

УДК 78.03+78.083.1

**Цзян Маньни,**

соискатель кафедры теории музыки и композиции  
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
odma\_n@ukr.net

**ИСТОКИ ЖАНРА СЮИТЫ: ИОАНН ЯКОБ ФРОБЕРГЕР**

**Цель статьи** — проследить основные этапы в развитии жанра клавирной танцевальной сюиты с выявлением особенностей, которые привели к ее широкому жанровому и стилевому разнообразию, наблюдаемому в XX–XXI веках. Опора делается на роль немецкого композитора И. Я. Фробергера, сделавшего важный вклад в создание жанра сюиты, в формирование его основных закономерностей. **Методология:** материал данного исследования регулируется аналитическим, историографическим, источниковедческим и компаративными подходами. **Научная новизна** заключается в отслеживании пути возникновения и формирования жанра клавирной танцевальной сюиты в европейской музыке добаховской эпохи, а также выявлении роли Фробергера в формировании жанра старинной танцевальной сюиты. **Выводы.** Музыкальный язык клавирных сюит Фробергера характеризуется ритмической свободой, сложностью метроритмических трансформаций в пределах одной сюиты, что было значительным шагом вперед для его времени. Для клавирных сюит Фробергера характерным является богатство гармонических красок, а также важность драматургической организации цикла.

**Ключевые слова:** клавирная сюита, жанр, формирование жанра, основоположник жанра, Фробергер, предшественники Баха; характеристика танцев, входящих в сюиту.

**Jiang Manny.** applicant of the department of music theory and composition, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of music

**The origins of the genre suite: Johann Jacob Froberger**

**Article purpose** — to trace the main stages in development of a genre of the clavier dancing suite with detection of features which resulted in its wide genre and style variety watched in XX — the XXI centuries. The support becomes for a role of the German composer J. J. Froberger who made an important contribution to creation of a genre of the suite, to formation of its main regularities. **Methodology:** material of this research is regulated analytical, historiographic, source study and komparativny approaches. **The scientific novelty** consists the tracing of a way of origin and formation of a genre of the clavier dancing suite in the European music of a pre-Bach era and also detection of a role of Froberger in formation of a genre of the ancient dancing suite. **Conclusions.** Musical language of the clavier suites of Froberger is characterized by rhythmic freedom,

*complexity of metrorhythmic transformations within one suite that was the major step for its time forward. For the clavier suites of Froberger the richness of harmonic colors and also importance of the dramaturgic organization of a cycle is characteristically.*

**Keywords:** *clavier suite, genre, formation of the genre, the founder of the genre, Froberger, predecessors of Bach; characteristic of dances that are included in the suite.*

**Цзян Маньни**, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Витоки жанру сюїти: Йоганн Якоб Фробергер**

**Мета статті** — простежити основні етапи в розвитку жанру клавірної танцювальної сюїти з виявленням особливостей, які привели до її широкої жанрової і стильової різноманітності, що спостерігається в ХХ–ХХІ століттях. Опора робиться на роль німецького композитора І. Я. Фробергера, який зробив важливий внесок у створення жанру сюїти, в формування його основних закономірностей. **Методологія:** матеріал даного дослідження регулюється аналітичним, історіографічним, джерелознавчим і компаративним підходами. **Наукова новизна** полягає у відстеженні шляху виникнення і формування жанру клавірної танцювальної сюїти в європейській музиці добахівської епохи, а також виявленні ролі Фробергера у формуванні жанру старовинної танцювальної сюїти.

**Висновки.** Музична мова клавірних сюїт Фробергера характеризується ритмічною свободою, складністю метроритмічних трансформацій в межах однієї сюїти, що було значним кроком вперед для його часу. Для клавірних сюїт Фробергера характерним є багатство гармонійних фарб, а також важливість драматургічної організації циклу.

**Ключові слова:** *клавірна сюїта, жанр, формування жанру, основоположник жанру, Фробергер, попередники Баха; характеристика танців, що входять до сюїти.*

**Актуальность темы исследования.** Жанр старинной танцевальной сюиты, возникший почти четыре сотни лет назад, сохраняет востребованность и представляет значительный интерес для многих композиторов и в наше время. Представляется важным поновому взглянуть на процесс формирования и развития клавирной сюиты, а вместе с тем и на творчество композиторов, которые стояли у ее истоков. Трудно представить, что первоосновой для стилистически разнообразных произведений сюитного жанра, наблюдаемых в современном музыкальном искусстве, служит жанр старинной клавирной танцевальной сюиты. Где же источники разнообразия в трансформации данного жанра и кто закладывал его жизнеспособные принципы? Был ли процесс становления жанра

старинной сюиты закономерным, а каждый этап — подготовленным и предопределенным? Поиск ответов на данные вопросы представляются чрезвычайно актуальными.

**Анализ исследований и публикаций.** В отечественном музыкознании вопрос о возникновении и формировании жанра сюиты, а также о композиторах, которые стояли у его истоков, недостаточно изучен. Большинство работ о жанре танцевальной сюиты ограничиваются разбором сюит Баха, его непосредственных предшественников и современников. Композитором, сформировавшим данный жанр в его классической последовательности танцев, считают Й. Баха.

Однако выявим, на какие творческие достижения в данном жанре опирался Бах при создании знаменитых «Французских» и «Английских» сюит. Мы обратились к творчеству Иоганна Якоба Фробергера, так как именно он внес наиболее весомый вклад в формирование сюитного ряда танцев, являющихся не просто последовательностью разнохарактерных пьес, а целостным инструментальным жанром.

Большинство музыковедов ограничивается скухими биографическими сведениями о композиторе, часто без полного перечня его произведений. Упоминается И. Я. Фробергер как ученик Дж. Фрескобальди, как один из композиторов, почитаемых Бахом. Уже Г. Ригман упоминает о Фробергере, как о создателе клавирной сюиты [1, 1360–1361]. А в целом информация о Фробергере характеризует определенную сторону творчества композитора или особенность музыкального языка. Отсутствует анализ его произведений, в том числе и клавирных сюит, что, возможно, обусловлено отсутствием нот произведений композитора.

**Цель статьи** — проследить основные этапы в развитии жанра клавирной танцевальной сюиты с выявлением особенностей, которые привели к ее широкому жанровому и стилевому разнообразию, наблюдаемому в XX–XXI веках. Опора делается на роль немецкого композитора И. Я. Фробергера, сделавшего важный вклад в создание жанра сюиты, в формирование его основных закономерностей.

**Научная новизна.** Отслеживание пути возникновения и формирования жанра клавирной танцевальной сюиты в европейской музыке добаховской эпохи, а также выявление роли Фробергера в формировании жанра старинной танцевальной сюиты являются научной новизной данного исследования.

**Изложение основного материала.** Танцевальная сюита, наряду с фугой и вариационной формой, была наиболее важной и часто ис-

пользуемой формой инструментальной музыки в эпоху барокко. В современных источниках по истории зарубежной музыки находим различные определения данного жанра.

Для понимания процессов, которые прошла сюита в своем развитии, весьма важно узнать, как возник данный жанр и сделать исторический обзор его эволюции. Постепенное выделение инструментальной музыки из доминирующей вокальной в XVI веке показало необходимость разработки приемлемых форм ее воплощения. Композиторы исследовали возможности в двух направлениях: экспериментировали в адаптации вокальных жанров и обращались к широко распространенным в то время бытовым танцам. Пути происхождения барочной танцевальной сюиты нужно искать именно во втором направлении.

Б. Яворский отмечает, что к концу XVI века в быту сформировалось два цикла танцев. Танцы первой разновидности цикла, вследствие их темпового и метрического контраста между собой, легли в основу будущей сюиты: basses dances (танцы по низу или без прыжков) — степенные, важные, плавные танцы: 1) реверансы (им в сюите впоследствии соответствовали паваны или аллеманды); 2) хоровод (гальярды и куранты); 3) прогулка — promenade (сарабанда); 4) le tordion (tordre — крутить, вертеть) или (tourdion — трехдольный) (жига). Вторая разновидность цикла — шуточные или прыгающие танцы (haute dance — высокие танцы): 1) круговая пляска (les Branles), танец с фигурами (соответствовал котильону или полонезу), который в различных местностях Франции приобрел специфические черты (пассепье, бурре, гавот); 2) бурре, овертинский танец дровосеков; 3) прованская фарандола; 4) прованская la Volte (круговой поворот); 5) повторение les Branles [4, 17].

Перечисленные шуточные танцы с течением времени стали вводиться между частями установленного этикетом последования танцев, как развлекательные передышки. И много позже они были включены в сюиту, где стали выполнять функцию частей *ordinarium*. Так в танцевальной сюите возникли вставные танцы: гавот, бурре, позже менуэт, ригодон и др. В XVI веке было широко распространено объединение двух контрастных танцев (так называемых парных) — медленного двухдольного и быстрого трехдольного. Истоки данного объединения уходят далеко в прошлое, по крайней мере, в XIV век, однако первая группировка танцев под названием «сюита», сделанная французом Эстиеном дю Тертре, относится к 1557 году. Это более

характерно для танцевальной музыки, имеющей прикладное значение, чем к формированию последовательности танцев в инструментальном жанре сюиты. Большинство групп танцев, созданных с 1540 года и до конца столетия, составляли пары — павана и пассамеццо или гальярда и сальтарелло.

Импульс к созданию более-менее подобных сюите объединений танцев исходит из Англии. Популярные танцы того периода — Павана и Гальярда обычно написаны в одной тональности, но контрастны темпово и метрически (медленная двухдольная павана и быстрая трехдольная гальярда), а также по характеру движения (плавная торжественная поступь медленного танца-шествия и легкий, отрывистый шаг быстрого).

Существовало много образцов парных танцев для лютни и клавира. До нас дошли пары Гальярд и Паван для клавикорда, созданные английскими композиторами В. Бердом (1543–1623), Дж. Буллом (1562–1628) и О. Гиббонсом (1583–1625), опубликованные в 1611 году. Некоторым из них предшествовала прелюдия, которая намного позже, в XVIII веке, вошла в состав классической танцевальной сюиты. Такие двухчастные циклы еще не представляли собой полноценную сюиту, а являлись скорее «сборником» танцев прикладного назначения. Но характер объединения пьес предвосхищал будущую инструментальную сюиту XVIII века.

Развитие танцевальной сюиты происходило сразу во всех странах Европы под различными названиями в зависимости от страны. Например, в Германии она называлась увертюрой или партитой, тогда как в Англии довольно часто использовался термин «лессонс», во Франции — «ордре», а в Италии она была известна как «соната да камера» [9, 39]. Форма сюиты была действительно интернациональной и все перечисленные термины часто были вполне взаимозаменяемыми.

В начале XVII века происходило значительное движение и взаимодействие музыкантов всех национальностей [2, 348]. Оно вылилось в группировке танцев из различных частей Европы в форму, которая стала основной для классической танцевальной сюиты. На протяжении столетия Павана, как устаревший танец, окончательно была заменена более модной и современной немецкой Аллемандой. Таким же образом Гальярда уступила итальянской Куранте. Новые пьесы были быстро стилизованы и включены в танцевальную сюиту [7, 1770].

Колонизация Нового света значительно повлияла на европейскую культуру. Сарабанда и Чакона — два экзотических танца, про-

исходивших из Латинской Америки и представленных в Испании колонистами, приобрели новую жизнь при европейских дворах в 1580-х годах. Курт Сече комментирует необходимость взаимопроникновения культур для регенерации танца: «Когда танец, слишком высоко облагороженный обществом, становится анемичным, свежая кровь должна быть взята из танцев других народов, которые более примитивны в степени своего развития и превышают в своей физической подвижности и экспрессивности» [10, 350]. Оба танца считались грубыми и навязчивыми в своей первоначальной форме для европейского придворного общества. Поэтому, будучи вырванными из простой испанской почвы, отшлифованные и безжалостно адаптированные к замкнутому европейскому движению, в новой трансформации они были представлены в круг придворных танцев в Европе. В охарактеризованной модификации они распространились в Европе и, как Аллеманда и Куранта, вскоре были включены в инструментальную танцевальную сюиту.

Типичная танцевальная сюита, относящаяся к 1620–1930 годам, включала следующий порядок танцев: Аллеманда — плавный немецкий танец в умеренном темпе и в двудольном метре, отличающийся серьезным характером, с обязательной метрической формулой затакта в виде восьмой или шестнадцатой; Куранта — в трехдольном метре и умеренном темпе; Сарабанда — медленный испанский статичный танец в трехдольном метре, характеризующийся величественно-хмурым характером, часто пунктирно-синкопированным ритмом [12, 339].

Многочисленные примеры сюит, имеющих данную структуру, находим во французской лютневой музыке, в творчестве таких композиторов, как Деннис Гаульtier (1603–1672) и Эннемонд Гаульtier (1575–1651), которые влияли на формирование музыкантов из других стран, включая и И. Я. Фробергера. В XVII веке прогрессирует множество движений, вследствие чего последовательность танцев в сюите варьируется, особенно в творчестве французских композиторов. Широко представленные в популярных французских операх и балетах танцы Гавот, Бурре и Менуэт такими композиторами, как Люлли (1632–1687), были включены в традиционную форму танцевальной сюиты.

Жига, английский быстрый танец в сложном двудольном метре, также включена в основной состав классической танцевальной сюиты. Как замечает английский музыковед Гроув, это происхо-

дило одночасно по всій Європі. В підтвердження він приводить образці із сюїт Гаульєра (1650) в Франції, Фробергера (1649), коли він працював в Вене, Плейфорда (1655) в Англії [8, 341]. Таким чином, к 1650 року типична танцювальна сюїта остаточно сформувалася як жанр, оснований на контрасті двох пар повільного і швидкого танців в послідовності: Аллеманда — Куранта, Сарабанда — Жига. Однак вказаний порядок танців ще не був стійким, тому не дивно зустріти сюїти, де Жига і Сарабанда міняються місцями. Додаткові, або вставні, танці — Бурре, Гавот і Менуэт, також включені до багатьох сюїт, в основному французьких композиторів.

Вклад французьких авторів в розвиток танцювальної сюїти в XVII столітті був значущим і подвійним. С одного боку, вони трансформували простоту танцювального руху XVI століття ідали танцям високу ступінь витонченості, властиву епохі бароко; з іншого, вони включили в сюїту різні додаткові танці, а також представили в ній увертюру (вступлення), таким чином привнесли різноманітність і контраст в сюїту [5, 717]. Незважаючи на це, французькі композитори не розуміли ідею сюїти як музичного жанру, а, здавалося, бачили сюїту як спосіб зручної групування ряду танців.

Такою була барокова сюїта до моменту творчої зрілості Фробергера. Німецький композитор був зацікавлений в створенні сюїти як самостійної музичної форми. Звичайно, він відчував вплив творчості таких французьких композиторів, як Чамбонієрс (1602–1672) і Гаульєр [13, 1178]. Але його музика, «за своєю складністю і інтенсивною виразністю виходяча за межі якого-будь французького творіння, з яким міг би бути знайома Фробергер, і розвиток їм жанру сюїти як компактною, замкнутою форми, часто об'єднаною більш тісно завдяки тематичним зв'язкам між номерами, були типово німецькими рисами розвитку даного жанру» [11, 341]. Відродження інтересу до клавішної музиці XVII століття стає все більш активним через репертуар для цього інструмента. Фробергер може вважатися центральною фігурою в сузір'ї композиторів-клавішників в цей період.

Про безумовні його заслуги свідчить суттєвий розвиток органного і клавішного композиторського і виконавського стилів. Характерною рисою творчості музиканта є тенденція до об'єднання і синтезу різних стилістических напрямків



ний своего времени. В частности, он связал школу Фрескобальди с ранними немецкими и французскими клавесинистами. Но важную роль сыграло и исполнительское мастерство самого автора. Отчетливо оно проявляется в сюитах, которые занимают центральное место в его творчестве для клавира.

Напомним, что Фробергер — автор около 30 сюит, но точных данных о количестве нет. В них отразились самые характерные черты стиля композитора: ритмическая свобода, сложность музыкального языка, красочность и утонченность фактуры. Наиболее важным и абсолютно бесспорным для историков музыки фактом является то, что при требовании композитора к сохранению величественного покоя для характера музыки сюит, он был способен донести до слушателя напряженные эмоции и переживания, передать их с огромной силой выражения буквально в нескольких тактах. В этом музыка Фробергера действительно уникальна.

В музыковедении многие исследователи, начиная с Римана [1, 1361], по праву считают, что Фробергер — основоположник жанра старинной танцевальной сюиты. Не столь однозначны в суждениях их зарубежные коллеги. Ранее считалось, что при жизни Фробергера ни одно его произведение издано не было, а распространялись они лишь в рукописных копиях. Заметим, что сюиты Фробергера, как и большинство его полифонических произведений, были настолько ценимы, что через тридцать лет после смерти композитора две редакции десяти сюит появились в Амстердаме в 1690-х годах. Примером особого внимания к сочинениям автора является известный эпизод из детства Баха, когда он попросил у брата тетрадь с клавирными пьесами Фробергера, Керля, Пахельбеля и других; получив отказ, вытащил ее и ночами при лунном свете переписывал, испортив себе зрение... [3, 139].

В работе Х. Скотта находим новые факты исследования клавирного творчества композитора [6]. Не так давно были обнаружены автографы сюит Фробергера, относящиеся к 1649 году, где цикл включал четыре основных танца, но с необычным порядком, который композитор стал использовать после 1649 года, где Жига была чаще вторым, а не четвертым номером, а Сарабанда выполняла роль финала. В таком варианте впечатление от сюит будет иным. Как и сюиты, которые входят в рукописи 1649 года, танцевальные циклы Фробергера, опубликованные в 1656 году, имеют близкое сходство с подобными пьесами французских лютнистов середины XVII века,



широко известными в Европе. По мнению зарубежных исследователей, в двух упомянутых редакциях 1690-х годов произошла перестановка танцев в традиционный порядок, где Жига была завершающей. Это привело в заблуждение последующих редакторов и исполнителей, игнорирующих предпочтения Фробергера в построении цикла и соответственно его выразительных средств. На основании новых фактов ряд зарубежных музыковедов ставит под сомнение Фробергера как основоположника старинной танцевальной сюиты.

Неизвестно, в какие годы были созданы сюиты, но они пронумерованы и ощущается тенденция к обогащению и усложнению музыкального языка. Предполагается, что данные сюиты изданы в редакции 1690-х годов, где Жига замыкает цикл. К сожалению, у нас отсутствуют редакции сюит от 1649 и 1656 годов, чтобы узнать, в каких именно сюитах Жига была поставлена автором вторым номером в циклической форме.

Отметим, что Фробергер в сюитах не дает темповых обозначений, что можно объяснить тем, что алеманды, куранты и другие танцы исполнялись повсеместно, были широко распространены в быту. Известный темп исполнения составляющих сюиту танцев лишал композитора и исполнителя необходимости выставлять темп.

В рассмотренных сюитах видим, что он не сразу стал включать основные танцы в сюиту. Первые сочинения были вполне типичными для того времени и использовались три танца: Аллеманда, Куранта и Сарабанда (I фробергеровский тип сюиты). Они характеризовались общностью тематического материала (например, Сюита № 1).

Фробергер привнес черты индивидуального стиля: 1) тенденцию к объединению цикла при контрасте номеров, а отсюда восприятие сюиты как цельного произведения; 2) совмещение итальянских традиций от Фрескобальди (полифонические приемы: секвенции, имитации, качественное преобразование тематизма) и особенностей французской лютневой музыки (арпеджированные кадансы, нетрадиционное удвоение звуков в аккордах, преобладание гомофонно-гармонического склада). В следующих сюитах он развивал данные приемы.

Полифоническое письмо композитора особенно отразилось в жигах, которые он стал включать в 1640-х годах (II фробергеровский тип сюиты). Часто (например, Сюиты № 2, 6) автор в жигах использовал форму фуги на две темы, причем вторая тема — инверсия первой. Так тематизм фуг в четвертом номере сюиты необычайно

ярок и лаконичен, не менее интересны и формы развития тем. Здесь можно вспомнить прием перегармонизации темы и ее мотивную разработку в Одиннадцатой сюите. В жигах Фробергера открывается путь к полифоническим приемам в сочинениях Баха. С другой стороны, налицо совмещение жанров — Фроберегер точно подмечает моторный характер танца и находит прекрасную форму для его воплощения.

Не менее значимым в его сюитах является вариационный принцип развития: Куранты как продолжение и вариант аллеманд (Сюиты № 1, 2) или вариационный цикл партит и следующих за ними Куранта и Сарабанда, построенные на той же теме (Сюита № 6). Со временем Фробергер преодолевает интонационную близость танцев в цикле и находит новые пути для объединения цикла. Например, формообразующую и объединяющую роль в Сюите № 11 играет пунктирный ритм в различных модификациях. Принципиально для Фробергера в сюите — единая для танцев тональность и отсутствие вставных номеров (в отличие от французских клавесинистов).

Вопрос о порядке танцев в сюите не был принципиальным для композитора. В сюиту № 1 Жига не была включена, в сюите № 6 Аллеманда была заменена циклом партит, а в сюите № 12 первый танец был заменен программной пьесой *Lamento*. Функцию аллеманд в цикле зачастую выполняют вступления, прелюдии. Куранта чаще является вариантом первого танца, контрастным его продолжением. По характеру и музыкальному языку Жига всегда противопоставлена остальным танцам в цикле, а сарабанды — степенны, сдержанны и величественны. Их легко поставить на финальное место в сюите. Поэтому можно согласиться с западными музыковедами, что в вопросе последовательности танцев в сюите Фробергера не совсем правильно будет называть основоположником данного жанра.

Если предположить, что после 1690-х годов, когда были опубликованы сюиты Фробергера, порядок танцев был изменен на традиционный, а исполнители и композиторы стали воспринимать его сюиты именно в данной редакции и ориентироваться на нее, то в этом случае Фробергер стал основоположником сюиты и имел огромное влияние на творчество последующих композиторов.

**Выводы.** Итак, мы можем определить индивидуальные черты в стиле клавирных сюит Фробергера:

– музыкальный язык характеризуется ритмической свободой, сложностью метроритмических трансформаций в пределах од-

ной сюиты, что было значительным шагом вперед для его времени (сюиты № 2, 6, 9);

– богатство гармонических красок (использование септаккордов побочных ступеней, аккордов DD, аккордов с добавочными тонами, отклонений в родственные тональности через D7, модуляции с прерванными кадансами);

– важную роль в сюите играет драматургия цикла: например, сложная композиция с тремя уровнями контраста, выстроенная композитором в Сюите № 6; не менее интересна трансформация лирических образов в суровых и величественных сюитах № 1 и № 11.

Таким образом, в клавирных сюитах Фробергер заложил основы данного жанра. Он окристаллизовал наиболее ценные достижения предшествующих и современных ему композиторских школ, наметив пути дальнейшего развития старинной сюиты.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Фробергер И. Я. // Риман Г. Музыкальный словарь. Перевод с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона. Перевод и все дополнения Ю. Энгеля Москва –Лейпциг. 1986. С. 1360–1361.
2. Шаповалова О. Музыкальный энциклопедический словарь М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. 565 с.
3. Швейцер А. И. С. Бахю М. : Классика XXI, 2004. 816 с.
4. Яворский Б. Сюиты Баха. М. — Л. : Музгиз, 1947. 55 с.
5. Harvard Dictionary of Music. Toronto : Apel, W, Heinemann, 1960. С. 117.
6. Novard Scott. J. J. Froberger URL : [www.answers.com/topis/Froberger-Johann-Jacob/Novard Scott. J. J. Froberger](http://www.answers.com/topis/Froberger-Johann-Jacob/Novard Scott. J. J. Froberger).
7. New Oxford Companion to Musik. — New York: Arnold, Ed., Oxford University Press, 1983. p. 1770.
8. New Grove Dictionary of Music and Musicians. England : Ed. Sadle, Vol. 18. p. 141.
9. Qillesrie J. Five centres of Keyboard Musik, Dover Publications. New York, 1965. p. 39.
10. Sachs C. World History of the Dance. New York, 1963. 475 p.
11. Sharp G. Gaultier and Chambonniers. The Musical Times. 1972. No. 1588. Vol 1,13. p. 339, 341, 348.
12. Stolba K. The Development of Western Music. Wm., C. Brown PUBLISHERS, DUBUGUE, 1990. Vol.1. 927 p.
13. Scholes P. Oxford Companion to Musik. Oxford : Oxford Universiti Press, 1972. p. 1178.

**REFERENCES**

1. Riemann, G. (1986). Froberger J. Musical dictionary. Transfer and all additions Yu. Engel. (pp. Page 1360–1361) Moscow — Leipzig. [in Russian].
2. Shapovalova, O. (2003). Musical encyclopedic dictionary. Moscow : RIPOL KLASSIK [in Russian].
3. Schweitzer, A. (2004). J. S. Bach Moscow: Classics of XXI [in Russian].
4. Yavorsky, B. (1947). Sutes of Bach. Moscow Leningrad: Muzgiz [in Russian].
5. Harward Dictionary of Music (1960). Toronto : Ape1, W, Heinemann (p. 117) [in English].
6. Hovard, S. (2010). J. J. Froberger. Retrieved from: [www.answers.com/topic/Froberger-Johann-Jacob/Hovard Scott. J. J. Froberger](http://www.answers.com/topic/Froberger-Johann-Jacob/Hovard Scott. J. J. Froberger) [in English].
7. New Oxford Companion to Musik (1983). (p. 1770) New York: Arno1d, 1) Ed., Oxford University Press [in English].
8. New Grove Dictionary of Music and Musicians (Vol. 18), (2001). (p.141). England : Ed. Sadle, [in English].
9. Qillesrie, J. (1965). Five centres of Keyboard Musik, Dover Publications. — New York [in English].
10. Sachs, C. (1963). World History of the Dance. New York, 1963 [in English].
11. Sharp, G. (1972). Gaultier and Chambonniers. The Musical Times. (Vol 1,13), (pp. 339, 341, 348) [in English].
12. Stolba, K. (1990). The Development of Western Music. (Vol 1). Wm., C. Brown Publishers, Dubugue [in English].
13. Scholes, P. (1972).Oxford Companion to Musik. Oxford : Oxford Universiti Press [in English].

*Стаття надійшла до редакції 07.06.2016*

