

## Da chiesa e da camera

Описывая явления музыкальной культуры прошлого, современный музыковед, как известно, пользуется весьма разнообразной терминологией, в которой наряду с аутентичными терминами, применявшимися в соответствующую эпоху, широко представлены и неаутентичные, возникшие значительно позднее по мере развития музыкальной науки. Это вполне естественное положение вещей. Необходимо только осознавать, что те или иные термины, без которых нынешнее музыковедение обойтись уже не может, когда-то попросту не существовали. В самом деле, используя выражение «инструментальные ансамбли эпохи барокко» для характеристики музыкальных сочинений, предназначенных для разнообразных, но не слишком многочисленных исполнительских составов, следует помнить, что самого термина «ансамбль» в те времена в музыкальном обиходе попросту не было. Или, например, рассказывая о существовавшем при дворе Людовика XIV оркестре «Двадцать четыре скрипки короля», не стоит забывать о том, что слово «оркестр» применительно к данному коллективу музыкантов ни в одном из документов той эпохи не использовалось.

Впрочем, в музыковедческой литературе встречаются и термины особого рода, которые можно было бы определить как псевдоаутентичные. Механизм их возникновения примерно следующий: берется какой-либо действительно существовавший ранее термин, которому приписывается значительно более широкое, чем это было на самом деле, содержание. Причем нередко это получается как бы естественным путем, без сознательного стремления ввести кого-либо в заблуждение. Подобно тому, как слова в любом языке с течением времени приобретают все новые значения. К примеру, слово «либретто», под которым ныне обычно понимается полный литературный текст оперы. Оно ведь еще с середины XVII века использовалось в музыкальных театрах Венеции. Однако долгое время означало вовсе не текст оперы как таковой, а книжечку небольшого формата, в которой этот текст печатался для удобства зрителей, помогая следить за перипетиями подчас весьма запутанного сюжета<sup>1</sup>.

Правда, бывает и так, что «выхваченный» из потока истории термин начинает применяться для обозначения того, к чему в действительности имел лишь косвенное отношение, при том что реальный, аутентичный термин, сохранившийся в документах эпохи, сознательно замалчивается. Взять, к примеру, нередко встречающийся в литературе прошлого века (а подчас и в наши дни) термин *tragédie lirique*, который долгое время повсеместно использовали в качестве жанрового наименования важнейшей разновидности музыкально-сценических сочинений французского барокко, возникшей в последней трети XVII века в творчестве Ж.Б. Люлли и породившей традицию, просуществовавшую вплоть до Великой французской революции. Не буду лишним раз напоминать об ошибочности буквального перевода данного термина на русский язык как «лирическая трагедия», поскольку об этом уже приходилось писать и не раз<sup>2</sup>, замечу только, что данный термин никогда не применялся ни Ж.Б. Люлли, ни А. Кампра, ни Ж.Ф. Рамо, ни каким-либо иным французским композитором вплоть до последней четверти XVIII века. Да и в предреволюционные десятилетия он встречался довольно редко: из более или менее известных сочинений можно вспомнить такие оперы, как «Роланд» Н. Пиччинни (1778), «Андромаха» А.Э.М. Гретри (1780), «Тезей» Ф.Ж. Госсека (1782) или же «Данаиды» А. Сальери (1784), отношение которых к люллистской традиции в лучшем случае свидетельствует об отдаленном родстве.

Но главное – не в этом, а в том, что и у Люлли, и у его последователей для обозначения интересующего нас жанра театральной музыки имелось вполне конкретное обозначение – *tragédie mise en musique* («трагедия на музыке», как говаривали встарь в России) или просто *tragédie*. Но потребовалось не одно десятилетие интенсивной просветительской деятельности настоящих историков музыки, чтобы отказаться от псевдоаутентичного термина *tragédie lirique* в пользу исторически более точного жанрового наименования *tragédie en musique* («музыкальная трагедия»)³.

Тем не менее во многих других случаях невольно приходится соглашаться с применением псевдоаутентичных терминов, поскольку соответствующих исторических аналогов попросту не существовало. И здесь, конечно же, нельзя не вспомнить о неразрывной паре «sonata da chiesa – sonata da camera».

Случилось так, что в музыкознании эти термины уже довольно давно (как минимум с последней четверти XIX века) используются далеко не только в своем изначальном смысле. Если обратиться к источникам эпохи барокко, то окажется, что определения «da chiesa» и «da camera» обычно встречались на титульных листах публикаций инструментальной музыки XVII – 1-й половины XVIII века (прежде всего трио-сонат итальянских композиторов и их же сонат для мелодического инструмента и basso continuo), указывая на то, что входящие в тот или иной сборник сочинения можно (или следует) исполнять соответственно в церкви (сопровождая определенные разделы католической службы⁴) либо в светском помещении. Именно в таком значении термины «da chiesa» и «da camera» зафиксированы в опубликованном в начале XVIII столетия знаменитом музыкально-терминологическом словаре С. де Броссара⁵.

Их применение в изданиях итальянских сонат начиная со второй половины XVII века, несомненно, отражало реальную практику бытования этих сочинений. И потому жанровые наименования «sonate da chiesa» и «sonate da camera» (именно так – во множественном числе!) изначальны были *контекстуально-функциональными*. Однако для историков музыки со временем они стали прежде всего *содержательно-стилевыми*. И, кстати, основания для этого имелись. Ведь в большинстве случаев в сборниках сонат da chiesa содержалась музыка серьезная, возвышенная, отмеченная использованием имитационной полифонии, тогда как в изданиях сонат da camera, напротив, преобладала танцевальная музыка преимущественно гомофонного склада. Не удивительно, что уже упомянутый нами С. де Броссар, зафиксировавший деление итальянских сонат на «церковные» и «камерные», обратил внимание на их содержательное различие. А в дальнейшем об этом же писали в своих словарях Дж. Грассино (1740) и Ж.-Ж. Руссо (1768)⁶.

Казалось бы, в обретении уточняющими определениями статуса жанровых наименований, которые уже не только указывали на конкретное предназначение и исполнительский контекст, но и на содержание, стиль, а нередко и композиционную специфику самих сонат, нет ничего необычного. Но ведь на этом дело не закончилось. Со временем музыкально-историческая наука объявила камерные сонаты не сонатами вовсе, а сюитами⁷. С другой стороны, сонатами da chiesa стали именовать практически любые барочные сонаты, состоящие из нескольких, преимущественно нетанцевальных, частей⁸, в особенности если соотносятся они по принципу темпового контраста «медленно – быстро – медленно – быстро», который окончательно утвердился в последние десятилетия 17 века в творчестве «классика» барочной сонаты Арканджело Корелли.

Чтобы не быть голословным, приведу пространную цитату из включенной в отечественный «Музыкальный энциклопедический словарь» анонимной статьи «Трио-соната»: «В сер. 17 в. у Б. Марини, Дж. Легренци и др. произошло разделение Т.-с. на церковную (sonata da chiesa) и камерную (sonata da camera). Sonata da camera открывалась прелюдией и состояла из танц. пьес (аллеманда, куранта, сарабанда, жига, гавот и др., напр. «Камерные трио-сонаты для 2 скрипок и контрабаса или чембало» ор. 2, 4 и 5, Корелли, 1685, 1692 и 1700). К нач. 18 в. этот тип Т.-с. фактически сливается с партией

или старинной сюитой (сохранившей в итал. традиции назв. *sonata da camera*). *Sonata da chiesa* представляла собой 4-частный цикл, основанный на парном чередовании частей, контрастных по метру и темпу (по схеме «медленно – быстро – медленно – быстро»), а также по типу изложения (медленные части обычно гомофонны, быстрые – являются фугами или близки к ним по развитой контрапунктич. технике, напр. «Трио-сонаты для 2 скр., контрабаса или архилютни, с басом для органа» ор. 1 и 3 Корелли, 1681 и 1689)<sup>9</sup>.

Замечу, что автор цитированной статьи (кто бы он ни был), приступая к ее написанию, судя по всему, имел довольно смутное представление об итальянской музыке эпохи барокко. Чего стоят одни только диковинные названия сборников трио-сонат Корелли (с контрабасами!)<sup>10</sup>, среди которых к тому же непонятно как и почему «затесался» сборник сонат сольных (ор. 5). Так, может быть, и с характеристиками двух типов барочных сонат в данной «нормативной» статье тоже не все в порядке? Попробуем разобраться и посмотреть, как в данном случае музыкально-теоретические положения соотносятся с реальной исторической практикой.

Начнем с того, что о разделении трио-сонат (как, впрочем, и сольных) на церковные и камерные в том виде, как это описано в вышеуказанной статье можно говорить (и то с оговорками) лишь применительно к итальянской музыке последней четверти XVII столетия. Хотя определения *da chiesa* и *da camera* в заглавиях сборников инструментальных пьес появились еще в 1637 году при публикации Третьей книги инструментальной музыки Т. Мерулы<sup>11</sup>. Однако в то время еще не существовала четкая дифференциация сонаты с ансамблевой канцоной. Более того, своеобразие жанра сонаты не было еще окончательно осознано, а значит, и о сформировавшихся жанровых разновидностях (церковной и камерной) речь идти не может. Но ведь и спустя два десятилетия ситуация кардинальным образом не изменилась. И если мы обратимся к опубликованным в Венеции сборникам сонат ор. 22 Б. Марини (1655) и ор. 4 Дж. Легренци (1656), в которые, согласно их названиям, включены как церковные, так и камерные сочинения<sup>12</sup>, то не увидим в них ни составленных из танцев сонат *da camera*, ни циклических сонат *da chiesa*, как можно предположить, ознакомившись со статьей из «Музыкального энциклопедического словаря». Зато обнаружим в упомянутых изданиях сочинения самых разных жанров. И если полное название сборника Дж. Легренци (*Suonate da chiesa e da camera, correnti, balletti, allemande, e sarabande a tre, doi violini, e violone, con il basso continuo*) хотя бы «предупреждает» об этом, то «сонатами» из сборника Б. Марини оказываются не только 6 композиций, каждая из которых озаглавлена *Sonata*, но также 6 сочинений, названных симфониями, 4 *balletti*, 4 сарабанды, 4 куранты и пассакалья. Разумеется, здесь можно вспомнить, что сонатами, по старой традиции, долгое время именовались любые инструментальные пьесы, и даже сделать вывод о том, что танцевальные пьесы в сборнике Б. Марини являются, таким образом, сонатами *da camera*, а прочие – сонатами *da chiesa*. Но вот в названии сборника инструментальных сочинений Дж. Легренци танцы и сонаты (в т. ч. камерные) разделены и посему подобное «объяснение» уже не сработает. Как не сработает оно и в отношении двух собраний сонат Дж.А. Пандольфи Меалли (ор. 3 и ор. 4), опубликованных в 1660 году в Инсбруке, где среди 12 композиций лишь одна (Романеска) оказывается напрямую связана с танцевальным жанром, остальные же, в стилевом и композиционном отношении весьма близки и строго разделить их на церковные и камерные нет никакой возможности. Так что приходится констатировать, что употребление указаний *da camera* и *da chiesa* в названиях сборников ранних сонат, по всей вероятности, имело цель не разделить их на две принципиально разные группы, но, напротив, подчеркнуть, что музыка данных сонат может исполняться как в светской обстановке, так и в церкви. Да и вообще документально подтвержденное разделение итальянских сонат на две разновидности (церковную и камерную), во-первых, не было сплошным и тотальным, охватывая не более 20% от общего количества сочинений данного жанра, опубликованных в XVII столетии в Италии, а во-вторых, недостаточно строгим (никем не возбранялось, скажем, исполнение

церковной сонаты в светской обстановке) и вовсе не подразумевало строгой унификации облика каждой из жанровых разновидностей. При этом ни одно конкретное сочинение само по себе не носило наименования *Sonata da chiesa* либо *Sonata da camera*. Термина *Sonata* в данном случае было вполне достаточно. К тому же к определению *da chiesa* в данном контексте вообще прибегали весьма редко<sup>13</sup>.

Более того, Корелли, установивший, как традиционно считается, каноны церковной сонаты, сам никогда не использовал применительно к сочинениям данного типа обозначение *da chiesa*. Не использовали его и издатели, которые нередко перепечатывали его музыку в XVIII столетии. Оно появилось только ближе к концу XIX века в собрании сочинений Корелли под редакцией И. Йоахима и Ф. Кризандера<sup>14</sup>, томами которого впоследствии довольно широко пользовались музыковеды (ноты конца XVII – начала XVIII века достать было гораздо сложнее). Словом, «церковность» формально оказалась приписана двум сборникам сонат Корелли далекими потомками, искажившими их оригинальные названия<sup>15</sup>. Причем, надо полагать, из лучших побуждений. Возможно, даже под влиянием музыкально-эстетических трактатов XVIII века, в которых описывались особенности так называемых церковного, камерного и театрального стилей в музыкальном искусстве. Величественность общего характера музыки, строгость и сдержанность в выражении чувств при активном использовании средств имитационной полифонии и отсутствии ярко выраженных танцевальных ритмов – эти признаки «церковного» стиля, безусловно, свойственны многим сонатам Корелли и его современников, не имевших в оригинале указания *da chiesa*. Так почему бы не поправить старых мастеров. А что до подлинного предназначения этих сочинений, так разве это важно?!

Да, спору нет, далеко не все камерные сонаты – те самые, в которых на первых ролях оказываются части танцевального характера, не подходящие для использования в литургической практике, имеют указания *da camera* на титульных листах. Поэтому отсутствие иного указания – *da chiesa* – во многих сборниках сонат, строго говоря, не мешало таким сонатам исполняться в церкви (тем более, если характер музыки этому не противоречил, да еще в составе basso continuo упоминался орган). Однако, судя по всему, отсутствие в большинстве случаев у «серьезных» по духу сонат соответствующей словесной «привязки» объясняется тем, что изначально она и не предусматривалась. Такие сонаты могли исполняться на собраниях различных итальянских академий той эпохи или же в придворных концертах, многие издавались с посвящением той или иной влиятельной особе и явно не в расчете на то, чтобы оказаться всего лишь репертуарным сборником для церковных *maestri di cappella*. Весьма любопытно, что однозначно «церковные», с точки зрения традиционного музыкознания, сонаты Корелли оп. 1 не только не имели в оригинале указания *da chiesa*, но в 1705 году были напечатаны в Амстердаме издателем П. Мортье как *Sonate da camera a tre*<sup>16</sup>.

П. Оллсоп в опубликованной не так давно монографии о Корелли, высказывает мысль о том, что упомянутые сонаты оп. 1, вероятнее всего, создавались как концертная музыка для исполнения при дворе проживавшей в Риме шведской королевы Кристины, чьим камерным музыкантом композитор являлся<sup>17</sup>. Исследователь даже предлагает использовать применительно к тем «серьезным» сонатам, которые в оригинале не имели четкой «привязки» *da chiesa*, термин *free sonatas* («свободные сонаты»). Это тем более актуально в отношении тех якобы «классических» образцов церковных сонат, в которые проникает танцевальная часть (к примеру, жига в качестве финала). Ведь подобную музыку (в отличие, скажем, от раннебарочных органых токкат и ричеркаров) вряд ли писали для церкви. И уж тем более вряд ли уместно использовать термин «церковная соната» в отношении сочинений композиторов 1-й половины XVIII века, работавших за пределами Италии, а именно во Франции, Англии, а также протестантских землях Германии, для которых традиция исполнять сонаты в церкви вообще не была свойственна. Да и в самой Италии, а также в европейских владениях империи Габсбургов она

постепенно сходил на нет, так что уже к концу 1-й четверти XVIII века разделение сонат по «территориальному» признаку на церковные и камерные уже практически потеряло смысл. Кстати, весьма любопытно, что по сути к такому же выводу приходят музыковеды, придерживающиеся традиционной концепции дифференциации сонат на церковные и камерные прежде всего по стилевому признаку. В частности, А. Епишин в своей книге «Магия музыки барокко: итальянская трио-соната» обратив внимание, на то, что «одновременно с тенденцией к их [церковных и камерных трио-сонат – Ю.Б.] разграничению <...> проявляется тенденция к смешению и взаимовлиянию признаков церковного и камерного стилей»<sup>18</sup>, утверждает, что в итоге это привело к тому, что «в начале 20-х годов XVIII века осуществилось полное и органичное объединение двух внутржанровых разновидностей в высшем синтезе. Образовавшийся новый, синтетический вид трио-сонаты не несет на себе печати одного определенного – церковного или камерного – стиля»<sup>19</sup>.

Что же до кореллиевских сонат, также отмеченных признаками «смешения», то сонаты из ор. 1 и ор. 3 А. Епишин по традиции все равно продолжает именовать церковными, а сонаты из ор. 4 – камерными. Более того, замечает, что вообще «разделение трио-сонат на церковные и камерные наиболее целесообразно [курсив мой. – Ю.Б.] для приведений созданных примерно с 1650 по 1720 год»<sup>20</sup>. Что ж, из соображений целесообразности в музыкознании (и если бы в нем одном!) много чего уже понаделано. Вот и в нашем случае, «поправив» старых мастеров, которые в наименованиях своих опусов были вроде как непоследовательны, стоит ли обращать внимание на то, что значение аутентичного термина по сути оказалось подменено.

И, что самое печальное, возвращение к истокам здесь вряд ли возможно, ибо такая подмена случилась уже довольно давно, а ее результат получил широчайшее распространение. И обязать современных музыковедов использовать термин *da chiesa* исключительно к тем сонатам, к которым он изначально относился в публикациях второй половины XVII – начала XVIII века, конечно же, нереально. Впрочем, возможен, наверное, некий компромисс, причем весьма любопытный.

Речь идет о том, чтобы применять в русскоязычных текстах термин «церковная соната» (равно как *church sonata* – в англоязычных текстах, *Kirchensonate* – в немецкоязычных и т. п.) исключительно в функционально-контекстуальном смысле, то есть в отношении лишь тех сонат, что изначально были предназначены для исполнения в церкви либо если имеются достаточные основания полагать, что они могли звучать во время службы. И это, кстати, касается не только барочных сонат итальянских мастеров XVII – начала XVIII столетия, но и, к примеру, ряда одночастных инструментальных сонатных Allegri В.А. Моцарта, написанных в 1770-е для церковных служб в Зальцбурге, а также многочисленных двухчастных ансамблевых сонат И.Г. Альбрехтсбергера, связанных с литургической традицией. Ну а что касается заимствованного иноязычного термина *da chiesa*, то его применение может быть более свободным и распространяться, в частности, за неимением подлинного исторического аналога, на определенный и достаточно стабильный тип барочного инструментального цикла – четырехчастный, складывающийся из двукратного сопоставления медленной и быстрой частей, при том что первое Allegro оказывается наиболее развернутой и сложной в композиционном отношении частью целого (часто изложенной в фугированной манере), а следующая за ней медленная лирическая часть может вносить в структуру цикла ладо-тональный контраст. Соответственно сонаты, написанные в подобной (либо слегка модифицированной) циклической форме, условно могут называться сонатами *da chiesa*. И в этом смысле *da chiesa* оказывается сугубо композиционно-стилевой категорией, фактически утратившей непосредственную связь с музыкально-литургической практикой. Впрочем, возможно, со временем получит распространение какой-либо другой термин, так что пока в вопросе о целесообразности использования термина *da chiesa* в неаутентичном значении точку ставить рано. Лучше ограничиться многоточием.

А вот ситуация с сонатой *da camera* представляется совершенно иной. Здесь отчасти можно пожертвовать аутентичностью, согласно которой термин указывал всего лишь на принадлежность сонаты к светской музыке и, таким образом, считать сонатами *da camera* также те образцы сонат XVII – начала XVIII века, что открываются по большей части неторопливыми вступительными частями «абстрактного» характера, вслед за которыми следуют два, а чаще три танца. Тем более что это соответствует построению большинства сонат, включенных в сборники сочинений *da camera*, издававшиеся начиная с последних десятилетий XVII века. Во всяком случае, в использовании данного термина в качестве содержательной либо стилевой категории, определяющей суть жанрового наименования, мы гораздо меньше грешим против истины, чем в случае с сонатами *da chiesa*. Ведь сонаты *da camera* даже в расширительном смысле всегда остаются музыкой светской. Тогда как многие «абстрактные» по содержанию сонаты, которые давно принято называть *da chiesa*, совершенно необязательно были ориентированы на сопровождение церковной службы.

Однако есть один важный аспект, который нельзя не учитывать, коль скоро речь заходит о камерных сонатах. Дело в том, что вплоть до настоящего времени практически не подвергалась сомнению давняя традиция рассматривать их в качестве своеобразного синонима сюиты<sup>21</sup>. А к сюите как жанру, в основе которого оказываются танцы, не претендующие, разумеется, на особую серьезность и глубокомысленность, отношение у многих музыковедов сформировалось гораздо менее уважительное, нежели к сонате. В этой связи приведу цитату из книги Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII–XX веков»: «Соната – это циклическая форма из трех-четырёх (иногда более) частей, контрастирующих подобно сюите, но – в противоположность последней – более обобщенного, без жанровой конкретности, содержания. Итальянское деление на церковную сонату (*sonata da chiesa*) и камерную сонату (*sonata da camera*) не должно вводить в заблуждение терминологической общностью: собственно сонатой в вышеуказанном смысле является лишь церковная соната, тогда как камерная – типичная сюита из танцевальных пьес»<sup>22</sup>.

Так что на роль сонаты, как следует из приведенной дефиниции, *sonata da camera* вроде бы претендовать никак не может. Не понятно только, о чем думали авторы и издатели далекого прошлого, когда присваивали весьма незатейливым композициям громкое имя сонаты! Им бы наших современных книжек почитать – глядишь, и прозрели бы. А так вводили почтенную публику в заблуждение, выдавая за сонаты какую-то несерьезную танцевальную музыку.

Впрочем, автор статьи о сонате *da camera* из *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Сандра Мангсен напрямую не отождествляет данную жанровую разновидность с сюитой. Но тем не менее приводит (в переводе) цитату из «Музыкального словаря» С. де Броссара, которая гласит следующее: «Они [сонаты *da camera* – Ю.Б.] в действительности являются сюитами из нескольких небольших пьес, подходящих для танцев; и все [пьесы] – в единой тональности» («These are actually suites of several small pieces suitable for dancing, and all in the same scale or key»)<sup>23</sup>. Только вот в оригинальном тексте Броссара о сюите как жанре ничего не говорится. Использованное же в соответствующем контексте слово *suite* означает всего лишь «ряд» либо «последование». Да и вообще применить слово «сюита» в качестве жанрового наименования в данном случае Броссар не мог хотя бы потому, что вообще не включил его в свой словарь, в чем несложно убедиться, обратившись к первоисточнику.

Кстати, к Броссару, и не без оснований, также апеллируют музыковеды, считающие, что подлинными сонатами можно считать лишь те, что составляют их церковную ветвь, равно как и историки музыки, убежденные в необходимости распространения термина *da chiesa* практически на все барочные сонаты, начинающиеся медленной частью с последующей более динамичной фугированной. Действительно, после более чем лаконичного описания сонаты *da chiesa*, которая «обычно начинается медленной и

величественной частью, подобающей величию и святости места; вслед за тем следует оживленная fuga и т. д.»<sup>24</sup>, французский лексикограф сразу же добавляет: «Их также именуют собственно сонатами». Но в общий контекст словарной статьи это предложение, как несложно заметить, вносит нежелательное противоречие. Особенно если учесть, что немного далее, уже при описании сонаты *da camera*, Броссар подчеркивает, что она обычно начинается «с *Прелюдии* или небольшой *Сонаты*» («*Ces sortes des Sonates se commencent ordinairement par un Prelude, ou petite Sonate...*»), словно забыв о том, что сонату как таковую он уже по сути отождествил с сонатой *da chiesa*. Таким образом, получается, что соната *da camera* может открываться небольшой сонатой *da chiesa*. И тогда попросту теряет смысл противопоставление двух этих разновидностей сонат как однопорядковых явлений. Ну да не будем больше о Броссаре. Ведь для него как для истинного француза начала XVIII века соната во многом оставалась «вещью в себе» (как не вспомнить знаменитую фразу его современника Фонтенеля: «Соната, чего ты хочешь от меня?»).

Возвращаясь же к тем сонатам, которые публиковались в эпоху барокко под именем камерных, мы можем констатировать тот факт, что в большинстве случаев их основу действительно составляют танцевальные пьесы. Но означает ли это, что можно фактически ставить знак равенства между этими сочинениями и сюитами, утверждая, что *sonata da camera* есть итальянское наименование сюиты вообще или определенной ее разновидности?

На этот вопрос, несомненно, следует ответить отрицательно. В самом деле, соната *da camera* не может считаться какой-либо типологической разновидностью сюиты хотя бы потому, что ей не свойственна стабильность построения. В качестве примера, достаточно обратить внимание на состав камерных сонат А. Корелли ор. 2. **Соната № 1** (D-dur): Прелюдия (Largo) – Allegro – Куранта (Allegro) – Гавот; **соната № 2** (d-moll): Аллеманда (Adagio) – Куранта (Allegro) – Жига (Allegro); **соната № 3** (C-dur): Прелюдия (Largo) – Аллеманда (Allegro) – Adagio – Аллеманда (Presto); **соната № 4** (e-moll): Прелюдия (Adagio) – Аллеманда (Presto) – Grave/Adagio – Жига (Allegro); **соната № 5** (B-dur): Прелюдия (Adagio) – Аллеманда (Allegro) – Сарабанда (Adagio) – Гавот (Allegro); **соната № 6** (g-moll): Аллеманда (Largo) – Куранта (Allegro) – Жига (Allegro); **соната № 7** (F-dur): Прелюдия (Adagio) – Аллеманда (Allegro) – Куранта (Allegro) – Жига (Allegro); **соната № 8** (h-moll): Прелюдия (Adagio) – Allemanda (Largo) – Сарабанда (Adagio) – Гавот (Allegro); **соната № 9** (fis-moll): Аллеманда (Largo) – Сарабанда (Largo) – Жига (Allegro); **соната № 10** (E-dur): Прелюдия (Adagio) – Аллеманда (Allegro) – Сарабанда (Largo) – Куранта (Allegro); **соната № 11** (Es-dur): Прелюдия (Adagio) – Аллеманда (Presto) – Жига (Allegro); **соната № 12** (G-dur): Чакона.

Как мы видим, здесь преобладают четырехчастные циклы. Но по характеру они далеко не идентичны. К тому же встречаются циклы из трех частей, не говоря уже о финальной сонате-чаконе.

Что же касается предположения о том, что *sonata da camera* всего лишь итальянская версия наименования сюиты, то оно будет справедливым лишь в том случае, если налицо тождество соответствующих барочного и современного понятий. А они, увы, не совпадают. Действительно, многие сонаты *da camera* (в том числе почти все образцы, созданные Корелли) соответствуют тем критериям, которые, с современной точки зрения, характеризуют сюиту как жанр. Но немалая часть этим критериям не соответствует.

Несводимость сонаты *da camera* к сюите даже в самом широком толковании (как сочинения, состоящего из нескольких, преимущественно танцевальных частей, выдержанных полностью, или по большей части, в единой тональности) подтверждаются хотя бы тем, что в ряде случаев среди образцов, которые анонсированы на титульных листах изданий XVII века как сонаты *da camera*, оказываются одночастные (т. е. нециклические) композиции (см., например, трио-сонаты ор. 4 Дж. Легренци [1656] или же сонаты ор. 3 Дж.М. Боноччини [1669]), то есть сюитами они быть никак не могут.

Более того, в сборники сонат *da camera* (как мы видели на примере кореллиевских сонат оп. 2) иногда включались в качестве отдельных сочинений (и, кстати, под названием *Sonata*) чаканы в форме остигатных вариаций, которые также никак к сюитам не отнесешь. Да и многие циклические сонаты *da camera* совершенно необязательно подходили под сюитные «каноны». Ведь если у четырехчастного цикла танцевальных частей не более двух (а такое случалось нередко), признать его сюитой будет большим преувеличением. К тому же бывает и так, что форма камерных по названию сонат и вовсе ничем не отличается от того четырехчастного цикла «медленно – быстро – медленно – быстро» с «абстрактными» по стилю частями, который музыковеды, как правило, считают принадлежностью исключительно сонаты *da chiesa*. Яркие примеры – сонаты *da camera* А. Верачини оп. 3 (1696), близкие им *Trattenimenti armonici per camera* Т. Альбиниони оп. 6 (ок. 1712) или же сонаты *da camera* П.А. Локателли оп. 6 (1737). Так что далеко не всякая камерная соната соответствует сюите даже с самых широких современных позиций. С барочных же позиций всё и вовсе выглядит иначе. Ведь сюита того времени (имеется ввиду само явление, а не термин, который в XVII веке вовсе не применялся) – это не столько единое сочинение, сколько подборка, подчас довольно многочисленная) относительно самостоятельных однотональных танцевальных пьес, чаще всего расположенных в соответствии с каким-либо принципом. В то время как соната (и соната *da camera* в том числе) – это прежде всего единое музыкальное сочинение. И по количеству частей она редко выходит за рамки четырех, что обеспечивало ей возможность исполнения «в один присест», что, кстати, в случае с многочастными сюитами (я уж не говорю о большинстве купереновских *ordres*) зачастую оказывается проблематичным. Да и медленная серьезная первая часть для сонаты *da camera* практически обязательна, в то время как в сюите вступительная часть вообще факультативна, к тому же вовсе не обязана быть медленной. Так что отождествление сонаты *da camera* и сюиты, при частом внешнем сходстве, по своей внутренней сути принципиально не верно.

В то же время считать сонату *da camera* стабильной (прежде всего в композиционно-драматургическом аспекте) разновидностью барочной сонаты (причем не только итальянской)<sup>25</sup> можно лишь с большой натяжкой. Несмотря на общую тенденцию к четырех- либо трехчастности цикла и преимущественно танцевальный характер частей, предваряемых прелюдией обобщенного характера, далеко не всегда камерные сонаты подобны друг другу даже в рамках одного опуса (нередко варьируется общее количество частей, их жанровые признаки и, как следствие, характер контраста между ними). Ну а если сравнить образцы 1660–1670-х годов, с одной стороны, и образцы 1690–1700-х годов, с другой, то степень их различия окажется еще более значительной. Хотя, разумеется, приоритет музыки танцевального характера и крайне небольшой удельный вес имитационной полифонии значительно объединяет камерные сонаты XVII – начала XVIII века и в целом отличает их от сонат *da chiesa* (как «оригинальных», так и в традиционном, «расширенном» смысле).

Что же касается сонат более поздних (например, Г.Ф. Генделя, Ф. Джеминиани, Г.Ф. Телемана и др.), то применительно к ним деление на *da chiesa* и *da camera* в общем-то является уже неактуальным. Хотя в композиционном, а отчасти стилевом отношении они в большей мере ориентированы на «церковную» модель, по своей сути эти композиции однозначно камерные (т. е. светские). В этой связи весьма показательным, что с начала 1720-х даже применительно к итальянским сонатам издатели почти полностью отказались от использования термина *da (per) chiesa*<sup>26</sup>. Термин же *da camera* периодически применялся как минимум до конца 1730-х годов<sup>27</sup>. А один из наиболее поздних случаев его использования связан с публикацией в 1760 году в Берлине ансамблевых сонат И.Г. Янича оп. 1. Впрочем, здесь мы имеем дело скорее не с сугубо барочной, а более поздней трактовкой понятия «камерный», относящегося прежде всего к музыке для инструментального ансамбля сравнительно небольшого состава. Да и вообще к тому



времени эпоха барокко в музыке подошла к концу, а вместе с ней с исторической сцены сошли и «герои» нашей статьи – сонаты *da chiesa* и *da camera*.

## Примечания

<sup>1</sup> В этом смысле слово «либреттист» применительно к авторам текстов барочных опер с позиций той эпохи оказывается не корректным, что, впрочем, не мешает нам его применять во многом из соображений удобства, да и с точки зрения эстетической оно воспринимается лучше, нежели громоздкая конструкция «автор литературного текста».

<sup>2</sup> См., например, [Бочаров Ю.С.] Лирическая трагедия возлюбленного брата, или Ответы на вопросы читателей // Старинная музыка, 2002, № 1. С. 6–8; Бочаров Ю.С. Увертюра в эпоху барокко. М.: ПРЕСТ, 2005. С. 208.

<sup>3</sup> Показателем этого является, включение именно данного термина в наиболее авторитетные современные музыкально-энциклопедические издания, такие как The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001 или же Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1994–2007.

<sup>4</sup> Об особенностях использования итальянских барочных сонат в литургической практике см.: Bonta S. The Uses of the *sonata da chiesa* // JAMS, 22 (1969). P. 54–84.

<sup>5</sup> Буквально, «propres pour l’Eglise» и «propres pour chamber» (см.: Brossard S. de. Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et François. Paris, 1703).

<sup>6</sup> Grassineau J. A Musical Dictionary. London, 1740 (данное издание по сути является переводом «Музыкального словаря» С. де Броссара); Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Paris, 1768.

<sup>7</sup> Об этом, в частности, свидетельствует авторитетнейший «Музыкальный лексикон» Х. Римана, впервые опубликованный в 1882 году (Riemann H. Musik-Lexikon. Leipzig, 1882).

<sup>8</sup> В современном англоязычном музыкознании для характеристики таких частей нередко используется определение *abstract* (букв. – «абстрактный»).

<sup>9</sup> Музыкальный энциклопедический словарь». М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 553.

<sup>10</sup> Использованный в оригинальных названиях итальянский термин *violone* в ряде случаев действительно переводится как «контрабас», однако в итальянских сонатах и концертах последней трети 17 века он подразумевал всего лишь виолончель (см. подробнее: Ashworth J. and O’Dette P. Basso Continuo // A Performer’s Guide to Seventeenth Century / ed. S. Carter. New York, 1997. P. 269–296).

<sup>11</sup> Merula T. Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera. Venezia, 1637.

<sup>12</sup> Marini B. Per ogni sorte di strumento musicale diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera. Venezia, 1655; Legrenzi G. Suonate da chiesa e da camera, correnti, balletti, allemande, e sarabande a tre, doi violini, e violone, con il basso continuo. Venezia, 1656.

<sup>13</sup> Согласно данным, приведенным Г. Барнеттом за всю эпоху барокко определение *da chiesa* применялась в оригинальных названиях публикаций итальянской музыки эпохи барокко (причем не только в Италии, но и за ее пределами) не более 40 раз, причем лишь в 30 из них речь идет о сонатах (см.: Barnett G. Bolognese Instrumental Music, 1660–1710: Spiritual Comfort, Courtly Delight, and Commercial Triumph. Aldershot: Ashgate, 2008. P. 169–171).

<sup>14</sup> См.: Les Oeuvres de Arcangelo Corelli / Rev. par J. Joachim & F. Chrysander. Livres I–V. London: Augener, 1888–1891.

<sup>15</sup> Opus 1: *Sonate a tre, doi violini, e violone, o archileuto, col basso per l’organo*. Roma: Giovanni Angelo Mutij, 1681; Opus 3: *Sonate a tre, doi violini, e violone, o archileuto, col basso per l’organo*. Roma: Giacomo Komarek, 1689.

<sup>16</sup> См. перечень старинных изданий музыки А. Корелли в кн.: RISM. Serie A/I. Bd. 2: Einzeldrucke vor 1800 / Redaktion Karlheinz Schlager. Kassel: Bärenreiter, 1972. S. 203–217.

<sup>17</sup> См.: Allsop P. Archangelo Corelli ‘New Orpheus of Our Times’. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999. P. 73.

<sup>18</sup> Епишин А. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор, 2006. С. 45.

<sup>19</sup> Там же. С. 46.

<sup>20</sup> Там же. С. 47.

<sup>21</sup> Показателем этого, в частности, является трактовка сонаты *da camera* как танцевальной сюиты в сравнительно недавно опубликованной на Западе книге Г. Барнетта о болонской инструментальной музыке эпохи барокко (см.: Barnett G. Op. cit.) или же в новой монографии о сонате, написанной Т. Шмидтом-Бесте (Schmidt-Beste T. The Sonata. New York: Cambridge University Press, 2011).

<sup>22</sup> Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003. С. 163–164.

<sup>23</sup> Цит по: Mangsen S. Sonata da camera // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 23. London, 2001. P. 687.

<sup>24</sup> Что конкретно должно быть после фуги в данной статье не сообщается.

---

<sup>25</sup> Довольно интересные образцы сонат da camera опубликовали, в частности, И. Розенмюллер (1667) и Г. Муффат (1682).

<sup>26</sup> Редкие примеры более позднего времени: *Zani A.* Sei sinfonie di camera e altrettanti concerti da chiesa: à quarto stromenti. Op. 2. Casalmaggiore, 1729; *Zavateri L.G.* Concerti da chiesa e da camera. Op. 1 Bologna?, 1735; *Tessarini C.* Sonate da camera, e chiesa con pastoralle. Op. 9. Paris, c.1747.

<sup>27</sup> См., например, публикации трио-сонат Дж. Бонончини (Лондон, 1732) и Дж.Б. Сомиса (Париж, 1734 и 1738), скрипичных сонат оп. 6 П.А. Локателли (Амстердам, 1737) и Т. Альбинони (посмертное издание – Париж, 1740).

(«Старинная музыка». 2011. № 3–4. С. 16–23)