



## СИНТЕЗ ІТАЛІЙСЬКОГО ТА ФРАНЦУЗЬКОГО СТИЛІВ У ТОКАТАХ Й. Я. ФРОБЕРГЕРА

**А** Проаналізована стилістика клавірних токат Й. Я. Фробергера, в результаті чого виявлені окремі риси, притаманні італійській і французькій клавірним школам. Зроблений аналіз деяких фактурних особливостей токат і запропоновані деякі виконавські прийоми для їхнього втілення. Методом порівняння творів однієї жанрової природи знайдені спільні та відмінні риси композиторських мов Й. Я. Фробергера та Дж. Фрескобальді. Методом дослідження історичного контексту виявлена імпровізаційна природа токат Й. Я. Фробергера.

**Ключові слова:** клавірні токати Й. Я. Фробергера; *stylus fantasticus*; *style luthé*

### Постановка проблеми та актуальність статті.

Клавірні токати Й. Я. Фробергера є репертуарними творами виконавців барокової музики, а також є ключами до розуміння основних принципів барокової імпровізації. Тому, окрім безумовної художньої цінності, ці твори також мають практичне значення для тих, хто опановує мистецтво гри на клавесині та бажає ближче познайомитись із виконавськими традиціями барокової музики.

**Попередні дослідження та публікації.** До наших часів дійшло дуже мало документів, із яких можна було б черпати інформацію про життя та творчість Й. Я. Фробергера. Ґрунтовним дослідженням клавірної творчості композитора завдячуємо С. Ганділян [1], у якому наведені основні джерела музики Й. Я. Фробергера (автографи, копії), а також його листування з Карлом Гюйгенсом і Сибілою Вюртембергською. Сучасний клавесиніст і дослідник С. Грес, досліджуючи стилістику клавірних творів композитора, знаходить у ній притаманні французькій клавірній школі риси [2]. Про *stylus phantasticus* у творчості Й. Я. Фробергера пише Т. Чарльстон, англійський органіст і клавесиніст [9; 10]. Серед сучасних вітчизняних дослідників клавірної музики епохи бароко – О. Шадріна-Личак [7; 8] та Н. Фоменко [5; 6]. Треба зазначити, що більшість сучасних дослідників музики епохи бароко – виконавці. Культурний розрив між бароко і сучасністю змушує їх (виконавців) проводити дослідницьку роботу, відшукувати та аналізувати вербальні й

нотні джерела, що збереглися з тих часів. Завдяки цій необхідності маємо не просто сухі наукові праці відповідного напрямку музикознавства, а практичні виконавські поради, подібні до тих, із яких склалися трактати XVII–XVIII ст.

**Мета статті** – виявити риси італійського та французького клавірного стилю в токатах Й. Я. Фробергера методом аналізу особливостей композиторського письма, порівняння його із творчістю композиторів інших національних шкіл і застосування історичного контексту та жанрового аспекту як відправної точки дослідження.

**Викладення матеріалу дослідження.** Форма клавірних токат Й. Я. Фробергера, стиль запису та характер фактури дають підстави трактувати ці твори як записані імпровізації. У музикознавстві склалась традиція виділяти у формі барокових токат імпровізаційні та імітаційні розділи. Зокрема, сучасна російська дослідниця творчості композитора, С. Ганділян, порівнюючи форму його токат із формою творів аналогічного жанру М. Россі (1601–1656), зазначає, що токати Й. Я. Фробергера складаються з декількох імпровізаційних та імітаційних епізодів, тоді як токатам М. Россі характерна стихійніша, близька до тричастинної, форма викладу [1, с. 19]. У більшій чи меншій мірі чіткий поділ на розділи дійсно є характерним для токат Й. Я. Фробергера, про що свідчать навіть позначки у Берлінському (Київському) манускрипті<sup>1</sup> (рис. 1):

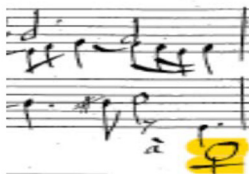


Рис. 1. Токата №2<sup>2</sup>

Зважаючи на те, що XVII ст. було періодом розквіту мистецтва імпровізації в Італії, можна припустити, що імітаційні епізоди в токатах теж є записом імпровізації, тільки не фантазійного, а поліфонічного стилю. Гра фуг *ex tempore* (лат. – без підготовки) була однією з нормативних вимог, що ставились до професійного органіста (а отже, і клавіриста), про що згадується в трактатах, зокрема у Й. Маттезона<sup>3</sup>. У цей же час в Неаполі виникає і згодом зазнає поширення в Європі практика *partimento* – навчальна система, спрямована на оволодіння мистецтвом імпровізації, в тому числі

поліфонічної. Як говорить у своєму дослідженні З. Мітюкова [4, с. 12], ця практика базувалась на вмінні розпізнавати в басовій лінії певні формули (*схеми*) та реалізувати їх за допомогою додавання контрапунктуючих голосів і прийомів димінування. Оскільки Й. Я. Фробергер був віртуозним виконавцем на клавирі, очевидно, що він володів мистецтвом імпровізації. Цікавий вислів на підтвердження цієї думки знаходимо в листах Сибілли фон Вюртемберг, патронеси Й. Я. Фробергера, які наведені в «Клавирній музиці» М. Друскіна: «Той, хто не вивчав під його (*Фробергера* – О. С.) керів-

ництвом ці п'єси, не зможе грати їх з правильною виразністю. У нотах це знайти важко...» [3, с. 214].

Лише дванадцять із відомих нині токат Й. С. Фробергера збереглися в авторських манускриптах (FbWV 101–106 – із Libro Secondo, 1649, та FbWV 107–112 – із Libro Quarto, 1656). Шість токат є також у Берлінському манускрипті (дві з яких, ре-мінорна та ля-мінорна – це токати із Libro Secondo, записані з деякими змінами). Це джерело, хоча і не є рукописом самого Й. Я. Фробергера, однак серед дослідників має репутацію точного та авторитетного<sup>4</sup>, що дає підстави гадати, що розбіжності в нотному тексті різних версій цих двох токат виникли через зміни, зроблені самим автором, а не копіїстом. Серед шести токат із даного джерела немає *елеваційних* (органні твори, що виконувались у ході Літургії в момент перетворення хліба і вина), і всі вони мають яскраво виражений клавірний фактурний виклад. Привертає увагу використання у джерелі французьких термінів, що знову ж таки, якщо довіряти копіїсту, може свідчити про зацікавленість Й. Я. Фробергера французькою музикою на момент написання токат, і дає підстави припускати, що даний манускрипт з'явився пізніше 1652 р. (відомо, що в цей рік відбулася поїздка композитора до Парижу та знайомство із Ж. Шамбоньєром). Проте, епізод у токаті FbWV 102, написання якої датується 1649 р., записаний білими нотами (рис. 2) складно пояснити інакше як впливом французьких нетактованих прелюдій на творчість Й. Я. Фробергера. Ймовірно, він вивчав французьку музику ще до своєї поїздки до Парижу.

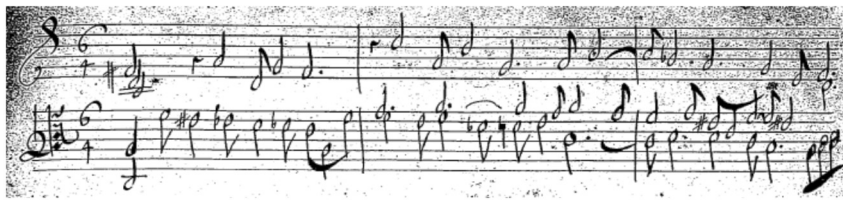


Рис. 2. Токата №1

Фрагменти, які за фактурним викладом можна віднести до лютневого стилю (*style luthé*), зустрічаються також в інших токатах, але вже з нормативним записом. Хоча вперше термін «*luthé*» до клавесина застосовує Ф. Куперен («*Les Charmes*», «*Pièces de Clavecin*», II т.), у клавірній літературі XVII–XVIII століть, як зазначає О. Шадріна-Личак [8, с. 139], є багато «лютневих» творів, що не мають подібної ремарки, проте їхня стилістика очевидна для виконавця, знайомого з лютневою традицією. Наведені приклади можна знайти не лише у творчості французьких композиторів. Лютневий стиль здобув широку популярність у всій Європі, і творчість Й. Я. Фробергера дуже наочно та переконливо підтверджує цей факт.

Основне стилістичне коріння токат Й. Я. Фробергера у музикознавстві прийнято пов'язувати з італійською клавірною школою, зокрема із творчістю його безпосереднього вчителя Дж. Фрескобальді. Серед спільних рис композиторської мови токат двох названих вище композиторів можна виділити використання діатонічних ладів, фактурний виклад фантазійних епізодів, орнаменту, форму (не стала кількість невеликих контрастних розділів, які передають різні афекти), необов'язкове ставлення до тактових рисок (вони є не всюди, але тактовий розмір, виставлений на початку твору вгадується з гармонічного та мотивного розвитку), періодична зміна розділу з чотиридольного на тридольний у поліфонічних епізодах. Серед відмінних рис – гармонічна мова, що у цих двох композиторів суттєво відрізняється. У Дж. Фрескобальді гармонія спирається на модальність, тоді як у Й. Я. Фробергера виражена функціональність акордів, зі звичними для нашого сприйняття відхиленнями в тональності першого ступеня спорідненості через домінуючі гармонії. Крім того, у більшості кадансів токат композитора з'являються кварткові затримання, які є

«прямими предками» кадансового квартсекстакорду, що пізніше міцно вкорениться у класичній гармонії. Акордика Й. Я. Фробергера насичена дисонансами: досить часто він використовує септакорди, в тому числі зменшені. Поліфонічні епізоди в його токатах теж розвиненіші, ніж у токатах Дж. Фрескобальді, вони є зразками імітаційної техніки, близької до бахівської, з притаманною їй логічністю та ясністю голосоведіння.

Як було сказано вище, імітаційні розділи токат теж мають імпровізаційне коріння, тому допускають певну міру метричної свободи у виконанні, проте їм характерна чіткіша ритмічна організація. Це пов'язано з тим, що поліфонічна фактура потребує більшої ясності, оскільки взаємодія самостійних голосів зв'язує їх між собою. Тому логічне сповільнення в одному голосі може спричинити нелогічне розширення в іншому, і, як наслідок, руйнування його фразування та нівелювання інноваційної виразності. Для керування музичним часом у поліфонії користуємося *мікроагогією*. Затримка на важливому звуці чи інтонації в одному з голосів не повинна завадити логічному плину інших. Для втілення цієї ідеї також використовується прийом *brise* – техніка, що полягає у неодноразовому взятті вертикалі задля підкреслення самостійності голосів та їхньої диференціації.

Не дивлячись на відмінності композиторських стилів італійського та німецького майстрів, для стилістично правильного виконання токат Й. Я. Фробергера буде доцільним користуватись основними принципами, що викладені в авторській передмові до Першої книги токат Дж. Фрескобальді. Правила артикуляції, агогіки, орнаментики є спільними для обох композиторів у силу приналежності їх до композиторсько-виконавської традиції.

Досліджуючи манускрипт, помічаємо, що в токатах Й. Я. Фробергера часто зустрічається ремарка «*avec*

*discretion*», яка буквально перекладається «на розсуд» виконавця. Такі епізоди мають виконуватись вільно, з використанням музичного часу для створення того чи іншого афекту. У Дж. Фрескобальді знаходимо з цього приводу наступну підказку: «По-перше, ця нова манера гри не є предметом строгого метру. Вона схожа з тим підходом, що застосовується в сучасних мадригалах, коли метр присто-

совується до *affetti* або до значення слів так, щоб інколи бути неспішним, інколи стрімким, а інколи ніби підвішеним у повітрі» [11, с. 3]. Із цього випливає, що ритмічний запис у фантазійних епізодах є умовним, тобто тривалості не завжди мають між собою чітке співвідношення 1:2. Часто укрупнення тривалості у каденціях є записом уповільнення (рис. 3):



Рис. 3. Токата № 4

Характерним прикладом запису прискорення є італійська трель, яка, за Дж. Фрескобальді, має розпочинатися повільно та поступово розкручуватися (рис. 4):



Рис. 4. Токата № 3

Однак виконавська свобода не має перетворюватися у свавілля та виходити за рамки стилю виконуваної музики, її ціль – якнайвиразніше розкрити композиторський задум, як писав про це Д. Тюрк: «Кожного разу, коли композитор не бажає, щоб його твір грали в строгому темпі, він зазвичай додає слова *con discrezione*, залишаючи, в такому випадку, на розсуд виконавця, трохи сповільнити темп в одних пасажах і прискорити в інших... Крім того, вираз «грати з виразністю» зустрічається ще й в іншому значенні. Нерідко це означає, насправді, грати добре, з тонким смаком. Наприклад, коли виконавець представляє кожную музичну фразу з належним почуттям, витонченістю та розсудливістю, згідно з намірами композитора, кажуть, що він грає *con discrezione*» [14, с. 373]. Що ж мається на увазі під поняттям «гарного смаку», яке так часто згадується в трактатах? Напевне, це відчуття міри, інтуїтивне визначення місця і часу для застосування того чи іншого засобу виразності. Безумовно, із цим відчуттям не народжуються. Воно виховується за рахунок накопичення слухового та загальнокультурного досвіду, занурення до традиції та детального вивчення кращих її зразків.

Одним із критеріїв «гарного смаку» є агогіка. Зазвичай вона обумовлюється гармонічною логікою та відчуттям форми. Дуже корисним при вивченні фантазійних епізодів є прийом збирання (спрошення) фактури до акордової послідовності. Вище йшла мова про те, що у токатах Й. Я. Фробергера використовується лютневий стиль із характерним для нього фактурним прийомом «набирання» акорду поголосно. Якщо прибрати прикраси та пасажі та об'єднати ці голоси, то отримаємо гармонічну послідов-

ність, за якою легко визначити динаміку розвитку фрази, її початок, кінець, кульмінацію, спади та наростання. Повертаючись до виконання всієї фактури, треба співвідносити темпи та агогіку з «гармонічним скелетом» фрази, щоб зберегти її цілісність і логіку, не допустивши акцентування уваги на допоміжних пасажах і «розвалювання» фрази внаслідок перебільшеної деталізації окремих її мелодичних або орнаментальних елементів.

Темп у бароковій музиці виконавець визначає за афектом. Але існують певні закономірності. Наприклад, початок токати Дж. Фрескобальді радить грати вільно (*adagio*) із застосуванням арпеджіато [11, с. 3]. Закінчення розділів, навпаки, найчастіше бувають стрімкими. Віртуозні пасажі у двох руках (*passi doppi*), Дж. Фрескобальді радить грати рішуче, демонструючи спритність і вправність рук. Прикладом віртуозного та досить складного з технічної сторони виконання епізоду є кінець шостої токати – поєднання швидких пасажів із треллю, яка переходить із однієї руки в іншу. Трель у даному випадку грається вільно, створюючи педаль для пасажів, які виводяться на перший звуковий план за рахунок виразної артикуляції.

Оскільки інтонування за рахунок динаміки як градації сили звучності на клавесині неможливе, клавесиністи користуються артикуляційними прийомами. Для інтонування розв'язання використовується прийом *surlegato*<sup>5</sup> (звуки розв'язання накладаються на звуки попереднього акорду або дисонансу та знімаються разом). Активність взяття (атаки) та зняття звуку теж впливає на його «динаміку». Різко обірваний віртуозний пасаж буде звучати ніби зіграний на *crescendo*, а м'яко взятий в розбивку акорд із

повільним зняттям створить ефект *diminuendo*, особливо доречний при розв'язанні.

Чергування напруження та розв'язання – це основа інтонування в бароковій музиці (цей принцип можна застосувати до музики будь-якого стилю, більшою чи меншою мірою), за рахунок якого з'являється виразність, рух, дихання. Якщо мова йде про епізоди танцювального характеру, то обов'язковою є ієрархія метричних долей (їхня диференціація на сильні та слабкі здійснюється також за допомогою прийомів агогіки та артикуляції). Наприклад, сильна доля може бути підкреслена активною атакою або

затримкою на ній (дивлячись у якому музичному контексті вона знаходиться). М'яка атака реалізується за рахунок прийому гри «на зняття» та максимально близького туше (взяття звуку з клавіші, без пальцевого чи кистьового замаху, повністю розслабленою рукою).

Говорячи про італійську клавірну школу, варто згадати ломбардський ритм. У токатах Й. Я. Фробергера зустрічається буквальный запис цієї характерної ритмічної фігури (рис. 5), проте інколи вона може бути використана за бажанням виконавця:

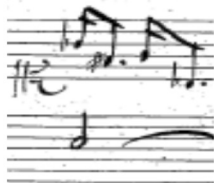


Рис. 5. Токата № 2

Спираючись на музичні зразки італійської традиції, а також на коментарі Дж. Фрескобальді<sup>6</sup>, можна виділити два випадки, у яких найчастіше використовується ломбардський ритм: перший – це низхідні квартали чи квінти (інколи зменшені або збільшені), що утворюють ламаний акорд; другий – рух шістнадцятими, що супроводжується вісімками в іншому голосі (інколи це може стосуватись також вісімок, які супроводжуються чвертями).

Жанр токати викристалізувався в контексті музично-теоретичного напрямку *musica pathetica*<sup>7</sup>, якому була прита-

манна пристрасть до крайніх емоційних станів (афектів), бажання хвилювати, вражати, захоплювати слухача. Саме в токаті відточувалися прийоми, запозичені з риторики, ставилися сміливі експерименти в області гармонії, адже імпрізаційна природа жанру не просто дозволяла, а навіть спонукала до цього. Однією з улюблених риторичних фігур Й. Я. Фробергера є висхідна тирата, що не доходить до сильної долі та закінчується еліпсисом (взяттям дисонансу широким стрибком униз, часто більше октави, а інколи паузою (рис. 6):



Рис. 6. Токата № 4

Такі пасажі часто виписані з прискоренням, і наступний після них акорд доцільно брати через люфт, щоб підкреслити ефект несподіваності.

В останньому епізоді першої токати використані низхідні хроматизми – також яскрава риторична фігура, що символізує афект страждання. В останніх тактах токати бачимо суцільний спуск за хроматизмами, з використанням зменшених інтервалів і затримань за вертикаллю – вираз приреченості, відчаю, безнадійності. Схожий прийом є у кінці п'єси Й. Я. Фроберегра *Affligé et Tombeau sur la mort de Monsieur Blanchrocher*<sup>8</sup>. Тому даний комплекс засобів композиторської виразності можна трактувати як образ смерті, неминучої розлуки, непоправної втрати. У наведеному прикладі спостерігається цікаве поєднання стилів: французький жанр *tombeau* та патетичний італійський *stylus fantasticus*.

Підсумовуючи усе вищесказане, можна зробити **висновок**, що стилістичні витоки клавірних токат Й. Я. Фро-

бергера коріняться у двох абсолютно різних, і навіть ворогуючих<sup>9</sup> між собою традиціях. З одного боку це вплив італійської клавірної школи, фантазійного стилю з його патетичним типом виловлювання, широко розвиненою музичною риторикою, різноманіттям та яскравістю афектів, а з іншого – французький лютневий стиль із його витонченістю, невимушеністю, колористичною гармонією, завдяки якій звучання клавесину грає мінливими барвами обертонів. Мабуть, секрет чарівної неповторності музики Й. Я. Фробергера, її здатності захоплювати увагу слухача і розмовляти з ним через пелену сторіч на тій мові, що зрозуміла кожному, саме у поєднанні цих протилежностей і віртуозному балансуванні між ними на тій самій золотій середині, на якій, за Конфуцієм, живе істина. Тому завдання виконавця – знайти цю середину, поєднавши прийоми двох клавірних шкіл, а також знайти ті засоби, що максимально розкриють виразність композиторської мови Й. Я. Фробергера.

**Примітки:**

<sup>1</sup>Манускрипт SA4450 отримав свою подвійну назву через історію з його втратою під час Другої світової війни (у 1943 архів Берлінської співочої академії, в якому він на той час знаходився, був вивезений із метою збереження та протягом десятиріч вважався втраченим) та повторним його знаходженням (у 1999 р. архів був знайдений у Києві та в 2001 р. повернений на свою історичну батьківщину) [12, с. 16].

<sup>2</sup>Тут і далі наводяться нотні приклади з манускрипту SA4450 [12].

<sup>3</sup>«Органіст – це майстерний служитель церкви та хороший виконавець на клавирі, який знає композицію для прикрашення хорових виконань інтродукціями, фугами та різними належними приємними видозмінами; до поліфонічної музики він має вміти майстерно і чисто зіграти генерал-бас; все в похвалу Всемогутнього та для збудження молитовного настрою у слухачів» [13, с.33].

<sup>4</sup>Манускрипт датують 1660-ми роками; копією, завдяки якому він зберігся вважають гамбурзького органіста Йогана Корткампа (1643 – 1721) [12, с. 18].

<sup>5</sup>Штрих, що виконується шляхом перетримання мелодійних звуків з подальшим одночасним їхнім зняттям для досягнення плавності звуковедіння та ефекту *diminuendo*.

<sup>6</sup>«Де б ви не побачили *passo* вісімками в одній руці разом із *passo* шістнадцятими в другій, не грайте це надто швидко; шістнадцятки мають бути трохи пунктирними, при чому не перша нота повинна бути з крапкою, а друга, і весь цей пасаж повинен гратись подібним способом: перша нота коротка, друга пунктирована» [11, с.3].

<sup>7</sup>Термін *musica pathetica* вперше зустрічається в трактаті А. Кірхера «*Musurgia universalis*» (1650) і окреслює музичну поетику, в якій систематизувалися музичні засоби психологічного впливу на слухача.

<sup>8</sup>Страждання та гробниця на смерть пана Бланшроше.

<sup>9</sup>«Нам добре відомо, що в музиці нині існує дві партії, одна з яких попри все ставить італійський смак (...). Вона проголошує безапеляційний вирок французькій музиці як найбільш позбавленій смаку в світі. Друга партія, вірна смакам своєї вітчизни, має глибоке переконання відносно музичної науки та не може без печалі дивитись на те, що навіть у столиці королівства нехтують хорошим французьким смаком» – писав французький музикознавець Ж. В'євіль у полеміці «Порівняння італійської та французької музики» (Jean-Laurent Le Cerf de La Vieuville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*; Bruxelles, 1704)

**Список використаних джерел**

- Гандилян С. С. Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2012. 32 с.
- Грес С. Клавирное наследие Фробергера (классификация, обзор источников, особенности музыкального языка (практические советы исполнителям). URL: <http://stanislav-gres.ru/?p=1652>.
- Друскин М. С. Клавирная музыка. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2007. Т. 1. 752 с.
- Митюкова З., Маклыгин А. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII в. // *Музыка. Искусство, наука, практика*. 2015. №3(11). С. 11–22.
- Фоменко Н. Импровизационная составляющая в исполнении добаховских токат // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. – Кн. 6 : зб. ст. / наук. ред. та упоряд. О.Ю. Шевчук. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 163–173.
- Фоменко Н. Фактура и артикуляция в «Stylus fantasticus» (на примере немецкой токкаты XVII века) // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 108. : Механізми новацій у музичній творчості. [упоряд. В. Г.Москаленко]: зб. ст. Київ, 2013. С. 154–165.
- Шадріна-Личак О. В. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві // *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2010. 3(8). С. 150–158.
- Шадріна-Личак О. В. Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII-XVIII веков // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. Кн. 6 : зб. ст. / наук. ред. та упоряд. О. Ю. Шевчук. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 135–147.
- Charlston T. Searching fantasy: Froberger's fantasias and ricercars four centuries on // *Journal of the Royal College of Organists*, Volume 10. December 2016. P.5–27.
- Charlston T. Playing from open score 1: Froberger's Fantasia, FbWV 206 // *British Clavichord Society Newsletter*, no. 66. October 2016. P. 3–9.
- Frescobaldi G. Al lettore / G. Frescobaldi // *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, magnificat, gagliarde, corenti et alter partite d'intavolatura di cimbalo et organo di Girolamo Frescobaldi, organist in S. Pietro di Roma / con licenzade superiori da Nicolo Borbone*. Roma, 1637. P. 3–5.
- Froberger Johann Jacob. Toccaten-Suiten-Lamenti. Die Handschrift SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin : Faksimile und Übertragung. ed. Peter Wollny. Kassel: Bärenreiter, 2004. 56 p.
- Mattheson Johann. Grundlage einer Ehren-Pforte / Johann Mattheson. Humberg, 1740. 428 s.
- Türk D. G. Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende. Halle, 1789. 408 s.

Дата надходження до редакції авторського оригіналу: 09.06.2018

**Сліпченко О. С. Синтез італійського і французького стилів в клавирних токкатах І. Я. Фробергера.**

**А** Проаналізована стилістика клавирних токкат І. Я. Фробергера, в результаті чого виявлені окремі риси, присущі італійській і французькій клавирним школам. Произведено аналіз деяких фактурних особливостей токкат і пропонуються деякі виконавчі прийоми для їх втілення. Методом порівняння произведених однієї жанрової природи знайдені загальні і відмінні риси мови композиторських мов І. Я. Фробергера і Дж. Фрескобальді. Методом дослідження історичного контексту виявлено імпровізаційну природу токкат І. Я. Фробергера.

**Ключевые слова:** клавирные токкаты И. Я. Фробергера; stylus fantasticus; style luthé

**Slipchenko Oksana. Synthesis of Italian and French Styles in the J. J. Froberger's Clavier Toccatas.**

**S** The stylistics of J. J. Froberger's clavier toccatas is analyzed in the paper, as a result, some inherent to Italian and French clavier schools features are revealed. The analysis of some texture features of toccatas is made and some performer receptions for their realization are proposed. The similarity and difference of J. J. Froberger and G. Frescobaldi composer's languages are found by comparison method of their works that has one genre nature. Improvisation nature of J. J. Froberger's toccatas is revealed by researching the historical context.

**Key words:** the clavier toccatas of J. J. Froberger; stylus fantasticus; style luthé