

Ольга Шадріна-Лычак

БЕСТАКТОВАЯ ПРЕЛЮДИЯ КАК ФЕНОМЕН ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ БАРОККО

Актуальность темы. Бестактовая прелюдия – одно из ярчайших явлений французской музыки XVII в., едва ли не самая поэтическая её страница, которая, возможно, навсегда останется волшебной тайной давно ушедшей эпохи. Сформировавшаяся и функционировавшая локально, лишь во Франции, в достаточно коротком временном промежутке (приблизительно между 1650–1720 гг.), она представлена небольшим количеством образцов (известно менее 70).

Среди исследований, посвященных собственно бестактовой прелюдии, необходимо выделить работы А. Кёртиса [14], Д. Моронея [18; 19] и К. Тилнея [22], которые на сегодняшний день являются центральными авторами, работающими в данной сфере. Ряд авторов рассматривает отдельные аспекты «бестактовой» проблематики: это О. Бомон, С. Шабалтина, Т. Зенаишвили. Хронологии жанра посвящена работа Ф. Леска. В данных работах бестактовая прелюдия рассматривается в отрыве от широкого исторического контекста и предстает узким, специфическим явлением французской клавесинной школы.

Между тем, внимательное изучение данного жанра существенно корректирует наши представления о его месте и роли как в исторической, так и в современной практике клавесинного исполнительства, где умение сыграть бестактовую прелюдию является показателем профессионального мастерства клавесиниста. Кроме того, бестактовая прелюдия предстаёт своеобразной точкой пересечения важнейших, знаковых явлений музыкальной культуры Барокко, благодаря чему общение с ней позволяет глубже понять такие феномены, как историческая практика орнаментации, импровизации, генерал-баса, клавесинный лютневый стиль. Это обуславливает высокую степень актуальности исследовательской работы с бестактовыми произведениями.

Целью данной статьи является рассмотрение исторических особенностей функционирования жанра бестактовой прелюдии во французской клавесинной музыке эпохи Барокко, а также краткое определение связи бестактовой прелюдии с важнейшими явлениями музыкальной культуры Барокко.

Одним из наиболее ранних образцов жанра являются пять бестактовых прелюдий из лютневого манускрипта «Virginia Renata» (1630 г.). Самые старшие из известных сегодня клавесинных

бестактовых прелюдий были созданы в 50-х гг. XVII столетия Луи Купереном (1626–1661), дядей Франсуа Куперена-Великого. Подчеркнем: речь идет о сохранившихся *записанных* образцах, хотя данный жанр представлял собой в первую очередь форму *устной практики* со всеми её характерными чертами.

Л. Куперен является не только первым (по хронологии), но и самым продуктивным композитором – ему принадлежит наибольшее количество бестактовых прелюдий – 16. Как и все остальные произведения композитора, они не были изданы при его слишком короткой жизни (всего 35 лет) и сохранились в двух манускриптах¹, не являющихся автографами [18; 22]:

1. Манускрипт XVII в., хранящийся в Национальной Библиотеке в Париже и известный под названием «Манускрипт Бойен» (Ms. Bauxyn). Содержит 133 пьесы Л. Куперена.

2. Манускрипт, обнаруженный в 1969 г., хранящийся в Калифорнийском Университете в Беркли и известный под названием «Манускрипт Парвиль» (Ms. Parville). Содержит 56 клавесинных пьес Л. Куперена, которые частично являются вариантами произведений, представленных в манускрипте Бойен.

В период между 1677 и 1733 годами во Франции в авторских сборниках клавирных произведений были опубликованы еще 27 бестактовых прелюдий. Таким образом, авторская часть бестактового репертуара выглядит следующим образом:

1. 50-е гг. XVII в.	Л. Куперен (1626–1661)	16 прелюдий
2. 1677 г.	Н.-А. Лебег (1631–1702)	5 прелюдий
3. 1678 г.	Э. Ж. де ла Герр (1665–1729)	4 прелюдии
4. 1689 г.	Ж.-А. д'Англебер (1628–1691)	4 прелюдии
5. 1703 г.	Л. Маршан (1669–1732)	1 прелюдия
6. 1704 г.	Л. Н. Клерамбо (1676–1749)	2 прелюдии
7. 1705 г.	Г. Ле Ру (?–1705-7)	4 прелюдии
8. 1706 г.	Ж.-Ф. Рамо (1683–1764)	1 прелюдия
9. 1706 г.	Ж.-Ф. Дандриё (1682–1738)	4 прелюдии
10. 1719 г.	Н. Сире (1663–1754)	1 прелюдия

¹ Также в 1958 г. в Лондоне был найден манускрипт, в честь своего открывателя получивший название «Манускрипт Олдхем» (Guy Oldham). Содержит произведения Ж. Ш. де Шамбоньера, Ж.-А. д'Англебера, других композиторов эпохи, а также 78 пьес Л. Куперена, из которых только четыре предназначены для исполнения на клавесине, остальные же представляют большую часть его органного наследия. Бестактовые прелюдии в нем не представлены.

11. 1733 г.

Дюроше (?)

1 прелюдия

В работе К. Тилнея [22] находим упоминания ещё о трех авторских¹ прелюдиях. Также, кроме авторских, существует достаточное количество анонимных пьес, сохранившихся в различных манускриптах.

Весь корпус бестактовых прелюдий открывает исследователям чрезвычайно характерную, ясную и *целостную* картину и позволяет прийти к важным выводам. Подобное наблюдение было сделано авторитетным французским исследователем Ф. Леска, автором «Хронологии бестактовой прелюдии» – списка, куда вошли прелюдии для лютни, виолы и клавесина, созданные на протяжении 1631–1733 гг. В «Хронологии <...>» отсутствует большинство анонимных клавесинных прелюдий, которые, напротив, приведены в книге К. Тилнея. Показательно, что оба издания вышли в одном и том же году – 1991. Ф. Леска так комментирует свой выбор: «Фрагментарные анонимные прелюдии не вошли в список, поскольку эти второстепенные произведения *не добавили бы важной информации* (курсив – О. Ш.-Л.), а только утяжелили бы его» [15].

Жанр не был осмыслен в теоретической мысли XVII–XVIII вв. как особенное явление – в трактатах, методах, теоретических текстах и предисловиях этого периода мы не находим никаких упоминаний о нем [16; 17]². Исключение составляет лишь Н.-А. Лебег. Приведем в полном объеме его предисловие к первой книге клавесинных произведений, изданной в 1677 г.: «Я старался изложить прелюдии со всей возможной легкостью как для понимания, так и для исполнения на клавесине, манере которого свойственно скорее разделение и повторение аккордов, нежели их взятие вместе, как на органе. Если в тексте встретится что-нибудь сложное и непонятное, не соблаговолят ли господа знатоки исправить недостатки, поскольку очень трудно изложить эту манеру прелюдирования

¹ Вот имена авторов: 1. Николя Рако де Грандваль (Nicolas Racot de Grandval), 1676–1753 гг. – французский композитор, клавесинист и драматический актёр. 2. Туссен Бертен де ла Дуе (Toussaint Bertin de la Doué), ок. 1680–1743 гг. – французский композитор. 3. К.-Б. Бальбатр (Claude-Bénigne Balbastre), 1727–1799 гг. – его обращение к данному жанру в 1777 (!) г. выглядит довольно странным, поскольку почти тридцатью годами ранее (в 1749 г.) он опубликовал прелюдию, написанную в обычной – тактовой манере.

² В 2002 г. французское музыкальное издательство Edition Fuzeau, специализирующееся на издании Fac-simile произведений прошедших столетий (начиная с XV в.), в коллекции «Методы и трактаты» выпустило в свет двухтомник «всех теоретических текстов, метод, трактатов, статей относительно конкретного инструмента», как отмечено в каталоге издательства, серия «Франция 1600–1800, Клавесин» [16; 17].

достаточно понятной для каждого» [16, с. 95]. Это, собственно, и все – вместо того, чтобы предложить конкретные советы относительно прочтения нотации и исполнения прелюдий, такое предисловие лишь еще больше мистифицирует сегодняшнего музыканта.

В то же время, достаточное количество сохранившихся в рукописях анонимных бестактовых прелюдий, существенно отличающихся как по своей художественной ценности, так и по уровню технической сложности, являются *свидетельством широкого распространения жанра в живой исполнительской практике эпохи*, ведь в те времена рукописи обычно исполняли функцию своеобразной нотной тетради – сборника для домашнего музицирования.

Становится очевидным, что мы имеем дело с явлением, которое было настолько знакомым, близким и, до определенной степени, понятным современникам, что авторы этого феномена не считали необходимым как-либо комментировать его.

Их молчание и прерванность традиции бытования стали основными причинами утраты тайны понимания этих пьес: к сожалению, сегодняшние музыканты не могут опереться на исторические источники, чтобы исчерпывающе ответить на все вопросы и раскрыть методику работы над бестактовыми прелюдиями, которые в XX веке стали своеобразным центром повышенного внимания в исполнительской практике. В частности, престижнейшие международные конкурсы клавесинистов, такие, как Festival van Vlaanderen (Брюгге), им. И. С. Баха (Лейпциг), им. В. Ландовской (Варшава) и многие другие регулярно включают в свои программы в качестве обязательного произведения прелюдии Л. Куперена, Э. Ж. де ла Герр, Ж.-А. д'Англебера, Л. Маршана и других композиторов.

Сегодня бестактовая прелюдия определяется исследователями как начальная стадия развития жанра прелюдии, её корни – в инструментальных (в частности, лютневых) импровизациях, предшествовавших основному произведению. Такие импровизации преследовали чисто практическую цель – проверить перед исполнением качество темперации (настройки) инструмента и степень отрегулированности механики (ровность клавиатуры), а также дать настройку на определенный тон, модус, образный строй [12; 19; 20 и т.д.]. Так, в письме, датированном 1684 г., Н.-А. Лебег пишет: «Прелюдия представляет собой ни что иное, как подготовку к исполнению произведения в определенном тоне, проверку инструмента, а также утверждение тона, в котором желают играть» [цит. по: 22, с. 27].

Бестактовая прелюдия родственна староитальянской токкате¹ и tombeau² – данные жанры являются представителями стиля «phantasticus» (stylus phantasticus), описанного А. Кирхером в трактате «Musurgia universalis», 1650 г. [3, с. 172]. Их общими характерными чертами являются: свобода изложения, аффективность речи, резкие смены эмоционального состояния, смелые гармонические эксперименты [1; 6; 7; 19]. Однако только для прелюдии использовалась *бестактовая нотация*, а токката и tombeau записывались в обычной – тактовой манере, поскольку структура музыкальной ткани последних не просто позволяла, но даже требовала определенного метро-ритмического структурирования (в большей степени это касается токкаты).

Отметим, что бестактовая прелюдия вышла из активной музыкальной практики еще до окончания эпохи Барокко (что подтверждает её хронология), в то время, как другие клавесинные жанры – её современники продолжали полноценное функционирование. Очевидно, это свидетельствует о том, что бестактовая прелюдия исполнила свою историческую миссию и, как следствие, утратила актуальность.

¹ Клавирные токката и прелюдия имели общее происхождение: они изначально представляли собой импровизацию, заканчивающуюся виртуозными пассажами. В XVI в. эти пассажи постепенно отделились и развились в форму токкаты, которая представляла собой чередование импровизационных и имитационных (заимствованных у вокальной полифонии) разделов, и таким образом позволяла воплотить достаточно широкую палитру образов. Дальнейшее становление токкаты шло путем акцентирования внимания на имитационных разделах, что, соответственно, обусловило их развитие; вершиной данного типа токкаты стали одноименные произведения И. С. Баха, содержащие зрелые классические фуги. Токката стала атрибутивным жанром *итальянской* клавирной школы [19; 13; 7; 20].

В противовес токкате, в прелюдии основная работа происходила с импровизационными разделами. Именно этим объясняется незначительная роль разделов имитационных (записанных в тактовой манере), которые введены в отдельные прелюдии в качестве контрастных средних частей, или же – чаще всего – вообще отсутствующие в ней. Развитие прелюдии проходило в рамках *французской* клавесинной школы.

Схематично очертим следующую тенденцию:

токката – акцент на работе с горизонталью – итальянская традиция,

прелюдия – акцент на работе с вертикалью – французская традиция.

Показательным подтверждением родства токкаты и прелюдии является факт создания И. С. Бахом первой части Партиты ми-минор как «Прелюдии» и дальнейшего (в процессе подготовки к печати) её переименования в «Токкату» [7].

² Tombeau (музыкальная эпитафия) – произведение медитативного характера, созданное в память об умерших учителях, покровителях, друзьях. Сформировалось и бытовало в лютневой исполнительской практике, главным образом во Франции [19; 21; 10].

Первым, кто пишет свои прелюдии уже в обычной – тактовой манере, исследователи называют Ф. Куперена [4]. Важным свидетельством этой эволюции прелюдийной нотации (а значит и собственно жанра) является следующий комментарий композитора относительно собственных сочинений: «Хотя эти прелюдии написаны строго метрично, *имеется определенная традиция, которой нельзя пренебрегать* (курсив – О. Ш.-Л.). Поясняю. Прелюдия – произведение свободное, где можно дать волю воображению. Однако, трудно найти гениев, которые сразу могут достигнуть совершенства в исполнении. Необходимо, чтобы те, кто будет использовать эти прелюдии, играли бы их свободно, не слишком придерживаясь ритма, кроме тех случаев, когда стоит моя помета „строго метрично”. Итак, можно сказать, что музыка (если её сравнивать с поэзией) имеет свою прозу и свои стихи» [2, с. 45].

Слова Ф. Куперена «прелюдия – *произведение свободное, где можно дать волю воображению*» являются еще одним (наряду с собственно текстами прелюдий) подтверждением того, что прелюдия, оттолкнувшись от уровня *прикладного* явления, быстро перешла в статус художественного произведения. И первые же известные образцы – произведения Л. Куперена – ярко свидетельствуют об этом. Бестактовая прелюдия представляла собой экспериментально-поисковый жанр, в котором происходило: 1). осмысление выразительного значения сопоставления разных гармоний; 2). освоение способов организации процесса гармонического развертывания; 3). разработка средств формирования музыкальной ткани гармонической последовательности. То есть прелюдия предоставляла идеальные условия для поисков решений актуальных проблем музыкального искусства XVII в., что, естественно, обуславливало и актуальность её бытования. Именно этим объясняется активный композиторский интерес к *бестактовой* прелюдии на протяжении второй половины XVII в. Постепенно эти задачи решались, и композиторы предоставляли исполнителю все меньше свободы, о чем свидетельствует существенная детализация метро-ритма и фактуры в более поздних прелюдиях. Первые же десятилетия XVIII в. были отмечены неотвратимым выходом бестактовой прелюдии из практики.

Произведения Ф. Куперена представляют уже следующую историческую фазу развития жанра прелюдии. Они будто балансируют на грани, где от исполнителя все еще требуется создание эффекта спонтанной импровизации, в то время как организация музыкальной ткани вплоть до мельчайших её деталей уже продиктована автором. Эти произведения представляют собой переходный этап к прелюдии, сформировавшейся в

творчестве И. С. Баха и получившей дальнейшее развитие в художественной практике XIX в. как самостоятельная миниатюра с устоявшейся формой, в которой отобраны средства для воплощения единого образа и освоена динамика процесса гармонического развертывания.

Безусловно, параллельно с написанием прелюдий – художественных произведений бытовали и прелюдии – подготовительные импровизации. Даже в сегодняшней концертной практике клавесинисты используют короткие импровизации – модуляции для перехода в тональность следующего произведения программы. Настройка инструменталистам и певцам также дается не в виде отдельных звуков или аккордов, а в «художественной» форме. И данную практику невозможно отделить от клавесинного исполнительства, поскольку именно для этого инструмента *работа с аккордом, с фигурой арпеджио* является более чем естественной, на чём и акцентировал внимание в приведенном выше предисловии Н.-А. Лебег.

Итак, можно представить следующую условную схему эволюции жанра:

подготовительная импровизация → бестактовая прелюдия → прелюдия Ф. Куперена → прелюдия-миниатюра.

Так раскрываются исторические особенности функционирования бестактовой прелюдии в музыкальной практике эпохи Барокко.

Формат данной статьи не позволяет детально рассмотреть бестактовую прелюдию в контексте музыкальной культуры XVII–XVIII вв., поэтому кратко очертим лишь основные аспекты.

В частности, как типичный представитель клавесинного лютневого стиля, прелюдия является концентрированным выражением его атрибутивных признаков, демонстрирует его «внутреннее» устройство и выявляет таким образом конкретные композиторские, исполнительские и инструментальные средства воплощения художественного смысла. Это позволяет рассматривать бестактовую прелюдию как ключ к постижению *французской клавесинной традиции*¹.

Благодаря «генетическому» родству с практикой генерал-баса, прелюдия выступает источником знаний и практических навыков, чрезвычайно важных для овладения искусством реализации *continuo*, а также выводит на более глубокое понимание тех процессов, которые происходили в гармонии на этапе становления функциональности.

Кроме того, работа с бестактовой нотацией помогает раскрыть особенности функционирования принципа *дифференцированного использования украшений*, характерного для исполнительской

¹ Подробнее об этом см.: [9].

практики епохи Барокко, и понять, *как именно* может изменяться манера реализации украшения в зависимости от произведения, и каковы параметры этого взаимодействия.

Благодаря особенностям нотации, бестактовая прелюдия становится, в определенном смысле, связующим звеном между трактатами и музыкальными произведениями, записанными привычным способом (с фиксированным метро-ритмом). Именно поэтому работа над ней выводит на новое осмысление импровизационной практики эпохи.

Таким образом, понимание природы бестактовой прелюдии позволяет глубже осознать специфику основного комплекса феноменов исполнительской практики эпохи, а именно: клавесинного лютневого стиля, генерал-баса, техники орнаментации, искусства импровизации.

Осмысление и освоение составляющих исполнительской практики Барокко, происходящее в условиях прерванности традиций, чрезвычайно важно для всех клавиристов, поскольку помогает лучше понять творчество И. С. Баха, Г.-Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, чьи произведения стали основой фортепианного репертуара, а также объединить сегодняшний высочайший уровень технического мастерства с особенной творческой свободой клавирного исполнительства XVII–XVIII вв.

Рис. 1. Л. Куперен. Фрагмент бестактовой прелюдии D-Dur.



Рис. 2. Ж.-А. д'Англебер. Фрагмент бестактовой прелюдии d-moll.



1. Зенашивили Т. Французская бестактовая прелюдия: Импровизация или интерпретация? / Т. А. Зенашивили // Музыкальная академия. – 1999. №2. с. 115-118.
2. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине [пер. с франц. О. А. Серовой-Хорттик; комментарии Я. И. Мильштейна] / Ф. Куперен. – М. : Музыка, 1973. 152 с.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. 318 с.
4. Розанов И., Климовицкий А. Предисловие и примечания / И. В. Розанов, А. И. Климовицкий // Друскин М. С. Собрание сочинений : в 7 т. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. ин-т истории искусств; СПбГК. – Т. 1 : Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / М. С. Друскин редкол.: И. В. Розанов и др. – СПб. : Композитор, Санкт-Петербург, 2007. 752 с. : ил., нот.
5. Фоменко Н. Фактура и артикуляция в «Stylus phantasticus» (на примере немецкой токкаты XVII века) / Н. В. Фоменко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Механізми новацій у музичній творчості: зб. статей. – К., 2013. Вип. 108. С. 153–165.
6. Шабалтина С. Музыкальные идеи Ренессанса и Барокко в клавирных токкатах И. С. Баха / С. М. Шабалтина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: зб. статей. – К., 2006. Вип. 60. С. 215–220.
7. Шабалтина С. «Токката» или «Прелюдия»? История одного названия / С. Шабалтина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. – (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд»: кн. 3). – К., 2009. Вип. 88. Част. I. С. 116–122.
8. Шадріна-Личак О. Клавесинна бестактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві / О. Шадріна-Личак // Часопис: науковий журнал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2010. № 3 (8). С. 150–159.
9. Шадріна-Лычак О. В. Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII-XVIII веков. / О. В. Шадріна-Лычак // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. – (Серія «Старовинна

- музыка: сучасний погляд»: кн. 6). – К., 2014. Вип. 109. С. 135–147.
10. Anthony James R. *La Musique en France à l'époque baroque (de Beaujoyeux à Rameau)* / James R. Anthony. – Paris : Flammarion, 1992. 580 p.
 11. Baumont O. *Quelques réflexions sur la naissance du style français de clavecin* / O. Baumont // *La naissance du style français (1650–1673). Textes réunis par J. Duron.* – Wavre: Editions Mardaga, 2008. pp. 53–68.
 12. Bukofzer M. F. *La Music Baroque* / M. F. Bukofzer. – Editions Jean–Claude Lattes, 1982. 490 p.
 13. Caldwell D. *Toccatà* / D. Caldwell // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* – London : Macmillan, 1980. – Vol. XIX. – P. 17-20.
 14. Curtis A. *Préface* / A. Curtis // *Couperin L. Pièces de clavecin ; [Edition par Alan Curtis].* – Paris : Éd. Heugel & C^{ie}, 1975. – 171 p.
 15. Lescat Ph. *Préface* / Ph. Lescat // *Clérambault N. 1^{er} Livre de Pièces de Clavecin.* – Paris, 1704. – Facsimile ed. J. M. Fuzeau. – Courlay, France, 1991. – XXVIII, 24 p.
 16. *Méthodes et Traités: Série I: France 1600-1800: Clavecin.* – En 2 volumes. – Facsimile ed. J. M. Fuzeau. – Courlay, France, 2002. Vol. I. 213 p.
 17. *Méthodes et Traités: Série I: France 1600-1800: Clavecin.* – En 2 volumes. – Facsimile ed. J. M. Fuzeau. – Courlay, France, 2002. Vol. II. 231 p.
 18. Moroney D. *Introduction* / D. Moroney // *Couperin L. Pièces de clavecin ; [nouvelle revision par Davitt Moroney].* – Monaco : Éditions de L'Oiseau-Lyre, 1985. 222 p.
 19. Moroney D. *Prélude non mesuré* / D. Moroney // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* – London : Macmillan, 1980. Vol. XV. P. 212–214.
 20. Scott G. *Playing the harpsichord.* – New York: St. Martin's Press, 1979. 223 p.
 21. Tilmouth M. *Tombeau* / M. Tilmouth // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* – London : Macmillan, 1980. Vol. XIX. P. 37–38.
 22. Tilney C. *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660-1720* / C. Tilney. – London: Schott & Co., 1991. 3 vols.

Шадрина-Лычак Ольга. Бестактовая прелюдия как феномен исполнительского искусства эпохи Барокко. Освещены исторические особенности функционирования жанра бестактовой прелюдии во французской клавесинной музыке XVII–XVIII вв. Рассмотрен генезис жанра, определена его историческая функция в процессе развития французской клавесинной школы и причины выхода из исполнительской практики. Коротко очерчена связь бестактовой прелюдии с важнейшими явлениями музыкальной культуры Барокко.

Ключевые слова: Барокко, французская клавесинная музыка XVII–XVIII вв., бестактовая прелюдия, токката, tombeau, Л. Куперен, Ф. Куперен.

Шадрина-Лычак Ольга. Бестактова прелюдія як феномен виконавського мистецтва доби Бароко. У статті висвітлено історичні особливості функціонування жанру бестактової прелюдії у французькій клавесинній музиці XVII–XVIII ст. Розглянуто генезис жанру, визначена його історична функція в процесі розвитку французької клавесинної школи та