

БОЧАРОВ ЮРИЙ СЕМЕНОВИЧ*stmus@mail.ru*

Доктор искусствоведения, ведущий научный
сотрудник Московской государственной
консерватории

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

YURI S. BOCHAROV*stmus@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Leading Researcher of Moscow
Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму**

В статье утверждается, что инструментальная сюита XVII — первой половины XVIII века является гораздо более сложным феноменом, нежели это представлено в отечественном музыкознании, которое, с одной стороны, продолжает рассматривать ее в контексте так называемого бахоцентризма, с другой, — подходит к ней как к произведениям XIX–XX веков, ориентированным на концертную практику. При этом автор считает, что барочная сюита в целом представляет собой скорее набор разножанровых пьес (преимущественно танцевальных) в одной тональности, чем единое в художественном отношении произведение, и потому ее целостное исполнение принципиально не является обязательным.

Ключевые слова: музыкальное барокко, сюита, инструментальная музыка, музыкальные жанры

ABSTRACT**Baroque Suite: From Mythology to Historical Authenticity**

The author claims that the baroque suite is more difficult phenomenon, than it is represented to the Russian musicologists who are based on limited quantity of sources. He also considers that the suite as a genre is a simple set of dances in the same key, prepared for publishing, and each dance is independent and more important as a whole. Thus the statement that all movements meant to be performed at a single sitting is wrong. Such performance is possible, but it isn't obligatory.

Keywords: Baroque music, suite, instrumental music, musical forms

Юрий Бочаров

БАРОЧНАЯ СЮИТА: ОТ МИФОЛОГИИ К ИСТОРИЧЕСКОМУ АУТЕНТИЗМУ

Одной из актуальных задач, стоящих перед современным музыковедением, является отказ от различного рода историко-музыкальных мифов. При этом под мифами понимаются отнюдь не античные сказания про Амфиона либо Орфея, а представления о тех или иных аспектах истории музыки (и прежде всего — музыки барокко), которые сложились еще в классическом австро-немецком музыковедении конца XIX — начала XX века в условиях достаточно ограниченной источниковедческой базы, но до сих пор сохраняются в общественном музыкальном сознании как своего рода аксиомы.

Впрочем, начавшийся во второй половине XX столетия процесс интенсивного развития исторического музыковедения, сопровождавшийся введением в научный обиход новой, неизвестной ранее информации, открытием множества труднодоступных прежде источников, не мог не породить тенденцию к пересмотру целого ряда, казалось бы, незыблемых положений в музыкально-исторической науке и если не к окончательному и повсеместному отказу от них, то, по крайней мере, к серьезной их корректировке.

Действительно, от значительного числа мифов постепенно удалось освободиться. Однако в целом процесс освобождения протекает непросто, то и дело наталкиваясь на инерцию традиционалистских подходов. К сожалению, особенно ощутимо это в нашей стране, где за последние четверть века так и не появилось новых серьезных музыкально-энциклопедических изданий, а роль вузовского учебника по истории зарубежной музыки (со времен

Античности до конца XVIII столетия) все еще выполняет изданный в советские времена и давно устаревший двухтомник Т. Н. Ливановой [8].

И если мы, к примеру, попробуем разобраться в том, что представляла собой так называемая старинная (иначе — барочная) сюита, то музыковедческая литература если и сможет нам в этом помочь, то лишь частично.

Серьезной современной научной литературы по этой теме сравнительно немного, к тому же по большей части она касается творчества отдельных композиторов и «региональных» воплощений интересующего нас жанра. Из наиболее значимых публикаций последнего десятилетия наглядным подтверждением этому могут служить монографии М. Робертсона [21] и Ч. Брюера [14] об ансамблево-оркестровых сюитах, где содержится масса интересной и новой информации. Однако авторы данных работ, сознательно ограничив себя временными и «географическими» рамками, ни в коей мере не стремились к обобщениям, охватывающим проблематику сюиты в целом. Это, в принципе, относится и к кандидатской диссертации С. С. Гандилян о клавирной музыке И. Я. Фробергера [4], в которой, среди прочего, затронут ряд важных вопросов, актуальных для истории немецкой клавирной сюиты. Что же касается защищенной в 2003 году кандидатской диссертации С. Ю. Маслий под названием «Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования» [10], то, не вдаваясь в подробности, можно лишь констатировать, что выводы этой работы, по крайней мере в аспекте барочной сюиты, не выдерживают профессиональной критики, ибо изначально базируются на более чем сомнительном фундаменте. В его основе, с одной стороны, — понимание старинной сюиты как некоего единого произведения, предполагающего обязательную целостность исполнения и уподобляющегося в этом отношении циклическим сочинениям XIX–XX веков (что, по меньшей мере, проблематично), а с другой стороны, — явно недостаточная для построения сколь-либо обоснованных умозаключений «выборка» изучаемого материала, ограниченная лишь клавирными сюитами И. С. Баха.

Подобное проявление «бахоцентризма» применительно к истории музыки эпохи барокко не удивительно и, к сожалению, далеко не единично. Более того, именно «бахоцентризм» долгое время вольно или невольно поддерживал широко распространившуюся в музыковедении точку зрения, согласно которой стандартным для барочной сюиты является построение на основе своеобразного «каркаса» в виде последования «аллеманда — куранта — сарабанда — жига». Кому принадлежит авторство данного умозаключения, сейчас сказать уже сложно, но оно давно стало традиционным, закрепленным во многих справочных и учебных изданиях прошлого и даже позапрошлого столетия¹. Короче говоря — одним из мифов, породивших устойчивую традицию. Ярким свидетельством живучести этой традиции в начале XXI века могут служить характеристики старинной сюиты, помещенные на различных Интернет-сайтах, рассчитанных на массовую

¹ См., например, «Музыкальный словарь» Г. Римана [20].

аудиторию. Но подобного рода «мифология», к глубокому сожалению, до сих пор ощутима и в профессиональной среде. В учебной и учебно-методической литературе можно встретить весьма показательные утверждения. Например: «Костяк барочной сюиты составляют две пары танцев: аллеманда и куранта, сарабанда и жига» [7, 163]. Или: «Основные части старинной сюиты — последовательность четырех танцев: аллеманды, куранты, сарабанды и жиги» [12].

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. Более того, этому типу старинной сюиты действительно отдавал предпочтение Иоганн Себастьян Бах, на примерах из творчества которого обычно строится характеристика барочных форм и жанров. Но даже у И. С. Баха далеко не каждая сюитная композиция включает в себя все четыре «обязательных» танца, а в его оркестровых увертюрах-сюитах (BWV 1066–1069) такое последование отсутствует вовсе.

Да и многие современники И. С. Баха, что вполне естественно, не собирались безропотно следовать композиционному варианту сюиты, зафиксированному в музыкально-исторических и теоретических трудах последующих эпох. Достаточно вспомнить о так называемых «Больших» клавирных сюитах Г. Ф. Генделя, состав и порядок пьес в которых далеко не всегда оказывается «правильным». Не говоря уже об *ordres* Ф. Куперена или же многочисленных увертюрах-сюитах Г. Ф. Телемана.

Ну а если выйти за пределы привычного хрестоматийного репертуара, да еще и обратиться к музыке XVII века, количество «неправильных» сюит начинает «зашкаливать». И это неудивительно. Хотя бы потому, что жига появилась в сюите лишь в середине XVII столетия (в творчестве И. Я. Фробергера), при этом свою финальную функцию обрела далеко не сразу (сам Фробергер предпочитал видеть ее на втором месте — непосредственно после аллеманды). И только ближе к концу XVII века последование «аллеманда — куранта — сарабанда — жига» устанавливается как нормативное². Но не для всех сюит, а преимущественно сольных. К тому же это затронуло главным образом творчество немецких композиторов того времени (Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, И. Куна и др.).

Интересно, что очевидный контраст характера движения между аллемандой и курантой, с одной стороны, и сарабандой и жигой, с другой, не раз вызывал у музыковедов стремление (по аналогии с четырехчастным циклом «*da chiesa*») группировать эти части сюиты попарно [5, 38; 7, 163]. Однако подобная группировка «обязательных» танцев способна породить

² Не удивительно, что именно в это время при публикации сюит Фробергера издатель Этьен Роже решил в некоторых случаях переставить жигу в финал (см.: *10 Suites de Clavessin Composées Par Mons[ieu]r Giacomo Frobergue*. Amsterdam: Roger, [1698]), а в конце XIX века в своем издании эту версию воспроизвел Г. Адлер (Froberger J. J. *Suiten für Klavier / hrsg. von G. Adler*. Wien: Artaria, 1899 [*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Bd. XIII]).

ошибочное представление об истории формирования последования «аллеманда — куранта — сарабанда — жига», которое складывалось отнюдь не по принципу 2+2, а, напротив, по принципу 3+1. Иначе говоря, жига была присоединена к ранее сформировавшемуся и устоявшемуся «блоку» «аллеманда — куранта — сарабанда», составившему (часто с предшествующей вступительной прелюдией) один из наиболее устойчивых типов европейской сюиты второй четверти XVII века, в чем несложно убедиться на многочисленных примерах из лютневой, гитарной и клавирной музыки того времени³. Показательно, что еще в начале XX столетия шведский исследователь Т. Норлинд отмечал именно аллеманду, куранту и сарабанду как «основные танцы» (Haupttänze) в сюите [18, 187]. И именно к этим танцам, выступившим в качестве типового начального «ядра» сольных сюит, добавлялись прочие пьесы — в основном в танцевальных жанрах, одним из которых, собственно, и явилась жига, чья обозначившаяся впоследствии финальная роль не всегда соблюдалась даже немецкими⁴ и тем более французскими⁵ композиторами.

Соответственно, если мы будем учитывать сольные сюиты немецких мастеров почти всего XVII века, плюс к этому весьма многочисленные сюиты ансамблево-оркестровые, где последование «аллеманда — куранта — сарабанда — жига» не обязательно, а также обратимся к творчеству мастеров других национальных школ (французской, итальянской, английской), то среди образцов этого жанра, появившихся в XVII столетии, «правильных» (или, как их еще называют, «классических») старинных сюит окажется сравнительно небольшое количество.

Впрочем, в первой половине XVIII века их удельный вес значительно вырос, однако даже в немецкоязычных странах у них существовал серьезный «конкурент» в виде ансамблево-оркестровой увертюры-сюиты (именовавшейся в то время просто «увертюрой»), сложившейся как особая разновидность сюитного жанра на исходе XVII столетия и активно использовавшейся как минимум до 1740-х годов — особенно часто Телеманом, Граупнером и Фашем. А это, между прочим, сотни композиций⁶. К ним можно добавить немало сюит подчеркнуто нетипизированного строения, которых также довольно много⁷. Так что, если не принимать на

³ См. сочинения для лютни или теорбы Ф. де Шанси (где нередко куранта представлена в двух и даже трех вариантах), ансамблевые сюиты У. Лоуса, гитарную музыку А. М. Бартолотти и Ф. Корбетты или же ранние клавирные сюиты И. Я. Фробергера.

⁴ К примеру, в четырех из шести клавирных партит И. Кригера, опубликованных в 1697 году, жига не является финальной частью.

⁵ См., например, клавирные сюиты Э. Жаке де Ла Герр и Л. Маршана или же сюиты для гитары Р. де Визе.

⁶ О данной разновидности сюиты более подробно см. в монографии автора этих строк [1].

⁷ Приведем лишь пару ярких примеров. Так, Седьмая партита («Июль») из собрания пьес Кр. Граупнера «Клавирные плоды по месяцам» («Monatliche Clavir Früchte», 1722) построена следующим образом: Прелюдия — Аллеманда — Менуэт — Куранта —

веру «традиционную» точку зрения и попытаться непредвзято посмотреть на музыку эпохи барокко, обращаясь к первоисточникам, выяснится, что образцы, состоящие из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, среди сюит того времени составляют явное меньшинство. Даже с учетом тех, к которым добавлены вступительные прелюдии и так называемые «вставные» танцы между сарабандой и жигой.

В любом случае барочная сюита — явление гораздо более интересное и многообразное, чем она предстает на страницах музыковедческих работ⁸. Более того, если немного углубиться в историю сюиты, окажется, что историческим реалиям не вполне соответствуют и другие широко распространенные представления о ней.

Так, например, в качестве разновидности сюиты (а то и просто как одно из ее наименований) обычно рассматривается барочная соната *da camera*. Этой позиции еще в XIX веке придерживался Гуго Риман⁹, и в дальнейшем она особых возражений не вызывала (ни у нас, ни на Западе)¹⁰, учитывая что в большинстве случаев в тех сочинениях, которые обозначены как *da camera*, преобладают части танцевального характера. Но если встать на ту позицию, что «камерная соната — это типичная сюита из танцевальных пьес» [7, 163–164], то получается, что композиторы эпохи барокко (особенно итальянские) попросту не ведали, что творят, когда называли свои инструментальные композиции сонатами, во что, согласитесь, как-то не верится. К тому же есть немало аргументов против отождествления сонаты *da camera* и сюиты. Во-первых, в камерной сонате сравнительно редко бывает более четырех частей, тогда как для сюиты это — обычная практика. Во-вторых, вступительная нетанцевальная часть в сонате почти обязательна, в сюите же — факультативна. Но есть и гораздо более существенные отличия. Например, среди камерных сонат Дж. Легренци и Дж. М. Бонончини встречаются одночастные композиции¹¹, которые сюитами считаться никак не могут, равно как не является сюитой, скажем,

Гавот — Чакона. А сюита Генделя F-dur (HWV 427), состоящая из четырех частей (Adagio — Allegro — Adagio — Allegro [Fugue]), мало чем отличается от его же сонат.

⁸ Впрочем, это не означает, что данному жанру можно приписывать совершенно не свойственные ему качества, как, к примеру, делает С. Ю. Маслий, утверждая, что «иррациональная по своей природе сюита связана с интуитивными процессами бессознательного мышления...», вслед за чем обнаруживается органичная связь сюиты с... мифоритуалом [10].

⁹ Весьма показательна цитата из его «Музыкального словаря»: «Только после 1660 появляется в Италии танцевальная С[юита] без вариационной формы под назв[анием] Sonata da camera; возможно она введена туда непосредственно Иог. Розенмюллером» [11, 1237].

¹⁰ Можно сослаться хотя бы на отечественную «Музыкальную энциклопедию» [3, 193–199], учебник Т. Н. Ливановой [8, I, 574], а также известный труд Р. Тарускина «Музыка в XVII и XVIII веках» (из серии «Оксфордская история музыки Запада»), опубликованный уже в начале XXI столетия [23, 178].

¹¹ К примеру, трио-сонаты ор. 4 Дж. Легренци (1656) или же сонаты ор. 3 Дж. М. Бонончини (1669).

заключительная камерная соната из ор. 2 Корелли, представляющая собой чакону. Случается, что в многочастных сонатах *da camera* танцевальные части количественно не преобладают. В этом отношении показательно строение сонаты Корелли ор. 2 №3 (C-dur): Прелюдия (Largo) — Аллеманда (Allegro) — Adagio (в параллельной тональности!) — Аллеманда (Presto). Есть также сонаты, построенные по принципу *da chiesa* (с точки зрения традиционного музыкознания)¹², хотя на титульных листах изданий они обозначены как камерные. Однако и это — не главное. Главное, что сюита и соната *da camera* — в принципе разнопорядковые понятия, о чем, кстати, мне уже приходилось писать в одной из своих статей [2]. Одно указывает на особенность построения целого, другое — на место исполнения музыки. Поэтому уравнивать данные понятия — абсолютно некорректно.

В музыкознании принято противопоставлять друг другу жанры сюиты и сонаты, при этом подчеркивая, что они репрезентируют собой принципиально разные композиционно-драматургические типы. Но абсолютизация такого противопоставления применительно к музыке барокко, с которой нередко приходится сталкиваться в литературе, — тоже своего рода миф. Дело в том, что в реальной практике соната и сюита нередко друг друга дополняли, фактически выступая как единое целое. Так, например, открыв ноты ансамблевых партит Г. И. Ф. Бибера из собрания *Harmonia artificioso-ariosa* (1696), можно обнаружить, что некоторые из них (а именно — №1 и №4) начинаются развернутыми и внутренне контрастными частями «абстрактного» (нетанцевального) характера, которые именуется сонатами. Во многом аналогично строил большинство своих *concerti grossi* Георг Муффат (преимущественно танцевальный ряд открывается «абстрактной» сонатой). А обратившись к собранию ансамблевых композиций Иоганна Адама Рейнкена *Hortus musicus*, мы без особого труда установим, что в нем к каждой из собственно сонат присоединены по четыре танцевальные пьесы (аллеманда — куранта — сарабанда — жига) в той же основной тональности, которые, скорее всего, рассматривались автором как некое единое целое с сонатой — во всяком случае, в первом издании (Hamburg, 1688) у них сквозная нумерация.

Любопытно, что и некоторые французские композиторы первой трети XVIII века поступали подобным образом. Например, Жозеф Маршан большинство развернутых композиций сюитного типа из сборника «Сюиты пьес, перемешанные с сонатами, для скрипки и баса» (*Suites de pièces mêlée de sonates pour le violon et la basse*. Paris, 1707) открывает сонатами в итальянском вкусе, а Франсуа Куперен Великий при публикации в 1726 своего сборника музыки для инструментального трио под названием «Нации» (*Les Nations*) в небольшом Предуведомлении прямо указывает на то, что в данном случае использовал ранее написанные им сонаты (*Sonades*) как своего рода «прелюдии» или «интродукции» в «больших

¹² См.: *Sonate da camera a violino solo* ор. 2 А. Верачини (1694); *Trattenimenti armonici per camera* ор. 6 Т. Альбинони (ок. 1712); *Sonate da camera* ор. 6 П.-А. Локателли (1737).

последованиях пьес» (*grandes Suites de Pièces*), каждое из которых в партиях обозначено как *Ordre*.

Вообще же соотношение так называемой «абстрактной» и танцевальной музыки в сюитах зачастую нетрадиционное. Взять, например, увертюру-сюиту. Главное в ней — начальная пьеса в жанре французской увертюры; все остальные сравнительно небольшие части в основном танцевального характера лишь дополняют эту развернутую и гораздо более сложную по строению, внутренне контрастную композицию, подобно тому как свита дополняет монарха. Еще бóльшую значимость «абстрактное» начало получает в фантазиях-сюитах английских композиторов XVII века (Дж. Копрарио, У. Лоус, Кр. Гиббонс, Дж. Дженкинс), где обычно после развернутой сложной полифонической фантазии следует весьма скромное дополнение в виде двух танцев — аллеманды и гальярды (либо куранты). А чего стоит начало сюиты с прелюдии и фуги! Кстати, мы хорошо знакомы с этим по клавирным сюитам Генделя. Так, сюиты d-moll (HWV 428) и f-moll (HWV 433) открываются прелюдией с последующим Allegro в виде полноценной фуги. Обычно об этом говорилось как о чем-то нетрадиционном и нетипичном для сюиты. А в отечественной «Музыкальной энциклопедии» об этом прямо сказано: «Г. Ф. Гендель первым ввел в С[юиту] фугу, что свидетельствует о тенденции к расшатыванию устоев старинной С[юиты] и сближении ее с церковной сонатой...» [9, 361]. Однако Гендель в действительности никаких устоев расшатывать не собирался. Более того, он не был пионером в использовании имитационно-полифонических частей в сюитах. Еще ранее они встречались в композициях венских мастеров последней четверти XVII века (А. Польетти и Ф. Т. Рихтера)¹³. Неоднократно применял фуги в своих сюитах и Пьер Даникан Филидор, причем в одной из них (№2 G-dur из собрания его камерных сочинений, опубликованных в 1718 году в Париже), в четырехчастном цикле оказываются сразу две (!) фуги¹⁴. Ну а позднее к образцам этого жанра при формировании сюитных циклов неоднократно будет обращаться И. Л. Кребс — в своих клавирных партитах, а также во втором собрании *Clavier-Übung* (Нюрнберг, ок. 1744), состоящем из написанных в единой тональности C-dur прелюдии, трехголосной фуги и последующих десяти танцев. Сочетание последних с начальным малым циклом «прелюдия-фуга», казалось бы, можно объяснить разножанровостью

¹³ Сюита А. Польетти «Соловей», включающая в себя, помимо ричеркара и полифонического каприччио, начальную пару Toccata — Canzona (по типу «прелюдия — фуга»), а также сюита Ф. Т. Рихтера d-moll, в которой аллеманде, куранте и менуэту предшествуют импровизационного характера Toccata и имитационно-полифоническое Capriccio, опубликованы в известной серии «Памятники музыкальной культуры Австрии». См.: Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der Zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts / hrsg. von H. Botstiber. Wien: Artaria, 1906. S. 40–45 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 27).

¹⁴ См.: *Philidor, Pierre Danican*. Troisième oeuvre contenant une suite à deux flûtes traversières, seules et une autre suite, dessus et basse pour les hautbois, flûtes violon etc. avec une reproduction de la Chasse... P.: Foucault, 1718. P. 8–13).

сборника, однако входящие в него пьесы, образуют единое целое сюитного типа, что, кстати, подтверждено не только сквозной нумерацией частей, но и недвусмысленным указанием, приведенным на титульном листе, согласно которому, перед нами — «Клавирное упражнение в виде сюиты, составленной в соответствии с современным вкусом» (*Clavier-Ubung bestehet in einer nach den heutigen Gout wohl eingerichteten Suite*).

Кстати, о термине «сюита». Это французское слово в качестве жанрового наименования в эпоху барокко использовалось далеко не повсеместно. Часто сюита вовсе никак не обозначалась (это было последование различных однотональных пьес в рамках какой-нибудь клавесинной книги или, скажем, «Книги пьес для виолы»).

В Германии предпочтительнее был термин «парти́та» (в различных версиях его написания), что фактически означало «партия пьес» или «состоящая из частей»¹⁵. Итальянцы, у которых практика сочинения танцевальных сюит была не слишком развита, нередко использовали в таких случаях термин *balletto*, а во Франции Куперен Великий и Франсуа Дажинкур применяли к своим сюитным композициям термин *ordre* («ряд»). И, думается, не случайно. Ведь во Франции не только в XVII веке, но и значительно позднее сугубо музыкальное значение слова *suite* (либо *suite*) если и существовало, то во всяком случае не получило сколь-либо широкого распространения, свидетельством чего может послужить отсутствие такового значения у этого слова в толковом словаре Академии наук 1694 года и 1717 года издания [16; 19], а главное — отсутствие данного музыкального термина в опубликованном в 1703 году «Музыкальном словаре» С. де Броссара [15]. Хотя самим словом *suite* Броссар пользовался — чаще всего в значении «последование» или «ряд». Иногда во французских нотах XVII века (особенно в рукописях) слово «сюита» встречается и в значении «продолжение» — в тех случаях, когда пьесы не умещались на одной стороне листа. А на титульных листах публикаций «сюит» в нашем современном понимании нередко значилось *Suites de Pièces* (то есть «последования пьес»). Кстати, именно так (на французский манер) назывался сборник, содержащий «Большие сюиты» Генделя, опубликованный в 1720 году в Лондоне. А у современника Генделя Томаса Роузингрейва есть сборник из 8 сюит, названный аналогично, но уже по-английски: *8 Suites of Lessons*.

Интересно, что свое сугубо музыкальное значение французское слово «сюита» приобрело поначалу не во Франции, а в других странах. Так, первая характеристика сюиты как жанра (под названиями *Sett* либо *Suit of Lessons*) содержится в книге английского лютниста и теоретика Т. Мэйса «Монумент музыки» (*Musick's Monument*, 1676). А несколькими годами ранее слово *Suite* появилось в качестве заголовка группы разных танцев в собрании ансамблевой музыки *Erster Theil etlicher Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intradan und andern Arien* А. Дрезе (Йена, 1672) и на

¹⁵ При этом надо напомнить, что парти́той могли называть еще и вариацию.

титულном листе сборника *Erster Theil zweystimmiger Sonaten und Suiten* Д. Беккера (Гамбург, 1674)¹⁶.

Во Франции же слово «сюита» (в значении «последование», «подборка») в эпоху барокко могло относиться и к сборнику одножанровых пьес (например, менуэтов¹⁷ либо контрдансов¹⁸), а то и вовсе к многочастным композициям, составленным из музыки сценических произведений. Подобная практика, кстати, сохранялась и во второй половине XVIII века, когда издавалась популярная серия под названием «Собрания пьес из комических опер» (*Suites d'airs d'opéra comiques*) в переложении для квартета. Ее пятнадцатый том (1778), в частности, представляет составленную Шарлем Александром сюиту из «Альцесты» Глюка¹⁹. Но даже к тому времени слово «сюита» в современном значении (как наименование определенного музыкального жанра) окончательно еще не утвердилось. По крайней мере в «Музыкальном словаре» Ж.-Ж. Руссо» (1768) отдельной статьи «Сюита» нет, имеется лишь отсылка к статье «Соната» [22, 464]. Более того, даже спустя два десятилетия после появления «Музыкального словаря» Ж.-Ж. Руссо и за год до начала Великой французской революции слово «сюита» могло трактоваться как синоним слов «сборник», «opus» или «книга»²⁰.

И тем не менее — вне зависимости от того, как именно обозначалась и обозначалась ли вообще конструкция из разножанровых, преимущественно танцевальных, инструментальных пьес, которую мы ныне именуем сюитой, — феномен такой существовал. Однако нежелание французов окончательно признавать за словом «сюита» значение типового жанрового наименования невольно наталкивает на мысль о том, что современное представление о барочной сюите (а главное — характер ее бытования в современной музыкальной практике) существенно отличается от того представления, которое было распространено в XVII–XVIII столетиях.

¹⁶ Впрочем, подобные примеры использования французского слово «сюита» в широко музыкальном плане в немецкой музыкальной литературе эпохи барокко были не слишком многочисленными: немцы все-таки предпочитали термин «партита». Весьма показательным в этом отношении является отсутствие слова *Suite* в «Музыкальном лексиконе» И. Г. Вальтера [24].

¹⁷ *Masse J.-B.-J. Menuets nouveaux pour deux violonchelles... Ces menuets peuvent s'exécuter sur deux instrumentes égaux comme deux bassons, deux violles, et deux violons. 1^{re} Suite. Paris, 1736.*

¹⁸ *Suite de contredances pour les violons, flûtes, haubois etc. avec l'accompagnement de basse telles qu'elles s'exécutent au bal de l'Opéra. Paris, s. a.*

¹⁹ XV. *Suites d'airs d'opéra comiques en quatuor concertants avec l'ouverture pour deux violons, alto et basse, choisis dans l'opéra d'Alceste, arrangés par M. Alexandre. Paris, 1778.*

²⁰ Так, при публикации трех квартетов И. Плейеля в переложении для клавира (*Pleyel I. Trois Quatuors... , arrangés pour clavecin ou pianoforte avec accompagnement de violon et basse par M. Lachnith. P.: Imbault, 1788*) каждое из этих сочинений в партитуре обозначено как «квартет». Но над помещенными в левой верхней части партитурного листа фамилией автора и жанровым наименованием содержится указание: *IV^e Suite*.

Ведь мы до сих пор во многом находимся в плену представлений о музыке того времени, сложившихся в XIX веке, когда сформировалось понятие о музыкальном произведении как об абсолютно завершенном в художественном отношении целом, подразумевающим необходимость исполнения «в один присест»²¹. Однако барочная практика была совершенно иной. В этом отношении можно привести сравнение сюиты того времени, состоящей из множества разных пьес, расположенных по тому или иному принципу, с коробкой роскошных конфет ассорти, которую совершенно необязательно съедать сразу.

Что касается сюит сольных, то, разумеется, исполнение их пьес подряд было вполне допустимо при небольшом (сопоставимом с сонатой) количестве частей. Более того, оно вполне естественно, скажем, для достаточно кратких (из 3–4 частей) «вариационных» лютневых или клавесинных сюит первой половины XVII столетия, части которых родственны в интонационно-тематическом отношении, ибо по сути построены на одной теме. Подобные сюиты автор или иной музыкант вполне могли сыграть целиком, демонстрируя свое умение исполнять различную по характеру музыку. Однако современный концертный способ игры многочастных сольных сюит целиком в эпоху барокко был практически невыносим: их попросту никто не стал бы слушать. Ибо, как известно, публика той давней эпохи в основном была настроена на восприятие сравнительно непродолжительных сочинений, отдавая при этом предпочтение частой перемене состава исполнителей. Проблема единства замысла многочастных композиций в данном случае слушателей не волновала, как не волновала она их в эпоху Моцарта и Бетховена, когда даже симфонии зачастую исполнялись вразбивку, так что между их частями (особенно между менуэтом и финалом) могли звучать совершенно иные сочинения²².

Сольные барочные сюиты были материалом в первую очередь не для концертов, а для домашнего музицирования или обучения игре на инструменте. Фактически — зафиксированными в печатных изданиях либо в рукописном виде подборками разножанровых (главным образом танцевальных) пьес в единой тональности, из которых выбирались одна или несколько для исполнения или изучения. Такие подборки, впрочем, нередко были жестко структурированы, подчинялись определенной композиционной логике (выраженной, в частности, в том или ином типизированном принципе построения целого), но, как правило, не являлись единными художественными произведениями в современном понимании, предполагающими обязательное исполнение от начала и до конца.

Применительно к ансамблево-оркестровым сюитам (разумеется, если это не программные композиции) о явном смысловом единстве также

²¹ Кстати, об этом недвусмысленно говорится и в определении сюиты, которое приведено во втором издании «Нового музыкального словаря Гроува» [17, 665].

²² Подробнее о концертах в XVIII столетии см. в книге Е. В. Дукова «Концерт в истории западноевропейской культуры» [5].

обычно говорить не приходится. Но, как ни странно, сюиты этого рода, имевшие функцию музыки застольной или пленэрной, вполне могли исполняться и целиком (прикладной, преимущественно фоновый характер этой музыки не требовал внимательного вслушивания и зачастую давал возможность исполнения подряд длительных цепочек сравнительно небольших пьес). При этом такие сюиты можно было не доигрывать до конца, равно как и добавлять к ним дополнительно одну или несколько пьес. Целое от этого в представлении слушателей того давнего времени особенно не страдало, как, скажем, барочная опера не сильно страдала, когда при постановке в другом городе какая-то часть ее арий и речитативов менялась.

Предвижу резонный вопрос: «А как же Бах? Неужели его сюиты — это тоже подборки пьес, а не целостные произведения?» Что можно сказать по этому поводу? Лучше всего — задать встречный вопрос: существуют ли документальные свидетельства того, что Бах публично исполнял свои клавирные сюиты целиком? Да и рассматривал ли он их как единые в художественном смысле сочинения, подразумевавшие необходимость такого исполнения? Не следует забывать, что на титульном листе первого тома своего *Clavier-Übung* он написал не «партиты», как это делают современные издатели, а буквально следующее: «Клавирное упражнение, представляющее собой прелюдии, аллеманды, куранты, сарабанды, жиги, менуэты и прочие галантные пьесы» (*Clavir Übung bestehend in Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, Menuetten, und andern Galanterien*²³), недвусмысленно показав, что для него именно отдельные части (в соответствии с традицией того времени) были на первом месте, а никак не их объединение.

Впрочем, вопрос о внутреннем единстве барочных сюит в музыковедении долгое время не было принято ставить, ибо старинные сюиты, начиная еще с романтического XIX века, «по умолчанию» считались целостными произведениями. Соответственно, в концертах их старались исполнить целиком, а музыковеды в основном анализировали их нотные тексты по аналогии с сонатами и симфониями классико-романтической эпохи, не обращая особого внимания на специфику исторического контекста и исходя из тезиса об априорном наличии единства содержания. Но оно, увы, далеко не очевидно.

А то, что баховская музыка даже спустя три столетия сохраняет актуальность, притягательность для слушателей, и в ней постоянно выявляются новые грани образного содержания, — так это и есть показатель ее гениальности, которую не следует искусственно подкреплять историко-музыкальной «эквilibристкой», перемещая Баха в романтическую эпоху и рассматривая абсолютно все вышедшие из-под его пера опусы как «единые и неделимые» произведения.

И когда мы часто говорим о том, что баховские сюиты явились вершиной в развитии старинной сюиты, мы не столько даем им сугубо историческую

²³ Название приводится с сохранением орфографии оригинального издания 1731 года.

оценку, сколько невольно апеллируем к проверенному веками качеству этой поистине гениальной музыки. Но все дело в том, что музыкальная общественность первой половины XVIII века в большинстве своем об этом не подозревала, ведь до второй четверти XVIII века никакие баховские сюиты не публиковались, да и всего при жизни автора были изданы лишь шесть его клавирных партит и Французская увертюра, которые для широкого круга музицирующих любителей вряд ли могли представлять особую ценность, поскольку были слишком сложны для исполнения «среднестатистическим» потребителем нотно-музыкальной продукции. Так что эталонными в ту давнюю эпоху были, скорее, сюиты совсем других авторов.

Да и вообще говорить о какой-либо единой вершине в развитии сюитного жанра достаточно сложно, ибо он не развивался однозначно поступательно. Во всяком случае, единого четко обозначенного вектора здесь не было. И потому не следует искать в баховских образцах обобщение абсолютно всех свойств барочной сюиты, проявившихся в процессе ее исторического развития. Равно как не следует изучать барочную сюиту исключительно на примере баховских образцов, как часто делается в наших учебных заведениях, — это существенно обедняет и искажает картину музыкально-исторического развития, а потому принципиально неверно.

Но, с другой стороны, столь же неверно выступать в наши дни категорически против целостного исполнения развернутых барочных сюит, утверждая, что это антиисторично. Учитывая сложившиеся за многие десятилетия традиции, в настоящее время такое поведение сродни борьбе с ветряными мельницами.

Тем не менее музыковеды, занимающиеся историей и теорией музыки, должны ясно осознавать, что сюита эпохи барокко — это далеко не всегда единое в художественном плане сочинение, подразумевающее обязательность своего исполнения целиком, но непременно тем или иным образом организованная подборка однотональных разножанровых пьес.

Использованная литература

1. *Бочаров Ю. С.* Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005. 280 с.
2. *Бочаров Ю. С.* Da camera e da chiesa // Старинная музыка. 2011. № 3–4. С. 16–23.
3. *Валькова В.* Соната // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. V. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Стб. 193–199.
4. *Гандилян С. С.* Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка: дис. ... канд. иск. М., 2012. 383 с.
5. *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства. Вып. 1. М.: Музыка, 1990. 282, [2] с.
6. *Дуков Е. В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика–XXI, 2003. 256 с.
7. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003. 312 с.

8. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. М.: Музыка, 1982–1983.
9. *Манукян И. Э.* Сюита // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. V. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Стб. 361.
10. *Маслий С. Ю.* Сюита: Семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: автореф. дисс. ... канд. иск. М., 2003. 24 с.
11. *Риман Г.* Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд.; под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг, 1901. 1536 с.
12. *Рязанова Н. П.* Анализ музыкальных произведений: программа // Учебные программы специальных дисциплин Музыкально-педагогического факультета. Вып. 2 / ред.-сост. В. В. Молзинский. СПб.: СПбГУКИ, 2008. С. 126–134.
13. Трио-соната // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 552–553.
14. *Brewer Ch. E.* The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries. Farnham: Ashgate, 2011. XXVI, 411 p.
15. *Brossard S. de.* Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois. P.: Ballard, 1703. [114] p.
16. Le Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy. T. II [L–Z]. P.: Coignard, 1694. 718 p.
17. *Fuller D.* Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001. Vol. XXIV. P. 665–684.
18. *Norlind T.* Zur Geschichte der Suite // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Bd. VII (1905–1906). S. 172–203.
19. Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy. T. II [M–Z]. P.: Coignard, 1718. 820 p.
20. *Riemann H.* Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde. Lpz.: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882. VI, 1036 S. (Meyers Fach-Lexika).
21. *Robertson M.* The Courtly Consort Suite in German-speaking Europe, 1650–1706. Farnham: Ashgate, 2009. XVIII, 275 p.
22. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de musique. P.: Duchesne, 1768. XII, 550 p.
23. *Taruskin R.* Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford; N. Y.: Oxford Univ. Press, 2010 (The Oxford History of Western Music. Vol. 2). XXIII, 805 p.
24. *Walther J. G.* Musicalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothec. Lpz.: W. Deer, 1732. [8] Bl., 659 S., [4] Bl., XXII gef. Bl.