо — «Различные любопытные и редкие музыкальные пьесы» 1696 года — включает две канцоны и три каприччио; оба сборника пользовались популярностью и неоднократно переиздавались. Крупное собрание, включающее 10 клавирных сюит Фробергера, было напечатано Э. Рожером в Амстердаме в 1698 году, а спустя одиннадцать лет скопировано П. Мортье в другом амстердамском издании.

В конце XIX–начале XX веков в серии «Памятники австрийского музыкального искусства» вышло собрание сочинений Фробергера под редакцией Г. Адлера. Было выпущено три тома: I том (1897) содержит произведения исключительно из авторских рукописей (токкаты, фантазии, канцоны из Книги 1649 года, токкаты и два первых каприччио из Книги 1656 года, каприччио и ричеркары из Книги 1658 года); II том (1899) базируется на материале сюит из Книг 1649 и 1656 годов, а также из издания Роже-Мортье; в III томе (1903) помещены ричеркары и четыре каприччио из Четвертой Книги (1656), токкаты и каприччио из 1-го и каприччио из 2-го собраний Буржо.

Среди важнейших современных публикаций Фробергера выделяется издание, выполненное Г. Скоттом. Первый том, включающий автографы трех Книг Фробергера, вышел в 1979 году. Второй том в двух тетрадах вышел из печати в 1989 и, соответственно, в 1992 годах. Первую тетрадь составили токкаты и полифонические сочинения, вторую — сюиты и различные пьесы.

В 1993 году издательство Värenreiter приступило к выпуску нового собрания сочинений Фробергера под редакцией З. Рампе. Рампе при работе над Новым собранием сочинений начал составление каталога сочинений Фробергера, нумерация в котором придерживается жанрового принципа². Новое собрание сочинений задумано в шести томах, на данный момент выпущены тома I—IV. В первые два тома вошли сочинения из рукописей Фробергера, в остальные — копии его произведений из рукописных и печатных источников.

Третья глава «Полифонические жанры: архитектура, методы работы, особенности отдельных жанров» посвящена контрапунктическим пьесам. Полифоническое письмо играет большую роль в композиторской технике Фробергера — его следы обнаруживаются даже в таком далеком от полифонии жанре, как аллеманда. Наиболее ярко и концентрировано контрапунктическое мастерство проявляется в полифонических произведениях Фробергера: фантазиях и канцонах из Книги 1649 года, ричеркарах и каприччио из Книг 1656 и 1658 годов³.

Трактовка вышеперечисленных жанров значительно различается. Наибольшая строгость письма проявляется в фантазиях и ричеркарах; в канцонах и каприччио полифонические методы развития также играют ведущую роль, но свободы и отступлений от правил в них существенно больше. Характерно, что в каждую Книгу Фробергер включает образцы как строго полифонической, так и более свободной организации. Различия между жанрами состоят: 1. в характере темы; 2. в методах ее разработки; 3. в длительности пьес; 4. в фактурном изложении; 5. в степени выписанности каденций. В частности, в канцонах и каприччио в разделах, следующих за начальным, тема часто проводится не целиком или в сильно измененном

² Каталог до сих пор не опубликован; вероятно, над ним продолжается работа.

³ Книга 1662 года также содержит, среди прочего, 6 фантазий и каприччио, однако в связи с недоступностью источника нам не удалось с ними ознакомиться.

виде: как правило, сохраняется либо ее начальный интонационный ход, либо (гораздо чаще) — начальный ритмический рисунок; после такого очевидного маркирования начала темы композитор часто не заботится о ее продолжении.

В канцонах и, особенно, в каприччио определяющим фактором являются не линии голосов, а разнообразие фактуры и ритма, тональное движение. Однако в строго организованных фантазиях и ричеркарах линейность является определяющим принципом фактуры и композиции в целом. Одним из главных выразительных средств полифонических сочинений Фробергера является тесситура, в которой в данный момент формы звучит комплекс голосов. В большинстве канцон и каприччио очевидна продуманность тесситурной организации, что позволило нам ввести для подобных случаев термин «тесситурная драматургия». Методы использования тесситуры как одного из главных средств выстраивания формы представлены в соответствующих разделах диссертационного исследования.

Как правило, порядок вступления голосов в полифонических сочинениях Фробергера подчиняется той или иной логике, лишь в нескольких исключительных случаях ее не удастся выявить. В основном, композитор использует три способа организации вступления голосов: 1. «лесенкой» (прямой) — когда проводящие тему голоса следуют по порядку: от верхнего к нижнему или наоборот; 2. «веерообразно» — проведение в средних голосах и только затем — в крайних; 3. в «ломаном» порядке — голоса группируются попарно (например, альт-бас и тенор-сопрано или тенор-бас и альт-сопрано).

Жанр фантазии в эпохи Ренессанса и Барокко трактовался многообразно: под этим названием встречаются и полифонические композиции, и импровизационные вступительные пьесы, предваряющие фуги, и виртуозные обработки широко известных тем или гармонических формул. Следуя распространенной в эпоху позднего Ренессанса и Барокко

практике, полифонические композиции могли основываться как на самостоятельных, специально сочиненных темах, так и на сольмизационных. Среди полифонических жанров, используемых Фробергером, сольмизационные темы встречаются только в фантазиях. В Книге 1649 года ко второму типу относятся Фантазия I *sopra ut re mi fa sol la*, Фантазия II *in e* и Фантазия IV *in G sopra sollare*. В Фантазии II композитор не подтекстовал сольмизационные слоги, но идентичная тема (*mi fa la sol fa mi*) была использована И. Фуксом в нескольких фугах трактата «Gradus ad Parnassum». Интересен тематический материал Фантазии *sopra sollare*. Противосложением теме служит старинный сольмизационный мелодический ход, подписанный «*lascia fare mi*», что можно перевести с итальянского как «предоставь это мне».

Организация фантазий Фробергера индивидуальна, они значительно различаются по размерам, тематизму, приемам развития. Фантазии однотемны, развитие в них осуществляется за счет использования разнообразных полифонических средств; интермедии практически отсутствуют. Преобладает трехголосное письмо, четырехголосие включается, как правило, в каденционных участках. Фактура пьес комплементарна, что объясняется линейной разработкой голосов. Тематический материал фантазий можно сгруппировать следующим образом: 1. поступенно развивающиеся в пределах диатоники темы — Фантазия I на тему гексахорда; 2. темы в пределах квинты, со скачками и последующим их заполнением — Фантазии II, III, IV; 3. темы широкого диапазона — Фантазии V и VI. Среди фантазий Книги 1649 года преобладают композиции из двух разделов (Фантазии II, IV, VI). Самая крупная фантазия — на тему гексахорда — включает семь разделов, Фантазии III и V состоят из трех. Образцы, состоящие из двух разделов, выстроены по-разному: если в Фантазиях II и IV — два равных по протяженности раздела, то в Фантазии *sopra sollare* первый более чем в три раза превышает заключительный.

Разграничению способствует смена размера, одноголосное начало нового построения, иногда — появление нового противосложения.

Противосложения играют в строго организованных полифонических композициях Фробергера роль не меньшую, чем сама тема. Как правило, начало нового раздела знаменуется сменой противосложения. По сути, в фантазиях никакого иного материала, кроме темы и противосложения, мы не обнаружим, за исключением каденционных построений (зачастую не длиннее одного такта). При такой концентрации и «экономии» тематизма композитору удастся выстроить лаконичные сочинения со строго выверенными пропорциями, которые оставляют ощущение живых, увлекательных для исполнения и прослушивания композиций.

В каждой из фантазий Фробергер находит способы разнообразить музыку, не ограничивая себя рамками полифонических приемов. Главные методы работы композитора: 1. варьирование тематизма: увеличение или уменьшение темы, сокращение начального звука темы («сдвиг» по времени), трансформация темы; 2. увеличение или уменьшение количества голосов; 3. концентрация тематизма, введение стретт; 4. регистровый фактор.

Ричеркар во времена Фробергера — строго организованный полифонический жанр. Фробергер трактует ричеркары аналогично фантазиям. Темы их, небольшого диапазона, сходны по характеру — крупными длительностями, протяженностью в 1–2 такта. Книги 1656 и 1658 годов включают по 6 образцов жанра; количество разделов в них варьируется от одного до пяти. Ричеркары из обеих Книг не имеют принципиальных отличий и организованы сходно. Их можно поделить по количеству разделов и, соответственно, способов разработки темы: преобладают образцы из двух-трех разделов (8 пьес), но Фробергер обращался и к развернутым композициям — три ричеркара состоят из четырех-пяти разделов. Количество разделов не обязательно отражается на масштабе пьесы (к

примеру, Ричеркар III *in e*, FbWV 409 из трех разделов включает 96 тт., а Ричеркар IV *in G*, FbWV 410 из пяти — 56 тт.).

Как и в других жанрах, в ричеркарах Фробергер тщательно продумывает тесситурную драматургию; преобладают сочинения с одной темой, но встречаются и двухтемные. Полифоническая работа нередко связана со сменой мензуры между разделами (в половине сочинений); однако принцип метрического варьирования материала, используемый в фантазиях систематически, не играет столь важной роли в ричеркарах, где встречается лишь время от времени. Сами разделы отграничены каденциями, записанными крупными длительностями (в отличие от канцон и каприччио, в каденциях которых встречаются виртуозные пассажи). Материал противосложений обновляется в ричеркарах от раздела к разделу; используются как неударные, так и ударные противосложения (как правило, в заключительном разделе).

Если сравнить аналогичные полифонические жанры Фрескобальди и его ученика Фробергера, может сложиться впечатление, что последний 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 различается трактовка каприччио: строго полифоническим пьесам Фрескобальди контрастируют каприччио Фробергера, включающие большое количество

«токкатных» каденций и отступлений от строгого полифонического развития.

Для исполнения контрапунктических пьес Фробергера наиболее подходящим инструментом нам представляется орган, позволяющий темброво дифференцировать самостоятельные линии голосов.

Четвертая глава «Жанр токкаты в творчестве И. Я. Фробергера» посвящена трактовке жанра токкаты у Фробергера и его старших современников — Фрескобальди и Росси. В токкатах Фробергера и его итальянских предшественников практически не встречаются знаки орнаментики, так как в большинстве своем она вся выписывалась нотами и была ориентирована на «игровые» фигуры (характерное ритмико-мелодическое образование, представленное в удобной для исполнения фактуре).

Жанр токкаты в творчестве Фробергера представлен образцами двух типов. Первый из них — Токкаты на Возношение Святых Даров (иначе называемые «элевационными»), второй тип характеризуется чередованием импровизационно и фугированно организованных разделов. Токкаты на Возношение Святых Даров исполнялись в Литургии в момент пресуществления хлеба и вина. Эта жанровая разновидность итальянского происхождения включает в себя, в числе прочих, несколько образцов учителя Фробергера — Фрескобальди. Для элевационных токкат характерна форма типа развертывания, в которой невозможно четко определить грань между разделами и их функции.

Две токкаты на Возношение Святых Даров замыкают первую часть Книги 1649, еще одна элевационная токката содержится в Книге 1656 (Токката V, F♯WV 111). В них присутствуют некоторые идиоматические приемы, характерные как для образцов токкатного жанра, современных Фробергеру, так и для токкат самого композитора. Так, например, практически все токкаты Фробергера, многие токкаты Фрескобальди, Росси,

М. Векмана открываются протянутым аккордом; к подобным приемам можно отнести также достаточно «экстравагантный» гармонический стиль, характерный не только для литургических токкат, но и для творчества Фробергера в целом.

Токкаты Фробергера на Возношение Святых Даров выделяются комплементарностью фактуры, ассоциирующейся, прежде всего, с сюитными циклами композитора и оставляющей впечатление постоянного развития. Вся ткань словно сплетена из пассажей, разнящихся своим фактурным решением, при этом в токкатах не обнаружить большого количества аккордовых последований, характерных для элевационных токкат Фрескобальди.

Особенности токкат, включающих контрапунктические разделы, раскрываются в сравнении пьес Фробергера с образцами Фрескобальди и Росси. В музыковедении принято говорить о восприятии Фробергером принципов организации формы у Росси (последовательное проведение пассажных и имитационных разделов). Тем не менее, композиторы подходят к жанру токкаты с разных позиций: Росси трактовал ее, по сути, как записанную импровизацию, Фробергер же, вероятно, мыслил этот жанр как репрезентативный.

Превалирующее в токкатах Росси стихийное, импровизационное начало совершенно естественно для итальянского искусства XVI–XVII веков — времени активного развития импровизации. Аналогия с образцами ораторского искусства лучше всего, на наш взгляд, объясняет устройство токкат Росси, которые имеют трехчастную композицию, в общем плане отражающую диспозицию ораторской речи: вступление (*exordium*) — изложение мысли (*propositio*) — заключение (*peroratio*). Каждый из разделов обладает рядом характерных признаков, подчеркивающих его риторическую специфику. Контраст между разделами заложен в методе изложения и развития (множество сменяющихся игровых фигур в импровизационных

разделах против длительного имитирования одной фигуры), фактуре, иногда в размере. Качество имитационных разделов в токкатах Росси иное, чем у Фробергера — менее строгое, основывающееся на игровых фигурах — в диссертации представлен список таких фигур, составляющих основу композиции токкат.

С точки зрения построения музыкального произведения с его имманентными законами образцы Фробергера более уравновешенны и гармоничны, чем токкаты Росси. Разделы в токкатах Фробергера различаются, в частности, количеством игровых фигур: в имитационных участках главенствует одна фигура, в импровизационных — одна фигура сменяет другую. Аналогично обстоит дело и с ритмом — регулярным и устойчивым в имитационных и нерегулярным свободным в импровизационных разделах. В некоторых токкатах используется «канцонный» метод развития, при котором имитационные разделы строятся на метрически разных вариантах одной темы.

В токкатах из Книги 1649 года автор делает акцент на разработке полифонической фактуры, большую часть токкат составляют именно имитационные разделы, к ним композитор создает вводные разделы, от них мыслит заключение. Блестяще решена задача построения произведения, по сути, из одной темы, для которой изобретаются новые варианты. Масштабы имитационных разделов практически одинаковы, что говорит об их равноправии и одинаково важной роли в построении музыкального сочинения.

Токкаты Книги 1656 года организованы более индивидуально. Как правило, в токкатах из Четвертой книги импровизационные участки ясно отделены от имитационных каденцией и цезурой; такой же степенью завершенности характеризуются первые из имитационных разделов. В то же время, второй из имитационных разделов у Фробергера, как правило, не заканчивается явной остановкой движения: переход от полифонического к

свободному изложению происходит плавно. Такой прием оправдан с драматургической точки зрения: перед заключительным импровизационным разделом нет необходимости останавливать течение музыки, устремляющейся к концу. Принципы композиции, наиболее ярко и отчетливо представленные в образцах Книги 1656 года, получают впоследствии плодотворное развитие в прелюдиях органистов северонемецкой школы и у И. С. Баха.

В пятой главе «Танцевальные жанры» рассматриваются как отдельные танцевальные части, так и архитектура циклических композиций Фробергера как особой концепции жанра.

Жанр клавирной сюиты занимает центральное место в творчестве Фробергера. Общее количество дошедших до нас сюитных циклов (целиком и в виде отдельных частей) — свыше пятидесяти. Книги 1649 и 1656 годов включают 12 сюитных циклов (по 6 в каждой), Книга 1662 года — 5 сюит.

Сам композитор не называет свои циклы ни «сюитами», ни как-либо иначе, что достаточно часто встречается в рассматриваемую эпоху. В авторских Книгах пьесы группируются на основе ладового единства и следуют друг за другом по принципу контрастов жанрового, фактурного и, очевидно, темпового. На титульном листе Второй и Четвертой книг композитор перечисляет танцевальные жанры в порядке их появления в каждой Книге. Так, в Книге 1649 года порядок следующий: аллеманды, куранты, сарабанды, жиги и «иные партиты» [altre Partite]. Обращает на себя внимание присутствующее в заглавии жанровое обозначение «партиты», в данном случае оно служит указанием на отдельные части Сюиты in G (FbWV 606). Очевидно, что композитор применяет это понятие не для обозначения циклического жанра в целом, но для вариационных частей.

Фробергер был в числе первых европейских композиторов, в творчестве которых сложился ставший впоследствии общепринятым набор танцевальных частей: аллеманда, жига, куранта, сарабанда. Но эта

последовательность сложилась у композитора не сразу и, судя по вторичным источникам, претерпевала отступления (как, например, введение дублей к основным частям). Такая вариативность характерна для эпохи Фробергера в целом. Наиболее ярко процесс формирования сюитного цикла в творчестве Фробергера демонстрируют образцы из Второй книги. Подавляющее большинство циклов (четыре из шести) в этой Книге трехчастны (аллеманда, куранта, сарабанда). Лишь одна сюита (FbWV 602) включает жигу, которая завершает цикл. В последнем цикле Книги 1649 года — в Сюите на тему песни «Хуторянка» (FbWV 612) — Фробергер обращается к слову «partita» в его «итальянском» значении, указывая таким образом на вариационный принцип строения цикла. При этом, данный цикл является гибридом вариационного и танцевального циклов: он представляет собой трехчастную танцевальную сюиту (доказательством этому служит наличие традиционных куранты и сарабанды), преобразованную согласно особому замыслу. Разрастание первой части Сюиты до шести вариаций продиктовано самим материалом (популярная песенка не могла стать тематической основой аллеманды) и современной Фробергеру традицией обрабатывать песенные темы вариационным методом. Еще одним следствием вариационного строения Сюиты на тему «Хуторянка» служит также включение в композицию дубля куранты. Этот факт особенно обращает на себя внимание ввиду того, что в автографах Книг Фробергера ни одна другая сюита не содержит дублей.

В Книге 1656 года во всех шести сюитах, равно как и в пяти циклах Книги 1662 года, жига расположена на втором месте. Возможно, закрепление жиги в качестве обязательной части сюиты произошло — после путешествий Фробергера — под влиянием французских сюитных циклов.

При несомненной близости сюитных циклов Фробергера французским жанровым моделям, они обладают достаточной самостоятельностью и должны рассматриваться как ответвление от французской традиции.

Обратившись к жанровому наполнению французской сюиты, помимо четырех основных танцев, мы обнаруживаем также и другие (пассакалии, шаконы, менуэты), вовсе не нашедшие отражения у Фробергера. Многие исследователи, говоря о стиле его клавирных сюит, отмечают заимствование французской лютневой манеры *style brisé* — «стиля вразбивку» (В. Брянцева), предполагающего наличие характерных особенностей лютневой фактуры в клавирной музыке (арпеджирование аккордов, имитации, избегание остановок на длинных нотах). Однако характерные черты этого стиля встречаются у Фробергера еще до парижского путешествия⁴ и, скорее, являются индивидуальными чертами клавирного стиля композитора. Так, в частности, комплементарная ритмика, краткие имитационные построения в средних голосах — начиная с Книги 1649 года, сохраняются на протяжении всего творческого пути Фробергера.

Сюитный цикл мыслился композитором не как набор случайных танцевальных частей, а как единое целое, на что указывает также ограниченный набор танцев. Сами танцы, сохраняя некоторые особенности, типичные для того или иного жанра (размер, ритмический рисунок), все же лишены прикладной функции. Драматургия сюитного цикла Фробергера по своему гармонична. Аллеманда, стоящая во главе, с композиционной точки зрения — наиболее сложная и интересная часть. В Книге 1649 года аллеманда с курантой связаны интонационно и строятся на общем мелодическом материале в разном метре (такой принцип композиции сюит носит название «*Nachtanz*»). В результате этого куранта выступает своеобразной интермедией между аллемандой и сарабандой. Замыкает же цикл сарабанда, выписанная достаточно крупным, недетализированным штрихом: в записи преобладают половинные ноты, практически отсутствуют знаки орнаментики (что характерно для Фробергера). Сам тип записи

⁴ Самые ранние свидетельства пребывания композитора в Париже относятся к 1652 году.

аллеманды и сарабанды — детализированной в первом случае и, напротив, крупным штрихом в сарабанде — свидетельствует о разных функциях этих частей в формировании сюитного цикла. А после подобной сарабанды, явно предполагающей импровизацию, появление жиги уже является не обязательным. Превалирующие в записи сарабанд белые ноты, несомненно, требуют некоего украшения от исполнителя; возможный вариант исполнительских дополняющих украшений приводится в работе.

Определение инструмента для исполнения сюитных циклов Фробергера диктуется жанровым составом цикла, своеобразием гармонии, подвижностью фактуры. Вероятно, для наиболее адекватной передачи этих качеств музыки танцев следует избрать клавесин в виду его более протяженного звучания. Клавикорд с его тихим и быстро угасающим звуком подходит для исполнения музыки Фробергера в небольших комнатах, однако при исполнении в просторном помещении, в присутствии публики, несомненно, потребуются более громкое звучание, чем может предложить клавикорд.

Шестая глава «Барочная программность в музыке И. Я. Фробергера» посвящена явлению программности в наследии композитора. Описание и систематизация сочетаются с обобщающими наблюдениями над феноменом барочной программности как таковой.

Программные сочинения Фробергера запечатлелись в памяти современников и стали частью музыкальной истории — о них помнили и много лет спустя после смерти композитора. Зачастую заглавия и авторские предисловия его программных композиций являются источником для уточнения обстоятельств жизни, в результате эти сочинения ценны для слушателя и исполнителя не только музыкальной составляющей.

Термин «программная музыка», возникший в XIX веке, предполагает введение в музыкальное произведение, в первую очередь, вербальных повествовательных или описательных элементов. Но если в программном

сочинении в романтическую эпоху слово претендовало на то, чтобы диктовать методы развития музыки, то в эпоху Барокко его воздействие ограничивается областью музыкальной характеристичности. Словесный текст в таких произведениях выступает, скорее, как «оправдание» нетрадиционных методов развития в сочинении. В программной музыке Барокко используются и звукоподражательные эффекты; однако к этому, более внешнему слою, Фробергер обращается нечасто.

Открытия Фробергера в области программной музыки относятся к жанру сюиты, а также к отдельным пьесам в свободном стиле. Фробергер — создатель жанра программной аллеманды. Кроме того, в его программных сочинениях встречаются итальянский жанр «ламенто» и «томбо» французского происхождения; мы переводим «lamento» как «плач», а «tombeau» — словом «эпитафия».

Одна из отличительных черт сюитных циклов Фробергера — сюжетный тип программности. Портретные характеристики, предпосылавшиеся французскими композиторами своим лютневым и клавирным пьесам (Ж. Гало, Ф. Куперен и др.) встречаются очень редко, также в целом не характерна для программных сочинений Фробергера звукоизобразительность.

Среди многочисленных образцов в жанре сюиты к программным мы относим пьесы, которым предпослано название, а иной раз даже развернутое послесловие. Программные композиции Фробергера можно разделить на три группы: 1. сочинения автобиографического характера; 2. сочинения памяти; 3. сочинения-посвящения.

Первая из них состоит из пяти композиций: «Плач по поводу моего ограбления и того, как солдаты со мной обошлись» (из Сюиты *in g*, FbWV 614), «Аллеманда о падении Фробергера с горы» (из Сюиты *in G*, FbWV 616), «Размышление о моей будущей смерти» (из Сюиты *in D*, FbWV 620), «Аллеманда о переправе через Рейн, когда лодка находилась в большой

опасности» (из Сюиты *in e*, FbWV 627) и «Жалоба, сочиненная в Лондоне для рассеяния меланхолии» (из Сюиты *in a*, FbWV 630).

К мемориальным пьесам относятся четыре: «Плач по поводу горестной кончины его Высочества Фердинанда IV, Римского Императора» (из Сюиты *in C*, FbWV 612), «Эпитафия Бланшроше» (FbWV 632), «Плач по поводу горестной кончины его Высочества Фердинанда III» (FbWV 633) и «Эпитафия по поводу скорбной кончины Его Светлейшего Высочества Герцога Леопольда Фридриха Вюртембергского, принца Монбельярского» (Книга 1662 года).

Последняя группа — наиболее многочисленная — включает пять сюитных циклов и отдельную пьесу: Сюита *in D* (FbWV 611), с царской символикой в иллюстрациях; «Сюита, сочиненная в благодарность месье маркизу де Терм, милости и благодеяния которого известны на весь Париж» (Сюита *in d*, FbWV 613), последняя часть — жига — именуется «Хитрый Мазарини»; Сюита *in a*, FbWV 615, вступительная часть которой — «Аллеманда на коронацию его Высочества Императора во Франкфурте»; «Аллеманда в честь герцогини Вюртембергской» (спорная идентификация — *in F*, FbWV 617 либо *in g*, FbWV 618); Сюита *in F*, в которой I часть называется «Скорбный [плач], сочиненный в Монбельяре для Ее Светлейшего Высочества мадам Сивиллы, герцогини Вюртембергской, принцессы Монбельярской» и «Размышление о будущей смерти Ее Светлейшего Высочества мадам Сивиллы, герцогини Вюртембергской, принцессы Монбельярской, сочиненное в Мадриде» (обе пьесы — из Книги 1662 года).

Неоднократное обращение Фробергера к мемориальным жанрам объясняется не только частыми размышлениями композитора о смертном часе, но и общими тенденциями искусства того времени. Мемориальные композиции Фробергера (Плачи, Эпитафии, Размышления о будущей смерти) можно сопоставить в живописи с жанром ванитас. Обращаясь в рамках

данного жанра к тому или иному предмету, художники мыслят его как символ. В музыке же в качестве символов выступают те или иные фигуры, связанные с нарушением преобладающего в пьесе движения. К примеру, в Плаче по поводу кончины Фердинанда IV заключительный пассаж представляет восходящую гамму в объеме трех октав — символ вознесения души на небеса. Обратный случай — в эпитафии памяти лютниста Бланшроше, где двухоктавное нисхождение является символическим отображением фатального падения лютниста с лестницы. В музыке словно запечатлено предчувствие этого несчастья: вся последняя четверть пьесы (такты 28—39) держится на quasi-колокольном доминантовом басу «соль», мерно отсчитывающем полутакты.

Музыкальную символику — в данном случае, числовую, — мы находим также в «Плаче по поводу горестной кончины его Высочества Фердинанда III, Римского Императора». Троичность в этой пьесе проявляется на уровне трактовки формы (трехчастная форма с невыписанными повторениями разделов). Кроме того, заключительные ноты Плача (тремякратное *f* в верхнем регистре клавесина) — зашифрованное имя покойного.

Случаи, когда в программной музыке Фробергера можно говорить о звукоизобразительности в чистом виде, как отмечалось, довольно редки. Таковая предполагается в «Аллеманде о падении Фробергера с горы», где нисходящие пассажи и арпеджио словно рисуют многократные падения кубарем с горы, а финальное восхождение через три октавы говорит о счастливом восхождении на гору.

Пожалуй, главная отличительная черта программных композиций Фробергера — их фактурное решение. Чаще всего Фробергер жертвует постепенным quasi-имитационным развитием мелодической линии (в традиции лютневого *style brisé*) в пользу прихотливых гаммообразных или арпеджированных пассажей, прерывающих мерное развитие музыкальной

ткани. Выразительность подобного фактурного склада может сравниться в инструментальных жанрах лишь с импровизационностью токкат. В программных сочинениях Фробергера фактура — регулятор динамики формы. Музыкальная ткань постоянно дышит, благодаря непрерывному движению в разных голосах, «притормаживающему» в каденциях; последовательное проведение какой-либо фигуры образует quasi-имитационные построения. Это горизонтальное движение нанизано на малоподвижный бас, образующий с остальными голосами полнозвучную гармонию.

Некоторые из программных сочинений, помимо выразительного названия, сопровождаются ремарками или даже развернутыми предисловиями или послесловиями. Характер оных не оставляет сомнений в их авторстве: в частности, «Размышление о моей будущей смерти» завершает риторичная ремарка «Помнишь ли о смерти, Фробергер?». На авторское происхождение указывает также и подробность предисловий; помимо жизненных обстоятельств, они помогают прояснить и черты характера Фробергера. Так, из предисловия к «Жалобе, написанной в Лондоне для рассеяния меланхолии» мы узнаем об обстоятельствах злополучной поездки в Англию и о склонном к меланхолии нраве композитора.

В высшей степени развернутое и занимательное предисловие предпослано Фробергером Аллеманде из упомянутой выше «Рейнской» Сюиты. Словесный и музыкальный тексты этой пьесы сопровождают цифры, иллюстрирующие 26 событий программы; в Аллеманде не обошлось и без звукоизобразительных приемов (падение в воду, длинный шест и т.д.). Музыка Аллеманды оставляет впечатление одной из записанных импровизаций композитора, созданной под впечатлением опасных и занимательных приключений в ночь на Ивана Купалу. При этом импровизация укладывается в традиционную для данного жанра двухколенную форму с невыписанными повторениями частей. Ключевые

моменты в развитии определяют ритмический и гармонический факторы. Ритмика в пьесе чрезвычайно прихотливая, нерегулярная метрически; в результате образуются фразы неравной длины. Фразы отделяются одна от другой каденциями, в которых происходит замедление движения, что выписывается более крупными нотными длительностями.

«Рейнскую» Аллеманду Фробергера можно рассматривать как одно из свидетельств его выдающегося искусства импровизации, притом, импровизации музыкального текста и его образного, словесного пояснения одновременно. Об импровизационном характере музыки говорит, прежде всего, ее ритмическая сторона — лишь отчасти зафиксированная на бумаге и предполагающая особую манеру исполнения записанного ритма. Прямое указание на это в нотном тексте — ремарка «avec discretion», фигурирующая практически во всех программных пьесах Фробергера (с вариантом «discretion»).

Значение термина «discretion» можно трактовать в широком и в более узком, специальном смысле. В первом случае это — эстетическая категория вкуса, предполагающая умеренность во всем, как частный случай в музыке — избегание крайностей темпа и динамики. В таком значении термин возникает в словаре С. де Броссара (1701), откуда переходит в «Музыкальный лексикон» Вальтера (1732). Второй, более узкий смысл понятия «discretion» предполагает ритмическую свободу исполнения. Ни одно из вышеприведенных значений не современно сочинениям Фробергера, и невозможно быть уверенным относительно того, какой смысл вкладывал в это понятие сам автор. Но, исходя из исполнительских рекомендаций, заглавий сочинений, а также из воспоминаний лиц из окружения Фробергера, вероятнее всего предположить, что композитор имеет в виду более узкое значение термина: ритмическую свободу исполнения. Возможно даже, что понятие «discretion» в музыкальный обиход ввел сам Фробергер. В рукописях композитора эта характеристика сопровождает ряд программных пьес в

Книге 1662 года. Характерно, что определение «avec discretion» используется только в пьесах с выразительными заголовками, композитор не прибегает к нему в танцевальных частях. Именно это помогает прояснить трактовку термина в музыке Фробергера. Вероятно, метрическую свободу исполнения композитор позволял только в программных пьесах, в танцах же предполагал следование определенной метрической схеме без темповых «вольностей».

В заключительной, **седьмой главе** «Мотеты И. Я. Фробергера» мы обращаемся к единственным сохранившимся вокально-инструментальным сочинениям Фробергера. Большая часть музыкального наследия Фробергера предназначена для клавишных инструментов, однако до нас дошло и два вокально-инструментальных мотета — «Alleluia Absorpta est mors» и «Appa-ruerunt Apostolis» (в письмах Фробергера встречаются упоминания и о других мотетах, не обнаруженных до сих пор); они оба являются частью колоссального собрания семейства Дюбенов — крупнейшего источника европейской вокальной музыки 2-й пол. XVII века.

Точное время создания мотетов установить невозможно; очевидно, они относятся к сочинениям 50-х годов. Неясным остается также место их исполнения. Можно предположить, что они были написаны для исполнения либо в Вене в замке Эберсдорф — фамильной резиденции Габсбургов, включающей зверинец и капеллу, либо в Риме в церкви св. Апполинария. Вероятно, мотеты создавались как цикл. На это указывает единство состава в обоих сочинениях, общие принципы работы Фробергера со словом. Тексты обоих мотетов по смыслу связаны, прежде всего, с пасхальным богослужебным циклом. Первый из них написан на текст 1-го Послания апостола Павла Коринфянам (1 Кор 15:54–57), текст второго с небольшими изменениями заимствован из Деяний св. Апостолов (Деян 2:3–4).

Композиция и исполнительский состав мотетов выдают ориентацию на итальянские образцы 1-й пол. XVII века. Оба произведения написаны для трехголосного ансамбля (сопрано-тенор-бас) в сопровождении двух скрипок

и органа, исполняющего континуо (его партия выписана на одной строчке и практически полностью дублирует басовый голос). Это также отвечает традиции итальянских хоровых сочинений с выписанным нецифрованным басом. Функцию мелизматического сопровождения выполняют в мотетах Фробергера две скрипки, партии которых достаточно виртуозны. Исполнитель, желающий аккомпанировать мотеты Фробергера за клавишным инструментом (это может быть как орган, так и клавесин), должен будет дополнить записанную басовую строку другими голосами, выполняя роль гармонического сопровождения (в противоположность приему *tasto solo*, когда в басу играет только одна линия без заполнения гармонией). Отдельно в диссертации оговаривается использование клавесина в качестве аккомпанемента: так как звук у него, в отличие от органа, не тянется и довольно быстро затухает, рекомендуется возобновлять гармонию в целях поддержки солирующих голосов гармонической основой.

Анализ мотетов свидетельствует о высоком мастерстве Фробергера в музыкальном воплощении богослужебных текстов (в том числе, при помощи музыкально-риторических фигур). В мотетах используется общий принцип развития — в имитационно построенных фрагментах накапливается напряжение, которое разрешается в заключениях разделов аккордовым изложением; эти процессы связаны с текстом и зависимы от него. Некоторые слова в мотетах выделяются риторически, при этом Фробергер весьма изобретателен: в частности, слово «*victoria*» в первом мотете всякий раз провозглашается на новый лад.

В двух своих мотетах Фробергер предстает с неизвестной дотоле стороны: как мастер, прекрасно владеющий письмом для вокально-инструментальных составов. Кроме того, эти сочинения дополняют хорошо известный нам образ благочестивого христианина Фробергера.

Заключение содержит основные выводы исследования: в частности, в нем обсуждаются критерии в выборе источника для исполнения музыки

Фробергера, роль импровизации в сюитных и программных пьесах, а также в исполнительской манере самого композитора, роль слова в мотетах и программных сочинениях Фробергера и др.

Список работ, опубликованных по теме диссертации

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Гандилян С.* Новая рукопись сочинений Фробергера // Старинная музыка. – 2008. – №4 (42). – С. 2–3 [0,25 п.л.].
2. *Гандилян С.* Сюитные циклы в творчестве И. Я. Фробергера (на материале Книги сочинений 1649 года) // Музыкаведение. – 2010. – № 12 (50). – С. 9–16 [0,5 п.л.].

Статьи в других изданиях:

3. *Гандилян С.* И. Я. Фробергер в эпистолярном наследии своего времени // – Старинная музыка. 2007. №3–4 (37–38). – С. 4–12 [1 п.л.].
4. *Гандилян С.* И. Я. Фробергер // Из истории мировой органной культуры: учебное пособие / ред. М. Воинова, Е. Кривицкая. Второе издание, дополненное, исправленное. – М.: ООО «Музиздат», 2008. – С. 134–143 [0,6 п.л.].
5. *Гандилян С.* Органы Иоганна Якоба Фробергера // Орган. – 2010. – № 3 (7). – С. 36–38 [0,15 п.л.].
6. *С.С. Гандилян, Р.А. Насонов.* Барочная программность с музыке И.Я Фробергера // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / ред. В. Юнусова. – М., 2011. – С. 55–93 [1,4 п.л.].