

Сюита vs соната в эпоху барокко

Ю. С. Бочаров

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Для цитирования: Бочаров, Юрий. «Сюита vs соната в эпоху барокко». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 2 (2020): 210–229.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.202>

Статья посвящена сюите и сонате как двум важным жанрам инструментальной музыки эпохи барокко. Автор обращает внимание на несоответствие музыкальной практики той эпохи широко распространенным ныне представлениям о том, что барочные сюиты обычно строилась на основе четырех танцев: аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, а сонаты в целом подразделялись на 2 вида — церковные (*da chiesa*) и камерные (*da camera*). Кроме того, он указывает на условность определения формы четырехчастной барочной сонаты «медленно — быстро — медленно — быстро» как цикла *da chiesa*, а также на принципиальную ошибочность традиционной трактовки сонаты *da camera* как сюиты, коренящейся в неточности перевода оригинального определения из «Музыкального словаря» Себастьяна де Броссара (1703). Главная же мысль статьи заключается в том, что в эпоху барокко те жанры композиторского творчества, которые мы именуем сонатой и сюитой, фактически были разнопорядковыми явлениями. И если в случае с сонатой мы имеем дело с определенным типом многочастного музыкального сочинения, рассчитанного обычно на целостное исполнение и прослушивание, то сюита, формировавшаяся из множества отдельных вполне композиционно завершенных пьес, как правило, таковым сочинением не являлась. Несмотря на то что текст сюиты нередко представал в виде четко структурированной конструкции, выстроенной по тому или иному типологическому принципу, образцы этого жанра (особенно сольные) часто оказывались не более чем репертуарными подборками, из которых можно было выбирать одну или несколько пьес для обучения игре на музыкальном инструменте либо для домашнего музицирования. Правда, многочастные ансамблево-оркестровые сюиты имели больше шансов на целостное исполнение, но и они, как правило, не рассматривались в качестве концертных сочинений, а использовались в основном в качестве репертуара для фоновой музыки (застольной, пленэрной и т. п.).

Ключевые слова: барокко, инструментальная музыка, сюита, соната, *da chiesa*, *da camera*, жанр, форма, композиция.

Хорошо известно, что сюита и соната — два весьма важных жанра европейской инструментальной музыки нескольких последних столетий. За столь долгий период времени они оказались представлены огромным количеством сочинений, среди которых немало признанных шедевров мирового музыкального искусства.

Также не является секретом и тот факт, что особый этап истории этих жанров пришелся на эпоху барокко. Ведь именно в то время соната, например, не только

сложилась как специфический музыкальный жанр, но и прошла существенный период своей истории, во многом предвосхитив появление сонаты классической как крупного сочинения, состоящего из нескольких функционально различных частей, образующих единое художественное целое. Для сюиты же эпоха барокко оказалась еще более значимой, поскольку в ее временных рамках данный жанр не только окончательно сформировался (и случилось это ориентировочно в первой трети XVII в., т. е. на несколько десятилетий ранее, чем в полный голос заявила о себе многочастная соната), но и достиг некоей кульминационной точки в своем развитии, после чего надолго выбыл из активной композиторской практики, будучи замещенным во второй половине XVIII столетия близкими по композиционным признакам жанрами, такими как дивертисмент, кассация, серенада, ноктюрн и т. п.

Учитывая исключительное разнообразие сонат и сюит в эпоху барокко, попытки их каким-то образом систематизировать и предложить при этом соответствующие дефиниции неизменно сталкиваются с большими сложностями. Неудивительно, что подобные определения в справочно-энциклопедической литературе подчас оставляют ощущение очевидной неполноты.

Так, например, согласно отечественному «Музыкальному энциклопедическому словарю», старинной (или барочной) сюитой «называются циклы лютневых, а затем клавирных и оркестровых танцевальных пьес, которые контрастировали по темпу, метру, ритмическому рисунку и объединялись общей тональностью, реже — интонационным родством» [1, с. 529]. Примерно то же самое мы читаем в появившейся не так давно «Большой Российской энциклопедии», где утверждается, что барочная сюита «представляет собой цикл лютневых, позднее клавирных и оркестровых танцевальных пьес, объединенных общей тональностью, но контрастных по темпу, метру, ритмич[ескому] рисунку» [2]. Такая характеристика сразу же вызывает дополнительные вопросы. Неужели сюиты складывались только из танцевальных пьес? И почему забыты оказались их многочисленные образцы, написанные для инструментальных ансамблей? К тому же по какой-то причине в качестве объединяющего принципа был вовсе проигнорирован программный, а в ряду «контрастирующих» факторов прежде всего указан темповый, хотя, строго говоря, речь должна идти о различиях не столько темпа (как абсолютной скорости чередования метрических единиц), сколько преобладающего характера движения.

К сожалению, не остается без вопросов и определение, которое мы находим в «Новом словаре Гроува», где барочная сюита охарактеризована как «инструментальный жанр, состоящий из нескольких частей в одной и той же тональности, некоторые из них либо все основываются на формах и стилях танцевальной музыки» [3, р. 665]. В частности, совершенно непонятно, какое именно количество частей имеется в виду под *several movements* и как в таком случае быть с сюитами, насчитывавшими в своем составе до десяти и более пьес, которые под понятие «несколько» уже не подпадают.

Подобного рода ситуации вообще довольно часто возникают при попытках дать какие-то однозначные формулировки в отношении музыкальных жанров эпохи барокко. Неслучайно Сандра Мангсен в своей статье о сонате из того же «Нового словаря Гроува» [4] воздержалась от единого определения барочной сонаты, обратив внимание на ее многообразие и проследив прежде всего за историей бытования соответствующего термина.

Поэтому главным при характеристике жанров музыки XVII — первой половины XVIII в. представляется не столько качество собственно дефиниций (которые могут быть в разной степени удачными), сколько осознание этих жанров в максимально возможном многообразии. И здесь необходимо отметить, что более или менее целостное представление о барочных сонате и сюите, близкое современному, в музыкознании начало складываться примерно в середине XX столетия, подтверждение чему мы находим прежде всего в известных книгах Манфреда Букофцера [5] и Уильяма Ньюмена [6]. Окончательно же оно сформировалось в конце XX — начале XXI в., после осмысления многих ранее неизвестных источников, что было закреплено в статьях из наиболее авторитетных музыкальных энциклопедий, таких как «Новый словарь Гроува» [3; 4] и «Музыка в истории и современности» [7; 8], в отдельных томах немецкого «Руководства по изучению музыкальных жанров» [9; 10], а также в ряде монографий и учебных изданий [11–16 и др.]. Если мы обратимся к современной западной литературе о музыке XVII — первой половины XVIII в., то должны констатировать очевидный факт: несмотря на появление в 2010-е годы нескольких основательных книг об инструментальной музыке эпохи барокко [17–19], они в целом серьезно не повлияли на утвердившееся ранее представление о сюитах и сонатах того времени. Более того, складывается впечатление, что тема эта особого интереса у историков музыки более не вызывает¹.

А между тем она представляется весьма актуальной. Во-первых, потому, что в общественном музыкальном сознании до сих пор широко распространены по крайней мере два устойчивых «мифа», сложившихся более 100 лет назад, согласно которым старинная (она же — барочная) сюита обычно строилась на основе четырех танцевальных пьес: аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, а старинная (она же — барочная) соната была представлена двумя основными разновидностями — церковной (*sonata da chiesa*) и камерной (*sonata da camera*)². А во-вторых, по причине склонности современного музыкознания рассматривать упомянутые жанры в первую очередь с позиции сегодняшнего дня, без должного учета специфики музыкальной практики того времени, аутентичной терминологии и т. п. И главное, видеть в них прежде всего некие типы музыкальных произведений, которые различаются по особенностям строения. С чем, откровенно говоря, сложно согласиться.

Но обо всем по порядку. Для начала разберемся с мифами, под которыми мы понимаем, разумеется, не античные поэтические сказания, а сформировавшиеся еще в классическом немецком музыкознании конца XIX — начала XX в. на предельно ограниченной источниковедческой базе представления о конкретных музыкально-исторических явлениях, которые многими до сих пор принимаются как некие аксиомы. И это несмотря на то, что представления эти явно противоречат многочисленным данным, которыми ныне располагают историки музыки.

¹ Весьма показательно в этой связи, что в «профильной» англоязычной музыковедческой периодике за это время появилось лишь две статьи о барочной музыке, в названиях которых содержатся упоминания о сюите или сонате. Речь идет о посвященных сугубо частной проблематике публикациях Маркуса Ратея о хоральной партите Букстехуде (ВухWV 179) в ежегоднике *The Early music History* за 2010 г. [20] и Уорвика Коула о виолончельной сюите И. С. Баха с-moll (BWV 1011) в журнале *Early music* за 2019 г. [21].

² Особенно наглядно такая позиция изложена в книге Т. С. Кюреган «Форма в музыке XVII–XX веков» [22, с. 163–4].

Еще полтора десятилетия назад миф о строении сюиты на основе «костяка» из четырех танцев — аллеманды, куранты, сарабанды и жиги — в отечественном музыкознании казался незыблемым. Так что автору этих строк пришлось посвятить в том числе и данной проблеме пару критических публикаций [23; 24], обратив особое внимание на то, что сюиты с вышеупомянутой тетрадой в основе составляли среди всех барочных образцов данного жанра *очевидное меньшинство*, поскольку были распространены в основном после 1670 г., причем главным образом в немецкой музыке, ориентированной на сольное исполнение. Разумеется, в настоящее время музыковеды, специализирующиеся на изучении музыки XVII — первой половины XVIII в., уже, как правило, воздерживаются от этой явно устаревшей концепции. Но ее влияние все еще ощутимо, особенно в публикациях на популярных и образовательных интернет-сайтах, рассчитанных на достаточно широкую аудиторию. В частности, и сегодня в англоязычной «Википедии» можно прочитать о том, что «классическая» сюита состоит из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги» [25]. Правда, позиция знаменитой энциклопедии «Британника» уже более осторожная: здесь сообщается, что упомянутые четыре танца стали нормативными (standard) в сюите только к началу XVIII в. [26]. Так что есть основания рассчитывать на то, что в скором будущем несоответствующее историческим реалиям представление о едином типовом строении старинных сюит окончательно уйдет в прошлое.

Что же касается «мифологии», связанной с барочными сонатами, то ее позиции более прочны. О разделении упомянутых сонат на церковные и камерные еще в начале 1880-х годов сообщал Хуго Риман в своем «Музыкальном лексиконе» [27, S. 862]. В 1947 г. об этом же писал Манфред Букофцер в ставшей впоследствии знаменитой монографии «Музыка эпохи барокко от Монтеверди до Баха» [5, p. 357]. Но и в наши дни данная традиция сохраняется, в чем несложно убедиться, открыв, например, опубликованную в 2011 г. монографию о сонате Томаса Шмидт-Бесте [28, S. 36].

Источник данной традиции вполне очевиден. Это появившийся в начале XVIII столетия «Музыкальный словарь» Себастьяна де Броссара [29]. Именно в нем впервые в литературе была зафиксирована дифференциация сонат на церковные и камерные (рис. 1).

Утверждая, что множество разных сонат «итальянцы обычно сокращают до двух родов» [30, с. 139], Броссар затем приводит краткую характеристику каждого из них:

«Первый включает Сонаты da Chiesa, то есть пригодные для церкви, которые начинаются обычно в движении серьезном и величественном, соответствующим достоинству и святости места; потом следует какая-нибудь fuga, веселая и оживленная, и т. д. Это, собственно, то, что мы называем сонатами» [30, с. 139].

«Второй род включает Сонаты, которые называют da Camera, то есть пригодные для [светского] помещения (Chambre). Это обычно последования из нескольких маленьких пьес, пригодных для танцев и написанных в одном тоне. Сей вид сонат начинается обычно прелюдией или маленькой сонатой, которая служит подготовкой к дальнейшим частям; потом следуют аллеманда, павана, куранта и прочие танцы или серьезные пьесы, затем — жиги, пассакалии, гавоты, менуэты, чаконы и другие весе-

SUONATA. au plur. *Suonate.* C'est ainsi que les Italiens écrivent communément ce mot, cependant on le trouve aussi souvent sans *s*, ainsi *Sonata.* C'est ce que les François commencent à traduire par le mot SONATE, non pas de masculin genre comme font plusieurs, (car il est du dernier ridicule de dire par exemple, voila un beau *Sonate.*) mais de féminin genre. Ce mot vient de *Suono* ou *Suonare*, parce que c'est uniquement par le Son des Instrumens qu'on exécute ces sortes de pieces, qui sont à l'égard de toutes sortes d'Instrumens ce que la *Cantate* est à l'égard des Voix. (Voyez, *CANTATA.*) C'est à dire que les *Sonates* sont proprement de grandes pieces, *Fantaisies*, ou *Preludes*, &c. variées de toutes sortes de mouvemens & d'expressions, d'accords recherchez ou extraordinaires, de Fugues simples ou doubles, &c. & tout cela purement selon la fantaisie du Compositeur, qui sans être assujetti qu'aux regles generales du Contrepoint, ny a aucun nombre fixe ou espee particuliere de mesure, donne l'effort au feu de son genie, chage de mesure & de Mode quand il le juge à propos, &c. (Voyez, *PHANTASIA* ou *FANTASIA.*) On en trouve a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. Parties, mais ordinairement elles sont à *Violon seul* ou à *deux Violons* différens avec une *Basse-Continue* pour le Claveffin, & souvent une *Basse plus figurée* pour la *Violle de Gambe*, le *Fagot*, &c. Il y en a pour ainsi dire, d'une infinité de manieres, mais les Italiens les reduisent ordinairement sous deux genres.

Le premier comprend, les *Sonates da Chiesa*, c'est à dire, propres pour l'Eglise, qui commencent ordinairement par un mouvement grave & majestueux, proportionné à la dignité & sainteté du lieu; ensuite duquel on prend quelque Fugue gaye & animée, &c. Ce sont - là proprement ce qu'on appelle *Sonates.*

Le second genre comprend les *Sonates* qu'ils appellent *da Camera*, c'est à dire, propres pour la Chambre. Ce sont proprement des suites de plusieurs petites pieces propres à faire danser, & composées sur le même Mode ou Ton. Ces sortes de *Sonates* se commencent ordinairement par un *Prelude*, ou *petite Sonate* qui sert comme de préparation à toutes les autres; Après viennent l'*Allemande*, la *Pavane*, la *Courante*, & autres danses ou Airs serieux, ensuite viennent les *Oigues*, les *Passacailles*, les *Gavottes*, les *Menuets*, les *Chacones*, & autres Airs gays, & tout cela composé sur le même Ton ou Mode & joué de suite, compose une *Sonate da Camera.*

Рис. 1. Оригинальный текст статьи «Suonata» из «Музыкального словаря» С. де Броссара. Фрагмент страницы издания 1703 г. Национальная библиотека Франции. Париж (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q/f43.image>)

лые пьесы, и все это, написанное в одном тоне или модусе и играемое последовательно, составляет Сонату da Camera» [30, с. 139–40]³.

³ Поскольку в первом издании 1703 г. «Музыкального словаря» С. де Броссара отсутствует пагинация, выходные данные переведенных цитат приведены по третьему (амстердамскому) изданию, в котором, кстати, впервые встречается расширенная версия текста статьи о сонате. При этом нумерация изданий в данном случае соответствует их «официальному порядку», не учитывавшему изначальную версию Словаря 1701 г. (подробнее о ней см. в статье А. Панова и И. Розанова [31]).

Совершенно справедливо уловив обозначившуюся в последние десятилетия XVII в. тенденцию к размежеванию итальянских многочастных сонат на два типа⁴, французский композитор и лексикограф обозначил их с помощью реально существовавших в то время терминов *da chiesa* и *da camera*, которые использовали, как правило, на титульных листах публикаций инструментальной музыки. Но, как не сложно заметить, он описывал лишь те сонаты, что были сочинены в XVII в., к тому же исключительно итальянскими мастерами. При этом, не владея в должном объеме источниками, сделал явно поспешное обобщение⁵, невольно став зачинателем существующей до настоящего времени традиции делить все барочные сонаты на церковные и камерные и, более того, трактовать термины *da chiesa* и *da camera* не просто как контекстуально-функциональные (т. е. указывающие на возможность исполнения тех или иных сонат в церкви и, напротив, ориентацию их прежде всего на камерное музицирование), но и как содержательно-стилевые.

Кстати, другие известные музыкальные теоретики той эпохи ничего не писали о сонатах *da chiesa* и *da camera*. Так, Иоганн Маттезон в 1713 г. определял сонату как «разновидность инструментальной, в особенности скрипичной, пьесы, которая состоит из чередующихся *Adagio* и *Allegro*» [32, S. 175]. А два десятилетия спустя примерно то же самое повторил Иоганн Вальтер в своем «Музыкальном лексиконе»: «Соната — величественная и искусная пьеса для инструментов, в особенности скрипок, состоящая из чередующихся *Adagio* и *Allegro*» [33, S. 571].

И дело здесь, разумеется, не в том, что «в начале 20-х годов XVIII века осуществилось полное и органичное объединение двух внутрижанровых разновидностей (*da chiesa* и *da camera*. — Ю. Б.) в высшем синтезе», как пишет в своей монографии о трио-сонате Александр Епишин [34, с. 46]. Просто указания *da chiesa* и *da camera* имели достаточно ограниченное «хождение», получив распространение в основном в музыкально-издательской практике второй половины XVII в. (преимущественно итальянской), где к тому же применялись довольно избирательно. Как уже приходилось отмечать автору этих строк, соответствующие «лейблы» имела едва ли пятая часть от всех сонат сеиченто, опубликованных в Италии [35, с. 19], притом что вне Апеннинского полуострова их количество и вовсе было крайне незначительным. А по данным, приведенным Грегори Барнеттом, за всю эпоху барокко определение *da chiesa* применялось в оригинальных названиях публикаций итальянской музыки эпохи барокко (причем не только в Италии, но и за ее пределами) не более 40 раз, причем лишь в 30 из них речь идет о сонатах [15, p. 169–71].

К этому можно добавить, что после 1720 г. даже при издании сочинений итальянских композиторов обозначения *da (per) chiesa* и *da camera*, стали большой редкостью. Поскольку практика исполнения музыки для инструментальных ансамблей в церкви (и до того достаточно локальная) постепенно сходилась на нет,

⁴ С одной стороны, сочинений, в которых явно преобладала музыка жанрово-обобщенного характера, к тому же в значительной мере насыщенная имитационной полифонией, а с другой — сочинений, воспринимавшихся во многом как развлекательные по причине преобладания в них музыки танцевального характера.

⁵ Справедливости ради заметим, что как типичный представитель французской культурной традиции, Броссар вовсе не обязан был разбираться в тонкостях итальянской музыки (вспомним знаменитое высказывание Бернара де Фонтенеля “Sonate, que me veux-tu?”), и уж тем более — издательской практики.

необходимость в конкретизации предназначения тех или иных сочинений фактически отпала. Так что использование во времена позднего барокко уточняющих определений на титульных листах зарубежных публикаций инструментальной музыки итальянских мастеров было уже не более чем данью давней традиции⁶.

Показательно, что признанный «классик» барочной сонаты Арканджело Корелли наименование *da chiesa* к своим опусам не применял, о чем наглядно свидетельствуют прижизненные публикации его музыки⁷. «Церковность» же оказалась приписана его трио-сонатам ор. 1 и ор. 3 только в последней четверти XIX в. — при издании собрания сочинений композитора под редакцией Йозефа Иоахима и Фридриха Кризандера⁸. Причем вполне вероятно, что данное «волюнтаристское» решение, было принято под влиянием информации из «Музыкального словаря» С. де Броссара.

Впоследствии историки музыки долгое время изучали сочинения Корелли, ориентируясь именно на вышеупомянутое издание, а не на подлинные публикации XVII в. И потому, когда на исходе XX столетия Питер Оллсоп в своей монографии о Корелли [36] указал на то, что сонаты ор. 1, скорее всего, создавались как концертная музыка для исполнения при дворе проживавшей в Риме шведской королевы Кристины, чьим камерным музыкантом композитор являлся, и предложил использовать применительно к тем «серьезным» сонатам, которые в оригинале не имели четкой «привязки» *da chiesa*, термин *free sonatas* («свободные сонаты»), данное предложение должного отклика в музыковедческом сообществе не получило.

Но как бы то ни было, обращаясь к барочным сонатам, следует помнить, что *da chiesa* и *da camera* — это термины, которые действительно применялись при публикации инструментальной музыки XVII — первой половины XVIII в. (преимущественно итальянской). Однако применялись в довольно ограниченном объеме. Поэтому разделение не только всех барочных сонат, но даже тех из них, что принадлежат перу итальянских мастеров, на две группы (соответственно сонат *da chiesa* и *da camera*) достаточных оснований не имеет и должно быть признано исторически некорректным. К тому же нельзя абсолютизировать различие между церковными и камерными сонатами. Известны случаи, когда указания на «церковность» и «камерность» фактически использовались просто как свидетельство того, что сочинения из конкретных собраний можно использовать в разном контексте, притом что между ними не было принципиальных композиционно-стилистических различий⁹. Более того, немало камерных сонат в структурном отношении ничем не отличаются от того четырехчастного цикла «медленно — быстро — медленно —

⁶ См., например: Somis, Giovanni Battista. *Sonate da camera. Op. 6* (Paris, 1734; 2/1738); Locatelli, Pietro Antonio. *XII Sonate a violino solo e basso da camera. Op. 6* (Amsterdam, c. 1737); Tessarini, Carlo. *Sonate da camera, e chiesa con pastoralle. Op. 9* (Paris, c. 1747).

⁷ Весьма любопытно, что однозначно «церковные» с точки зрения традиционного музыковедения трио-сонаты Корелли ор. 1 не только не имели в оригинале указания *da chiesa*, но были напечатаны в Амстердаме в 1705 г. издателем П. Мортье как *Sonate da camera a tre* (см.: *Répertoire International des Sources Musicales*, дата обращения август 26, 2019, <http://www.rism.info/index.php?id=31&L=0>).

⁸ См.: *Les Oeuvres de Arcangelo Corelli*. Rev. par J. Joachim et F. Chrysander. 5 liv. (London: Augener, 1888–1891).

⁹ См., например, опубликованные в 1660 г. в Инсбруке сольные скрипичные сонаты ор. 3 и ор. 4 Дж. А. Пандольфи Меалли (*Sonate à Violino solo, per chiesa e camera*).

быстро», который многие музыковеды традиционно считают принадлежностью исключительно сонаты *da chiesa*¹⁰.

Выбор формально аутентичного наименования *da chiesa* для обозначения вышеупомянутого четырехчастного цикла — далеко не единственный случай, когда те или иные историко-музыкальные явления входят в историю под названиями, имеющими далеко не самое очевидное к ним отношение. В этой связи можно вспомнить, например, о том, что многие музыкально-сценические сочинения Ж. Б. Люлли долгое время упоминались в музыковедческой литературе как «*tragédie lyrique*», хотя данное жанровое наименование появилось во французском музыкальном театре только в последней четверти XVIII столетия — на излете люллистской традиции. Но не менее странным кажется применение термина *da chiesa* в отношении структуры позднебарочных сонат (например, Г. Ф. Генделя или Г. Ф. Телемана), которые к подлинно церковным сонатам никакого отношения не имели.

Разумеется, исправить эту «ошибку», давно укоренившуюся в общественном музыкальном сознании, в обозримом будущем вряд ли получится. Единственное, что можно порекомендовать авторам серьезных историко-музыкальных трудов, так это не забывать указывать на условность применения в литературе термина *da chiesa* для характеристики типологического принципа построения позднебарочных сонат или же просто писать о *так называемом* цикле *da chiesa*.

А вот утверждение о том, что соната *da camera* — «типичная сюита из танцевальных пьес» [22, с. 164], «не что иное, как сюита — последование танцев для небольшого ансамбля инструментов» [28, S. 41] — это стойкое заблуждение, с которым мириться не следует.

Истоки его, очевидно, коренятся в уже не раз упоминавшемся «Музыкальном словаре» С. де Броссара. Показательно, в этой связи, что Сандра Мангсен в своей статье о сонате *da camera* из «Нового словаря Гроува» хотя впрямую и не отождествляет ее с сюитой, но тем не менее приводит (в переводе) цитату из Броссара, которая гласит следующее: «Они (сонаты *da camera*. — Ю. Б.) в действительности являются сюитами из нескольких небольших пьес, подходящих для танцев; и все [пьесы] — в едином модусе или тональности» [37]. Но если сравнить этот перевод с оригинальным французским текстом («*Ce sont proprement des suites de plusieurs petites pieces propres à faire danser, et composees sur le même Mode ou Ton*» [30, p. 139]), выяснится, что в нем о сюите как о жанре ничего не говорится. Использованное же в соответствующем контексте слово *suites* означает всего лишь «последования». Да и вообще применить его в качестве жанрового наименования в данном случае Броссар не мог хотя бы потому, что сугубо музыкального значения во французском языке времен Людовика XIV оно не имело¹¹. Не случайно соответствующий термин Броссар вообще *не включил* в свой словарь, в чем несложно убедиться, обратившись к первоисточнику.

Разумеется, у сторонников отождествления сонаты *da camera* с сюитой, помимо «осовремененного» перевода статьи Броссара, есть и иные основания. Главное из которых заключается в том, что в большинстве случаев основу таких сонат действительно составляют танцевальные пьесы.

¹⁰ Достаточно обратиться к сонатам *da camera* А. Верачини оп. 3 (1696), *Trattenimenti armonici per camera* Т. Альбини оп. 6 (ок. 1712) или же к сонатам *da camera* П. А. Локателли оп. 6 (1737).

¹¹ Подробнее об этом см. в одной из публикаций автора настоящей статьи [38].

Тем не менее между упомянутыми жанрами не стоит ставить знак равенства. Прежде всего, сонаты *da camera* как минимум до 1670-х годов нельзя признавать сюитами хотя бы потому, что это, как правило, одночастные сочинения¹². Но и в более поздних по времени создания многочастных композициях, обозначенных как сонаты *da camera*, далеко не всегда преобладает музыка танцевального характера. Нередко в сборниках таких сонат встречаются сочинения, в которых танцевальных частей оказывается столько же, сколько и нетанцевальных¹³, не говоря уже о тех случаях, когда тип их цикла полностью соответствует «стандарту» *da chiesa*¹⁴ (включая несоблюдение одного из важнейших признаков сюиты — тонального единства всех частей). Но главное — следует иметь в виду, что камерная соната по своей сути есть своеобразное отражение более «серьезной» разновидности жанра. В ней в большинстве случаев также было не более четырех частей¹⁵, притом что они в той или иной мере воспроизводили тот же тип соотношения, который свойствен многочастным полиаффектным сонатам *da chiesa*¹⁶. Фундаментальное же различие между обеими разновидностями сонат заключается в том, что в сонатах *da camera*, как правило, гораздо меньшая роль отводится имитационной полифонии и, в частности, после вступительной неторопливой прелюдии обычно следует не «абстрактное» фуигированное *Allegro*, а более «светская» аллеманда, которая, впрочем, к тому времени уже давно перестала быть атрибутом танцевальной практики.

Да и вообще, несмотря на некоторое внешнее подобие, сюита и соната *da camera* — явления принципиально разнопорядковые, поскольку в одном случае жанр определяется прежде всего через композиционный принцип, а во втором — через специфический ситуационный контекст. К тому же маловероятно, что композиторы эпохи барокко, называя многочастные композиции, включавшие в себя танцевальные по характеру части, именно сонатами, попросту не ведали, что творят.

Впрочем, для нас, к сожалению, не новость, когда современные «специалисты» стараются по-своему объяснить, чем руководствовались в своем творчестве мастера далекого прошлого, что они делали правильно и в чем ошибались. Разумеется, с такой позицией ни в коем случае нельзя соглашаться. Вместе с тем следует признать, что современное представление о жанрах музыки барокко и то, которым руководствовались композиторы того времени, действительно далеко не во всем совпадают.

В частности, в музыкознании давно сложилась традиция противопоставлять старинную сюиту и сонату (что, собственно, и получило отражение в заголовке настоящей статьи). Более того, понятие «сюита» приобрело весьма специфическую коннотацию: это некое многочастное сочинение, при этом непременно отличное от сонаты, симфонии, концерта и иных подобных инструментальных произве-

¹² Типичные примеры — камерные сонаты из ор. 22 Б. Марини (1655), ор. 4 Дж. Легренци (1656) или же ор. 3 Дж. М. Боноччини (1669).

¹³ Яркие примеры — большинство камерных трио-сонат Э. Ф. Далль'Абако из ор. 3 (1712) и его же скрипичных камерных сонат ор. 4 (1716).

¹⁴ См. уже упоминавшиеся сочинения из ор. 3 А. Верачини, ор. 6 Т. Альбини и ор. 6 П. А. Локателли.

¹⁵ Кстати, в сюитах после 1680 г. столь небольшое количество частей встречается уже относительно редко.

¹⁶ При этом жанровые наименования отдельных частей, встречающиеся в сонатах *da camera*, не должны никого вводить в заблуждение, поскольку признаки «первичных» бытовых жанров здесь если и присутствуют, то в завуалированном виде. Тем более что медленная третья часть в духе сарабанды и финал в духе жиги — совсем не редкость и в церковных сонатах.

дений. Иначе говоря, сюита, как зафиксировано в отечественном «Музыкальном энциклопедическом словаре», «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.)» [39, с. 615].

Надо сказать, что в отношении музыки XIX–XX столетий это представление вполне корректно. Разумеется, известны случаи жанровой «модуляции» (как, например, с сюитой «Антар» Н. А. Римского-Корсакова, которая первоначально именовалась Второй симфонией) либо откровенно двойственные явления (такие как «Древнерусская живопись» Ю. М. Буцко, определенная автором как «симфония-сюита»), но подобные исключения только подтверждают общее правило.

А теперь попытаемся понять, насколько обозначенная позиция справедлива в отношении сюиты и сонаты эпохи барокко.

Естественно, что в данном случае нам придется прежде всего существенно ограничить объем и временные рамки исследуемого материала, поскольку есть смысл сравнивать сюиты не со всеми инструментальными композициями, которые в то время именовались сонатами (включая многочисленные одночастные пьесы), а с образцами того жанра многочастной полиаффектной сонаты, который сложился не ранее последней четверти XVII столетия. К тому же следует абстрагироваться еще от одной важной терминологической проблемы, связанной с тем, что большая часть барочных сюит (в современном понимании) в то время сюитами не называлась, а в ряде случаев и вовсе никак не именовалась¹⁷.

Анализ, проведенный по нескольким существенным параметрам, позволяет получить определенный набор данных, которые для наглядности целесообразно привести в виде сравнительной таблицы (см. ниже).

Из этой информации следует, что, несмотря на наличие некоторых общих свойств, барочные сюита и многочастная соната существенно различаются. Действительно, на уровне преобладающих тенденций среднее количество частей в сюите обычно превышает количество частей в сонате, а их внутреннее строение проще. К тому же в сонате нередко существенная роль отводится «абстрактной» музыке имитационно-полифонического склада, в большинстве случаев присутствует совершенно нехарактерный для сюиты тональный контраст, а степень композиционной завершенности отдельных (в основном медленных) частей зачастую меньшая, нежели у частей сюиты (в том числе благодаря применению в их конце так называемых фригийских кадансов, создающих ощущение некоторой неустойчивости и в то же время воспринимающихся как своеобразные связки между частями).

Но главное отличие барочных сюиты и сонаты, разумеется, коренится не в этих в значительной мере внешних особенностях. Оно заключается в том, что они принципиально отличаются в композиционном отношении.

Так, в многочастной полиаффектной сонате целое делится на несколько контрастных друг другу, функционально различающихся, но при этом внутренне интегрированных частей. В сюите же целостная конструкция оказывается внешне упорядоченной и формируется из ряда относительно небольших, относительно самостоятельных и в основном функционально равнозначных пьес, по большей части написанных в том или ином танцевальном жанре.

¹⁷ Подробнее о проблеме наименования барочных сюит см. в одной из статей автора настоящей публикации [38].

Сравнительная таблица

Жанры	Сюита	Соната
Аутентичные наименования	Множественность наименований (Suite de pièces; Ordre; Partita; Ouverture; Balletto и т. д.)	Стабильность наименования (Sonata)
Ситуационный контекст	Дворцовая зала, комната в доме, пленэр	Дворцовая зала, комната в доме, церковь
Функции	Застольная музыка, пленэрная музыка, танцевальная музыка. Репертуар для бытового музицирования, образовательной и (отчасти) концертной практики	Музыка для светского времяпрепровождения (в том числе для академических собраний, камерных концертных выступлений, отчасти бытового музицирования и образовательной практики). Музыка для использования во время богослужений (обычно замещающая органные композиции)
Содержание	Составная полиаффектная композиция. Допустима программность	Сложная полиаффектная композиция. Программность нехарактерна
Исполнительский состав	Сольное (1 инструмент; соло + вс) либо ансамблево-оркестровое сочинение (в основном более чем трио-состав)	Сольное (1 инструмент; соло + вс) либо ансамблевое сочинение (преимущественно трио-соната)
Композиционно-стилевые особенности	От трех и более (чаще всего 6–8) композиционно завершенных пьес (в основном в танцевальных жанрах) в единой тональности (изредка допустимо варьирование ладового наклонения), контрастирующих друг другу по типу движения. Музыка преимущественно в гармоническом стиле, имитационно-полифонические структуры нехарактерны	От 3 до 5 (чаще всего 4) частей ¹⁸ , контрастирующих друг другу по характеру музыки. Одна из частей (за исключением первой и последней) обычно написана в иной тональности; не все части в законченных типизированных формах; нередко использованы фригийские кадансы в завершении частей. Преобладает музыка обобщенной жанровой принадлежности, без явных жанрово-бытовых прототипов, нередко в имитационно-полифоническом стиле

И если в многочастной сонате целое, бесспорно, первично¹⁹, то о сюите этого сказать нельзя. В ней, напротив, проявляется (по крайней мере, на уровне тенденции) первичность отдельных формирующих целое компонентов.

Наглядное подтверждение данному тезису можно получить при обращении к титульным листам публикаций инструментальной музыки конца XVII — начала

¹⁸ Не являющиеся *многочастными* композициями сравнительно немногочисленные двухчастные сонаты барочной эпохи, распространенные в основном в итальянской клавирной музыке первой половины XVIII века (Б. Марчелло, Ф. Дуранте, Д. Альберти и др.), в данном случае не учитываются.

¹⁹ Тем более если вспомнить, что непосредственной предшественницей сонаты являлась так называемая мультисекционная инструментальная канцона, которая, несмотря на контрасты между отдельными секциями, была внутренне единым целым.

XVIII в.: если на титулах изданий сонат обычно не указывалось, из каких частей эти сочинения состоят, то на титулах сюитных собраний такое не было редкостью. В качестве примера можно привести два довольно близких по содержанию издания. Первое, опубликованное в Нюрнберге в 1697 г., озаглавлено следующим образом: «Шесть музыкальных партит Иоганна Кригера, [существующие] в виде аллеманд, курант, сарабанд, дублей и жиг с добавлением бурре, менуэтов и гавотов...» (*Johann Kriegers Sechs Musikalische Partien, bestehende in Allemanden, Courenten, Sarabanden, Doublen und Giquen, nebst eingemischten Bouréen, Minuetten und Gavotten...*). На титульном листе второго, напечатанного в 1714 г. в Лондоне, значится по-французски: «Пьесы для клавесина в двух томах, состоят из увертюры, прелюдий, фуг, аллеманд, курант, сарабанд, жиг и [иных] пьес. Сочинение И. Маттезона» (рис. 2).

Но наиболее ярко эта тенденция проявилась при публикации в 1731 г. в Лейпциге *Clavierübung I* И. С. Баха. В данном случае на титульном листе упомянуты не «партиты», как это делается в современных изданиях, а конкретные жанры, из которых формируются целостные образования: «Клавирное упражнение, представляющее собой прелюдии, аллеманды, куранты, сарабанды, жиги, менуэты и прочие галантные пьесы» (*Clavir Übung bestehend in Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten, und anderen Galanterien*). Тем самым композитор (выступивший в данном случае и в качестве издателя) недвусмысленно показал, что для него именно отдельные части (в соответствии с традицией того времени) были на первом месте, а никак не объединявшая их конструкция.

Ну а если обратить внимание на наиболее часто встречающееся французское наименование барочных сюитных собраний — *Suites de pièces* («Последования пьес»), то оно, что называется, говорит само за себя.

Таким образом, аргументов в пользу радикального противопоставления двух интересующих нас музыкальных жанров, представленных в творческом наследии мастеров музыкального барокко, более чем достаточно. А потому, казалось бы, следует признать справедливость такой, на первый взгляд, логичной и обоснованной позиции.

Однако есть ряд факторов, способных ее как минимум существенно поколебать.

Во-первых, как мы уже отчасти отмечали, музыкальная практика оставила нам многочисленные свидетельства как минимум внешнего сходства барочных сюит и сонат. Достаточно вспомнить хотя бы об итальянских сонатах *da camera*, состоявших преимущественно из жанрово-бытовых по своей природе частей. К этому следует добавить, что и в наследии французских композиторов первой половины XVIII в. имеется немало сочинений, обозначенных как сонаты, которые также состоят в основном из частей танцевального характера²⁰. Кроме того, существовала и обратная тенденция, когда именуемые сюитами сочинения строились в значительной мере из музыки «абстрактного» характера (в которой жанрово-бытовая первооснова неочевидна) и тем самым несколько напоминали «серьезные» сонаты. В качестве примера можно упомянуть хотя бы о начинающихся по типу «прелюдия и fuga» клавирных сюитах Г. Ф. Генделя d-moll (HWV 428) и f-moll (HWV 433). Или

²⁰ Типичные примеры обнаруживаются в сборниках сонат для двух флейт без баса ор. 8 Ж. Б. де Буамортье или его же сонат для флейты и баса ор. 19.



Рис. 2. Титульный лист «Пьес для клавесина» И. Маттезона (Лондон, 1714). Изображение заимствовано из IMSLP / Petrucci Music Library (http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP584203-PMLP837266-mattheson_pieces_de_clavecin_ContentServer_20190806_123834_pref.pdf)

же о неоднократном использовании двухголосных фуг в сюитах Пьера Даникана Филидора²¹.

²¹ Причем в одной из таких сюит (№ 2 G-dur из собрания камерных сочинений оп. 1, опубликованных в 1717 г. в Париже) оказываются сразу две (!) фуги — в качестве первой и четвертой (заключенной).

Во-вторых, в инструментальной музыке эпохи барокко соната и сюита нередко активно взаимодействовали, образуя составные многочастные композиции, состоявшие из «серьезных» сонат, за которыми следовали типичные для сюитного ряда танцевальные пьесы. Пожалуй, наиболее известные примеры такого рода, которые уже вряд ли возможно однозначно приписать к тому или иному жанру, содержатся в сборнике композиций для трио-состава *Hortus Musicus* Иоганна Адама Рейнкена (Гамбург, 1688), а позднее — в собрании камерных сочинений Франсуа Куперена под названием «Нации» (*Les Nations*), опубликованном в 1726 г. в Париже. Причем Куперен в небольшом Предуведомлении к данному изданию прямо указал на то, что в данном случае ранее написанные сонаты (*Sonades*) использованы им как своего рода «прелюдии» или «интродукции» в «больших последованиях пьес» (*grandes Suites de Pièces*), каждое из которых в партиях обозначено как *Ordre*.

И тем не менее главным аргументом в пользу сомнительности противопоставления барочной сюиты и сонаты оказываются не два вышеупомянутые фактора, а то обстоятельство, что само по себе такое противопоставление имеет смысл только при оценке этих жанров с точки зрения современной музыкальной практики, когда и сюиты, и сонаты, появившиеся в XVII — первой половине XVIII столетия, воспринимаются прежде всего как такие же музыкальные произведения, как творения композиторов гораздо более позднего времени. А дошедшие до нас старинные опусы, исполненные в концертах или непосредственно записанные при помощи соответствующих технических средств, в большинстве случаев озвучиваются по аналогии с партитурами Чайковского или Шостаковича. При этом обстоятельства подлинного бытования музыкальных артефактов барочных времен в расчет если и берутся, то лишь частично — в практике так называемого аутентичного (или исторически информированного) исполнительства, распространяясь главным образом на сферу инструментария и сугубо исполнительские приемы.

Но при оценке инструментальной музыки XVII — первой половины XVIII в. историком музыки, имеющим более или менее ясное представление о специфике музыкальной практики того времени, оказывается, что сюита и соната бывшие весьма востребованными в обществе жанрами композиторской (и шире — композиторско-издательской) продукции, несмотря на некоторые сходные черты, в целом существенно различались. Фактически они представляли собой так называемые нерядоположенные явления, противопоставление и сравнение которых по большому счету лишено смысла. Типичная аналогия в данном случае — соотношение, с одной стороны, научной монографии, а с другой — научного журнала. Разумеется, мы можем сравнивать конкретные издания подобного рода с позиций собственно полиграфических, но это мало что даст для понимания их специфики.

Вот и в отношении барочных сюит и сонат складывается примерно такая же ситуация. Мы уже отмечали их качественное различие в плане соотношения целого и его частей. К этому следует добавить и принципиально разный подход к «потреблению» данных разновидностей музыкальной продукции.

чительной) части общей композиции: Fugue — Air en Rondeau — Sarabande — Fugue (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 <...>*. Paris: Foucault, 1717, p.8–13).

В случае с сонатой мы, как правило, имеем дело с сочинениями, предназначенными для частных концертов, профессионального или любительского музицирования, а отчасти для использования в богослужебной практике. Причем сочинениями едиными в содержательном и конструктивном отношении, рассчитанными на целостное исполнение. Не случайно же для их наименования непременно использовалось слово *Sonata*, означавшее инструментальную пьесу как таковую, которая, вне зависимости от внутренних контрастов, конструктивной сложности и деления на отдельные разделы (*sections*) либо части (*movements*), выступала единицей не просто композиторской продукции, но и собственно исполнительской практики, не подразумевавшей игру по частям (по крайней мере, на уровне преобладающей тенденции). Причем это касалось даже тех самых камерных сонат, что состояли в основном из танцевальной по своей природе музыки: вспомним еще раз о цитированном ранее определении Броссара, в котором говорилось о том, что «все это, написанное в одном тоне или модусе и *играемое последовательно* (курсив мой. — Ю. Б.), составляет Сонату da Camera» (“*tout cela composé sur le même Ton ou Mode et joüé de suite, compose une Sonate da Camera*”) [30, p. 130]. Заметим также, что целостное исполнение барочной сонаты, учитывая сравнительно небольшое количество ее частей и их довольно скромные размеры) не требовало особого напряжения как от исполнителей, так и от потенциальных слушателей этой музыки, в восприятии которой весьма существенным был фактор эстетического переживания.

Если же мы обратимся к тем многочастным композициям, которые (вне зависимости от аутентичного наименования или отсутствия такового) ныне признаются относящимися к единому жанру, традиционно называемому сюитой, то ситуация здесь складывается существенно иная. Безусловно, в каждой из сюит формируется некое композиционное целое, причем нередко оно оказывается довольно тщательно структурированным (в том числе вследствие использования тех или иных типологических конструкций). Но вот с тем, что это целое обязательно предполагает исполнение «в один присест» (*at a single sitting*), как сказано в определении сюиты, которое дал Дэвид Фуллер в «Новом музыкальном словаре Гроува» [3, p. 665], вряд ли можно согласиться. По крайней мере, реалии музыкальной практики XVII — первой половины XVIII в. скорее свидетельствуют об обратном.

Пользовавшиеся немалой востребованностью в тогдашнем обществе сольные сюиты (для лютни, клавира, виолы и других инструментов, включая также сюиты для мелодического инструмента и *basso continuo*) предназначались в основном для домашнего музицирования или использования при обучении игре на том или ином инструменте и фактически являлись не едиными сочинениями, а репертуарными сборниками, из которых, по мере надобности, можно было взять для разучивания или исполнения одну либо несколько пьес.

Разумеется, если количество пьес в сюите было сравнительно небольшим, сопоставимым с количеством частей сонаты, их вполне можно было исполнить и целиком²². Но это не было правилом и тем более не касалось многочастных сюит,

²² Прежде всего это, конечно же, имеет отношение к достаточно кратким (из 3–4 частей) «вариационным» сюитам для лютни или клавесина, состоящим из пьес, родственных в интонационно-тематическом отношении, которые нередко встречаются в европейской музыке до 1660-х годов.

насчитывавших в своем составе по 6–8 и более пьес, которые все чаще начали создаваться с последних десятилетий XVII в. Даже в современной концертной практике такие сюиты если и исполняются целиком, то сравнительно редко. А в условиях эпохи барокко это вообще было немыслимо, тем более что сюита в целом не была концертным жанром. Не говоря уже о том, что многие сюитные ряды были практически неисполнимы целиком не только по причине большого количества частей, но и по иным соображениям.

Так, в трех из четырех больших подборках однотональных пьес, которые образуют книгу *Pièces de clavecin* Жана-Анри д'Англебера (1689), встречаются переложения увертюры Ж. Б. Люлли, которые, однако, помещены не в самом начале этих подборок (что было бы логично и соответствовало типу формировавшейся в то время так называемой увертюры-сюиты), а, напротив, ближе к их концу. Соответственно, их исполнение в едином ряду в том виде, как это зафиксировано в нотном тексте, по меньшей мере способно сделать целое довольно странным, если не сказать бессмысленным. Примерно в таком же положении окажется исполнитель, который захотел бы сыграть целиком 11-ю сюиту C-dur И. Маттезона из его клавирного собрания 1714 г., поскольку в ней пятичастной увертюре-сюите, вопреки всем «нормативам» того времени, предшествует развернутая fuga.

Ну а если обратиться к так называемым органным сюитам, которые активно публиковались во Франции в конце XVII — первой трети XVIII в., то они принципиально не могли претендовать на целостное исполнение, поскольку фактически являлись репертуарными подборками для приходских органистов, состоявшими из пьес, изначально создававшихся для церковных служб, где они должны были исполняться отнюдь не подряд²³.

Так что, как мы видим, сольные сюиты по большей части не были теми единичными в художественном отношении музыкальными сочинениями, которые обязательно предполагали целостное исполнение.

Что же касается сюит ансамблево-оркестровых, сохранившихся в опубликованном и рукописном виде, то и они в основном предназначались не для концертов²⁴, а в качестве застольной либо пленэрной музыки. К тому же определенная часть партитур того времени включала в себя музыку, реально использовавшуюся в танцевальной практике, как, например, в случаях с *Florilegium Primum* (1695) и *Florilegium Secundum* (1698) Георга Муффата. Соответственно эстетический фактор при создании подобных сюит принимался во внимание далеко не в первую очередь. Но это, как ни странно, не означает, что такие часто весьма развернутые композиции не могли прозвучать целиком. Напротив, прикладной (нередко фоновый) характер этой музыки весьма этому способствовал (исполнение сюит могло продолжаться столь долго, сколько было необходимо для сопровождения, скажем, праздничной трапезы или фейерверка, притом что в каждом конкретном случае без ущерба для общего впечатления сюиту можно было, с одной стороны, не до-

²³ Предпринимающиеся отдельными исследователями попытки рассматривать данные сюиты как единые произведения, да к тому же утверждать, что изначально они мыслились «для исполнения в условиях светского — например, салонного, — музицирования» [40, с. 139], очевидно, являются результатом не критического отношения к нотным текстам эпохи барокко.

²⁴ Разумеется, полностью исключить этого нельзя, но в сохранившихся источниках документальная информация по этому поводу нам не попадалась.

игрывать до конца, а с другой — добавлять к ней одну или несколько дополнительных пьес)²⁵.

Таким образом, оценивая барочную сюиту и сонату с позиций аутентичного подхода к истории музыкальной культуры, мы можем утверждать, что современное представление о них как о различных жанрах, понимаемых в качестве определенных разновидностей многочастных музыкальных произведений, в целом противоречит реалиям музыкальной практики той эпохи. И если барочная соната действительно являлась одним из важнейших типов музыкального *сочинения*, понимаемого неким художественным целым (наряду с концертом, симфонией, фантазией, рондо и т. п.), то сюита — это явление совершенно иного рода. Рассматриваемая по большей части как атрибут композиторско-издательской практики, она чаще всего оказывается не рассчитанной на целостное исполнение репертуарной подборкой пьес для той или иной формы музицирования и носит в основном явно прикладной характер. Часто демонстрирующая в виде нотного текста достаточно четко структурированное целое, сюита тем не менее так и не приобрела в эпоху барокко статус целостного музыкального сочинения.

Литература

1. Неклюдов, Юрий. “Сюита”. В изд. *Музыкальный энциклопедический словарь*, гл. ред. Юрий Келдыш: 529. М.: Советская энциклопедия, 1990.
2. “Сюита”. *Большая российская энциклопедия*. Дата обращения август 26, 2019. <https://bigenc.ru/music/text/4177509>.
3. Fuller, David. “Suite”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 24: 665–84. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
4. Mangsen, Sandra. “Sonata”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 23: 671–87. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
5. Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.
6. Newman, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1959.
7. Beer, Axel, u. a. “Suite”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hrsg. Ludwig Finscher, Bd. 8: 2067–80. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998.
8. Mielke-Gerdes, Dorothea. “Sonate”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hrsg. Ludwig Finscher, Bd. 8: 1572–1607. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998.
9. Edler, Arnfried. *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*. 3 T. Laaber: Laaber-Verlag, 2004, T. 1: Von den Anfängen bis 1750. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7/1).
10. Bockmaier, Claus, und Siegfried Mauser, Hrsg. *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik*. Laaber: Laaber-Verlag, 2005. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 5).
11. Allsop, Peter. *The Italian “Trio” Sonata: From Its Origins Until Corelli*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
12. Schulenberg, David. *Music of the Baroque*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001.
13. Buelow, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
14. Carter, Tim, and John Butt, eds. *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005.
15. Barnett, Gregory. *Bolognese Instrumental Music, 1660–1710*. Aldershot: Ashgate, 2008.

²⁵ Сказанное, однако, не означает, что ансамблево-оркестровая сюита — случайное собрание пьес. Тем более не являлись таковыми музыкально-хореографические композиции эпохи барокко — например, многочисленные balletti Иоганна Шмельцера, создававшиеся им в качестве балетных вставок для постановок в Вене крупных музыкально-сценических произведений. Внешне такие balletti весьма напоминают инструментальные сюиты, но, строго говоря, к ним не относятся, поскольку имеют совершенно иное происхождение и предназначение.

16. Keefe, Simon P., ed. *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.
17. Brewer, Charles E. *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and Their Contemporaries*. Farnham: Ashgate, 2011.
18. Robertson, Michael. *Consort Suites and Dance Music by Town Musicians in German-Speaking Europe, 1648–1700*. Abingdon: Routledge, 2016.
19. Rampe, Siegbert. *Instrumentalmusik des Barock. Mit Beiträgen von Clemens Fanslau und Grzegorz Joachimiak*. Laaber: Laaber-Verlag, 2018. (Handbuch der Musik des Barock).
20. Rathey, Markus. “Buxtehude and the Dance of Death: The Chorale Partita *Auf meinen lieben Gott* (BuxWV 179) and the *Ars Moriendin* in the Seventeenth Century”. *The Early Music History* 29 (2010): 161–88.
21. Cole, Warwick. “Notation and the Origins of Bach’s Cello Suite in C minor (BWV1011)”. *Early music* 47, no. 2 (2019): 241–54.
22. Кюрегян, Татьяна. *Форма в музыке XVII–XX веков*. 2-е изд. М.: Композитор, 2003.
23. Бочаров, Юрий. “О сюитах ‘правильных’ и ‘неправильных’”. *Старинная музыка*, no. 1–2 (2008): 2–9.
24. Бочаров, Юрий. “Барочная сюита: знакомая и незнакомая”. *Старинная музыка*, no. 4 (2013): 11–8.
25. “Suite (music)”. *Wikipedia*. Дата обращения август 26, 2019. [https://en.wikipedia.org/wiki/Suite_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Suite_(music)).
26. “Suite (music)”. *Encyclopaedia Britannica*. Дата обращения август 26, 2019. <https://www.britannica.com/art/suite>.
27. Riemann, Hugo. *Musik-Lexikon <...>*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882.
28. Schmidt-Beste, Thomas. *The Sonata*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011.
29. Brossard, Sébastien, de. *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens & François les usitez dance la Musique*. Paris: Ballard, 1703.
30. Brossard, Sébastien, de. *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens & François les usitez dance la Musique*. 3 éd. Amsterdam: E. Roger, s. a. [ca. 1708].
31. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff “Sébastien de Brossard’s Dictionnaire of 1701: A Comparative Analysis of the Complete Copy”. *Early Music*, no. 3/44 (2015): 417–30.
32. Mattheson, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: B. Schiller, 1713.
33. Walther, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec <...>*. Leipzig: W. Deer, 1732.
34. Епишин, Александр. *Магия музыки барокко: итальянская трио-соната*. СПб.: Композитор, 2006.
35. Бочаров, Юрий. “Da chiesa e da camera”. *Старинная музыка*, no. 3–4 (2011): 16–23.
36. Allsop, Peter. *Archangelo Corelli “New Orpheus of Our Times”*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999. (Oxford Monographs on Music).
37. Mangsen, Sandra. “Sonata da camera”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 23: 687. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
38. Бочаров, Юрий. “Сюита в эпоху барокко: к истории жанрового наименования”. *Музыка. Искусство, наука, практика*, no. 1 (2018): 56–65.
39. Фраёнов, Виктор. “Циклические формы”. В изд. *Музыкальный энциклопедический словарь*, гл. ред. Юрий Келдыш: 615. М.: Советская энциклопедия, 1990.
40. Чебуркина, Марина. *Французское органное искусство Барокко. Музыка, Органостроение, Исполнительство: Монография*. Париж : Natives, 2013.

Статья поступила в редакцию 20 сентября 2019 г.;
рекомендована в печать 28 февраля 2020 г.

Контактная информация:

Бочаров Юрий Семенович — д-р искусствоведения, вед. науч. сотр.; stmus@mail.ru

Suite vs Sonata in the Baroque Era

Yu. S. Bocharov

Moscow Conservatory,
13/6, Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation

For citation: Bocharov, Yuri. "Suite vs Sonata in the Baroque Era". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 210–229. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.202> (In Russian)

The article focuses on the suite and sonata as two important genres of instrumental music of the Baroque era. The author draws attention to the widespread misconceptions that Baroque suites were usually built on the basis of four dances: allemande, courante, sarabande and gigue, and Baroque sonatas in general were divided into 2 types — church (sonata da chiesa) and chamber sonata (sonata da camera). He also points to the historical mistake in defining the form of any four-movement Baroque composition ("slow — fast — slow — fast") as a da chiesa cycle, as well as to the principle error of the traditional interpretation of the sonata da camera as a suite based on the inaccurate translation of the original definition from Sébastien de Brossard's "Dictionnaire de Musique" (1703). The main idea of the article is that the common comparison of suites and sonatas as two different genres of Baroque instrumental music is possible only in terms of modern musical practice. However, in the Baroque era, the genres, which we call sonata and suite, were actually different phenomena, and their comparison was largely meaningless. Baroque sonata was a form of multi-movement musical work intended to be performed entirely while the suite was formed from many separate and completed pieces; it was not a united work ordinarily. Despite the fact that suites were often formed on the basis of one or another typological principle, they, as a rule, turned out to be nothing more than repertoire collections for learning to play musical instrument or for playing music at home. And although multi-movement orchestral suites, unlike solo ones, had a better chance for full performance, they were also not generally considered as concert works, but were used mainly as a repertoire for Musique de Table, Music for a Firework, etc.

Keywords: Baroque, instrumental music, suite, sonata, da chiesa, da camera, genre, form, composition.

References

1. Nekliudov, Yuri. "Suite". In *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'*, ed. by Yuri Keldysh: 529. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1990. (In Russian)
2. "Suite". *Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia*. Accessed August 26, 2019. <https://bigenc.ru/music/text/4177509>. (In Russian)
3. Fuller, David. "Suite". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 24: 665–84. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
4. Mangsen, Sandra. "Sonata". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 23: 671–87. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
5. Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.
6. Newman, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1959.
7. Beer, Axel, u. a. "Suite". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hrsg. Ludwig Finscher, Bd. 8: 2067–80. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998.
8. Mielke-Gerdes, Dorothea. "Sonate". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hrsg. Ludwig Finscher, Bd. 8: 1572–1607. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998.
9. Edler, Arnfried. *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*. 3 T. Laaber: Laaber-Verlag, 2004, T. 1: Von den Anfängen bis 1750. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7/1).
10. Bockmaier, Claus, und Siegfried Mauser, Hrsg. *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik*. Laaber: Laaber-Verlag, 2005. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 5).

11. Allsop, Peter. *The Italian "Trio" Sonata: From Its Origins Until Corelli*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
12. Schulenberg, David. *Music of the Baroque*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001.
13. Buelow, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
14. Carter, Tim, and John Butt, eds. *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005.
15. Barnett, Gregory. *Bolognese Instrumental Music, 1660–1710*. Aldershot: Ashgate, 2008.
16. Keefe, Simon P., ed. *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.
17. Brewer, Charles E. *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and Their Contemporaries*. Farnham: Ashgate, 2011.
18. Robertson, Michael. *Consort Suites and Dance Music by Town Musicians in German-Speaking Europe, 1648–1700*. Abingdon: Routledge, 2016.
19. Rampe, Siegbert. *Instrumentalmusik des Barock. Mit Beiträgen von Clemens Fanselau und Grzegorz Joachimiak*. Laaber: Laaber-Verlag, 2018. (Handbuch der Musik des Barock).
20. Rathey, Markus. "Buxtehude and the Dance of Death: The Chorale Partita *Auf meinen lieben Gott* (BuxWV 179) and the *Ars Moriendin* in the Seventeenth Century". *The Early Music History* 29 (2010): 161–88.
21. Cole, Warwick. "Notation and the Origins of Bach's Cello Suite in C minor (BWV1011)". *Early music* 47, no. 2 (2019): 241–54. DOI: 10.1093/em/caz019.
22. Kiuregian, Tat'iana. *Form in the Music of the 17th — 20th Centuries*. 2nd ed. Moscow: Kompozitor Publ., 2003. (In Russian)
23. Bocharov, Yuri. "About 'right' and 'wrong' suites". *Starinnaia muzyka*, no. 1–2 (2008): 2–9. (In Russian)
24. Bocharov, Yuri. "Baroque Suite: Familiar and Unfamiliar". *Starinnaia muzyka*, no. 4 (2013): 11–8. (In Russian)
25. "Suite (music)". *Wikipedia*. Accessed August 26, 2019. [https://en.wikipedia.org/wiki/Suite_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Suite_(music)).
26. "Suite (music)". *Encyclopaedia Britannica*. Accessed August 26, 2019. <https://www.britannica.com/art/suite>.
27. Riemann, Hugo. *Musik-Lexikon <...>*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882.
28. Schmidt-Beste, Thomas. *The Sonata*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011.
29. Brossard, Sébastien, de. *Dictionaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens & François les usitez dance la Musique*. Paris: Ballard, 1703.
30. Brossard, Sébastien, de. *Dictionaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens & François les usitez dance la Musique*. 3 éd. Amsterdam: E. Roger, s. a. [ca. 1708].
31. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff "Sébastien de Brossard's Dictionnaire of 1701: A Comparative Analysis of the Complete Copy". *Early Music*, no. 3/44 (2015): 417–30. DOI: 10.1093/em/cav044.
32. Mattheson, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: B. Schiller, 1713.
33. Walther, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec <...>*. Leipzig: W. Deer, 1732.
34. Epishin, Aleksandr. *The Magic of Baroque Music: Italian Trio Sonata*. St. Petersburg: Kompozitor Publ., 2006. (In Russian)
35. Bocharov, Yuri. "Da chiesa e da camera". *Starinnaia muzyka*, no. 3–4 (2011): 16–23. (In Russian)
36. Allsop, Peter. *Archangelo Corelli "New Orpheus of Our Times"*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999. (Oxford Monographs on Music).
37. Mangsen, Sandra. "Sonata da camera". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 23: 687. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
38. Bocharov, Yuri. "Suite in the Baroque: The History of the Genre Denomination". *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika*, no. 1 (2018): 56–65. (In Russian)
39. Fraenov, Viktor. "Cyclic Forms". In *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'*, ed. by Yuri Keldysh: 615. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1990. (In Russian)
40. Cheburkina, Marina. *French Baroque Organ Art. Music, Organ Engineering, Performance: Monograph*. Paris: Natives, 2013. (In Russian)

Received: September 20, 2019

Accepted: February 28, 2020

Author's information:

Yuri S. Bocharov — Dr. Habil., Leading Researcher; stmus@mail.ru