

Савицкая Ольга Парфёновна

gildiuk@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки Белорусской
государственной академии музыки (Минск)

Assc. Prof. Olga P. Savitskaya,

Ph.D. in Art Studies

gildiuk@yandex.ru

The State Music Academy of Belarus
(Minsk), Music Theory Department

Трио-сонаты Франсуа Куперена как жанрово-стилевой феномен инструментальной музыки эпохи барокко

Аннотация

Статья посвящена малоизученным аспектам стиля трио-сонат Франсуа Куперена, принадлежащих к числу выдающихся образцов ансамблевой музыки конца XVII — начала XVIII веков. Основное внимание уделяется эволюции жанра трио-сонаты в творчестве композитора, особенностям формообразования, музыкально-эстетическим и внутрителиевым предпосылкам формирования новых принципов организации инструментального цикла. Отмечается, что универсальная модель *sonata da chiesa*, созданная Арканджело Корелли, получает в трио-сонатах Куперена самобытное преломление сквозь призму индивидуального авторского стиля и традиций музыкального искусства дореволюционной Франции.

Ключевые слова

Франсуа Куперен, трио-соната, жанр, стиль, форма, инструментальная музыка эпохи барокко

François Couperin's Trio Sonatas as a Phenomenon of Genre and Style in the Instrumental Music of the Time of Baroque

Abstract

The article concerns certain aspects of the style of François Couperin's trio sonatas, the outstanding accomplishments of music for instrumental ensembles during the end of the 17th and the beginning of the 18th centuries, which have not yet been studied much. Special attention is paid to evolution of the genre of trio sonata in the composer's oeuvre, as well as to some specificities of the *Formbildung*, musical, aesthetical and inner stylistic prerequisites of the new structural principles of such an instrumental cycle. A universal model of *sonata da chiesa* developed by Arcangelo Corelli is shown to obtain an original interpretation of Couperin's trio sonatas in the light of both the composer's unique style and the musical traditions of pre-Revolutionary France.

Keywords

François Couperin, trio sonata, genre, style, musical form, instrumental music of the time of Baroque

Трио-соната не принадлежит к числу тех жанров, которые, подобно клавесинной сюите или органной мессе, принято считать репрезентантами французской инструментальной музыки эпохи барокко. Тем не менее, именно Франция вписала одну из самых ярких «глав» в историю этого жанра.

Итальянское влияние, захватившее к концу XVII века практически все страны Европы, принесло и на французскую землю увлечение новым сонатным жанром. Первым, кто начал писать во Франции сочинения по итальянскому образцу, был Франсуа Куперен. В 1692 году появились его трио-сонаты «La pucelle» («Девственница») и «La Steinkerque» («Штейнкерк»)¹, в 1693-м — «La visionnaire» («Мечтательная»), «L'astrée» («Астрея»), «La superbe» («Великолепная»), в 1695-м — соната для квартета «La sultane» («Султанша»).

Композиторскую деятельность Куперен начинал как убеждённый приверженец кореллиевского камерно-инструментального стиля, о чём он сам поведал в предисловии, написанном специально для первой публикации трио-сонат: «Первая соната этого сборника, первая сочинённая мной соната и одновременно первая соната, сочинённая во Франции. История её довольно необычна.

Очарованный сонатами Корелли, произведения которого я буду любить пока жив, так же как и французские произведения господина Люлли, я решился сочинить сонату и предложил её исполнить на концерте подобном тому, на котором я слышал сонату Корелли. Зная алчность французов ко всем иностранным новинкам, ... я сделал вид, что один мой родственник... прислал мне новую сонату нового итальянского автора. Из букв моего имени я составил итальянское имя и поставил его вместо своего. Сонату выслушали с жадностью, и мне не придётся ничего говорить в её защиту. <...> Я сочинил другие сонаты и под маской своего итальянского имени получал громкие аплодисменты» [4, 72].

Первое и единственное прижизненное издание четырёх трио-сонат Куперена под названием «Les nations: sonades et suites de simphonies en trio» было осуществлено почти тридцать лет спустя после создания, в 1726 году. И хотя композитор утверждал, что по сравнению с рукописными образцами «ничего особенно там не изменил..., прибавил к ним только целый ряд пьес, для которых сонаты являются своего рода прелюдиями или интродукциями» [4, 72], внесённые им коррективы оказались принципиальными. В отличие от рукописей, в печатном издании «Наций» все сонаты становятся первыми частями развернутых «макроциклов»², объединяющих пьесы танцевального и нетанцевального характера.

За сочинениями 1690-х годов последовала Большая трио-соната «Парнас, или Апофеоз Корелли» («Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli», 1724), где каждой из семи контрастных частей предпосланы небольшие ремарки, образующие подобие театрального либретто, а затем — «Апофеоз Люлли» («Concert en forme d'apothéose de Lully», 1725).

¹ Как отмечает автор очерка о Куперене Я. И. Мильштейн, «название трио-сонаты „Штейнкерк“, вероятно, связано с победой французских войск при Штейнкерке в 1692 году» [4, 99]. Битва при Штейнкерке — одно из сражений войны между Францией и Аугсбургской лигой (1688–1697). — *Примеч. автора.* [Неточность у Я. И. Мильштейна. Название деревни в южной Голландии (в 50 км к юго-западу от Брюсселя, ныне Бельгия): во французской транскрипции, которую использовал Куперен, — Steenkerque, в оригинальной нидерландской (валлонской) — Steenkerke. Соответственно, русская транскрипция, ближайшая к языку-первоисточнику, — Стенкерке (не склоняется). Победа французских войск под командованием герцога Люксембургского Франсуа-Анри де Монморанси над войсками англо-голландско-голландско-немецкой коалиции под командованием принца Вильгельма Оранского близ Стенкерке была одержана 3 августа 1692 года. — *Примеч. ред.*]

² Изменения коснулись и названий ряда трио-сонат: «Девственница», «Астрея» и «Ясновидящая» были изданы с заголовками «Французская», «Пьемонтская» и «Испанская».

Композиция «Апофеоза Люлли», опирающегося на подробную программу и вызывающего яркие ассоциации со зрелищным, красочным французским балетом, включает три больших раздела: первый — девять пьес сюжетно-изобразительного характера, второй — «Эссе в форме увертюры» и третий — четырёхчастная *sonade en trio* «Мир на Парнасе».

Таким образом, очевидно, что если первоначально Куперен трактовал трио-сонату в соответствии с кореллиевскими принципами, т. е. как самостоятельный, целостный, законченный цикл, то к середине 1720-х годов его взгляды изменились. Композитор пришёл к идее свободно скомпонованной многочастной композиции, объединяющей пьесы разных жанров и форм. Собственно трио-соната либо включается в грандиозный «макроцикл», становясь его наиболее масштабной, композиционно завершённой (начальной или финальной) частью, либо внутренне разрастается, вбирая в себя пьесы, характерные для театрального дивертисмента или программной сюиты. В свете сказанного обращение к купереновским трио-сонатам не только раскрывает новые грани индивидуального стиля композитора, но и обогащает общую панораму развития и эволюции жанра трио-сонаты и крупной инструментальной формы эпохи барокко.

Ориентируясь на кореллиевскую модель, Куперен опирался прежде всего на наиболее репрезентативные черты цикла *da chiesa*. Однако в его сонатах «итальянизмы» попадают на богатейшую почву старофранцузской стилистики, идущей от лютневой и органной литературы, с характерной для неё «острой», прихотливо пунктированной ритмикой, богатой орнаментикой, гармоническими «жесткостями», своеобразной техникой полифонического письма. К этому следует добавить влияние театра, обнаруживающее себя не просто в программности, но в особой фабульности французской инструментальной музыки, населённой вереницами образов, персонажей-масок, традиционных характеров и героев. Весь этот сложный конгломерат традиций, жанров, языков и манер «переплавлен» в самобытной стилистике купереновских сонат, определяя их оригинальность и художественную привлекательность.

Рассмотрим подробнее, как композитор трактует основные элементы жанрообразующего комплекса *sonata da chiesa*. Важнейшим из них является принцип контрастного сопоставления типов фактуры, темпов (характера движения), жанров. У Куперена противопоставление разных типов фактуры, не утрачивая своей значимости, отличается некоторой сглаженностью контраста между медленными частями, которые, согласно репрезентативному канону жанра, тяготеют к гомофонно-гармоническому складу, и быстрыми, фугированными. Происходит это за счёт полифонизации медленных частей, но ещё более — в силу индивидуальных особенностей полифонического мышления композитора, обуславливающих отчётливые гомофонно-гармонические черты фугированных разделов его сонат.

Чёткая система кадансов, подчиняющая своей логике гармонический и архитектурный план, создаёт ощущение расчленённости, дискретности формы. Это уже само по себе усиливает её гомофонно-гармонические потенции. Использование же определённых типовых тональных планов в сочетании с принципом репризности ещё более способствует гомофонизации фуги.

Особая роль в этом принадлежит начальным разделам, где тема поочередно проводится во всех голосах. Их можно было бы назвать экспозициями фуг, если бы не некоторые тонально-гармонические и «синтаксические» особенности, в частности устойчивое стремление к завершению на тонике основной тональности и к отделению от последующего развития цезурой.

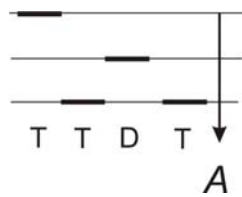
Для уяснения композиционной функции этих разделов обратимся к разработанному В. В. Протопоповым понятию «начальное построение». По мнению учёного, оно «обладает особым рода характеричностью и кадансовой завершённостью, ибо излагает, в сущности, тему произведения. <...> Поскольку на него возлагается роль темы,

оно оформляется так, чтобы сразу же вовлечь слушателя в сферу становления музыкального образа, который полностью развернётся в последующем изложении» [5, 64].

В фугированных частях сонат Куперена собственно полифоническая тема часто очень лаконична (обычно это только «ядро») и не обладает достаточной интонационно-образной содержательностью, которая обретается лишь в более развёрнутом и законченном начальном построении. Таким образом, последнее выступает как структура, занимающая промежуточное положение между экспозицией фуги и экспозиционным периодом гомофонно-гармонической формы.

В качестве примеров приведём некоторые начальные построения. В 4-й части (*Légèrement*) трио-сонаты «Великолепная» оно образовано четырьмя проведениями темы (см. пример 1). В 6-й части (*Gaument*) той же сонаты начальное построение ещё более компактно и включает три проведения темы (см. пример 2).

1.



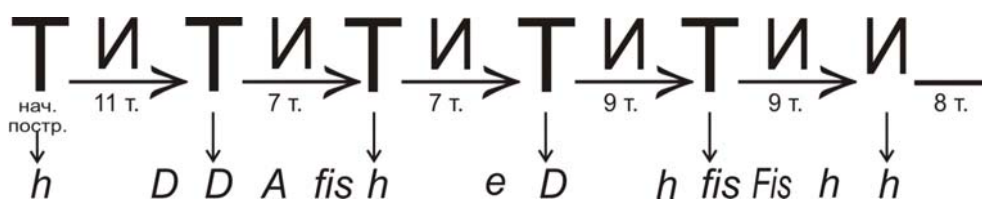
2.

Начальные построения фугированных частей купереновских сонат моделируют логику целостной композиции, «программируя» её синтетический (гомофонно-полифоничный) характер. В большинстве случаев имеют место разнородные взаимосвязи музыкальных форм. При этом фугированные приёмы, по выражению В. В. Протопопова, «дают наклонение», но и гомофонно-гармонические закономерности проявляются весьма рельефно. Так возникают структуры, в которых принципы строения фуги сочетаются с чертами старинной двухчастной формы (2-я часть «Пьемонтской») или классической двухчастной репризной формы (2-я часть «Великолепной»).

Отдельная группа фугированных частей — композиции, основанные на принципе неоднократного возвращения тематического материала начального построения с широким охватом тональностей доминантовой и субдоминантовой сфер (рондовариативные формы, по терминологии Вл. Протопопова [5, 58]). Один из примеров — финал трио-сонаты «Апофеоз Корелли» («Благодарность Корелли»).

Открывает её трёхголосная «экспозиция», состоящая из «начального построения» и небольшой интермедии, кадансирующей в D-dur. Далее тема — с изменениями и контрапунктическими перестановками — проводится в нескольких тональностях (D-dur, h-moll, fis-moll), сплетаясь воедино с интермедиями, построенными на элементах противосложения или тематических интонациях. При этом разделы с проведением темы полифоничны, а интермедийные — гомофонны. «Удельный вес» неполифонических разделов постепенно увеличивается, и фактура заключения, закрепляющего основную тональность h-moll, но не возвращающего основную тему, воспринимается как закономерный результат нарастания гомофонных тенденций формы (см. схему 3):

3.



Усиление фактурного контраста тематических и интермедийных разделов при определённых условиях (обычно связанных с программностью) способствует проявлению признаков сонатности. В этом плане показательна архитектура финала трио-сонаты из «Апофеоза Люлли». Здесь завершается драматургическое развитие и трио-сонаты, и всего «макроцикла». В основе тематического материала — два равноправных элемента, соотносимых друг с другом как фугированное начальное построение и гомофонная интермедия, которая построена на «фанфарах» струнных, имитирующих звучание труб. Оба элемента достаточно контрастны, но при этом не нарушают единства музыкального развития, создающего эмоциональную атмосферу ликования. Признаки рондовариативной формы с интермедией на самостоятельном материале непосредственно смыкаются с сонатными: в экспозиционном разделе интермедия звучит в ре мажоре (тональности доминанты), а в репризе — в соль мажоре (основной тональности). Благодаря фактурно-интонационной контрастности и тонико-доминантовому тональному соотношению (G — D) начальное построение и интермедию можно функционально уподобить главной и побочной партиям сонатной формы. За экспозицией следуют разработочный раздел, где оба элемента получают тональное развитие (e — G — D — a), а затем полная реприза, начинающаяся в субдоминантовой тональности C-dur (см. схему 4):

4.

экспозиция		связка	разработка			реприза	
a	b	b	a	b	...	a	b
Г.П.	П.П.		Г.П.	П.П.	...	Г.П.	П.П.
фугированное «начальное построение»	гомофонно-гармоническое построение						
G-dur	D-dur		e-moll	G-dur D-dur	a-moll	C-dur	G-dur
8 т.	8 т.	6 т.	41 т.			6 т.	3 т. + 4 т. доп.

Яркая жанровая характеристика и контрастность — одна из типичных особенностей трио-сонат Куперена, представляющих его как наследника традиций старофранцузской музыки. В трактате «Правила композиции» М.-А. Шарпантье подчёркивал, что «разнообразие составляет самую сущность музыки... одно разнообразие — источник всего, что в ней совершенно, тогда как единообразие — источник всяческой бесцветности и непривлекательности» [цит. по: 3, 192]. В сонатах Куперена важнейшая роль в этом плане принадлежит медленным частям цикла. Преимущественно с ними же связано и преломление черт исконно французских стилей и манер.

Излюбленный купереновский жанр, *air*, — неизменный «герой» почти всех трио-сонат композитора, независимо от наличия соответствующего обозначения в названии части³. В трио-сонатах Куперена *airs* концентрируют в себе лирическое, мелодическое, галантно-сентиментальное начало. Песенно-танцевальная тема *air* обычно повторяется в виде ладово контрастного дубля или фактурной вариации, при этом Куперен стремится разнообразить достаточно простой способ развития, создавая фактурными средствами эффект воображаемой сценической ситуации. Для этого он использу-

³ Исследованию феномена *air* посвящена статья Ю. Бочарова [1].

ет определённую модель «поведения» голосов, участвующих в ансамбле. Сначала на фоне скупой гармонической поддержки *basso continuo* вступает солирующий голос, затем, с появлением второго персонажа, возникает диалог, не лишённый порой интонационной антитетичности, и, наконец, наступает заключительный этап — своего рода дуэт согласия с характерным купереновским «утолщением» мелодии терциями или секстами. Таковы *airs* из трио-сонат «Великолепная» и «Пьемонтская» (5-е части). На аналогичную модель композитор опирается и в том случае, когда не использует термин *Air* («Великолепная», 3-я часть)⁴.

Приёмы театрализации отражают в сонатах Куперена определённый способ художественного видения, который позволяет переосмысливать привычные жанры, понимать их до уровня символических обобщений. Так, обращаясь к сарабанде, традиционному жанру танцевальной сюиты, Куперен трактует её в 1-й и 3-й частях «Пьемонтской» трио-сонаты как знаковый образ-персонаж, репрезентирующий определённый стиль и культурный пласт. Композитор отказывается от типичной танцевальной структуры — старинной двухчастной, заменяя её сквозной формой. Ритмоформула сарабанды и характерные каденционные обороты сочетаются с гармонической «остротой», «жесткостью», диссонантностью. Эти гармонические «странности» не случайны: в соответствии с поэтикой барокко, свободное обращение с диссонансами было признаком «театрального» стиля.

Впрочем, «представительские» функции в этих частях «Пьемонтской» сонаты выполняют не только элементы «театрального» стиля. Сама нотная запись напоминает о нетактированных прелюдиях, распространённых во французской музыке XVII века для лютни, клавесина и виолы да гамба. К моменту создания трио-сонат Куперена нетактируемая прелюдия была уже старой, уходящей традицией, и Франсуа «Великий» использует её как знак определённого стиля, особого пласта французской музыки. Расставляя тактовые черты и упорядочивая метрику, он, тем не менее, сохраняет отдельные элементы (обильное синкопирование, вуалирующее метрические координаты, относительность величины длительностей), которые, в сочетании со специфически «лютневым» сближением голосов, раскрывают в музыке новые грани её содержания.

Разнообразие медленных частей трио-сонат Куперена кажется неисчерпаемым. Помимо названных, укажем также небольшую прелюдию («Апофеоз Люлли» и «Апофеоз Корелли», 1-е части в обеих); вступление к последующей фугированной части, образующее вместе с ней контрастно-составную форму («Пьемонтская» и «Апофеоз Корелли», 6-я и 7-я части в обеих); своеобразное «переложение» изящного лютнево-клавесинного рондо («Апофеоз Люлли», 3-я часть); «воображаемую» театрализованную пастораль («Апофеоз Корелли», 3-я, 4-я и 5-я части).

Свобода и нерегламентированность жанровой и структурно-композиционной организации купереновских трио-сонат, кажущиеся безграничными, свидетельствуют об активности «центробежных» факторов, обуславливающих контрастность, многообразие и «многостильность» циклической формы. Необходимым коррелятом становится комплекс противонаправленных, «центростремительных» средств, способных объединить весь этот пёстрый мир в рамках целостной художественной концепции.

Важнейшая роль в этом принадлежит программности. «При сочинении... я всегда имел в виду определённый сюжет, который мне подсказывали разные обстоятельства», — подчёркивал Куперен [4, 64]. Программность трио-сонат реализуется через их названия, свидетельствующие о глубоких связях между сочинениями композитора и

⁴ «Великолепная» — по-своему уникальный пример, где все три медленные части связаны с жанром *air*. Возможно, это обусловлено программным содержанием сонаты, первоначально называвшейся «Астрея» и навеянной сюжетом популярного в то время одноимённого пастушеского романа Оноре д'Юрфе.

событиями литературной, общественно-политической, светской жизни эпохи Людовика XIV⁵. Если название кажется недостаточно ясным, тогда Куперен обращается к ремаркам, подзаголовкам, пояснениям, образующим своего рода сюжет «воображаемого театра»⁶ («Апофеоз Корелли», «Апофеоз Люлли»). Программный характер приобретают жанровая семантика и использование риторических фигур. В определённом смысле программность трио-сонат Куперена являет собой некий «магический кристалл», преломляющий как индивидуальные особенности композиционного мышления композитора, так и некоторые черты французской инструментальной музыки эпохи барокко.

Не менее существенную роль в организации цикла Куперен отводит собственно музыкальным факторам. Разнообразием, свободой, семантической ёмкостью отмечены тональные планы его сонат. Наряду с традиционным однотональным строением, допускающим появление новой тональности в одной из средних частей, у Куперена встречаются оригинальные, подчинённые сюжетному содержанию образцы тональной логики.

Следуя музыкальной эстетике своего времени, композитор устанавливает определённые правила «знаковой» трактовки тональностей. Так, в трио-сонате «Апофеоз Корелли» главная тональность *h-moll* (тональность «чувствительности и меланхолии») господствует лишь в начале цикла (1-я, 2-я части) и в его завершении (7-я часть). В центре же его, сообразно программе, расположена галантная «театрализованная» пастораль (3-я, 4-я и 5-я части), тональной сферой которой становится «весёлый, радостный *D-dur*»⁷. В трио-сонате из «Апофеоза Люлли» зона тонального просветления (*g — G*) охватывает две последние части (3-ю и 4-ю), что прямо связано с программной ремаркой: «Мир на Парнасе».

Принципиальное значение Куперен придаёт средствам интонационно-тематического объединения цикла. Примером реализации стройной системы интонационных связей является трио-соната «Пьемонтская». Внимательный взгляд обнаруживает в этом сочинении некую «интонационную формулу» (то более явную, то завуалированную), на основе которой складывается тематический материал всего цикла. Этой формулой является поступенная нисходящая последовательность. В каждой из частей она обретает «плоть» — конкретное звуковысотное, метроритмическое, фактурно-тембровое воплощение, становясь то основой тематизма, то своеобразным «скрытым планом» фактуры, проводимая то в прямом движении, то в ракоходе, получая то хроматическое, то диатоническое наклонение. «Жизнь» этой интонационной формулы в цикле вызывает аналогии с монотематическим развитием в ричеркаре или в инструментальной канцоне. Хотя, конечно, речь здесь может идти лишь о «генетической памяти» жанра, и сама интонационная формула не излагается изначально, а как бы «предощущается», при этом её роль в художественном целом начинает проступать постепенно, по мере слухового погружения в материал.

Примечательно, что и тридцать лет спустя, «прибавив к сонате целый ряд пьес» [4, 72] при подготовке её к изданию в сборнике «*Les nations*» (Аллеманда, Куранта I, Куранта II, Сарабанда, Рондо, Жига), Куперен продолжает последовательно выстраивать систему интонационных связей уже в масштабах всего новоявленного «макроцикла» (см. пример 5):

⁵ Помимо отмеченного ранее романа «Астрея» О. д'Юрфе и одноимённой оперы Ж. де Лафонтена и П. Коласса (1692), назовём также знаменитую поэму Ж. Шаплена «Девственница», повествующую о Жанне д'Арк и давшую имя первой трио-сонате Куперена.

⁶ «Воображаемый театр» купереновской клавесинной музыки рассматривается в статье А. Булычёвой [2].

⁷ О программном значении тональностей у Куперена подробнее см.: [4, 99].

5.

I часть
Gravement



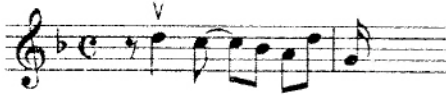
т. 12



т. 27



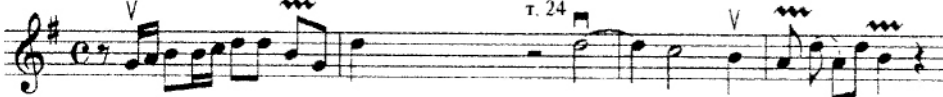
II часть
Vivement



III часть
Gravement



IV часть
Vivement et marque

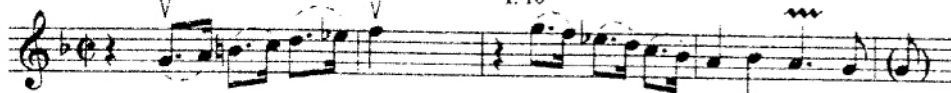


V часть. Aria I. т. 21 и 29

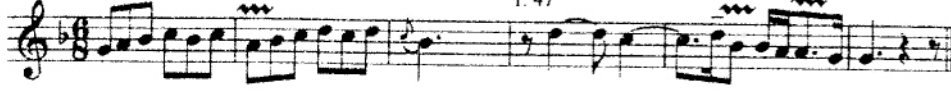
Aria II т. 3, 7, 27, 31



VI часть
Gravement et marque



VII часть
Legerement



Франсуа Куперен — не единственный французский композитор, отдавший дань трио-сонате. К этому жанру обращались М. де Ла Барр, Ж. Оттетер, Ж. Ф. Дандриё, Т. С. Дюпюи, Ж. М. Леклер-старший, Ж. Ж. К. де Мондонвиль. Однако трио-сонаты Куперена занимают особое место. Его «Les nations» и «Les apothéoses», выделяясь даже на фоне богатейшей европейской традиции конца XVII — начала XVIII веков, воплощают неповторимое авторское «видение» музыкальной «картины мира» и, в то же время, свидетельствуют об уникальном своеобразии французской модели барочной сонаты. Эти произведения Куперена предстают как особый тип сонатного цикла, который всецело принадлежал сфере концертной инструментальной музыки, вобрав в себя черты программной французской клавесинной сюиты и театрального дивертисмента, но, вместе с тем, не утратив сущностных жанрообразующих признаков *sonata da chiesa*.

Литература

1. Бочаров Ю. Многоликий термин [об *air* в музыке XVI–XVIII веков] // Старинная музыка. 2004, № 1–2. С. 11–13.
2. Бульчёва А. «Воображаемый театр» Франсуа Куперена // Старинная музыка. 2000, № 2. С. 10–14.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., Музыка, 1994.
4. Мильштейн Я. И. Очерк о Куперене / пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик // Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / сост. и ред. пер. Д. М. Серова; комм. и общ. ред. Я. И. Мильштейна; теор. часть комм. к «Правилам аккомпанемента» Ю. Н. Холопова. М., Музыка, 1973.
5. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха / Очерки. М., Музыка, 1981.