

О сюитах «правильных» и «неправильных»

Одним из наиболее значительных и широко распространенных жанров инструментальной музыки эпохи барокко является сюита. Для всех, кто хотя бы немного знаком с историей европейской музыки, это утверждение сродни аксиоме. Во всяком случае, особых доказательств в его подтверждение вроде бы не требуется. Однако вполне правомерен вопрос о том, насколько широко применительно к старинной музыке могут простираться границы такого жанрового понятия, как сюита. Ибо придерживаясь норм «абсолютного аутентизма», сюитами следует признавать лишь те сочинения либо подборки сравнительно небольших пьес, написанных в одной тональности, которые озаглавлены авторами либо издателями того времени французским словом *Suite*¹. А как быть, скажем, с теми инструментальными композициями, которые также составлены из ряда танцев, но при этом названы иначе? Ведь их, вероятно, наберется значительно больше, чем «истинных» сюит, если иметь в виду всю европейскую музыку эпохи барокко. Впрочем, для музыковедения такой проблемы уже давно не существует. Заимствовав один из бытовавших в те времена терминов, а именно *Suite*, оно (как это нередко бывало и в других случаях) придало ему гораздо более широкое значение, благодаря чему в разряд сюит ныне смело можно заносить и партиты, и *ordres*, и *balletti*, и другие сочинения, состоящие преимущественно из частей танцевального характера. Хотя, надо признать, определения того, что же все-таки является сюитой, обычно оказываются достаточно расплывчатыми. И это, в общем-то, не удивительно, учитывая, что речь идет о музыке различных эпох и стилей, предназначенной к тому же для использования в самой разной обстановке. Так, к примеру, в отечественном «Музыкальном энциклопедическом словаре» говорится о том, что сюита есть «циклическое инстр[ументальное] произведение из неск[ольких] самостоят[ельных] пьес, для к[ото]рого характерны относит[ельная] свобода в количестве, порядке и способе объединения частей, наличие жанрово-бытовой основы или программного замысла»². И далее в той же статье отмечается, что в настоящее время данный термин «является родовым жанровым понятием, имеющим исторически различное содержание, и используется для выделения С[юиты] среди др[угих] циклич[еских] жанров (*сонаты, концерта, симфонии* и др.)» (там же). При этом сюитный тип цикла «предполагает непосредств[енную] связь с танц[евальными] и песенными жанрами, контрастное сопоставление самостоят[ельных] частей, тенденцию к единству или ближайшему родству их тональностей, сравнит[ельную] свободу целого в отношении количества, порядка и характера частей, простоту их строения»³.

Иначе говоря, сюита – это некое целое, составленное из достаточно произвольного количества относительно самостоятельных и сравнительно небольших пьес в единой или различных тональностях, объединенных каким-либо общим замыслом и при этом не являющихся сонатой, концертом,

симфонией или иным воплощением сонатно-симфонического цикла. К тому же это целое, судя по всему, предполагает возможность (а в современной практике даже необходимость) своего исполнения «в один присест», как утверждает Д. Фуллер в статье о сюите из «Нового музыкального словаря Гроува»⁴.

Но, как бы то ни было, любая попытка охарактеризовать такой «супержанр» неизменно сопровождается упоминанием о так называемой старинной (или барочной) сюите, признаки которой (как принято считать) гораздо более конкретны, что, в свою очередь, позволяет применить в отношении нее более четкие дефиниции. «Старинной С[юитой] 17–18 вв., – сообщает все тот же «Музыкальный энциклопедический словарь», – называются циклы лютневых, а позднее клавирных и оркестровых танцевальных пьес, которые контрастировали по темпу, метру, ритмическому рисунку и объединялись общей тональностью, реже – интонационным родством»⁵. Словарь Гроува еще более лаконичен: по мнению Д. Фуллера, сюита «в барочный период – инструментальный жанр, состоящий из нескольких частей в одной и той же тональности, некоторые из них либо все основываются на формах и стилях танцевальной музыки»⁶.

Впрочем, как мы видим, «западный» лаконизм особой ясности не прибавил. Не понятно, какое же именно количество частей прячется за определением «несколько», как и то, что делать с теми барочными сюитами, которые включают в себя пьесы не только в главной тональности, но и, скажем, в одноименной. Однако и «отечественное» определение не лишено недостатков. Оно почему-то лишает возможность отнесения к сюитам ансамблевых сочинений, начисто забывает о таком факторе объединения пьес, как программный, к тому же ставит на первое место темповый контраст между пьесами, в то время как контраст именно темпа между танцами в барочной сюите был вовсе не обязателен.

Тем не менее в отечественном и зарубежном музыкознании существует определенный консенсус во взглядах на состав старинной сюиты: ее образуют различные по характеру, хотя и написанные, как правило, в одной тональности композиционно самостоятельные пьесы, выдержанные преимущественно в танцевальных жанрах. При этом считается, что количество пьес может быть различным. Правда, на практике, как несложно убедиться, минимальное количество частей оказывается равным трем, максимальное же теоретически не ограничено, хотя в действительности сюиты сравнительно редко состоят более чем из двенадцати пьес⁷.

Жанровый состав барочных сюит исключительно многообразен. Хотя на разных этапах эпохи барокко и у разных композиторов наблюдаются тенденции к определенной типизации построения сюиты. Подобная тенденция, в частности, была характерна и для И.С. Баха: в большинстве его сюит явно просматривается структурный «костяк» в виде четырех танцев – аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, к которым нередко добавляются вступительные пьесы, а также другие танцы (обычно они располагаются между сарабандой и жигой). Справедливости ради, надо заметить, что сам

Бах в этом отношении не был первооткрывателем, и тенденция к выделению упомянутого последования из четырех структурообразующих танцев проявилась в немецкой сюите еще во второй половине XVII столетия (яркими примерами в данном случае могут послужить сюитные циклы Д. Беккера или И. Кунау⁸). И все бы ничего, но подобный подход к построению сюиты был абсолютизирован прежде всего немецкими историками музыки, работавшими в конце XIX – начале XX века и создавшими крайне одностороннюю «бахоцентристскую» концепцию истории музыки XVII – первой половины XVIII столетия. Концепцию, в плену которой долгие годы пребывало музыкознание и во многих других странах. И наша страна в данном случае, увы, не стала исключением.

И вот одним из следствий такого добровольного «пленения» явилось доминирование в отечественной музыкальной науке представления о барочной сюите именно как о циклической композиции, неизменно состоящей из последования аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, к которым могут добавляться и другие пьесы, которые, впрочем, принципиально не меняют функции «основных» танцев. И это представление, сформировавшееся еще в первой половине прошлого века, благополучно дожило до наших дней. «Костяк барочной сюиты, – читаем мы в книге Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII – XX веков», – составляют две пары танцев: аллеманда и куранта, сарабанда и жига. Их парное объединение зиждется на разнохарактерности, в основе которой различие метра и темпа, причем во второй паре различие достигает степени контраста, усиленного (особенно у немецких авторов) контрастом склада – гармонического в сарабанде, полифонического в жиге»⁹.

И в самом деле, сюит, состоящих из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги в «чистом» виде или в виде композиционной основы в эпоху барокко было создано довольно много. Однако утверждать, что старинная танцевальная сюита была только такой или преимущественно такой, по меньшей мере, опрометчиво.

Кстати, сам И.С. Бах оставил ряд сюитных циклов, заметно отличающихся от вышеупомянутой модели старинной сюиты, которую многие теоретики успели окрестить «классической». К примеру, 4 оркестровые увертюры, где последование «аллеманда – куранта – сарабанда – жига» отсутствует вовсе, или же 3 партиты для скрипки соло: в первой из них вместо жиги присутствует буррэ, во второй четыре «обязательных» танца вроде бы наличествуют, но смысловым центром целого оказывается финальная чакона, в третьей же партите из «обязательных» танцев есть только заключительная жига¹⁰.

Да и многие современники И.С. Баха вовсе не следовали композиционному варианту сюиты, зафиксированному в музыкально-исторических и теоретических трудах последующих эпох. Достаточно вспомнить хотя бы о клавирных сюитах Г.Ф. Генделя и Ж.Ф. Рамо или же об *ordres* Ф. Куперена, состав и порядок пьес в которых далеко не всегда

оказывается «правильным». Не говоря уже о многочисленных увертюрах-сюитах Г.Ф. Телемана.

Весьма прохладное отношение крупнейших композиторов эпохи Высокого барокко к якобы обязательной модели барочной сюиты позволяет, как минимум, усомниться в умозаключениях музыкальных теоретиков. Ну а если расширить сюитный «репертуар» и на образцы XVII столетия, то количество «неправильных» сюит еще более возрастет. Достаточно пролистать ноты сочинений того времени, чтобы удостовериться, что упомянутые четыре структурообразующие танца вовсе не обязательны для сюит австро-немецких мастеров (Г. фон Бибера, И.Г. Шмельцера, И. Розенмюллера, Г. Муффата и др.), не говоря уж о французских, английских или итальянских композиторах. Более того, если немного углубиться в историю, то выяснится, что жига вообще проникла в сюиту не ранее середины XVII века, и, таким образом, сюиты, созданные ранее (прежде всего лютневые, а также ансамблевые), в принципе не могут соответствовать той модели, о которых обычно говорится в справочниках и учебниках.

Но, даже появившись в сюите, жига далеко не сразу утвердилась в ней в качестве обязательного танца – в отличие от триады «аллеманда – куранта – сарабанда», которая как минимум со второй трети XVII столетия действительно составляла композиционную основу многих инструментальных сюит. К тому же финальной частью сюитного цикла жига также оказывалась не всегда.

Любопытно, что И.Я. Фробергер, который, судя по всему, одним из первых создал сюиту по типу «аллеманда – куранта – сарабанда – жига»¹¹, предпочитал, тем не менее, в своих четырехчастных сюитах иное расположение, а именно: *аллеманда – жига – куранта – сарабанда*. Но уже к концу XVII века такое расположение пьес в сюите казалось несколько странноватым, и посему издатели П. Мортье и Э. Роже публикуя сюиты Фробергера в 1697–1698 годах (т.е. спустя три десятилетия после кончины их автора), решили переставить жигу со второго места на четвертое. А на рубеже XIX–XX веков в своем издании музыки Фробергера эту версию воспроизвел и Гвидо Адлер¹², тем самым во многом дезориентировав историков музыки.

Таким образом, если мы не будем слепо следовать традиционным представлениям о барочных сюитах, корнящимся в немецкой музыковедческой литературе конца XIX – начала XX веков, а попробуем обратиться к литературе собственно музыкальной, окажется, что «классическая» версия сюитного цикла, сформированного четырьмя «обязательными» танцами (аллемандой, курантой, сарабандой и жигой), к которым могли добавляться вступительная пьеса и один либо несколько дополнительных танцев, вовсе и не была доминирующей в эпоху барокко¹³.

Вообще же облик сюит того времени исключительно многообразен. В определенной мере это связано и с разнообразием их функций в музыкальной практике того времени. Сюиты могли предназначаться для домашнего музицирования, для концертов (преимущественно частных), могли быть

ориентированными на инструктивные цели. Они также использовались в качестве застольной музыки, музыки для танцев (в т.ч. танцевальных дивертисментов, включаемых в театральные сочинения). А если не ограничиваться исключительно светской музыкой и вспомнить о таком своеобразном феномене, как французская органная сюита XVII–XVIII веков, то составляющие ее пьесы в первую очередь предназначались для исполнения во время церковных служб¹⁴.

Не удивительно, что все это многообразие невольно противится приведению к некоему общему знаменателю, способному обеспечить оптимальную классификацию барочных сюит. Во всяком случае, рассчитывать на предельно четкие и однозначные схемы здесь явно не приходится.

В самом деле, если мы подойдем к решению задачи классифицировать барочные сюиты, руководствуясь таким предельно общим критерием, как количество исполнителей, на которое они рассчитаны, то, очевидно, получим 3 большие группы сюит – сольные (лютневые, клавирные, скрипичные и т. д.), ансамблевые и оркестровые. Казалось бы, все достаточно просто и однозначно. Сюиты первой группы исполняются одним музыкантом, второго – несколькими, а третьего – достаточно большим количеством музыкантов. Но простота окажется обманчивой, если иметь в виду специфику исполнительской практики эпохи барокко. Ведь в этом случае сольными придется признать также сочинения для мелодического инструмента *solo* в сопровождении *basso continuo*, которые в современном представлении являются ансамблевыми. Да и четкую границу между ансамблевыми и оркестровыми сюитами также будет провести достаточно сложно. Решение вопроса о том, к какой группе – ансамблевых либо оркестровых сочинений отнести ту или иную сюиту, обычно определяется предполагаемым количеством исполнителей (один или несколько) на партию. Но вот само это количество чаще всего зависело не от предписания композитора, от вполне конкретной жизненной ситуации: если в крупных королевских капеллах на каждую партию находилось по два и более исполнителя, то во многих других случаях музыкантов хватало лишь на одинарный состав. Соответственно, какая-либо сюита, скажем, для 5–6 партий вполне может оказаться и ансамблевой, и оркестровой.

Столь же неоднозначным получится результат, если мы постараемся разделить сюиты, руководствуясь таким критерием, как степень конкретизации образного содержания посредством использования вербального компонента. Казалось бы, естественное в таком случае деление сюит на программные и непрограммные также окажется недостаточным, порождая дополнительные вопросы. Разумеется, безусловно программными можно считать сюиты, имеющие общие программные заглавия и при этом также названия отдельных частей (к примеру, «*Burlesque de Quixotte*» Телемана), в то время как непрограммными – те сюиты, у которых и в целом и у отдельных частей никаких заглавий нет (если не считать таковыми обычные жанровые наименования). Однако есть немало сюит, которые

нельзя однозначно отнести ни к одной из этих групп. К примеру, те, в которых программные названия имеет всего одна или несколько частей (см., например, сюиту e-moll Ж.Ф. Рамо из его Второго сборника клавесинных пьес) или же те, что имеют предельно общее заглавие при полном отсутствии программных названий у их отдельных частей (как, скажем, в сюитах из собрания Г. Муффата «Florilegium primum»).

А теперь посмотрим на барочные сюиты с точки зрения их жанрового состава и специфики строения. Первое, что бросается в глаза, – достаточно широкий жанровый диапазон пьес, которые композиторы того времени использовали в своих сюитах. Здесь встречаются самые разные танцы (от ренессансных паваны и гальярды до «новейших» ригодона и менуэта), программно-характеристические пьесы (часто в тех же популярных танцевальных ритмах), разного рода прелюдии и airs с вариациями, театральные по своему происхождению французские увертюры, небольшие лирические Adagio и весьма энергичные фуги... При этом отсутствие необходимости придерживаться строго определенного количества частей, их жанровой принадлежности и порядка следования вполне естественно приводило к многообразию композиционных решений. Впрочем, строго говоря, о законах композиции применительно к старинным сюитам можно рассуждать лишь с определенными оговорками, ибо отношение к сюите как к целостному художественному произведению во времена барокко еще окончательно не сформировалось.

Не секрет, что размеры и степень внутреннего единства у сюит того времени далеко не одинаковы. Довольно значительное количество сюит (главным образом состоящих из небольшого количества частей) явно задумывались как единое целое, подразумевающее не только возможность, но и необходимость исполнения целиком – «в один присест», благо что продолжительность их звучания обычно не превышала 10–12 минут. В то же время создавалось немало таких сюит (прежде всего многочастных), исполнение которых в принципе можно безболезненно прервать после любой из пьес, когда их количество достигает двузначной величины, равно как и добавить при необходимости еще какой-то танец. Во всяком случае, финальная функция у последней части сюиты часто почти никак не проявлялась. К тому же нельзя забывать и о том, что зачастую к сюитам относят изначально не предназначавшиеся для исполнения подряд (хотя и не исключаяющие такой возможности) подборки сравнительно небольших разножанровых пьес в единой тональности, которые публиковались в сборниках инструментальной музыки XVII–XVIII веков (например, во многочисленных клавесинных сборниках французских композиторов того времени)¹⁵¹.

Стоит ли удивляться, что типология барочных сюит с точки зрения композиционной также представляется делом весьма проблематичным. И все же, вне зависимости от степени единства разного рода сюит, можно легко подметить два общих принципа их организации, а именно:

1) формирование целого из относительно самостоятельных и сравнительно небольших по размерам частей, являющихся внутренне композиционно завершенными пьесами в большинстве своем танцевального характера;

2) непрменный контраст сопрягаемых частей по характеру движения¹⁶ (а в случае с органными сюитами также темброво-регистравый контраст) при их тональном единстве¹⁷.

К этому следует добавить, что сюиты могут складываться из частей *однопорядковых*, вполне сопоставимых по размерам и композиционной сложности (например, образцы, составленные из стилизованных танцев и близких им программно-характеристических пьес, написанных в старинной двухчастной форме либо форме куплетного рондо), или же в них также могут присутствовать части *разнопорядковые*. Последнее обычно проявляется в том, что одна либо несколько частей существенно выделяются из общего ряда пьес большими размерами, композиционной сложностью (при существенно меньшей степени выявления первичной жанровой природы), подчеркнута индивидуальной манерой изложения музыкального материала. В большинстве случаев это касается начальных частей (прелюдии, интрады, токкаты, увертюры и др.), которые даже по чисто внешнему облику своего нотного текста зачастую существенно отличаются от пьес последующего сюитного ряда¹⁸. Правда, их функции зачастую оказываются различны. Многие прелюдии имеют очевидную функцию вступления (особенно это ощутимо в случаях использования т.н. «нетактированных» прелюдий, как бы воспроизводящих импровизационное прелюдирование исполнителя перед началом исполнения того или иного сочинения). Однако начиная с последних десятилетий XVII века часто случалось так, что начальная часть сюиты по размерам и сложности своего строения явно превосходила каждую из последующих частей и тем самым приобретала гораздо большую значимость в рамках целого. Чаще всего это связано с использованием в качестве начальной части пьесы в жанре французской увертюры. Но возможны были и другие варианты. Кстати, немало подобных образцов можно найти в творчестве И.С. Баха (например, в его Английских сюитах либо партитах для клавира). В ряде случаев (хотя и не всегда) это сопровождалось заменой «общеупотребительного» жанрового наименования «прелюдия» каким-либо иным. Например, *симфонией*, *фантазией* (см. клавирные партиты И.С. Баха с-moll и a-moll) или даже *сонатой* (см. начальные разделы камерных сонат Г. Муффата из собрания «Armonico Tributo»).

Существовал и еще один характерный для старинной сюиты (особенно на начальном этапе ее истории) принцип построения, который можно обозначить как *вариантный*. Он в основном проявился в сочинениях, состоящих из нескольких (обычно трех – четырех) танцев, родственных в интонационно-тематическом отношении. Но уже во времена Высокого барокко такие «вариантные» сюиты в «чистом» виде почти не встречались, хотя полностью из композиторского арсенала данный принцип не исчез. В этом несложно убедиться на примере целого ряда сюит, в которых ясно

акцентирован фактор тематической общности отдельных частей (например, некоторых клавирных сюит Генделя).

Впрочем, общие принципы компоновки целого еще мало что говорят о том, каким это целое получится. Во всяком случае, по составу цикла и расположению частей мы имеем огромное количество вариантов строения сюит. Тем не менее в крупном плане их возможно дифференцировать, с одной стороны, на *сюиты типизированного строения*, в которых проявилась тенденция к использованию в определенном порядке пьес той или иной жанровой принадлежности, а с другой – *сюиты нетипизированного строения*, в т.ч. даже уникальные по своему облику (к числу нетипизированных, к примеру, можно отнести большинство *ordres* Куперена). При этом сразу же следует оговориться, что типизация строения сюит может проявляться на различных уровнях: на уровне творчества конкретного композитора; на уровне отдельной композиторской школы, наконец, на «общеевропейском» уровне, едином для различных национальных школ. Причем типизация на уровне отдельного композитора совершенно не обязательно свидетельствовала о том, что то же самое можно сказать для сюиты того времени в целом¹⁹. К этому можно добавить, что те или иные варианты типизации строения сюит, как правило, не распространяются на всю эпоху барокко. И все же как минимум три из них охватывают весьма существенную ее часть, причем касаются творчества композиторов разных стран (иначе говоря – имеют «общеевропейскую» значимость).

Наиболее ранний из них, проявившийся еще в первой половине XVII века, связан с использованием в качестве основы сюитного цикла жанровой триады **«аллеманда – куранта – сарабанда»**. Причем это относится отнюдь не только к тем сочинениям, что состоят исключительно из трех пьес, расположенных в вышеуказанном порядке (как, например, созданные еще в первой половине XVII века ансамблевые сюиты У. Лоуса, гитарные сюиты А.М. Бартолотти и Ф. Корбетты или ранние клавирные сюиты И.Я. Фробергера). Сюиты подобного рода могли открываться прелюдиями, а к «обязательным» танцам добавляться одна или несколько дополнительных пьес. Более того, сами «обязательные» танцы (особенно куранта) могли представать в двух и даже трех различных вариантах (в особенности это характерно для французской традиции). Так, к примеру, в сборнике сочинений Шанси для мандоры, опубликованном в 1629 году в Париже, встречаются самые разные версии: Прелюдия (Recherche) – аллеманда – 3 куранты – сарабанда – пассамеццо – шансон – вольта; Прелюдия – аллеманда – 2 куранты – сарабанда; Прелюдия – аллеманда – 3 куранты – сарабанда, и др.

В основу другого типизированного варианта строения сюиты, который по сути представляет собой усложненный вариант предшествующего, была положена жанровая тетрада **«аллеманда – куранта – сарабанда – жига»** – та самая, о которой и пишут обычно как о некоем эталоне сюитного цикла в эпоху барокко. Однако следует заметить, что в качестве подлинно

типизированной конструктивной основы сюиты упомянутая тетрада начала применяться лишь в 1670–1680-е годы, да и то в большинстве случаев не в «чистом», а расширенном виде (с одной либо несколькими дополнительными частями преимущественно танцевального характера, а часто и с предшествующей прелюдией).

В этой связи хотелось бы, во-первых, обратить внимание на то, что широкое распространение в сюитах конца XVII – первой половины XVIII века последования «аллеманда – куранта – сарабанда – жига» вовсе не означает, что композиторы совершенно отказались от более ранней типизированной схемы (без жиги). И убедиться в этом можно на примерах из творчества композиторов разных стран. Правда, сюиты, состоящие всего лишь из трех упомянутых танцев, с предшествующей им прелюдией либо без нее, в последние десятилетия XVII века создавались сравнительно редко²⁰. Гораздо чаще (в особенности у французских клавесинистов) упомянутая триада (часто с двумя различными версиями куранты) используется в качестве некоего начального «ядра» сюиты, за которым следует ряд других пьес. И если среди них встречается жига, то она далеко не всегда оказывается в роли заключительной пьесы (типичные образцы – клавесинные сюиты Э. Жаке де Ла Герр).

Отмеченные нами две родственные друг другу типизированные разновидности барочных сюит присущи сочинениям, рассчитанным на различный исполнительский состав. Тем не менее, в большей мере они характерны для сочинений, ориентированных на сольное исполнение. Если же мы обратимся к ансамблевой музыке (тем более к ансамблям с большим количеством партий, нежели в трио-сонате), то здесь, по крайней мере с 1690-х годов, явно преобладает еще одна – третья по счету типизированная разновидность барочной сюиты, которую можно определить как **увертюра-сюита**²¹. Отличительная особенность ее построения – основополагающая начальная пьеса в жанре французской увертюры, за которой следует в целом нерегламентированное количество небольших пьес в различных жанрах (см. ансамблево-оркестровые сюиты Г. Муффата, И.К.Ф. Фишера, Г.Ф. Телемана и др.). В отличие от двух вышеуказанных типизированных разновидностей сюитного цикла, увертюра-сюита имеет иное (а именно театральное) происхождение. Однако это обстоятельство в ряде случаев не мешает их сближению. Так бывает в тех случаях (относящихся, как правило, к сфере клавирной музыки), когда ряд следующих за увертюрой частей обнаруживает хорошо знакомые нам очертания «аллеманда – куранта – сарабанда – (жига)», как, например, в партите D-dur И.С. Баха (BWV 828), в сюите Г.Ф. Генделя d-moll (HWV 449), в сюите f-moll И. Маттезона, завершающий 2 том его «Пьес для клавесина» (Лондон, 1714), или же в каждом из сочинений из сборника Дюпара «Шесть сюит для клавесина» (Амстердам, 1702).

Наличие трех основных типизированных вариантов строения барочной сюиты, которые охватывают, судя по всему, большее количество ее образцов (по крайней мере в отношении временного периода 1670–1750), не отрицает, тем не менее, существование и других, хотя и не столь широко

распространенных. К ним можно отнести характерный для английской музыки XVII века тип так называемой *фантазии-сюиты*, сложившийся из объединения фантазии и последующей пары танцев. Подобные циклы представлены в творчестве Копрарио (обычно в виде «фантазия – аллеманда – гальярда»), У. Лоуса, Кр. Гиббонса, Дженкинса (обычно в виде «фантазия – аллеманда – куранта»). Определенная типизация была присуща и итальянским барочным циклам, которые именовались камерными сонатами, *balletti* и др. Чаще всего (хотя и не обязательно) они состоят из четырех частей, причем первой оказывается медленная прелюдия, а далее следуют главным образом танцы, порядок которых, впрочем, весьма вариантен (в чем не сложно убедиться на примерах из творчества А. Корелли, Т. Альбини и ряда других композиторов), хотя явно просматривается тенденция к воссозданию контрастов, подобных сопоставлению частей в цикле *da chiesa*. Иногда, правда, итальянские сюиты открываются непосредственно аллемандами, но типового последования «аллеманда – куранта – сарабанда – жига» их авторы старались избегать.

И это, кстати, еще один аргумент против того, чтобы рассматривать это последование основополагающим для построения барочной сюиты, как о том говорится в отечественных учебниках, по которым будущие музыканты-профессионалы на разных этапах (от детской музыкальной школы до вуза) знакомятся с музыкой эпохи барокко.

В ту эпоху вообще многое было не таким, как представляется на страницах современных учебников. Взять, например, аутентичные жанровые наименования. Например, в уже цитировавшейся книге Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII – XX веков» указывается, что, помимо собственно наименования «сюита», «иные термины, принятые в изучаемую эпоху для обозначения сюиты, суть: *partita* (нем. *Partita*), *лессонс* (англ. *lessons*), *увертюра* (франц. *ouverture*), *соната да камера* (итал. *sonata da camera*), *балет* (итал. *balletto*)»²². Увы, но абсолютно спокойно пройти мимо этого утверждения, содержащего в себе целый ряд неточностей, думается, вряд ли возможно. Ведь книга эта достаточно широко используется в качестве учебного пособия для студентов музыкальных училищ и даже консерваторий.

Начнем с сугубо лингвистических странностей. Прежде всего, не понятно, с каких это пор итальянское слово «*Partita*» имеет немецкое происхождение. Спору нет, композиторы из германских государств действительно любили называть собственные сюитные циклы партитами, но использовали в этом случае национальные эквиваленты – *Partie*, *Parthie* и др. А к собственно итальянскому жанровому наименованию прибегали лишь в том случае, когда намеренно писали по-итальянски²³. Далее, не может не обратить на себя внимание странное противоречие: если уж «лессонс» и «соната да камера», то почему тогда «балет», а не «балетто»? Тем более что еще в 1990 году подобный вариант транслитерации итальянского слова зафиксирован в «Музыкальном энциклопедическом словаре», где признан общеупотребительным термином, служащим для обозначения различных

жанров старинной музыки (в отличие от «балета» как музыкально-хореографического спектакля). Но и это далеко не все. Английское слово «lessons», будучи существительным во множественном числе, в принципе не могло соответствовать термину «сюита», тем более в качестве жанрового обозначения конкретного сочинения. Обычно оно встречалось на титульных листах различных сборников инструментальных сочинений, но, как правило, выступало синонимом французского слова «pièces» («пьесы»). Что же касается формы единственного числа – «lesson», то такое наименование в английских источниках времен барокко обычно применялось к одночастным (нециклическим) инструментальным пьесам.

Но лингвистические погрешности – это еще полбеды. Гораздо хуже, что невольно складывается впечатление, что хотя бы некоторые из отмеченных терминов (по крайней мере, «партита» и «соната da camera») являются попросту различными национальными версиями одного и того же жанрового наименования. Иначе говоря, это те же сюиты, только иначе обозначенные.

Однако это далеко не так. По крайней мере, слово «партита» в XVII веке часто использовалось также в значении одной из частей вариационного цикла. Но более существенно, пожалуй, то обстоятельство, что в нашей музыковедческой литературе продолжает сохраняться практически полное отождествление сюиты и сонаты da camera.

«Соната, – замечает Т.С. Кюрегян, – это циклическая форма из трех-четырёх (иногда более) частей, контрастирующих по темпу подобно сюите, но – в противоположность последней – более обобщенного, без жанровой конкретизации, 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 – это типичная сюита из танцевальных пьес»²⁴.

Увы, складывается впечатление, что представления автора о барочных сонатах базируются главным образом не на первоисточниках, а на их весьма упрощенных и схематичных толкованиях, распространенных в музыковедческой литературе прошлого века.

Напомним, что определения *da chiesa* и *da camera*, которые ближе к середине XVII столетия стали появляться на титульных листах публикуемых сборников инструментальных сонат, в действительности указывали на то, что включенные в соответствующие сборники сочинения были предназначены (или могли быть использованы) соответственно для исполнения в церкви либо для сугубо светского, «комнатного» музицирования. Причем ни то, ни другое определение не имело отношения к конкретному сочинению (само по себе оно могло именоваться просто сонатой, канцоной, симфонией, баллетто и т.д.) и тем более не указывало на специфику его строения. Впрочем, к концу XVII века (в творчестве Корелли, Торелли и их современников) соната, сохраняя свой статус целостного музыкального сочинения, тем не менее в большинстве случаев предстает как многочастная композиция, которую, с точки зрения современной теории музыки, можно считать циклической.

И вот, обнаружив, что итальянские сонаты конца XVII века, анонсированные при публикации как, с одной стороны, церковные, а с другой – камерные, отличаются друг от друга, в частности, степенью жанровой определенности большинства частей, историки музыки для начала абсолютизировали это различие, посчитав при этом достойным именовать собственно сонатами лишь те из них, которым свойственно более обобщенное содержание (а именно сонаты *da chiesa*), в то время как сонаты *da camera*, в которых существенное место отведено частям с «танцевальными» жанровыми обозначениями, решено было попросту отнести в разряд сюит.

А тот факт, что *тенденция* к построению вышеупомянутых итальянских церковных сонат из четырех частей, сопоставимых по принципу «медленно – быстро – медленно – быстро», в дальнейшем реализовалась в четкую композиционную схему, свойственную многим сонатам и первой половине XVIII столетия (к примеру, в творчестве Генделя или Телемана), был интерпретирован таким образом, что уже и эти циклические сочинения стали определяться как сонаты *da chiesa*. Хотя те же Гендель и Телеман, равно как и большинство их современников, творивших к северу от Альп, подобные жанровые «ярлыки» на свои сочинения не навешивали. Тем более что к сфере музыки церковной их никто и не относил. Так что наименование «*da chiesa*», закрепившееся в традиционной теории музыки за определенным типом барочного четырехчастного цикла, во многом парадоксально. Правда, этот парадокс ничуть не мешает нам пользоваться данным наименованием при изучении музыкальных форм барокко: всем и так понятно, о чем идет речь²⁵.

Что же касается термина «соната *da camera*», то надо иметь в виду, что применяясь в эпоху барокко, как правило, в качестве дополнительного указателя на принадлежность инструментальных сочинений к музыке светской, он по своей сути не может быть просто синонимом термина «сюита» (ни в сугубо барочном, ни в современном значении) как феномена прежде всего жанрово-конструктивного. Иначе говоря, «соната *da camera*» и «сюита» – понятия разнопорядковые. И несмотря на то, что в сборники «камерных» сонат действительно часто включались сочинения, которые по своему строению полностью соответствуют признакам сюиты (например, *balletti* из собрания Б. Марини «*Per ogni sorte d'istrumento*» op. 22, 1655), они были далеко не единственными.

В ряде случаев среди образцов, которые анонсированы на титульных листах изданий XVII века как сонаты *da camera*, оказываются одночастные (т.е. нециклические) сочинения (см., например, трио-сонаты op. 4 Дж. Легренци [1656] или же сонаты op. 3 Дж.М. Боночини [1669]), то есть сюитами они быть никак не могут.

Однако и те циклические сочинения, что содержатся в сборниках итальянских «камерных» сонат, написанных в последние десятилетия XVII века, далеко не всегда вписываются в «формат» сюиты. Зачастую они включают в себя части явно не танцевального характера. Причем не только

прелюдии (которые, кстати, ничем принципиально не отличаются от первых частей «церковных» сонат). Так, например, внутри сонат *da camera* Корелли нередко встречаются лирические *Adagio*, явно не танцевальные по своей природе, которые в ряде случаев в тональном отношении отличаются от других частей цикла, что для сюиты совершенно нехарактерно. Да и вообще в композиционном отношении между итальянскими сонатами *da camera* и *da chiesa* конца XVII – начала XVIII века не так уж много различий²⁶. В некоторых же случаях различия стираются вовсе. Так, если обратиться к такому примеру, как скрипичные сонаты из цикла Т. Альбинони *Trattenimenti armonici per camera* op. 6 (ок. 1712), то окажется, что эти «камерные» сонаты вполне соответствуют типу цикла, который в музыковедении обычно определяется, как *da chiesa* (четыре части без «танцевальных» наименований, контрастирующие по типу «медленно – быстро – медленно – быстро», при третьей части, написанной в параллельной тональности).

Наконец, говоря о сонатах *da camera*, следует помнить, что они названы именно сонатами (предположение о том, что их авторы «не ведали что творят», всерьез не рассматривается). И «сонатность» в данном случае легко подтверждается тем, что именуемые *da camera* сонаты (состоящие обычно не более чем из четырех частей!) традиционно создавались и воспринимались, прежде всего, как *единые сочинения*, в отличие от многочисленных сюит того времени, которые в большинстве своем представляли в виде последований (пусть даже весьма тщательно и определенным образом выстроенных!) вполне композиционно завершенных, а следовательно – достаточно *самостоятельных* разножанровых однотональных пьес.

Так что, несмотря на очевидное наличие некоторых общих признаков, ставить знак равенства между сонатой *da camera* и сюитой, думается, все же не следует. Тем более что в первой половине XVIII века даже самые «серьезные» сонаты, формально не имевшие точек соприкосновения с танцевальными жанрами, фактически признавались «камерными» сочинениями.

Но подробнее о барочных сонатах поговорим как-нибудь в другой раз.

Примечания

¹ В ряду возможных вариантов его написания – также *suite, syitte, suit*.

² Неклюдов Ю.И. Сюита // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 529.

³ Фраёнов В.П. Циклические формы // Там же. – С. 615.

⁴ Fuller D. Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. – London, 2001. – P. 665.

⁵ Неклюдов Ю.И. Цит. соч.

⁶ Fuller D. Op. cit.

⁷ Своеобразным рекордсменом является II ordre Ф. Куперена, в котором насчитывается 24 самостоятельные пьесы.

⁸ См., например, сборник Д. Беккера «Zwey-stimmiger Sonaten und Suiten» (Гамбург, 1674) и два именуемых «Neuer Clavier-Übung» собрания клавирных сочинений И. Кунау (Лейпциг, 1689 и 1692).

⁹ Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков. – 2-е изд. – М.: Композитор, 2003. – С. 163.

¹⁰ В последнем случае весьма показательным представляется следующее замечание В.О. Рабея, содержащееся в его книге «Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло» (М., 2003): «Подчеркнутая “сюитность” E-dur’ного цикла [т.е. Третьей партиты, – Ю.Б.] объясняется тем, что в нем наиболее ярко

воплощена стихия танца ...» (С. 55–56). Иначе говоря, автор, излагающий в той же книге (см.: С. 40) весьма традиционные воззрения на строение «классического» типа старинной сюиты, тем не менее невольно признает, что четырехчастный каркас из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги отнюдь не является показателем «сюитности» того или иного цикла.

¹¹ Образец такой сюиты содержится в одном из трех находящихся ныне в «Австрийской национальной библиотеке» (Вена) рукописных томов его клавирных сочинений, который датируется 1649 годом.

¹² *Froberger J.J. Orgel- und Clavierwerke // Denkmäler der Tonkunst in Österreich* / Hrsg. von G. Adler. Wien, 1897–1903 (Bde. VIII, XIII, XXI).

¹³ Кстати, Т.Н. Ливанова совершенно справедливо охарактеризовала данный вид сюиты как «получивший не всеобщее распространение, а характерный лишь для некоторых школ и по преимуществу – для немецких композиторов» («История западноевропейской музыки до 1789 года». Т. I. – М., 1983. – С. 518).

¹⁴ Впрочем, специфика французских органных сюит эпохи барокко, формирующихся из принципиально иных жанров, по сравнению с сюитами танцевальными, в настоящей статье специально не рассматривается. Тем более что в данном случае далеко не ясно, какое последование пьес допустимо считать сюитой. В частности, можно ли распространить это жанровое понятие на органные магнификаты и отдельные разделы органных месс, что в принципе допускает Е.Д. Кривицкая в своей книге «История французской органной музыки» (М., 2003), или же только на те подборки выдержанных в едином церковном тоне пьес, которые в органных книгах того времени именовались сюитами. Но в любом случае рассуждения о строении французских органных сюит носили бы во многом умозрительный характер, поскольку пьесы из упомянутых подборок, как правило, не предназначались для исполнения подряд, объединение же органных версетов в магнификаты и отдельные разделы месс в лучшем случае позволяет говорить о рассредоточенных циклах, нежели о целостных музыкальных сочинениях.

¹⁵ Кстати, причисление к жанру сюиты подобных подборок пьес не слишком противоречит исторической практике: нередко в старинных изданиях они также именовались сюитами.

¹⁶ Речь в данном случае идет об ускорении либо замедлении движения с началом очередной части, часто сопровождаемого существенными изменениями в метро-ритмической области.

¹⁷ Правило тонального единства в данном случае распространяется и на возможность написания одной или нескольких пьес сюиты в тональности одноименной.

¹⁸ Разумеется «разнопорядковость» вносят не только начальные части сюит. К примеру, в знаменитой партите И.С. Баха d-moll для скрипки соло на общем фоне явно выделяется грандиозная чакона. А в балетных сюитах Шмельцера наряду с вступительной интрадой обращает на себя внимание использование специальной части для завершения целого – т.н. ретирады.

¹⁹ Вспомним хотя бы о вышеупомянутых четырехчастных сюитах Фробергера с жигой в качестве второй части цикла.

²⁰ По типу «аллеманда – куранта – сарабанда» с предшествующей им прелюдией строится большинство клавирных партит Г. Пёрселла из собрания «A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet», увидевшего свет в 1696 году (т.е. на следующий год после кончины их автора). Что же касается собственно трехчастных сюит подобного рода (без прелюдии) то в качестве примеров можно назвать первый из 12 камерных концертов Дж. Торелли op. 2 (1686) или же клавирную сюиту № 9 f-moll Г. Бёма, опубликованную лишь в XX столетии в собрании сочинений композитора для клавишных инструментов (*Böhm G. Sämtliche Werke. Bd. I: Freie Kompositionen und Klaviersuiten* / Hrsg. von J. Wolgast. – Wiesbaden, 1952).

²¹ В эпоху барокко такие сюиты назывались просто увертюрами.

²² *Кюрегян Т.С.* Цит. соч. – С. 163.

²³ Яркий пример тому титульный лист опубликованного в 1697 году сборника 7 партит Иоганна Кригера, на котором заглавие дано сначала по-немецки: «Sechs musicalische Partien», а затем продублировано по-итальянски: «Sei partite musicali».

²⁴ *Кюрегян Т.С.* Цит. соч. – С. 163–164.

²⁵ Впрочем, иногда приходится вспоминать об аутентичном значении термина *da chiesa*: например, когда речь заходит о «церковных сонатах» В.А. Моцарта, которые, как известно, никакого отношения к «одноименному» барочному циклу не имеют.

²⁶ Именно это обстоятельство, очевидно, имела в виду Т.Н. Ливанова, отмечая, что «непреходимой грани между сонатой и сюитой у Корелли нет» (Цит. соч., т. I, с. 559).