

УДК 785.082.2.03.(450)«16/17»

О. П. САВИЦКАЯ

СТАНОВЛЕНИЕ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ФОРМЫ *SONATA DA CHIESA* В ИТАЛЬЯНСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 15.10.2013)

Церковная соната (итал. *Sonata da chiesa*, нем. *Kirchensonate*, фр. *Sonate d'église*, англ. *Church sonata*) возникла как разновидность трио-сонаты, одного из важнейших жанров инструментальной музыки эпохи барокко. К концу 30-х гг. XVII века наметилось разделение трио-сонаты на две разновидности – церковную (*Sonata da chiesa*) и светскую (*Sonata da camera*), полностью закрепившееся к середине века (Т. Мерула. Канцоны, или Церковные и камерные концертные сонаты, 1637; Б. Марини. Церковные и камерные сонаты для разных инструментов, 1655; Дж. Легренци. Церковные и камерные сонаты, 1656). К этому времени произошло четкое разграничение их функционального назначения и сфер бытования. В отличие от танцевальной *Sonata da camera*, предназначенной для светского музицирования, *Sonata da chiesa* исполнялась во время службы перед частями Мессы (*Kyrie*, *Introitus*) или, подобно органной музыке, замещала хоровые разделы – *Offertorium*, *Graduale*, *Communio* и т. д. [6, с. 36].

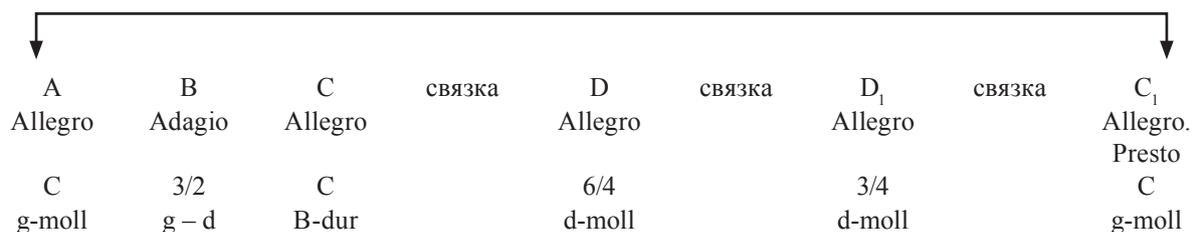
30–70-е гг. XVII века составляют ранний период формирования жанра и формы итальянской *Sonata da chiesa*. Созданные в эти годы сочинения Б. Марини, который первым ввел разделение сонаты на части, Т. Мерулы, Дж. Б. Легренци, М. Нери, Ф. Турини и др., как правило, представляют собой контрастно-составные композиции, отмеченные нестабильностью количества частей, типов фактуры (при преобладании имитационно-полифонической) и структурных принципов¹. На примере этих сочинений видно, как композиторы подступают вплотную к порогу циклической формы. Несмотря на сохраняющуюся связь со старинной канцоной, они убедительно демонстрируют логику зарождающегося циклического мышления, которое проявляется в увеличении масштабов произведения, обособлении его разделов, контрастирующих в фактурном и темповом отношении.

Трио-соната *g-moll* М. Нери для двух скрипок, виолы и баса датируется 1651 годом. Структура ее такова. Первая часть (А) – четырехголосная fuga, в среднем разделе которой в процесс имитации вовлекается тема целиком, ее отдельные фрагменты и элементы удержанного противосложения, а в краткой репризе тема, измененная ритмически (ставшая более сжатой, импульсивной), проводится стреттно. Вторая часть (В) – *Adagio* гомофонно-гармонического склада. Далее следует ряд оттеняемых медленными связками быстрых фугированных частей, образующих многочастную репризную структуру: С – D – D₁ – С₁.

Нетрудно обнаружить в этой цепи *allegri* признаки канцоны: два средних раздела построены на одной теме, в которой, в свою очередь, можно выявить завуалированное интонационное родство с контрапунктом из частей С и С₁ (обыгрывание звуков трезвучия). Таким образом, наличие

¹ Итальянская церковная соната развивалась в творчестве представителей разных композиторских школ – болонской, венецианской, неаполитанской и др. Вопросы их стилевых отличий требуют особого рассмотрения. В настоящей статье в центре внимания находятся важнейшие закономерности становления и эволюции циклической формы итальянской церковной сонаты, рассматриваемой как целостный культурно-исторический феномен.

репризы упорядочивает форму этой «квазиканцоны» (канцоны-сонаты, по терминологии Вл. Протопопова), а ее постепенно, к заключительному разделу, «проясняющееся» интонационное зерно все более определенно корреспондирует с темой I части, образуя общую тематическую арку.



Трио-соната d-moll Дж. Легренци «La Cornaga» для двух скрипок и баса датирована 1655 годом. Ее контрастно-составная структура более компактна, уравновешенна, однако наличие тематической репризы указывает скорее на черты канцоны – признаки циклической формы лишь намечены сменой темпа и фактуры в Adagio.



Сложный процесс становления сонатного цикла, постепенной трансформации канцоны в сонату отражают 10 трио-сонат А. Бертали. Канцона «...не просто распадается на части, образуя старинную сонату. Возникает такое образное содержание, такой тематизм, которые побуждают к расчленению формы на разделы – первоначально при сохранении слитности целого» [2, с. 545].

Примером многочастной контрастно-составной формы служит Трио-соната № 2 d-moll для двух скрипок и тромбона. Ее части еще не очень развиты, не обладают полной внутренней завершенностью, некоторые из них выполняют функцию вступления или перехода. Однако здесь уже вполне ощутимы не только различные типы движения и типы фактуры, но также и разноплановая образность. В сонате преобладают быстрые имитационно-полифонические части, тематизм которых – от нейтральных инструментальных идиом до индивидуализированного, жанрово-характерного материала – ориентирован на выявление виртуозных возможностей инструментов.

Большой свободой отмечен тональный план сонаты, основанный на кругообразном обходе тоникализованных ступеней лада. Тональная замкнутость и интонационная «переключка» медленных частей придают сочинению целостность и законченность (рис. 1).

Творческие искания и художественные достижения итальянских сонатистов середины XVII века подготовили явление А. Корелли, который вошел в историю музыки барокко как композитор, в творчестве которого сложилась и закрепилась «типичная форма церковной сонаты из четырех контрастных частей: Grave (гомофонное или имитационное, C) – Allegro (фугированное, C) – Adagio (гомофонное, 3/2) – Allegro или Presto (фугированное или гомофонное, C или 3/2)» [8, с. 217].

А. Корелли еще при жизни завоевал подлинно мировую славу. В начале XVIII столетия его имя для французских или немецких современников символизировало не только наивысший успех, но и саму специфику итальянской инструментальной музыки. В четырех сборниках трио-сонат, созданных с 1681 по 1694 г., композитор сформировал свою концепцию сонатного и сюитного цикла, которую затем «перенес» в жанры скрипичной сонаты с сопровождением и concerto grosso.

Сравнение церковных сонат А. Корелли с сочинениями предшественников показывает, какой значительный шаг в эволюции жанра и формы он сделал. Именно у А. Корелли Sonata da chiesa окончательно освобождается от подчиненности канцоне и из слитной контрастно-составной композиции превращается в оформившийся сонатный цикл. Его структура в ряде сочинений достаточно свободна и индивидуальна, но основные принципы четырехчастной типизированной композиции выявлены вполне определенно.

Один из «классических» образцов жанра – Соната op. 3 № 7 e-moll. Открывает цикл скорбно-величественное Grave. Выразительный, внутренне напряженный образ возникает благодаря использованию принципа единовременного контраста: широкие, протяженные фразы скрипок

Allegro (I)

Allegro (II)

Solo

Allegro (III)

Allegro (IV)

вступл.	A	связка	B	C	D	E	постлюдия
Adagio	Allegro	Adagio	Allegro	Adagio	Allegro	Allegro	Adagio

Рис. 1. А. Бертали. Трио-соната № 2 d-moll (ч. I–IV)

звучат на фоне органного сопровождения, тяжелая поступь которого в сочетании с острыми «ламентозными» задержаниями вызывает ассоциации с сумрачной сарабандой. При этом образуется характерная для церковных сонат А. Корелли смешанная фактура: канонические имитации струнных накладываются на гомофонно-гармоническое basso continuo. Ощущение строгой серьезности, оваянной духом старых традиций, усиливает форма, напоминающая хоральный bar.

II часть (Allegro) – энергичная трехголосная fuga, тема которой уже вполне соответствует зрелым образцам барочного полифонического тематизма: интонационно индивидуализированное ядро и развертывание, построенное на общих формах движения (рис. 2).



Рис. 2. А. Корелли. Соната op. 3 № 7 e-moll (ч. II)

В среднем разделе, основанном на стреттах, используется прием, встречающийся во многих разработках кореллиевских фуг: материалом для имитаций становятся различные, все более краткие, элементы темы. В репризе тема проводится стреттно в субдоминантовой тональности a-moll с последующим возвращением в основную тональность. Тонально-гармонический план, подкрепляемый логикой тематического развития, выявляет в фуге черты старинной двухчастной формы.

III часть (Adagio) возвращает к интонационной и образной сфере I части. Однако здесь скорбно-величественный образ Grave приобретает лирические черты, что сопровождается тонкой «перестройкой» всего комплекса выразительных средств. При сохранении смешанной фактуры. Adagio более полифонизировано. Канонически проводимая скрипками тема излагается ровными крупными длительностями, напоминая о традициях хоровой полифонии; регистрово отделенный от других голосов бас обнаруживает свои линейные потенции, реализующиеся в каденции типично пассакальной нисходящей фразой. В соответствии со своей драматургической функцией лирического центра Adagio более протяженно, чем Grave. Его внутренней законченности способствует тональная логика – обход основных ступеней по формуле T – D – S – T.

Завершает цикл Allegro стремительный танцевально-игровой финал (старинная двухчастная форма), который ярко передает атмосферу концертирования, соревнования двух виртуозных инструментов. Этой атмосферой «дышат» и выразительные обмены репликами скрипок, и красочный эффект эха в последних тактах.

Стремясь к разнообразию и характерности частей цикла, А. Корелли в то же время не забывает об уравновешенности и пропорциональности целого. Важное значение приобретают приемы интонационного объединения, использующиеся, как правило, очень тонко: интонационное родство тематизма разных частей не «декларируется», а исподволь «проявляется» в процессе тематической работы. Таким образом, А. Корелли все дальше уходит от тематического единства многочастной канцоны, трактуя идею интонационных связей как способ выявления и утверждения главной мысли сочинения. В рассмотренной Сонате op. 3 № 7 сквозная интонационная идея реализуется посредством проведения в разных частях нисходящей секстовой мелодической

попевки, варьирующей метроритмически и артикуляционно-динамически (примеры a, b, c), а также благодаря своеобразной системе «гармонических рифм», складывающейся в результате завершения всех частей одним и тем же «кадансом барокко» (пример d) (рис. 3).

Рис. 3. А. Корелли. Соната оп. 3 № 7 е-moll (схема интонационного родства)

Представление о строении кореллиевской Sonata da chiesa будет неполным, если не отметить наличие и иных, «нетиповых» многочастных композиций. Соната оп. 3 № 12 A-dur, последняя в макроцикле из двенадцати сочинений, становится его ярким заключением (conclusio, peroratio), которое в соответствии с законами риторики «...должно отличаться особенно настойчивым движением» [3, с. 8]. Концентрация и многообразие интонационно-тематических и жанровых идей, присущие предыдущим сонатам данного опуса, здесь уступают место импровизационной стихии скрипичной виртуозности. Преобладают быстрые темпы (Grave. Allegro I – Adagio. Vivace – Allegro II – Allegro III – Allegro IV), а также особого рода деиндивидуализированный тематизм, основанный на разных видах ритмически и метрически варьированных арпеджио в первых трех частях, и приобретающий несколько более индивидуальный характер в двух последних. Однако даже в этом потоке инструментальной моторики А. Корелли сохраняет признаки циклической функциональности, выделяя как «центр тяжести» самую рельефную в интонационном и структурном отношении фугу (Allegro III) и жигообразный финал (Allegro IV).

Нередко сквозь цикличность кореллиевских сонат проступают черты старинной канцоны. В качестве примеров назовем Сонату оп. 1 № 10 g-moll (Grave – Allegro moderato – Allegro – Adagio – Allegro), где центральное место занимают быстрые фугированные части, тематизм которых опирается на общую восходящую квинтовую попевку, а I и II allegri изложены как варианты подобные разделы однотемной канцоны, и Сонату оп. 1 № 4 a-moll (Vivace – Adagio – Allegro – Presto), также отмеченную преобладанием быстрого движения и интонационным родством тематического материала.

В специальной литературе имеют место различные, в том числе и критические, оценки явления моноинтонационности Sonata da chiesa. Так, В. Ньюман предполагает, что мотивные связи «могут оказаться не более чем отрицательным следствием ограниченности тематизма

и технических ресурсов» [7, с. 78]. Тем не менее следует подчеркнуть, что имеющая глубокие исторические корни конструктивная и смыслообразующая идея множественных трансформаций инициального мотива сыграла в эволюции инструментального тематизма и формы важнейшую роль.

Соната ор. 2 № 12 для скрипки и континуо Ф. М. Верачини, одного из крупнейших итальянских скрипачей-виртуозов, отражает посткореллиевский этап развития крупной инструментальной формы эпохи барокко, когда структура цикла *da chiesa* получила широкое распространение также в сольной сонате и *concerto grosso*. Сочинение Верачини представляет собой четырехчастный (кореллиевского типа) цикл. Весь его тематический материал вырастает из начальной темы, что в сочетании с повторением в конце финала фрагмента I части вызывает ассоциации с многочастной канцоной XVII столетия. Однако характер тематизма, методы его преобразования и структурирования репрезентируют уже иной, новый тип мышления, который и обуславливает своеобразие так называемой «монотематической позднебарочной сонаты» (по терминологии М. Ф. Букофцера) [5, с. 339].

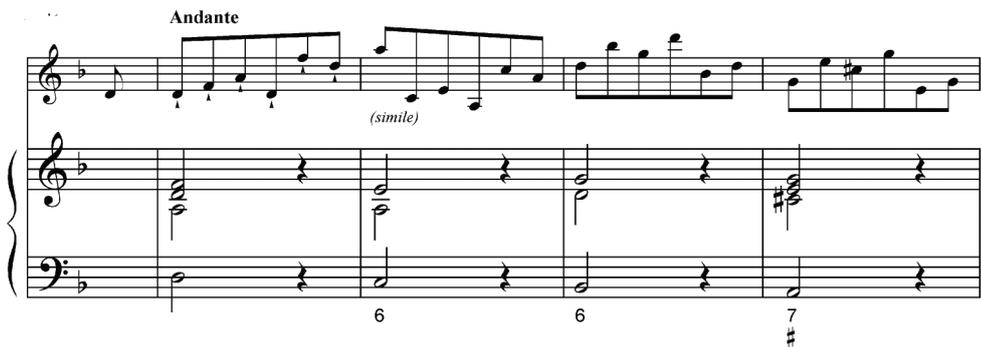
Тема сонаты – нисходящий фригийский тетракорд с хроматическим заполнением – одна из самых распространенных в инструментальной и вокальной музыке барокко формул *Lamento*. Среди обращавшихся к ней композиторов такие мастера разных национальных школ, как Я. Свелинк, И. Пахельбель, Д. Букстехуде, Г. Пёрселл, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель и др.

Метаморфозы, происходящие с темой в дальнейшем развитии, позволяют предположить, что композитор изначально осознавал ее не только как конструктивную основу интонационно-тематического материала сочинения, но и как некое семантическое «множество в единстве», как семантический «спектр», отдельные «цвета» которого становятся доминирующими в разных частях цикла, формируя новые смыслообразы. Для достижения этого мастерски и изобретательно используются все средства выразительности: метроритмические, темповые, гармонические, фактурные, музыкально-риторические, исполнительские.

Очень показательна в этом отношении I часть (*Passagallo. Largo assai*). В непрерывном токе остигатного варьирования происходит внутренне напряженный процесс трансформации темы (пример а, б, с): полифоническая пассакалия, основанная на хроматической формуле *passus duriusculus* («а») → гомофонно-гармоническая чакона, основанная на производной диатонической формуле («б») → вырастающая из нее аллюзия Чаконы А. Корелли («с»)² (рис. 4).

Passagallo
Largo assai, e come sta, ma con grazia

a) 

b) 

² Глубокое почтение к личности и творчеству своего великого предшественника Ф. М. Верачини выражает в традиционной для того времени форме: переработав 12 кореллиевских сонат, он составляет из них собственный сборник «*Dissertazioni del Sg. Francesco Veracini sopra l'opera quinta del Corelli*» («Рассуждения синьора Франческо Верачини по поводу пятого опуса Корелли»).

Рис. 4. Ф. М. Верачини. Соната оп. 2 № 12 d-moll (процесс трансформации темы)

Процесс тематических преобразований охватывает и все последующие части цикла. Во II части (*Capriccio Cromatico. Allegro, ma non presto*) традиционный темповый контраст сочетается с активизацией музыкально-риторической семантики: хроматические звуки темы, гармонизованные аккордовыми диссонансами, трактуются как «источник сильного эмоционального воздействия, подобный риторическим вольностям», как знак «повышенной экспрессии» [1, с. 25]. В III части (*Adagio*) соло скрипки звучит в духе остроэкспрессивного, аффектированного оперного речитатива. Ходы на хроматические интервалы, расшатывающие ладотональность, ямбические мотивы, разделенные паузами, – все это воспринимается как концентрированное сгущение «говорящих» риторических фигур: *pathopoeia*, *supiration*, *tnesis*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, выражающих «чувства вздыхающей и стенающей души» [1, с. 30]. В финале (*Ciaccona. Allegro, ma non presto*) сосредоточенно-величавая тема пассакалии-чаконы приобретает совершенно иной, живой и стремительный характер, ассоциируясь с исторически более ранней чаконой, когда она, согласно описаниям Сервантеса и Лопе де Вега, была «неистойой и дикой», исполнялась с пением и танцами. Динамика инструментального и драматургического развития достигает здесь своей высшей точки, выявляя кульминацию всего сочинения. А завершается соната материалом I части. Это не столько реприза формы, сколько композиционное *circulatio* – фигура круга, означающая исчерпание цикла превращений возвращением к исходному пункту.

Обобщая наблюдения, касающиеся новых черт сонатно-циклического мышления Ф. М. Верачини, отметим следующее: а) Верачини был одним из первых композиторов XVIII столетия, в творчестве которого сложилось близкое классико-романтическому понимание монотематического принципа, когда структурно оформленная тема, открывающая сочинение, трактуется как конструктивно-смысловой источник всего тематического материала; б) основа монотематической

идеи Верачини – жанровая трансформация тематизма, осуществляющаяся путем активного преобразования всех элементов музыкального языка: метроритма, мелодии, фактуры, гармонии, темпа, риторических фигур, исполнительских средств; в) в сонатах Верачини происходит расширение спектра приемов тематического развития: тематический процесс крупной формы опирается на повторение, вариационность и вариантность, полифоническое развитие, производность тем и их существенную трансформацию, одновременный контраст и контрастное сопоставление.

Эмпирически найденная и затем на рубеже XVIII века теоретически осмысленная [4] модель циклической формы *da chiesa* оказалась одной из наиболее универсальных и гибких формул музыкально-логического развертывания крупной инструментальной концепции эпохи барокко. Под влиянием принципов циклической организации церковной сонаты складывалась композиционная структура развивавшихся параллельно с ней скрипичной сонаты соло и с сопровождением, *concerto grosso*, сольного концерта. Постепенно произошло разграничение таких понятий, как жанр *Sonata da chiesa* и характерный для этого жанра (но не ограничивающийся его сферой) тип циклической композиции, получивший название цикл *da chiesa*. Таким образом, музыкально-исторический феномен церковной сонаты предстает в единстве двух аспектов: 1) как жанр, который на протяжении XVII – начала XVIII века кардинально расширил ареал своего бытования, выйдя за пределы прикладной церковной музыки в сферу светского концертного музицирования; 2) как тип барочной крупной инструментальной формы – цикл *da chiesa*, композиционно-драматургические принципы которого (изначально возникшие в жанре церковной трио-сонаты) успешно адаптировались и развивались в условиях других жанров конца XVII – первой половины XVIII века.

За сто с лишним лет своего существования барочная *Sonata da chiesa* проделала огромный путь. Ее динамичная история отражена в сочинениях выдающихся композиторов европейских стран – Дж. Б. и Т. Витали, А. Корелли, Г. Пёрселла, Ф. Куперена, Г. Бибера, Д. Букстехуде, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и др., творчество которых во многом определило облик как музыкального искусства эпохи барокко в целом, так и активно развивавшихся в этот период национальных и региональных композиторских школ.

Литература

1. Захарова, О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. Захарова. – М., 1983.
2. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. / Т. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. – Т. 1. – М., 1983.
3. Холопова, В. О прототипах функций музыкальной формы / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – М., 1979. – Вып. 4. – С. 4–22.
4. Brossard S. de. Dictionnaire de musique / S. de Brossard. – Paris, 1703.
5. Bukofzer, M. Hudba v období Baroka: Od Monteverdiho po Bacha / M. Bukofzer; z anglického originálu «Music in the Baroque Era (From Monteverdi to Bach)» (New York, 1947) preložila Jana Juráňová; doslov napísal Richard Rybář. – Bratislava, 1986.
6. Mielke, A. Untersuchungen zur Alternativ-Orgelmesse / A. Mielke. – Kassel [etc.], 1996.
7. Newman, W. A history of the Sonata Idea. Bd. 1: The Sonata in the Baroque Era / W. Newman. – Chapel Hill, 1959.
8. Ursprung, O. Die Katolische Kirchenmusik / O. Ursprung. – Potsdam, 1931.

O. P. SAVITSKAYA

ESTABLISHMENT OF CYCLIC MUSICAL FORM *SONATA DA CHIESA* IN ITALIAN INSTRUMENTAL MUSIC OF XVII — BEGINNING XVIII AGES

Summary

Issues of establishing *Sonata da chiesa* as a genre and form of the Italian instrumental music of XVII and beginning of XVIII centuries have been considered in the article.

Main focus is put on processes of its formation.

Following steps in the development of *da chiesa* cyclic form have been provided:

- early *canzona sonata*;
- typical Corelli's model;
- its adaptations to other genres.

Also the author of the article makes conclusions about the role of *Sonata da chiesa* in works of most eminent Baroque composers including G.B. Vitali, T. A. Vitali, A. Corelli, H. Purcell, F. Couperin, H.I.F. von Biber, D. Buxtehude, J.S. Bach, G.F. Händel, and others.