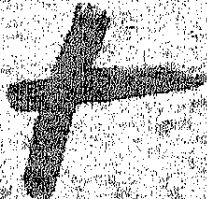


ФРАНСУА КУПЕРЕН



ИСКУССТВО

ИГРЫ НА

КЛАВЕШИНЕ

272-33-76 (Контр.)

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
НЕ ПОЗЖЕ
ВСЬ СРОКА

48	24015		
К. 92			
	Куперен		
	Мексестро		
	судн на клеенка		
	1983		
	26/IX 84	Ци	
	4/IX-88	ВМ	
	24/8. 91	Синд	
	17/IX-94	Табрид	
	20.10.93	Тейлор	
	21.12.93	В	
	5.08.95		

№ 5218-87

24015

4



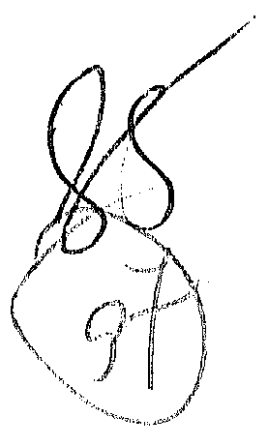
François Couperin

L'ART
DE TOUCHER
LE CLAVECIN

EDITIONS «LA MUSIQUE» MOSCOU 1973

78
К. 92

Франсуа Куперен



**ИСКУССТВО
ИГРЫ
НА КЛАВЕСИНЕ**

24015

БИБЛИОТЕКА
из. УСПРОСКИ
Издательского центра
ИНОСТРАННОЕ И ПОТРЕБ. СЛД.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1973

Перевод с французского
О. А. СЕРОВОЙ-ХОРТИК

Составление, редакция перевода
Д. М. СЕРОВА

Очерк о Куперене,
комментарии и общая редакция
Я. И. МИЛЬШТЕЙНА

Теоретическая часть комментариев
к «Правилам аккомпанемента»
Ю. Н. ХОЛОПОВА

Трактат великого композитора Франции впервые публикуется на русском языке. Издание включает и другие труды Куперена — «Правила аккомпанемента» и предисловия к музыкальным сочинениям. Книга снабжена очерком и комментариями профессора Я. Мильштейна, которые помогут читателю глубже познакомиться с литературно-дидактическим наследием известного музыканта прошлого.

К $\frac{0916-540}{026(01)-73}$ 612-73

© Издательство «Музыка», 1973 г. Перевод.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В 1968 году исполнилось триста лет со дня рождения великого французского композитора, клавесиниста и органиста Франсуа Куперена, самого яркого представителя музыкальной династии Куперенов.

С именем Франсуа Куперена связана целая эпоха, вызвавшая к жизни прежде всего неповторимо прекрасную клавесинную музыку — одно из гармонично совершенных воплощений стиля всего искусства Франции того времени, прославленного многими великими мастерами.

Ныне, примерно с конца 50-х — начала 60-х годов, мы являемся свидетелями своеобразного, охватившего весь мир явления — музыкально-исполнительского «ренессанса», когда растет интерес и внимание к старинной музыке, ее исполнению и изучению.

Возродилась клавесинная игра, заметно увеличилось число талантливых органистов, появились камерные оркестры и музыкальные ансамбли, преимущественный репертуар которых составляют сочинения XVI—XVII—XVIII веков, в какой-то степени воскрешается искусство импровизации.

И все это отнюдь не подделка стиля, не «игра в старину», а глубочайшее стремление отыскать и возродить немеркнувшие шедевры в их по-настоящему полнокровном и соответствующем нашему времени звучании. О причинах этого явления можно сказать многое; здесь же уместно ограничиться лишь кратким мнением: люди второй половины XX века, живущие в бурных, постоянно напряженных ритмах, в противовес усложненным, подчас противоречивым и трудноусвояемым формам современного искусства, хотят найти в произведениях старых мастеров максимум ясности, простоты, душевной чистоты, услышать отражение своих мыслей и чувств в их прекрасной первозданности.

Все только что сказанное в полной мере относится и к сочинениям Куперена, и в данном случае не только к сочинениям музыкальным, но и теоретическим: как известно, его перу принадлежит знаменитый трактат «Искусство игры на клавесине», вышедший в свет свыше двухсот пятидесяти лет назад — в 1716 году.

В книге, лежащей перед читателем, впервые на русском языке публикуется полный текст этого трактата; вместе с ним — также впервые — даются переводы его предисловий или предуведомлений к различным сочинениям: сборникам клавесинных пьес, «Королевским концертам», «Новым концертам», трио-сонатам «Нации», «Апофеозу Люлли», духовной музыке, а также небольшой работы «Правила аккомпанемента», являвшейся, по-видимому, эскизом какого-то

более развернутого трактата, который либо не дошел до нас, либо вообще так и не был написан Купереном.

Таким образом, советский читатель получает теперь возможность познакомиться со всеми сохранившимися литературно-дидактическими трудами Куперена. В них говорится о старинных инструментах, они очень удалены от нас во времени (что особенно чувствуется в музыкальной терминологии), они лаконичны, но тем не менее дают возможность узнать и представить себе многое: помимо педагогических, методических и исполнительских принципов в них ясно можно увидеть черты эпохи Людовика XIV, а также ощутить — и это, быть может, самое главное и интересное — характер самого их автора — Франсуа Куперена Великого, о жизни которого нам известно так мало.

Поэтому выход в свет на русском языке этих сочинений Куперена, бесспорно, может быть охарактеризован как весьма значительное событие, которое, надо надеяться, положит начало публикации и других наиболее знаменитых литературно-музыкальных памятников прошлого.

Перевод трактата «Искусство игры на клавесине» а также и всех остальных сочинений Куперена был осуществлен по полному изданию в двенадцати томах под общей редакцией Мориса Коши. Это фундаментальное издание всех произведений Куперена вышло в Париже в 1932—33 годах, тираж его был крайне мал — всего 385 экземпляров (библиотека Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского располагает комплектом № 88). Редактором первого тома, в котором помещены трактат и «Правила аккомпанемента», является Поль Брюноль.

Сочинениям Куперена сопутствует очерк профессора Я. И. Мильштейна «Франсуа Куперен, его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине». Я. И. Мильштейну принадлежат также комментарии и общая редакция книги. Теоретическая часть комментариев к «Правилам аккомпанемента» написана Ю. Н. Холоповым.

Д. Серов

L'ART
De toucher Le Clavecin,
Par

MONSIEUR COUPERIN
Organiste du Roi, &c.

Dédié
A SA MAJESTE.

^{tr}
Prix 10. en blanc

A PARIS

Chés { M. Couperin Organiste de S.^t Gervais proche l'Eglise
Le Sieur Boivin rue S.^t Honoré à la Règle d'or,
proche la rue des Bourdonnoix
Et de puis peu, chés Le S.^r Le Clerc Marchand rue du Roile à la Croix d'or.
AVEC PRIVILEGE DU ROI.

1717

gravé par Bary

Титульный лист второго издания трактата
«Искусство игры на клавесине» 1717 года

ОДОБРЕНИЕ¹

Я прочитал по распоряжению
Монсеньора Канцлера² «Искусство
игры на клавесине» г-на Куперена.
Уже одно имя столь известного автора
может служить рекомендацией этой
книги для публики. Мы должны быть
благодарны мэтру, достигшему в своем
искусстве столь высокой степени
совершенства, за то, что он
соблаговолит в своих кратких уроках
передать другим плоды долгих лет
непрерывного труда и неустанного
усердия.

Совершено в Париже
сего 20 марта 1716 года.

Д а н ш е

КОРОЛЕВСКАЯ ПРИВИЛЕГИЯ³

Мы, Людовик, божьей милостью король Франции и Наварры, нашим верным и преданным советникам, членам парламентских судов, ординарным налоговым инспекторам нашего двора, прево⁴ города Парижа, бальи⁵, сенешалам⁶, их гражданским помощникам и другим нашим служителям правосудия по принадлежности.

Да будет известно, что Франсуа Куперен, композитор, органист нашей капеллы⁷, в прошлом обучавший игре на клавишине нашего дражайшего и возлюбленного внука, дофина, герцога Бургундского⁸, обратился к нам со смиренной просьбой разрешить ему выпустить в свет музыкальные пьесы своего сочинения и соблаговолить предоставить ему необходимые на сей предмет привилегии.

Посему настоящей грамотой мы разрешили и разрешаем ему гравировать и печатать у граверов и печатников по его усмотрению любые музыкальные пьесы его сочинения как для голоса, так и для различных инструментов, вместе или в отдельности, такого формата и вида, таким шрифтом и с такими подразделениями, как он пожелает, и продавать их самому или через продавцов на всем протяжении нашего королевства и подвластных нам областей, земель и сеньорий; все это в течение двадцати лет подряд, начиная со дня подписания сих привилегий.

Мы запрещаем всем книгопродавцам, печатникам, граверам и другим лицам, какого бы они ни были состояния и в каком бы месте нашего королевства они ни находились, гравировать, печатать или поручать гравировать или печатать, продавать оптом или в розницу, а также перепечатывать у иностранных печатников или любым иным способом названные музыкальные сочинения без письменного согласия автора или его доверенных лиц под страхом конфискации печатных досок и перепечатанных экземпляров и уплаты штрафа в 3000 ливров с каждого правонарушителя, с уплатой одной

трети главному госпиталю нашего славного города Парижа, одной трети автору и одной трети сообщившему о сем, причем все судебные расходы, протори⁹ и убытки будут отнесены за счет нарушителя.

Гравирование и печатание сих музыкальных пьес должно быть совершено через три месяца в пределах нашего королевства и нигде больше, на хорошей бумаге, красивым четким шрифтом, в соответствии с правилами, установленными Цехом печатников. До поступления сих пьес в продажу два экземпляра должны быть переданы в нашу Публичную библиотеку. Один экземпляр в наш книжный кабинет в Лувре и еще один в библиотеку нашего дорогого и верного канцлера Франции шевалье синьора Филиппа, графа де Поншартрен¹⁰, командора ордена Святого Людовика, без исполнения чего сия привилегия будет считаться недействительной. Мы поручаем и приказываем, в соответствии с содержанием оной привилегии, обеспечить автору возможность пользоваться всеми правами полностью и спокойно, без препон и помех.

Копия этой грамоты должна быть напечатана либо в начале, либо в конце каждого экземпляра вышеупомянутых сочинений и имеет законную силу, а копии, изготовленные одним из наших преданных и верных советников-секретарей, будут иметь силу оригинала.

Повелеваем нашему первому судебному исполнителю следить за выполнением наших распоряжений, делая все необходимое на основании содержания этой привилегии, не требуя никаких других разрешений и невзирая ни на какие заявления, протесты и противоречия, которые могут содержаться в Нормандской хартии и прежних постановлениях и документах, ибо такова наша воля.

Совершено в Версале¹¹ сего 14 дня мая 1713 года от рождества Христова.

Указ короля в королевском совете.

Подписано Лотье, парафировано и скреплено печатью. Занесено в регистр № 3 Цеха книгопродавцов и печатников Парижа, страница 616, № 690. В соответствии с правилами и указом от 15 августа 1705 года совершено в Париже сего 7 июня 1713 года. Подписано *Л. Жоффр*, синдик.

Упомянутые выше экземпляры представлены.

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВУ¹²

Сир¹³,

Знаки благосклонной доброты, которые покойный король, Ваш прадед¹⁴, оказывал мне в течение двадцати трех лет, слушая мои произведения; внимание Вашего августейшего отца¹⁵, которому я имел честь преподавать композицию и аккомпанемент в течение более двенадцати лет, и лестный успех, которым до сих пор пользовались мои клавесинные пьесы у публики, казалось, были счастливы предзнаменованием для книги, которую я имею честь преподнести Вашему Величеству. Если несколько лет спустя мне случится узнать, что эта книга кроме чести принадлежать Вам получила также одобрение Вашего Величества, я смогу сказать, что осуществлены все заветные желания преисполненного глубочайшим уважением

Покорного слуги и верноподанного
Вашего Величества
Куперена

ПРЕДИСЛОВИЕ

Метода, которую я излагаю здесь, единственная в своем роде и не имеет ничего общего с табулатурой¹⁶, которая является лишь наукой о числах. Я говорю здесь обо всем, что касается прекрасного искусства игры на клавесине, на основе наглядных принципов.

Я полагаю, что мне удалось дать достаточно ясные понятия о стиле, который подходит для этого инструмента, чтобы получить одобрение умелых клавесинистов и помочь тем, которые стремятся стать таковыми.

Подобно тому как существует огромное различие между грамматикой и декламацией¹⁷, существует также неизмеримое различие между табулатурой и манерой хорошей игры. Итак, мне не надо опасаться, что люди просвещенные могут впасть в это заблуждение, всех остальных я призываю к послушанию и к освобождению от могущих у них быть ложных представлений. Во всяком случае должен заверить всех, что эти основы абсолютно необходимы для тех, кто хочет хорошо исполнять мои пьесы.

План данной методы

Положение корпуса, рук. Украшения, используемые во время игры. Маленькие первоначальные упражнения, абсолютно необходимые для достижения хорошей игры; несколько замечаний о правильной аппликатуе ко многим местам из двух сборников моих пьес и восемь различных прелюдий в соответствии с постепенными успехами, которые, по моему разумению, должен делать ученик. Пальцы всюду указаны. Кое-где я добавляю свои наблюдения о том, как добиться хорошего вкуса в исполнении моих пьес. Таковы основные разделы моей работы¹⁸.

То обстоятельство, что многие самые искусные клавесинисты с присущей им скромностью часто и охотно оказывали мне честь, советуясь со мной относительно манеры и стиля исполнения моих пьес, внушает мне надежду, что Париж, провинция и иностранцы, встретившие их с одобрением, будут мне благодарны за предложенную мною надежную методу для хорошего их исполнения¹⁹. Именно поэтому я решил предложить сие руководство после появления моего первого сборника пьес и до появления второго, только что мною законченного²⁰.

Чтобы облегчить труд тем, кто играет мои пьесы из этих двух сборников, я дам объяснение и проставлю аппликатуру к самым сложным местам. Эти объяснения смогут быть полезны и в других случаях²¹.

Дети должны начинать заниматься с шести-семи лет. Это не значит, что более поздний возраст исключается, но естественно, что для разработки и постановки рук для профессиональной игры на клавесине чем раньше, тем лучше²². И так как изящество исполнения абсолютно необходимо, надо начинать с положения корпуса.

Чтобы сидеть на правильной высоте, необходимо чтобы локти, кисти рук и пальцы были на одном уровне с клавиатурой. При выборе сиденья надо руководствоваться этим правилом²³.

Под ноги детям нужно что-нибудь подкладывать в зависимости от их роста, так, чтобы ноги не болтались в воздухе и могли поддерживать должное равновесие тела²⁴. Взрослый человек должен сидеть приблизительно на расстоянии девяти дюймов²⁵ от клавиатура, считая от пояса; для детей это расстояние соответственно уменьшается.

Середина корпуса должна совпадать с серединой клавиатуры.

Во время игры на клавиатуре корпус должен быть несколько наклонен вправо, не следует слишком сжимать колени, ноги должны быть на одном уровне, но правая нога должна быть обязательно повернута наружу²⁶.

От гримас можно избавиться самому, ставя перед собой зеркало на пюпитр спинета или клавиатура²⁷.

Для лиц, которые держат слишком высоко одно из запястий, единственное, что я могу предложить, это чтобы кто-нибудь держал маленькую гибкую трость, продев ее над кистью с неправильным положением и под кистью с правильным. В случае обратного дефекта положение трости должно быть противоположным. Тросточка ни в коем случае не должна давить на руку играющего. Постепенно дефект исправляется. Это изобретение оказалось мне весьма полезным²⁸.

Лучше и более правильно не качать в такт головой или корпусом и не отбивать такт ногами. За клавиатурой нужно сидеть свободно: не надо слишком пристально смотреть на какой-нибудь предмет, не надо также иметь отсутствующий вид, и, наконец, когда есть публика, на нее надо смотреть, но так, чтобы вы не казались слишком ею заняты. Последний совет касается только тех, кто играет без нот²⁹.

Первое время для начинающих нужно пользоваться только спинетом или только одной клавиатурой клавиатура, причем и тот и другой должны быть очень слабо оперены³⁰. Этот пункт имеет огромную важность, так как хорошее исполнение в гораздо большей степени зависит от гибкости и свободы пальцев, чем от силы. Поэтому, когда с самого начала ребенку дают играть на двух клавиатурах, ему приходится перена-

прягать свои маленькие руки, чтобы извлекать звук из клавиш. Отсюда получается неправильное положение рук и жесткость игры³¹.

Мягкость туше зависит также от возможно более близкого расстояния между клавишами и пальцами. Естественно думать (даже отбросив личный опыт), что когда рука падает с большего расстояния, она дает более сухой, резкий звук, чем с небольшого, и что перо извлекает более жесткий звук из струны³².

Во время первых уроков с детьми лучше рекомендовать им не заниматься в отсутствие преподавателя. Дети слишком рассеянны, чтобы следить за предлагаемым положением рук. Я, например, когда начинаю заниматься с детьми, уношу ключ от инструмента, дабы они в мое отсутствие не могли мгновенно испортить то, что я так тщательно им внушал в течение трех четвертей часа³³.

Кроме обычных украшений, таких, как трели, морденты, *ports-de-voix*³⁴ и т. д., я всегда предлагал моим ученикам делать небольшие пальцевые упражнения в виде пассажей и различных *batteries*, начиная с самых простых и расположенных на натуральных ступенях. Таким образом мне незаметно удавалось подвести их к легкости и изяществу в исполнении украшений и к самым сложным транспозициям. Эти маленькие упражнения нужно использовать возможно чаще, они уже полностью разработаны и могут пригодиться во многих случаях. Я дам несколько таких упражнений после нижеследующих украшений, по образцу которых можно придумать любые другие³⁵.

Лица, начинающие заниматься поздно или прошедшие неправильную школу, должны помнить, что так как их нервы могли уже огрубеть или они могли приобрести неправильные приемы, им следует, прежде чем сесть за клавесин, самим или с чьей-либо помощью размять себе пальцы, то есть растягивать их во всех направлениях. Это, кроме того, определенным образом настраивает музыканта и придает ему больше свободы³⁶.

Правильная аппликатура во многом помогает хорошей игре. Но так как понадобится объемистая книга ремарок и образцов различных пассажей чтобы проиллюстрировать мои идеи и то, как я их практикую со своими учениками, я дам здесь лишь общие понятия. Совершенно очевидно, что одна

и та же мелодия, один и тот же пассаж, в зависимости от аппликатуры, производят на слух человека со вкусом раз-
личный эффект³⁷.

Размышление

Многие с меньшей легкостью играют трели и ports-de-voix некоторыми пальцами; в этом случае я советую не пренебрегать развитием этих пальцев, усиленно упражняя их. Но так как одновременно совершенствуются и более гибкие пальцы, предпочтительно пользоваться этими последними, совершенно не принимая во внимание прежние правила аппликатуры, от которых надо отказаться в пользу современной хорошей игры³⁸.

Другое размышление

Табулатуру надо преподавать детям лишь после того как у них «в руках» будет определенное количество пьес. Почти невозможно не путать и конвульсивно не сжимать пальцы, когда одновременно приходится смотреть в ноты³⁹. Украшения от этого тоже страдают. К тому же память развивается гораздо лучше при заучивании наизусть⁴⁰.

Еще одно размышление

Мужчины, желающие добиться определенной степени совершенства игры, не должны заниматься никаким тяжелым физическим трудом. Именно в силу этого обстоятельства женские руки лучше мужских. Я уже говорил, что гибкость нервов гораздо больше способствует хорошей игре, чем сила. Мое утверждение подтверждается различием между женскими и мужскими руками; причем левая рука у мужчин, которой меньше трудятся, обычно более гибка в игре на клавишине⁴¹.

Последнее размышление

Я полагаю, что, прочитав написанное выше, никто не усомнится в том, что я не считаю нужным начинать обучение детей с названия клавиш на клавиатуре⁴².

**. Небольшое рассуждение о способах аппликатуры
для правильного понимания помещаемых ниже украшений**

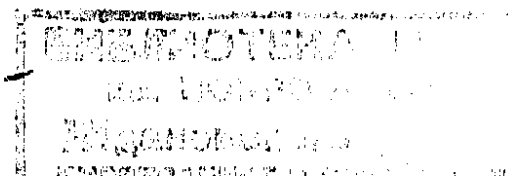
В соответствии с этими принципами (основываясь не только на моем опыте) я решил, что большой палец каждой руки надо считать первым. Таким образом, нумерация пальцев будет следующая:

Левая рука	Правая рука
5. 4. 3. 2. 1.	1. 2. 3. 4. 5. ⁴³

Знание этой нумерации пригодится для ссылок к различным местам моих пьес, непонятным в смысле аппликатуры, которые я пытаюсь разъяснить. Практика покажет, насколько бывает полезно сменить палец на какой-нибудь одной ноте и какую связанность это придаст игре.

Звуки на клавесине даны каждый в отдельности и, следовательно, не могут ни усиливаться, ни ослабляться⁴⁴. Поэтому до сих пор казалось почти невозможным, что на этом инструменте можно играть с душой⁴⁵. Однако с помощью исследований, которыми я подкрепил скромный талант, дарованный мне небом, я попытаюсь объяснить, каким образом мне удавалось растрогать обладающих вкусом людей, которые оказали мне честь, слушая меня, а также обучить некоторых избранных, быть может, превзошедших меня. Вышеупомянутое мной музыкальное впечатление зависит от уместного прекращения и оттягивания звуков в соответствии с характером мелодий, прелюдий и пьес. Противопоставление этих двух приемов (украшений) дает уху впечатление незавершенности. Так что в тех случаях, когда смычковые инструменты усиливают звук, оттягивание звука на клавесине (в силу обратного эффекта) как бы воспроизводит для уха желаемое звучание⁴⁶.

В таблице украшений, помещенной в конце моего первого сборника клавесинных пьес⁴⁷, я уже объяснил с помощью длительностей нот и пауз, что такое *aspiration* и *suspension*⁴⁸. Надеюсь, представление, которое я только что дал об этих двух понятиях, несмотря на свою краткость, не будет бесполезно для людей, доступных чувству. Эти два термина, *aspiration* и *suspension*, без сомнения покажутся новыми, но во всяком случае тот, кто может похвалиться, что использовал эти два приема, я думаю, вряд ли будет недоволен мной за то, что я сломал лед косности и назвал эти два украшения именами, соответствующими производимым ими эффектам.



К тому же мне казалось, что лучше всем найти общий язык в столь почетном и столь популярном искусстве, каким является игра на клавесине.

Музыкальный эффект *aspiration* заключается в менее отрывистом извлечении ноты с этой пометой в произведениях нежных и медленных и в более отрывистом в произведениях легких и быстрых. *Suspension* используется только в медленных и нежных отрывках. Длительность паузы, предшествующая ноте с этой пометой, определяется вкусом исполнителя.

Украшения, применяемые при игре на клавесине

Обычно длительность ноты определяет длительность двойных мордентов, двойных *ports-de-voix* и трелей⁴⁹:



Каждый мордент должен быть помечен именно над той нотой, к которой он относится; для лучшего понимания я употребляю термин *point-d'arrêt*, который в нижеследующем примере отмечен звездочкой. Так, трели, а также нота, завершающая украшение, должны входить в длительность основной ноты⁵⁰:



Двойной мордент при игре на органе и на клавесине подобен тремоло у смычковых инструментов.

Способ соединения между собой ряда постепенно восходящих мордентов посредством смены пальца на одной и той же ноте ⁵¹:

Восходящий ход

2-й восходящий ход

Нисходящий ход

2-й нисходящий ход

Тот же способ для связывания мордентов в левой руке:

Нисходящий ход

2-й нисходящий ход

Восходящий ход

2-й восходящий ход

Морденты с диезами и бемолями, которые я ввел в запись моих пьес, не бесполезны, тем более, что их часто могли бы менять одни на другие против моего желания.

Port-de-voix состоит из двух долгих и одной короткой («потерянной») ноты. Я нашел для него два способа аппли-

жатуры, из которых один, с моей точки зрения, следует предпочесть другому.

В нижеследующих примерах долгие ноты *ports-de-voix* помечены маленькими крестиками:

Современная аппликатура

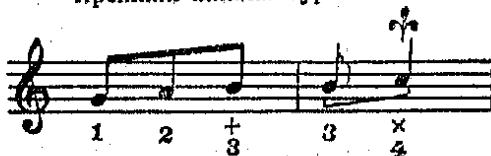


Первый ход



Второй ход

Прежняя аппликатура



Третий ход



Четвертый ход

Прежней аппликатурой я пользуюсь только в тех случаях, когда одна рука должна играть два различных голоса. Это вызывает большие затруднения, в особенности если голоса сильно расходятся или когда мелодия идет вниз.

Почему следует предпочитать новую аппликатуру в *ports-de-voix*

Третий палец в третьей формуле⁵² и четвертый палец в четвертой нужно снимать с долгой ноты с крестиком, чтобы теми же пальцами взять «потерянную» ноту, что дает меньшее связывание, чем в первой формуле, где третий палец заменяется вторым, и во второй формуле, где четвертый палец заменяется третьим. Я убедился, что не видя рук играющего, я различаю, когда два удара делаются одним и тем

же пальцем и когда двумя разными. Мои последователи чувствуют это так же, как и я; из этой общности восприятий я заключил, что я прав⁵³.

Нужно, чтобы короткая («потерянная») нота *port-de-voix* или *soulé* (форшлага) совпадала с гармонией: то есть она появляется в тот момент, когда должна была бы прозвучать следующая за ней основная долгая нота⁵⁴.

Было бы весьма полезно упражнять начинающих в трелях всеми пальцами. Но так как это зависит и от природных данных, и от меньшей или большей свободы и силы отдельных пальцев, выбор упражнений на трели надо предоставить преподавателю.

Наиболее часто употребляемые трели в правой руке играют третьим пальцем вместе со вторым и четвертым с третьим. В левой руке — первым со вторым и вторым с третьим⁵⁵.

Хотя в таблице украшений к моему первому сборнику трели помечены одинаковой длительностью, вначале они должны быть медленней, чем в конце, но эта градация не должна быть заметна⁵⁶.

На какой бы ноте ни стояла помета трели, ее всегда надо начинать на тон или на полтона выше.

Трели более или менее значительной продолжительности включают в себя три момента, составляющих единое целое во время исполнения: 1) нажатие, которое следует начать с ноты, находящейся над основной нотой; 2) *battements*; 3) *point-d'arrêt*⁵⁷:



Другие трели являются произвольными. Есть трели «с нажатием», есть трели такие короткие, что у них нет ни нажатия, ни *point-d'arrêt*. Можно даже делать трели *aspirés*⁵⁸.

Отсылаю читателя к 74-й и 75-й страницам моего первого сборника клавесинных пьес⁵⁹ для ознакомления с другими украшениями, нужными для игры. Они там достаточно детально объяснены.

Может случиться, что в последующих замечаниях к отдельным местам моих пьес, к которым трудно подобрать аппликатуру, я буду снова говорить о тех же украшениях, повторяться, употреблять те же выражения. Но так как это всегда будет связано с достижением различных целей, я предпочту пользу дела краткости речи.

Прежде чем касаться маленьких упражнений, которые следует практиковать чтобы перейти к пьесам, нужно обратить внимание на то, чтобы трели, морденты, *ports-de-voix*, *batteries* и пассажи сначала играли очень медленно⁶⁰; чтобы пьесы учили в высшей степени тщательно. Регулярно играя шесть пьес разного характера, приобретаешь возможность играть много других пьес, и наоборот, большое количество пьес влечет за собой беспорядочность, особенно у молодых людей, от которой бывает очень трудно их отучить⁶¹.

Желательно чтобы родители или те, кому поручено воспитание детей, проявляли меньше нетерпения и больше доверия к учителю (предварительно убедившись в правильности своего выбора), а искусный педагог, со своей стороны, проявлял бы меньше высокомерной снисходительности⁶².

Эволюции, или Маленькие упражнения для развития рук

Восходящий ход на терции⁶³:



Нисходящий ход:



Восходящий ход на кварты:



Нисходящий ход:



Восходящий ход на квинты и нисходящий:



Ход на сексты:



В этих построениях нужно упражняться от всех тонов и полутонов клавиатуры.

Ход на септимы:



Ход на октавы:



Более удобная аппликатура для тональностей с диезами и бемолями:



Старая аппликатура для извлечения нескольких терций подряд:

The score shows a sequence of chords in the treble clef, each consisting of a pair of notes forming a third. The notes are slurred together, and above each note is a '4', indicating a fourth finger fingering. Below the notes are the fingerings: 2, 2, 2, 2, 2, 2 for the first six notes, then 2, 2, 2, 2, 2, 2 for the next six notes, then 2 for a seventh note, and finally 2, 2, 2, 2, 2 for the last five notes. The piece concludes with a final chord marked with a '3' above it.

Этот старый способ не давал никакой слитности. Аппликатура, предлагаемая ниже, является правильной.

Современная аппликатура для связывания тех же терций:

The score is identical to the one above, but with a more refined fingering. Above the notes are '4 5 4 5 4 5', '4 5 4 5 4 5', '3', and '5 4 3 3 2'. Below the notes are the fingerings: 2 3 2 3 2 3, 2 3 2 3 2 3, 1, 3 2 1 2. This technique allows for a more fluid and connected sound between the notes of the thirds.

Я убежден, что в Париже осталось мало лиц, упрямо придерживающихся старых правил, ибо Париж это центр хорошего вкуса⁶⁴. Но так как до сих пор не появилось ни одного руководства, трактующего о том, как следует играть, и так как моя метода может быть использована не только в Париже, я счел нужным не опустить ни одной подробности.

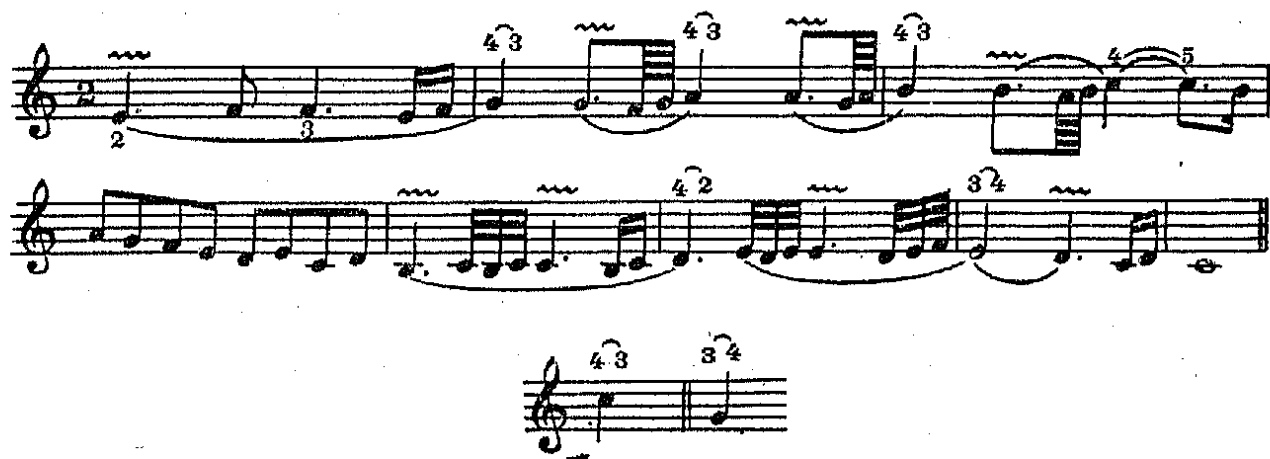
Другой ход связанными терциями:

The score shows a sequence of chords, each consisting of a pair of notes forming a third. The notes are slurred together, and above them are the fingers 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4. Below the notes are the fingerings: 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2. This exercise demonstrates a different fingering approach for connected thirds.

Кстати об этой новой манере игры связанных терций. Скажу только, что однажды я занимался с одной юной особой упражнениями на эти терции и попытался заставить ее сыграть две трели⁶⁵ одновременно одной и той же рукой [разными пальцами одной и той же руки. — Д. С.]. Благодаря природным способностям, отличным рукам и длительным упражнениям ей удавалось совершенно равное звучание этих трелей. С тех пор я потерял из вида эту юную особу. Право, если бы можно было добиться такой беглости, это послужило бы большим украшением игры. Мне приходилось, между прочим, слышать такие же трели в исполнении одного человека (весьма умелого исполнителя, кстати),

но, по-видимому, он стал прибегать к этим трелям слишком поздно. Во всяком случае он не внушил мне желания терзать себя, добиваясь, чтобы они звучали так, как мне бы этого хотелось. Я просто взываю к молодым людям и предлагаю начинать упражняться в трелях как можно раньше. Если такая практика укоренится, это никак не может быть в ущерб большинству уже написанных пьес, так как нужно будет в некоторых местах просто добавить помету «трель терциями» к имеющейся трели.

Ход слитными трелями путем смены пальца на одной и той же ноте:



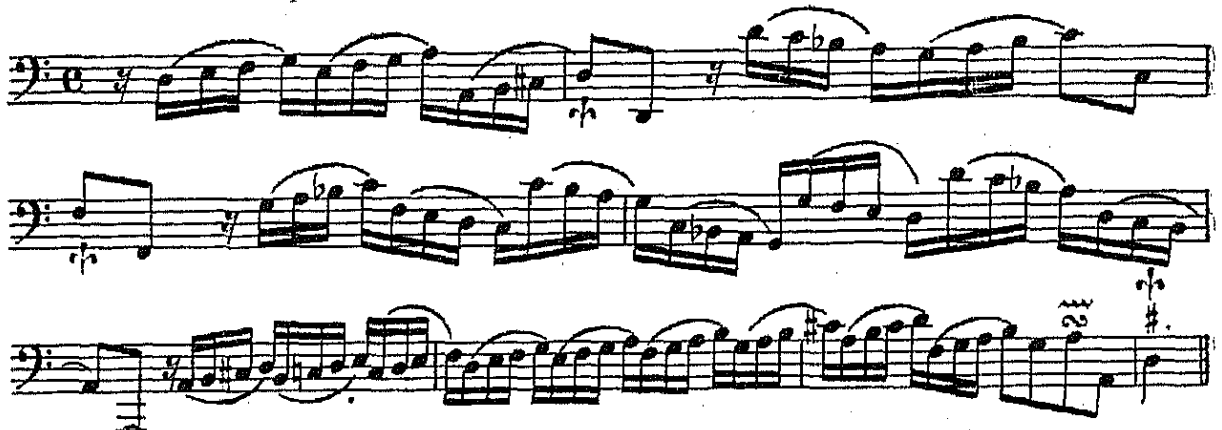
Две цифры на одной и той же ноте показывают смену пальцев. Если большая цифра стоит первой, это означает, что затем идет повышение, если меньшая — понижение.

Ход на терции для левой руки:



То же самое от других тонов и полутонов.

Ход на кварты:



Ход на квинты:



Ход на сексты:



Ниже скажу несколько слов по поводу арпеджий.

Ход на септимы:

Несовершенный

каданс

Другой

каданс

Еще

Полезно, чтобы лица, обучающие молодых людей, постепенно внушили им знание интервалов и модуляций, каденций совершенных и несовершенных, аккордов и цифрованного баса (*supposition*). Это формирует у них своего рода локальную память⁶⁶, которая придает им уверенность и помогает сознательно поправляться, когда они ошибаются.

По поводу *batteries* или арпеджио, о которых я обещал поговорить выше и происхождение которых восходит к сонатам⁶⁷. По моему мнению, при игре на клавесине их количество надо ограничить. У этого инструмента есть свои свойства, у скрипки — свои. Если на клавесине невозможно усиление звука и если повторения одного и того же звука не очень ему подходят, у него есть свои преимущества — точность, четкость, блеск, диапазон. Нужно, следовательно, избрать среднее, то есть, например, использовать иногда легкость сонат и избегать встречающихся в них медленных эпизодов, басы которых не приспособлены для сочетания с лиютнеобразными и синкопированными частями, удобными для клавесина. Но французы охотно хватаются за новое в ущерб целесообразности, считая, что они разбираются в новинках лучше, чем другие народы. Во всяком случае нельзя не согласиться с тем, что пьесы, написанные специально для клавесина, всегда подходят больше для игры на нем, чем другие пьесы. Однако есть легкие части сонат, которые довольно хорошо звучат на клавесине, в частности, когда верха и низы играют одновременно, как, например, в нижеследующей аллеманде:

АЛЛЕМАНДА,
специально сочиненная автором

Légerement

The musical score is written for piano and consists of seven systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked "Légerement". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a light, rhythmic melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "mf" and "f".

Лиц с посредственными данными привлекает в сонатах небольшое количество украшений, особенно в batteries. Но что же происходит? Эти самые лица навсегда теряют способность играть настоящие клавесинные пьесы. Напротив, лица, которые сначала как следует играют клавесинные пьесы, великолепно исполняют и сонаты.

Перед тем как перейти к замечаниям касательно правильной аппликатуры в трудных в этом отношении местах моих двух клавесинных сборников, я подумал, что будет бесполезно сказать несколько слов относительно французской манеры исполнения и ее отличия от итальянской.

Мне кажется, что в нашей системе писать ноты имеются те же недостатки, что и в нашей письменности. Мы записываем по-другому, чем мы исполняем, поэтому иностранцы хуже играют нашу музыку, чем мы их музыку. Итальянцы же, напротив, записывают музыку именно так, как она была задумана; например, мы играем восьмые, идущие поступенно, так, как если бы они были с точками, но обозначаем их как равные. Мы в плену нашей традиции и продолжаем ее придерживаться⁶⁸.

Разберем, откуда идет это досадное противоречие!

Я нахожу, что мы путаем размер с тем, что принято называть ритмом или движением⁶⁹. Размер определяет количество и равную длительность тактов; ритм же это дух музыки и одновременно душа, которую следует в нее вложить. Итальянские сонаты совершенно чужды такого рода ритма⁷⁰. Все же наши пьесы для скрипки, для клавесина, виолы и т. д. обычно стремятся к выражению какого-то чувства. Поэтому, так как мы еще не изобрели специальных знаков или символов для обозначения наших особых идей, мы пытаемся восполнить этот пробел, ставя в начале наших пьес пометы вроде «нежно», «живо» и т. д., лишь приблизительно выражающие то, к чему мы стремимся. Я хотел бы, чтобы кто-нибудь взял на себя труд сделать понятными наши произведения для иностранцев, чтобы они могли судить о совершенстве нашей инструментальной музыки.

В отношении нежных и певучих пьес для клавесина следует заметить, что на клавесине их надо играть несколько менее медленно, чем на других инструментах, из-за небольшой продолжительности клавесинного звука. Ритм и хороший вкус могут быть сохранены независимо от более или менее медленной игры.

Кончаю свою речь советом для тех, кто хочет добиться совершенства в игре пьес! К обучению аккомпанементу надо приступать не ранее чем через два или три года. Мои доводы основываются на: 1) Бас-continuo⁷¹, имеющий мелодическое развитие, должен выполняться левой рукой, с той же точностью, как и сами пьесы, а для этого необходимо очень хорошо играть ею. 2) При аккомпанементе правая рука играет только аккорды и поэтому все время находится в растянутом положении, что может привести к излишней жесткости звучания. Этот недостаток можно предупредить, начиная обучение с пьес. И, наконец, так как некоторые, открывая мой сборник, стремятся сразу же исполнять музыкальные произведения в очень быстром темпе, это приводит к несколько жесткому и часто тяжелому туше; поэтому надо поочередно упражняться в игре пьес и аккомпанементов.

Если бы пришлось выбирать между аккомпанементом и пьесами для совершенного исполнения либо того, либо другого, я чувствую, что честолюбие склонило бы меня выбрать пьесы. Я согласен, что нет ничего более привлекательного для самого себя и ничто нас так не сближает с другими, как умение быть хорошим аккомпаниатором. Однако какая несправедливость! Аккомпаниатор последним получает похвалы публики. Во время концерта аккомпанемент на клавишине можно сравнить с фундаментом, который поддерживает все здание и о котором, однако, почти никогда не говорят. А тот, кто преуспевает в исполнении пьес, пользуется одним вниманием и аплодисментами слушателей.

В любом случае с клавиатурой надо быть очень деликатным, инструмент должен быть всегда хорошо оперен⁷². Я знаю, конечно, что есть люди, которым это безразлично, потому что они играют одинаково плохо, на каком бы инструменте они ни играли.

Места с трудной аппликатурой из моего первого сборника пьес для клавишны

В пьесе «La milordine» [«Милордина»], стр. 6, 2-й и 3-й такты третьей строки:

В той же пьесе, в 1-м, 2-м и 3-м тактах девятой и десятой строки:

Заметьте, какую слитность придает игре замена пальцев! Но мне возразят, что для такого исполнения требуется больше виртуозности, чем для прежнего. Я это признаю.

Во второй части «Silvains» [«Сильвены»] на стр. 9, в 4-м такте первой строки:

Так как именно вторая и четвертая из этих четырех слитных нот образуют гармонию с басами, их следует брать теми же пальцами, как если бы мелодия была простой и без проходящих нот:

Примерно подобный случай.

Арпеджики на той же 9-й странице, на седьмой и восьмой строках:

В пьесе «Idées heureuses» [«Счастливые идеи»], стр. 32, на третьей и четвертой строках:

В большой репризе той же пьесы, в двух последних тактах пятой и шестой строк и в 1-м и 2-м тактах седьмой и восьмой строк:

В этой пьесе есть еще несколько затруднительных мест, но уже приведенные мной примеры с моей аппликатурой помогут их исполнению.

В «Courante» [«Куранта»], стр. 60, в последнем такте девятой строки и в двух первых тактах одиннадцатой строки:

В «Courante» на стр. 61 имеется сходный случай замены четвертого пальца на пятый.

В «La Villers» [«Ла Виллер»] на стр. 68 вся тринадцатая строка:

В пьесе «Ondes» [«Волны»], последней пьесе моего первого сборника, где знание точной аппликатуры почти необходимо во всей партии правой руки, я пометил пальцы только в бóльшей части верхних строк или, точнее, в мелодии.

«Ondes», стр. 72, в первом куплете:

Во втором куплете:

В следующем куплете вы увидите, что можно брать две идущие друг за другом ноты подряд одним и тем же пальцем, если первая нота укорочена (*aspirée*) или когда вторая приходится на последнюю долю такта.

3-й куплет:



4-й куплет:



Окончание ссылок к первому сборнику. Ссылки ко второму, только что появившемуся, сборнику, вы найдете после нижеследующих прелюдий.

Я сочинил восемь следующих прелюдий в тональностях моих пьес первого и второго, только что законченного, сборника⁷³. Я заметил, что все ученицы знают только первую маленькую прелюдию, с которой они начинали⁷⁴. Однако прелюдии не только приятно вводят в тональность пьес, которые предстоит играть в дальнейшем⁷⁵, они служат также хорошим упражнением для пальцев и часто помогают разработать еще не обыгранную клавиатуру.

Первые четыре из этих прелюдий годны для всех возрастов, кроме совсем юного. В этом случае не надо требовать очень точного звучания всех нот больших аккордов. Впрочем, я предоставляю выбор преподавателям.

ПЕРВАЯ ПРЕЛЮДИЯ

The image displays a musical score for a piano prelude, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are marked with accents or slurs. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The systems are as follows:

- System 1:** Treble staff starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a half note (F#4). Bass staff has a whole note chord (F#2, A2, C3). Fingerings: 5, 4, 4, 3, 4, 4, 3, 4.
- System 2:** Treble staff has a series of eighth notes. Bass staff has a whole note chord (F#2, A2, C3). Fingerings: 4, 5, 3, 1, 1, 3.
- System 3:** Treble staff has a series of eighth notes. Bass staff has a whole note chord (F#2, A2, C3). Fingerings: 4, 5, 7.
- System 4:** Treble staff has a series of eighth notes. Bass staff has a whole note chord (F#2, A2, C3). Fingerings: 5, 4, 3, 4, 1, 2, 2, 1.
- System 5:** Treble staff has a series of eighth notes. Bass staff has a whole note chord (F#2, A2, C3). Fingerings: 5, 4, 5, 5, 4, 5.
- System 6:** Treble staff has a series of eighth notes. Bass staff has a whole note chord (F#2, A2, C3). Fingerings: 5, 4, 5, 5, 4, 5.

ВТОРАЯ ПРЕЛЮДИЯ

First system of musical notation for the third prelude. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation. The treble staff features a sequence of notes with slurs and fingerings. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, concluding the piece. It includes a final cadence with a double bar line and repeat sign. Fingerings and dynamics are clearly marked.

ТРЕТЬЯ ПРЕЛЮДИЯ

Mesuré

Musical notation for the 'Mesuré' section. The treble staff shows a steady, measured melodic line with eighth notes. The bass staff has a simple accompaniment.

Continuation of the 'Mesuré' section musical notation. The treble staff continues with the measured melodic line, and the bass staff provides accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features eighth and sixteenth notes with various ornaments and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef and a bass clef. The notation shows a mix of eighth and sixteenth notes with slurs and ornaments.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a complex passage with fingerings indicated by numbers 5, 5, 4, 5, 4, 5, and 3. The bass clef staff continues the accompaniment with slurs and ornaments.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and ornaments, including a fermata. The bass clef staff provides a steady accompaniment with slurs.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef staff continues with a consistent accompaniment pattern.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef staff continues the accompaniment with slurs.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the right hand with various intervals and a supporting bass line in the left hand. There are some dynamic markings and articulation symbols throughout the system.

ЧЕТВЕРТАЯ ПРЕЛЮДИЯ

The second system continues the piece. It includes fingerings such as 4, 3, 4, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 3, 4, 5 in the left hand. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic ideas from the first system.

The third system features a 3/4 time signature and a *(m)* marking above the first measure. The right hand has a more active melodic line with some slurs, while the left hand provides a steady accompaniment.

The fourth system shows further development of the musical themes. It includes fingerings 2, 1, 3 in the left hand. The right hand continues with its melodic line, and the left hand has some chordal accompaniment.

The fifth system concludes the piece. It features a complex melodic line in the right hand with many slurs and a final cadence in the left hand. The key signature remains one flat.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A dynamic marking 'p' is present at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking 'p' is present at the end of the system.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A dynamic marking 'p' is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and fingerings. A dynamic marking 'p' is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and fingerings. A dynamic marking 'p' is present at the end of the system.

ПЯТАЯ ПРЕЛЮДИЯ

The image displays a musical score for the fifth prelude, consisting of two systems of grand staff notation. Each system includes a treble clef and a bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Specific fingering annotations include '2 3 4', '3 2', '5 4 5', '4 5', and '3 5'. The notation includes slurs, ties, and accents. The first system spans two measures, and the second system also spans two measures, with the final measure of the second system ending with a double bar line.

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each. The music is in G major and 4/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several trills and fingerings indicated by numbers 1-5. The notation is in ink on aged paper.

ШЕСТАЯ ПРЕЛЮДИЯ

Mesuré

1.5.

+ Ceux qui n'auront point de clavecin au ravalement par en haut,

+Те, у кого нет клавирина с двумя мануалами, будут играть на октаву ниже все такты, помеченные крестами.

joueront une octave plus bas ce qui est noté d'une croix à l'autre.



Замечания

Хотя эти прелюдии написаны строго метрично, имеется определенная традиция, которой нельзя пренебрегать. Поясню. 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»⁷⁶. Итак, можно пожалуй сказать, что во многом музыка (если ее сравнивать с поэзией) имеет свою прозу и свои стихи⁷⁷.

Одной из причин, по которой я указал размеры этих прелюдий, было стремление облегчить как их преподавание, так и их изучение.

В заключение несколько слов об игре на клавесине вообще; я полагаю, что не надо уклоняться от подходящего для клавесина характера игры. Пассажи, batteries, удобные для рук⁷⁸, синкопированные и лютнеобразные пьесы⁷⁹ следует предпочитать произведениям с долгими звучаниями или слишком низкими и глубокими звуками. В произведениях, исполняемых на клавесине, все должно быть связано. Все украшения должны выполняться точно: battements⁸⁰ должны быть очень равномерными, с чуть заметным нарастанием. Ни в коем случае нельзя нарушать движения в пьесах с установленным темпом и передерживать ноты, когда их длительность исчерпана. И, наконец, следует придерживаться в своей игре хорошего вкуса наших дней, который несравненно совершеннее прежнего⁸¹.

Переверните страницу к следующим прелюдиям:

СЕДЬМАЯ ПРЕЛЮДИЯ

Mesuré—lent

The musical score for the seventh prelude is presented in two systems. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked 'Mesuré—lent'. The piece begins with a series of eighth notes in the right hand, followed by a more complex rhythmic pattern. The second system continues the piece, featuring a prominent bass line in the lower staff and intricate passages in the upper staff, including several ornaments (trills) marked with a 'tr' symbol. The score concludes with a final cadence in the right hand.

Mesuré moins lent

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a wavy line above a group of notes. The lower staff is in bass clef and features a mix of quarter and eighth notes, with some notes beamed together.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a continuation of the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system introduces more complex rhythmic patterns. The upper staff features sixteenth-note runs and eighth-note figures. The lower staff continues with a steady accompaniment of quarter and eighth notes.

The fourth system shows a change in the upper staff's clef to a soprano clef (C1). The melodic line continues with eighth and sixteenth notes. The lower staff remains in bass clef with quarter and eighth notes.

The fifth system concludes the piece. The upper staff features a final melodic flourish with sixteenth and eighth notes. The lower staff ends with a series of quarter notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes, including a trill-like figure in the first measure.

The second system continues the piece. The upper staff shows a continuation of the intricate melodic patterns. The lower staff provides harmonic support with steady quarter notes and some rests.

The third system features a more active bass line in the lower staff, with eighth notes and some grace notes. The upper staff continues with its melodic development, including some trills.

The fourth system shows a change in the bass line, with longer note values and some rests. The upper staff has a more active accompaniment with sixteenth-note patterns.

The fifth and final system on the page. The upper staff concludes with a series of chords and moving lines. The lower staff has a more static accompaniment with long notes and rests.

ВОСЬМАЯ ПРЕЛЮДИЯ

Mesuré—léger

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Mesuré—léger'. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the right hand is characterized by grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. The score concludes with a final cadence in the right hand.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff, with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows a continuation of the melodic and bass lines with some phrasing slurs and dynamic markings.

Third system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and phrasing in both the upper and lower staves.

Fourth system of musical notation, showing a change in the bass line's texture and some melodic ornamentation in the upper staff.

Fifth system of musical notation, with a prominent melodic line in the upper staff and a steady bass accompaniment.

Sixth system of musical notation, characterized by a more active bass line and melodic fragments in the upper staff.

Seventh system of musical notation, the final system on the page, featuring a grand finale with sustained notes and a final cadence.

Трудные для аппликатуры места
из моего второго сборника пьес

В пьесе «Bergeries» [«Пастораль»], стр. 8:



В той же пьесе, стр. 9:



Другое место на той же странице:

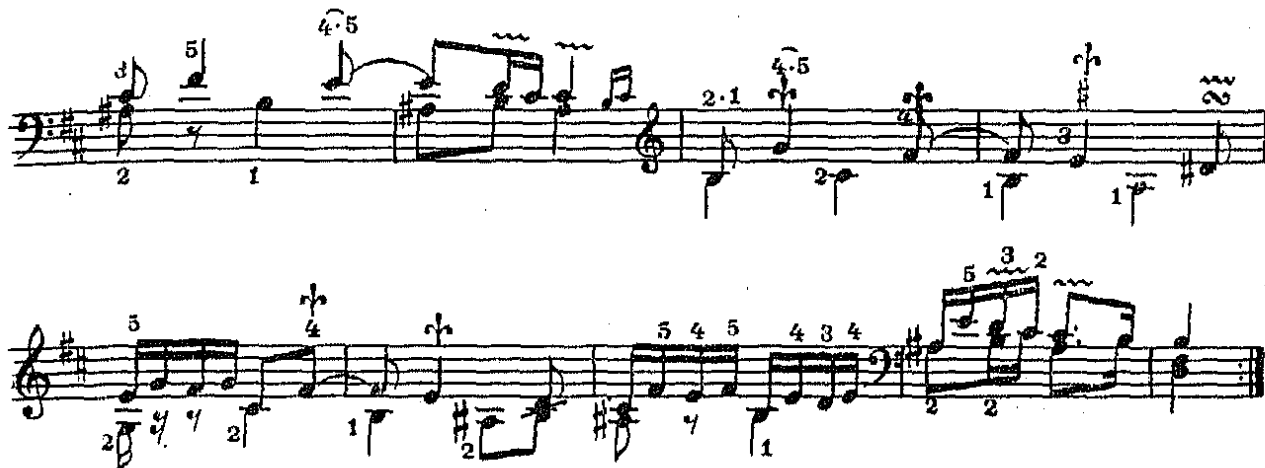


В пьесе «Moucheгон» [«Мушка»], стр. 11:



Вся правая рука в пьесе «L'Ausoniennne» [«Озоньен»],
стр. 24:

This page of musical notation is a guitar score, likely for a solo or technical exercise. It consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation is dense with notes, rests, and various musical markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Rhythmic patterns are shown with stems and beams. Articulation marks include accents (^), slurs, and wavy lines. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is that of a classical or contemporary guitar piece.



В «Gigue» [«Жига»], стр. 30, шестая строка:



В той же пьесе, стр. 31, третья строка:

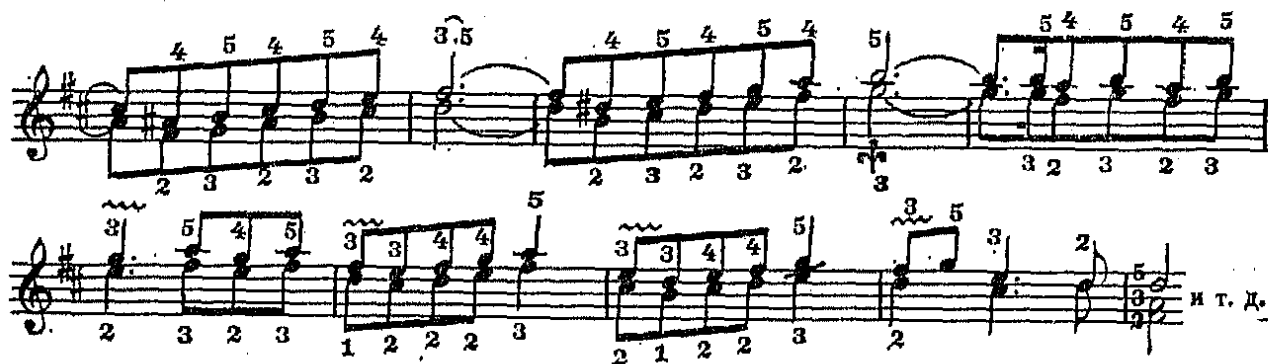


В «Passacaille» [«Пассакалья»], стр. 32, в последнем такте одиннадцатой строки и далее на стр. 33 на первой строке:

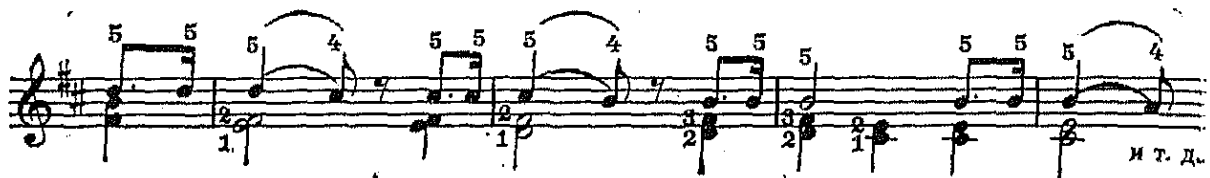
3-ий куплет



Та же страница, начиная с седьмой строки до конца четвертого куплета:



В той же пьесе на стр. 35, седьмой куплет:



Дальше приблизительно то же самое.

В пьесе «Charmes» [«Чары»], стр. 42. Вся правая рука:

Первая часть

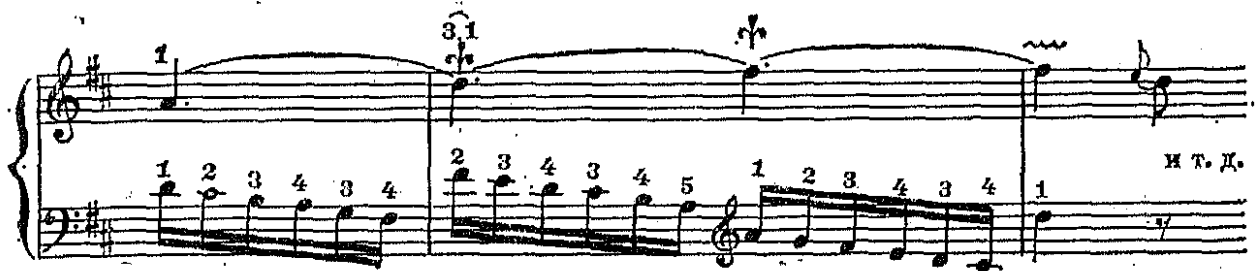
Аппликатура второй части требует такой же тщательности.

Во второй части пьесы «Triomphante» [«Торжествующая»], стр. 52, на третьей и на пятой строках:



Та же аппликатура в подобных местах.

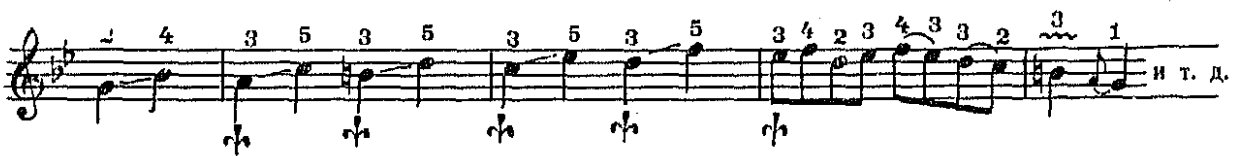
В той же пьесе на стр. 54, в первой и второй строках; та же аппликатура в следующем сходном месте:



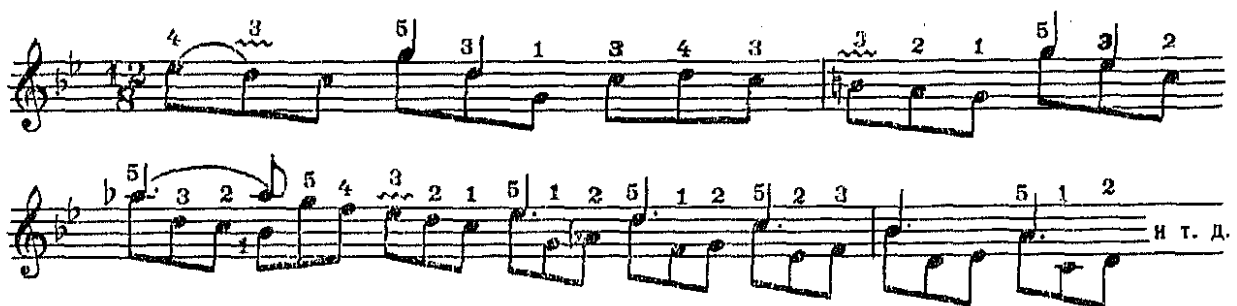
В начале «Amazonne» [«Амазонка»], стр. 61:



То же в девятой строке на той же странице той же пьесы, стр. 65, девятая строка во второй части пьесы «Grâces naturelles» [«Естественные прелести»]:



В начале пьесы «Zénobie» [«Зеноби»], стр. 66:



Та же аппликатура в репризе этой пьесы в почти сходном месте.

В начале пьесы «Jumelles» [«Сестры-близнецы»], стр. 74:



Нужно чтобы оба мордента были как бы приглушены, тем более, что необходимо сохранить звучание нижнего голоса.

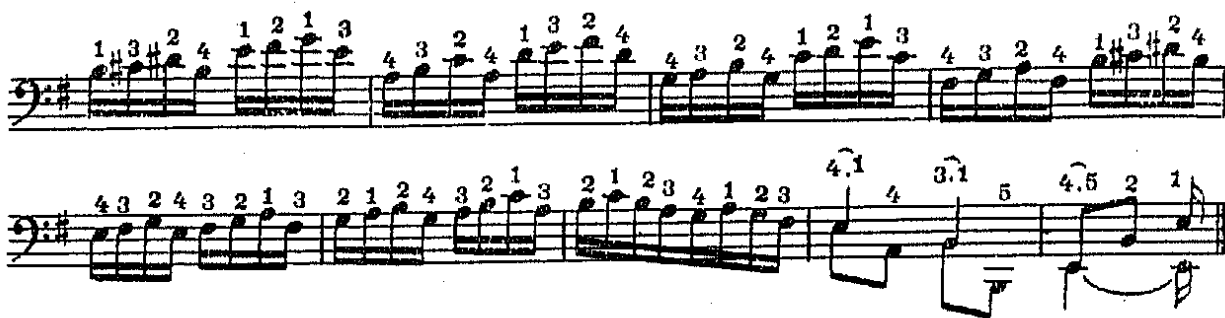
В репризе пьесы «L'Atlante» [«Атланта»], стр. 83, вторая строка:



На той же странице, 4-й такт третьей строки:



В десятой и последней строках на той же странице:



**ПРАВИЛА
АККОМПАНЕМЕНТА**

ПРАВИЛА АККОМПАНИМЕНТА Г-НА КУПЕРЕНА, КОРОЛЕВСКОГО ОРГАНИСТА

В музыке есть только два тона (tons) или лада (modes). Один мажорный, другой минорный.

Следует избегать двух квинт подряд и двух октав, а также ложных соотношений (fausses relations) ¹.

Совершенный аккорд (accord parfait) ² содержит 3, 5 и 8 ³. Он имеет три вида (faces) ⁴: то есть, например, 3 может стоять непосредственно после баса, или после 5, или над 8 к басу; и три повторения (répétitions) ⁵.

Имеется четыре разновидности секст ⁶.

Первая называется простая 6, она сопровождается 3 ⁷ и 8; она имеет три вида и свои повторения ⁸.

Вторая 6 называется 6 в голосах (6-e dans les parties) ⁹, она сопровождается удвоенной 3, в ней лишь один вид и одно повторение ¹⁰.

Третья 6 называется 6 удвоенной, она сопровождается 3 и также имеет один вид и одно повторение ¹¹.

Четвертая 6 называется малой 6 или 6 как диссонанс ¹², она сопровождается 3 и квартой или терцией и тритоном. Она имеет три вида и свои повторения. За ней должен следовать совершенный аккорд.

4 и 6 ¹³ можно рассматривать как консонанс, когда она не разрешается (ne se sauve pas) ^{*}, но как только она переходит в 3, она есть диссонанс ¹⁴.

Консонантная 4 сопровождается 8 и 6, она имеет три вида и свои повторения и может служить подготовкой к диссонантной кварте.

^{*} «Ne se sauve pas», «se sauve» — букв. «не спасается», «спасается». Куперен (и отчасти Рамо) употребляют это выражение в значении «не разрешается» или «разрешается», несмотря на то что во французском языке того времени уже существовал глагол «résoudre», употребляемый ныне в музыкальной терминологии в значении разрешать, решать (проблему, задачу). — *Примеч. пер.*

Диссонантная 4 сопровождается 5 и 8, и разрешается («se sauve») 3-й (par la 3-e), и она имеет три вида и свои повторения¹⁵.

Ложная (fausse) 5¹⁶ сопровождается 3 и 6 и разрешается 3-й: она имеет три вида и свои повторения¹⁷.

5 как диссонанс сопровождается, так же как и ложная 5, 3 и 6 (поэтому она называется диссонансом), с той только разницей, что ложная 5 строится на больших полутонах, а диссонантная 5 строится только на целых тонах¹⁸. Она имеет три вида и свои повторения, она разрешается так же, как и ложная 5, терцией¹⁹.

Тритон сопровождается нижней 2²⁰ и секстой. Он разрешается 6, имеет три вида и свои повторения.

Хроматические диссонансы

Чрезмерная (superflue) 5²¹ сопровождается верхней 2 (или 9), 3 и 7. Она разрешается 6. Она имеет четыре вида и свои повторения. Четвертый вид разрешается удвоенной 6²²; и это свойственно всем аккордам, состоящим из пяти звуков (c'est le propre de tous les accords qui s'accompagnent à 5 cordes), каковые всегда имеют 4 вида²³:



Мнимая гармония (feinte b'harmonie) есть подмена (supposition) малой 6 нотой выше (de la note au dessus)²⁴, которая стремится только к совершенному аккорду²⁵.

7 сопровождается 3 и 5 или 3 и 8. Обычно она разрешается 6 (когда бас остается на той же ступени)²⁶.

Есть еще один путь для ее разрешения, когда бас повышается на 4 или понижается на 5, она разрешается 3-й²⁷. Она [то есть 7. — Ю. Х.] имеет три вида и свои повторения.

Она также может разрешаться 6 и 5 на одной и той же [ноте]²⁸ и еще 5, когда бас повышается на одну ступень²⁹ (и еще 8, когда бас понижается на 3)³⁰.

Малая 7 сопровождается большой 3 и должна разрешаться 6 и 4, или 3, когда бас повышается на 4 или понижается на 5 и так далее, как указано выше.

Уменьшенная 7 сопровождается 3 и ложной 5; она разрешается 5 или 3 и 6, когда бас повышается на 4 или понижается на 5 и так далее; она имеет три вида и свои повторения ³¹.

Верхняя 2 (или 9) сопровождается 3 и 5 и разрешается 8 или унисоном. Она разрешается также 6, когда бас повышается на 3, или 3, когда бас понижается на 3 ³².

Верхняя 2, сопровождаемая 7 и 3, должна разрешаться 8 и 6 ³³.

Нижняя 2 сопровождается 4 и 6 и разрешается 3 ³⁴.

Верхняя малая 2 может сопровождаться большой 3, как хроматический диссонанс, сопровождается ли она 5 или 7:

Заметьте, что малую 2 можно сочетать с большой 6, как хроматический диссонанс:

Можно сочетать 4 с 7 и с верхней 2, как хроматический диссонанс:

Можно соединить большую 3 с малой 6, как хроматический диссонанс:

5

**)[$\frac{6}{3\#}$ $\frac{3}{4\#}$]

Большую 6 можно сопровождать тритоном и малой 3, как хроматический диссонанс:

6

$\frac{6}{3\#}$ $\frac{3}{4\#}$ $\frac{4}{3\#}$ $\frac{6}{6}$

Можно также сопровождать ложную 5 большой 6, как хроматический диссонанс:

7

$\frac{6}{5\#}$ $\frac{3}{3\#}$ $\frac{5}{3\#}$ $\frac{6}{6}$

Чрезмерная (superflue) 2 — хроматический диссонанс:

8

$\frac{6}{4\#}$ $\frac{2}{2\#}$ $\frac{4}{3\#}$ $\frac{6}{6}$

Последование постепенно восходящих гармонических и хроматических диссонансов:

9

2 7 6# 7 5# 8 7 5b 6 5 3# 6 3# 7 5 6 5b 6 5b 7

Другое последование постепенно нисходящих гармонических и хроматических диссонансов:

10

7 6^b 5^b 4^b 3^b 2^b 1^b 7 6 5 4 3 2 1

**ПРЕДИСЛОВИЯ
К МУЗЫКАЛЬНЫМ
СОЧИНЕНИЯМ**

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ СБОРНИКУ КЛАВЕСИННЫХ ПЬЕС

Я не имел возможности исполнить раньше желание публики, предоставив ей мои пьесы в напечатанном виде. Надеюсь, она не заподозрит меня в том, что я умышленно задерживал печатание, чтобы еще больше возбудить ее интерес, и простит мне, что, стремясь к точности, я работал так долго. Достаточно известно, что каждый автор слишком заинтересован в правильности издания его произведений, когда эти произведения имели счастье понравиться, и если ему льстят рукоплескания знатоков, то безграмотность и ошибки копиистов удручают его: такова судьба всех рукописей, с нетерпением ожидаемых публикой.

Мне давно хотелось бы заняться изданием моих пьес, но некоторые обязанности, помешавшие мне в этом, слишком лестны для меня, чтобы на это жаловаться: вот уже двадцать лет я имею честь состоять при короле и обучать почти одновременно его высочество дофина, герцога Бургундского, и шестерых принцев и принцесс королевского дома; вот эти-то мои обязанности, работа в Париже и неоднократные болезни, наверное, являются достаточным основанием, чтобы убедить всех в том, что у меня было время лишь сочинить столь значительное количество пьес, ибо в данном сборнике их семьдесят пять, а к концу года я собираюсь подготовить второй том моих произведений.

При сочинении всех этих пьес я всегда имел в виду определенный сюжет, который мне подсказывали разные обстоятельства, так что названия пьес соответствуют моим намерениям. Меня, я надеюсь, избавят от объяснений. Однако среди этих названий есть такие, которые могут показаться в некотором роде лестными для меня.

Я считаю нужным предупредить, что пьесы с такими названиями являются своего рода портретами, которые в моем исполнении находили довольно похожими, и что эти лестные названия относятся скорее к очаровательным оригиналам, чем к их изображениям.

Над этим первым томом работают уже больше года. Я не жалею ни труда, ни расходов, и лишь такой крайней внимательности мы обязаны четкостью и точностью гравировки.

Я снабдил пьесы всеми нужными украшениями и соблюдал правильную длительность тактов и нот; вы найдете здесь пьесы, соответствующие по трудности различным знаниям и возрастам, пригодные для слабо, средне и великолепно развитых рук. Практика показала мне, что сильные руки, способные исполнять как самые быстрые пьесы, так и пьесы, требующие самого легкого туше, далеко не всегда могут исполнять пьесы нежные, основанные на чувстве; я же должен совершенно искренне сказать, что я гораздо больше люблю то, что меня трогает, нежели то, что меня поражает.

Клавесин сам по себе инструмент блестящий, идеальный по своему диапазону, но так как на клавесине нельзя ни увеличить, ни уменьшить силу звука, я всегда буду признателен тем, кто, благодаря своему бесконечно совершенному искусству и вкусу сумеет сделать его выразительным. К этому же стремились мои предшественники, не говоря уже о прекрасной композиции их пьес. Я попытался усовершенствовать их открытия. Их собственные произведения и сейчас еще могут нравиться людям с изящным вкусом.

Что же касается моих пьес, их новизна и разнообразие были благосклонно приняты публикой. Я желал бы, чтобы еще неизвестные пьесы этого сборника имели такой же успех, как и те, которые уже известны.

Чтобы облегчить правильное понимание и исполнение моих пьес в нужном духе, я был вынужден ввести некоторые значки для обозначения украшений, сохраняя по мере возможности обозначения общепринятые; вы найдете в конце этого тома все украшения с объяснением их исполнения.

У меня было намерение обозначить цифрами пальцы, по крайней мере в тех местах, где порядок пальцев не безразличен, но это могло бы привести к путанице при печати.

К тому же опытность некоторых исполнителей как будто бы является для меня гарантией правильного понимания и, во всяком случае, я всегда буду рад разъяснить все могущие возникнуть сомнения.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ СБОРНИКУ КЛАВЕСИННЫХ ПЬЕС

Наконец, вот второй сборник моих пьес для клавесина, который я, правда, собирался подготовить в год появления первого. Я этого не сделал по некоторым нижеследующим соображениям:

Я счел нужным сделать больший интервал, чтобы дать время тем, кто играет пьесы первого тома, достаточно ими овладеть.

Я был занят сочинением девяти *Leçons des Ténèbres*, из которых три песнопения первого дня уже награвированы и находятся в продаже.

Мне показалось необходимым опубликовать между этими двумя сборниками методический труд под названием «Искусство игры на клавесине», весьма полезный вообще и абсолютно необходимый для исполнения моих пьес в нужном стиле.

В знак ответного внимания к одному из славнейших музыкантов наших дней я не считал себя вправе задерживать печатание его последнего сборника пьес для виолы, ибо он в свое время оказал мне такую же услугу в отношении моего первого сборника клавесинных пьес, так как гравер у нас один и тот же.

Всегдашние обязательства по отношению к двору, к публике и к тому же весьма хрупкое здоровье.

Наконец, стремясь выразить, сколь я признателен ценителям моего первого сборника, а также в ответ на то, с каким нетерпением они ожидают второго, я увеличил его на два раздела по сравнению с первым. Поэтому, в соответствии с увеличением расходов по его напечатанию, он будет продаваться на 2 лундора дороже.


Прежде чем закончить это маленькое вступление, я должен не забыть объяснить, что методический труд, озаглавленный «Искусство игры на клавесине», о котором я только что говорил, содержит в себе, кроме методических указаний, восемь прелюдий, для любых рук и всех возрастов, причем пальцы к ним помечены цифрами. Кроме того, эти прелюдии написаны во всех тональностях моих пьес как из первого, так и из второго сборника.

Те, кто купили вышеупомянутый методический труд в 1716 году, смогут мне его вернуть, если только он не был ими переплетен или попорчен, и я им вручу бесплатно новый экземпляр издания 1717 года, с приложением касательно моего второго сборника пьес для клавесина.

Все эти произведения можно найти по адресам, указанным на первой странице данного сборника.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ СБОРНИКУ КЛАВЕСИННЫХ ПЬЕС

Надеюсь, любители моих произведений заметят, что в этом сборнике я с удвоенным рвением стараюсь им угодить, и смею льстить себя мыслью, что он им понравится во всяком случае не меньше, чем оба предшествующих.

Вы найдете в нем новый знак, изображаемый следующим образом ; он служит для обозначения окончания мелодии или гармонической фразы, а также указывает на то, что конец одной мелодии нужно несколько отделить от начала следующей. Эта маленькая пауза почти незаметна, но когда ее не соблюдают, люди со вкусом чувствуют, что в исполнении есть какой-то изъян.

Одним словом, различие между двумя видами исполнения можно сравнить с различием между людьми, которые читают не соблюдая точек и запятых, и людьми, которые их соблюдают; такого рода паузы должны ощущаться без нарушения размера.

В этом третьем сборнике вы найдете пьесы, которые я называю «Pièces croisées» [«Пьесы с перекрещиванием

(рук)»]. Вы, наверное, помните, что во втором сборнике пьес на стр. 62 имеется подобная пьеса под названием «Les bagatelles» [«Багатели»]. Именно такие пьесы я называю «Pièces croisées». Пьесы, имеющие такое название, должны исполняться на двух клавиатурах, одна из которых, путем смены регистров, должна звучать приглушенно.

Те, кто имеет клавесин с одной клавиатурой или спинет, будут играть верхнюю партию так как она обозначена, а басовую на октаву ниже; если же басовую партию нельзя понизить на октаву, придется повысить на октаву верхнюю партию. Такого рода пьесы к тому же могут быть пригодны для двух флейт или гобоев, а также для двух скрипок или двух виол и для всех других инструментов, настроенных в унисон; исполняющие эти пьесы на других инструментах, разумеется, должны внести соответствующие изменения.

После того как я так тщательно пометил все украшения к моим пьесам и дал к ним отдельно достаточно понятные объяснения в особой методе, известной под названием «Искусство игры на клавесине», меня всегда удивляет, когда кто-нибудь учит и играет их не следуя этим пометам. Это непροстителъная небрежность, тем более что украшения к моим пьесам отнюдь не произвольны. Словом, я заявляю, что мои пьесы надо играть следуя моим обозначениям и что они никогда не будут производить нужное впечатление на лиц, обладающих подлинным вкусом, если исполнители не будут точно соблюдать все мои пометы, ничего к ним не прибавляя и ничего не убавляя.

Я прошу снисхождения у господ пуристов и грамматистов к стилю моих предисловий — в них я говорю о моем искусстве; если бы я следовал высокому стилю их искусства, то, может быть, я бы менее ясно говорил о моем собственном.

Я никогда не полагал, что моим пьесам суждено бессмертие, однако с тех пор как некоторые известные поэты оказали мне честь, подражая им, в будущем, возможно, мои пьесы разделят славу, которой поначалу они были обязаны лишь этим очаровательным пародиям.

И в этом новом сборнике я заранее выражаю благодарность моим добровольным помощникам за столь лестное для меня общество и предоставляю в этом третьем сборнике пьес широкое поле деятельности для их Минервы.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧЕТВЕРТОМУ СБОРНИКУ КЛАВЕСИННЫХ ПЬЕС

Прошло более трех лет с тех пор как эти пьесы закончены. Но так как здоровье мое убывает с каждым днем, мои друзья посоветовали мне прекратить работу, и с тех пор я не писал никаких больших сочинений. Я благодарю публику за то одобрение, с которым она до сих пор к ним относилась, и полагаю, что отчасти это одобрение заслужено мной, благодаря моим стараниям ей угодить.

Никто до сих пор не писал большего количества произведений в разных жанрах, чем я, и я надеюсь, что моя семья найдет в моем портфеле достаточно оснований оплакивать меня, если только эти сожаления могут нам пригодиться после жизни; но нужно хотя бы иметь эту надежду, чтобы пытаться заслужить то эфемерное бессмертие, к которому стремятся почти все люди.

УВЕДОМЛЕНИЕ ПО ПОВОДУ ЭТОГО СБОРНИКА [ЧЕТВЕРТОГО СБОРНИКА КЛАВЕСИННЫХ ПЬЕС]

Начиная с 25-ой сюиты этого сборника я намеревался писать его в до миноре и [до] мажоре, но после первой пьесы в до миноре мне пришла в голову мысль написать одну пьесу в обычном ми-бемоле [мажоре], в соответствии с вышеупомянутой сюитой в до миноре (что вполне естественно).

Первая и третья пьесы были потеряны, и мы представили эту пьесу как могли, так как, будучи тяжело больным, я не считал возможным сам руководить изданием. Если впоследствии эти пьесы будут найдены, я попытаюсь сам исправить эту часть или, во всяком случае, буду давать указания тем,

кто будет этим заниматься. В связи с чем картуш, помещенный на 48 стр., перед «La visionnaire» [«Ясновидящая»] становится ненужным. Должен заметить, однако, что ни весь сборник в целом, ни каждая пьеса в отдельности ничуть не пострадали*.

ПРЕДИСЛОВИЕ К «КОРОЛЕВСКИМ КОНЦЕРТАМ»

Нижеследующие пьесы другого рода, чем те, которые я давал до сих пор. Они подходят не только для клавесина, но также и для скрипки, флейты, гобоя, виолы и фагота. Я их сочинил для маленьких камерных концертов, на которые Людовик XIV вызывал меня почти каждое воскресенье в течение года. Пьесы эти исполняли г-н Дюваль, г-н Филидор, г-н Алариус и г-н Дюбуа. Я играл на клавесине.

Если публика одобрит их так же, как одобрял покойный король, у меня их достаточное количество, чтобы впоследствии опубликовать несколько томов. Я их распределил по тональностям и сохранил те же названия, под которыми они исполнялись при дворе в 1714 и 1715 годах.

ПРЕДИСЛОВИЕ К «НОВЫМ КОНЦЕРТАМ»

Название этого тома послужит не только для того, чтобы отличить его от моих предыдущих сборников, но также и для того, чтобы показать разнообразие объединенных в нем характеров.

Во Франции «Республику музыки» уже давно разделяли противоречия между итальянским и французским вкусом. Что до меня, я всегда уважал то, что достойно уважения, невзирая на авторов и на национальность. Первые итальянские

* В тиражах, предшествовавших тиражу, переиздаваемому мной в настоящее время, над заголовком «La visionnaire» [«Ясновидящая»] был помещен орнаментированный картуш со следующим указанием: «Так как данная сюита написана в до миноре, пьесу «La visionnaire» следует исполнять после следующей пьесы по причинам модуляции». В издании, по которому я воспроизвожу новый тираж, легко заметить следы уничтоженного картуша. [Картуш здесь — графическое украшение в виде развернутого свитка, на котором было помещено данное указание. — *Примеч. пер.*]

сонаты, появившиеся в Париже более тридцати лет тому назад, побудившие меня самого впоследствии сочинять сонаты, ничем не повредили в моем представлении ни произведениям г-на де Люлли, ни произведениям моих предшественников, которые всегда будут вызывать восхищение, но которым вряд ли возможно подражать. Итак, благодаря тому праву, которое мне дает мой нейтралитет, я продолжаю свое плавание, пользуясь счастливыми предзнаменованиями, сопутствовавшими мне до сих пор.

Итальянская музыка имеет право старшинства по отношению к французской, и в конце этого тома вы найдете большую сонату для трио, под названием «Апофеоз Корелли». Искорка самолюбия побудила меня дать ее в партитуре.

Если когда-нибудь моя Муза превзойдет самую себя, я осмелюсь предпринять сочинение, но уже в другом стиле — Апофеоза несравненного г-на де Люлли, хотя одних его собственных произведений достаточно, чтобы принести ему бессмертие.

Новые концерты, которые я даю здесь, можно объединить в одной обложке с четырьмя первыми, которые я дал в моем третьем сборнике пьес для клавесина. Полагаю, что аккомпаниаторы останутся довольны тем, как я тщательно их цифровал.

Высказываются пожелания, чтобы я издал свои трио; но это может быть сделано лишь в будущем году к июлю месяцу.

Нижеследующие пьесы несколько иного рода, чем те, которые я писал до сих пор. Они подходят не только для клавесина, но также и для скрипки, флейты, гобоя, виолы и фагота. Я их сочинял для небольших камерных концертов, в которых я участвовал по приглашению Людовика XIV почти каждое воскресенье в течение целого года. Пьесы эти исполнялись господами Дювалем, Филидором, Алариусом и Дюбуа; я играл партию клавесина.

На тот случай если они придутся по вкусу публике в такой же степени, в какой они встречали одобрение покойного

короля, я их транспонировал в разные тональности и сохранил название, под которым они были известны при дворе в 1714—1715 годах.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРИО-СОНАТАМ «НАЦИИ» ПРИЗНАНИЕ АВТОРА ПУБЛИКЕ

Часть этих трио была сочинена уже несколько лет тому назад, несколько рукописных копий распространились по свету, но мне они не внушают доверия из-за небрежности копиистов. Постепенно я увеличивал число этих трио и полагаю, что любители подлинного искусства будут этим довольны. Первая соната этого сборника, первая сочиненная мной соната и одновременно первая соната, сочиненная во Франции. История ее довольно необычна.

Очарованный сонатами Корелли, произведения которого я буду любить пока жив, так же как и французские произведения господина де Люлли, я решился сочинить сонату и предложил ее исполнить на концерте подобном тому, на котором я слышал сонату Корелли. Зная алчность французов ко всем иностранным новинкам и не доверяя самому себе, я оказал себе большую услугу путем небольшого позволительного обмана. Я сделал вид, что один мой родственник, действительно находящийся при дворе короля Сардинии, прислал мне новую сонату нового итальянского автора. Из букв моего имени я составил итальянское имя и поставил его вместо своего. Сонату выслушали с жадностью, и мне не придется ничего говорить в ее защиту. Однако это придало мне уверенности. Я сочинил другие сонаты и под маской своего итальянского имени получал громкие аплодисменты. К счастью, эти сонаты настолько понравились, что моя уловка не заставила меня краснеть. Я сравнил свои первые сонаты с сочиненными мною позднее и ничего особенно там не изменил и не добавил. Я прибавил к ним только целый ряд пьес, для которых сонаты являются своего рода прелюдиями или интродукциями.

Мне хотелось бы, чтобы бескорыстная публика осталась ими довольна. Ибо всегда найдутся критиканствующие, кото-

рых следует остерегаться больше, чем истинных критиков, у которых часто, даже помимо их воли, можно получить весьма полезные советы. Первые же достойны презрения, и я заранее готов расплатиться с ними с лихвой. У меня осталось довольно значительное число таких трио, чтобы в дальнейшем опубликовать столь же полный том, как и этот.

ПРЕДИСЛОВИЕ К «АПОФЕОЗУ ЛЮЛЛИ»

Если желание добиться большего в каком-нибудь произведении может сделать его лучше, мне достанет чем утолить жажду, вдохновившую меня на сочинение данного произведения. Моя Минерва¹ подтолкнула меня сесть за композицию почти сразу после того, как у меня возник план этой работы. К тому же я обещал его публике в сборнике концертов, который был мною опубликован в июле прошлого года.

Единственное, к чему я стремлюсь, принося дань величайшему музыканту, которого дал прошлый век, это развеять предрассудки тех, кто знает его произведения только понаслышке. Впрочем все сделанное им в театре выше всех похвал, и мой труд скорее выражение почтения к его памяти, нежели музыкальный панегирик.

УВЕДОМЛЕНИЕ К «АПОФЕОЗУ ЛЮЛЛИ»²

Это трио, а также «Апофеоз Корелли»³ и полный сборник трио, который я надеюсь дать в будущем июле, могут исполняться на двух клавесинах, а также на любых других инструментах. Я весьма успешно играю их с моими домашними и моими учениками, исполняя на одном клавесине первую верхнюю партию и бас, а на втором вторую верхнюю партию и тот же бас в унисон с первым клавесином. Правда, при этом необходимо иметь два экземпляра нот вместо одного, а также два клавесина. Впрочем, я нахожу, что часто легче объединить два инструмента, чем четырех человек, профессионально за-

нимающихся музыкой. Можно использовать и два спинета в унисон, однако это дает меньший эффект. Единственно за чем следует строго следить это долгота звуков в украшениях. Смычковые инструменты могут продлевать звук, а поскольку на клавесине это невозможно, необходимо как можно дольше играть каденции, «*battements*» и другие украшения; с помощью этого приема клавесинное исполнение такой музыки будет не менее приятным, тем более что природа клавесина обладает блеском и четкостью, которых нет в других инструментах⁴.

Я сохраню тот же формат при печатании моих дальнейших произведений, чтобы желающие могли переплести в один том несколько отдельных сборников.

«LEÇONS DES TÈNEBRES» ДЛЯ ОДНОГО И ДВУХ ГОЛОСОВ ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

Несколько лет тому назад я сочинил три «*Leçons des ténèbres*» к великой пятнице по просьбе сестер L-й обители, где они исполнялись с успехом.

Это и побудило меня несколько месяцев тому назад сочинить подобные песнопения к страстной среде и страстному четвергу.

Однако сейчас я даю только три песнопения к страстной среде, так как у меня не было времени выгравировать шесть остальных до начала великого поста.

Первое и второе песнопение каждого дня даются всегда для одного голоса, а третье — для двух; таким образом, для их исполнения достаточно двух голосов.

Хотя мелодия помещена в скрипичном ключе, «*Leçons des ténèbres*» могут исполняться любыми голосами, тем более что теперь все аккомпанирующие умеют транспонировать.

Шесть следующих песнопений я опубликую по три к каждому дню, если публика останется довольна этими.

Будет очень хорошо, если к аккомпанементу на органе или клавесине можно будет добавить басовую партию на виоле или на скрипке.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Я. Мильштейн

ФРАНСУА КУПЕРЕН. ЕГО ВРЕМЯ, ТВОРЧЕСТВО,
ТРАКТАТ «ИСКУССТВО ИГРЫ НА КЛАВЕСИНЕ»

1

Прошло уже триста лет с тех пор, как родился Куперен. А мы по-прежнему располагаем о его жизни весьма скудными сведениями. Последние биографии¹ сравнительно мало чем отличаются от тех жизнеописаний, которые содержатся в трудах более ранних его биографов и исследователей². Все эти работы в какой-то мере основываются на преданиях и слухах. Не слишком спасают положение и те настойчивые документальные розыски, которые были предприняты после второй мировой войны³. Эти розыски, обнаружившие, кстати, немало ценных материалов, за небольшим исключением скорее расширяют наши представления о музыкальной культуре, быте и нравах эпохи Куперена, чем прибавляют новые факты к непосредственным сведениям о нем. Они, как и некоторые специальные исследования, опубликованные во Франции⁴,

¹ См.: Brunold P. François Couperin. Monaco, 1949; Citron P. Couperin. Paris, 1956; Charlier H. François Couperin. Lyon, 1965.

² См.: Bouvet Ch. Les Couperin: une dynastie de musiciens français. Paris, 1919; Tessier A. [François] Couperin. Paris, 1926; Tiersot J. Les Couperin. Paris, 1926; Bouvet Ch. Nouveaux Documents sur les Couperin. Paris, 1933.

³ См.: Antoine M. Autour de François Couperin.—«Revue de musicologie», 1952, vol. XXXIV, p. 109—127; Antoine M. Un acte inédit de François Couperin.—«Revue de musicologie», 1955, vol. XXXVII, p. 76—77; Hardouin P. Quelques documents relatifs aux Couperin.—«Revue de musicologie», 1955, vol. XXXVII, p. 112—116. Ср. также документы, которые были опубл. в сб.: Mélanges François Couperin publiés à l'occasion du Tricentenaire de sa naissance 1668—1968. Paris, 1968, p. 9—37.

⁴ См.: Brunold P. L'Orgue de Saint-Gervais. Paris, 1934; Dufourcq N. La musique d'orgue française de J. Titelouze à J. Alain. Paris 1949; Dufourcq N. La musique française. Paris, 1949, p. 158—175; Piro A. Les Clavecinistes. Paris, s. d.; Brochard Ch. La Paroisse Saint-Gervais. Paris, 1950; Rosenzweig A. Les adaptations de Lulli et de Couperin par Richard Strauss.—«La Revue musicale», 1926, N 6, p. 33—47; Landowska W. Chopin et l'ancienne musique française.—«La Revue

поставляют весьма много нового к разделу «Autour de Couperin» («Вокруг Куперена») и сравнительно немного—к разделу «Couperin» («Куперен») ¹.

То, что сказал как-то известный французский критик Сент-Бев по адресу «Характеров» Лабрюйера, книги, родственной по духу Куперену,— «Луч века упал на каждую страницу этой книги, но лицо человека, державшего ее в руках, осталось в тени» ²,—можно было бы отнести и к творениям Куперена. Да, «луч века» упал на каждую их страницу, и лицо автора здесь также осталось в тени. Мы действительно не знаем многого, очень многого о жизни и деятельности Куперена ³. Но вместе с тем нельзя умолчать и о другом. Нельзя не сказать о том, что «луч века», падающий на страницы художественных творений, неизбежно—так или иначе—освещает и лицо их автора. Вот почему столь важно иметь точную в текстологическом отношении публикацию художественных произведений, без последующих редакторских наслоений и искажений. Теперь, благодаря полному двенадцатитомному изданию сочинений Куперена, предпринятому во Франции в 1930-е годы, ⁴ мы можем познакомиться с каждой их страницей, на которую упал «луч века». Это в состоянии если не во всем, то во многом компенсировать отсутствие необходи-

musicale», 1931, N 12 (немецкий перевод: Landowska W. Chopin und alte französische Musik, 1932, N 7, S. 484—491; Gastoué A. François Couperin, musicien religieux dramatique, et J. S. Bach.—«La Revue musicale», 1932, N 12, p. 40—51; Lesure P. Les Couperin et la facture instrumentale.—«Revue de musicologie», 1950, vol. XXXII, p. 119; См. также: Dufourcq N. et Krug-Basse J. A propos de l'orgue dit «Des Couperin».—Mélanges François Couperin publiés à l'occasion du Tricentenaire de sa naissance 1668—1968. Paris, 1968, p. 72—94; Dufourcq N. Couperin après Couperin—Mélanges François Couperin publiés à l'occasion du Tricentenaire de sa naissance 1668—1968. Paris, 1968.

¹ Несомненный интерес представляют также специальные исследования стилистических особенностей искусства Куперена, осуществленные в разное время в разных странах. См. напр.: Кузнецов К. А. Французский классицизм. Куперен.—В кн.: Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты. Серия 1. М., 1937, с. 115—142; Mellers W. François Couperin and the French classical tradition. London, 1950; Hofman Sh. L'oeuvre de Clavecin de François Couperin la grande. Etude stylistique. Paris, 1961.

² Лабрюйер Ж. де. Характеры или нравы нынешнего века. М.—Л., 1964, с. 3.

³ Не случайно одна из последних биографий Куперена (см. кн.: Charlier H. François Couperin. Lyon, 1965) начинается словами: «Вот музыкант знаменитый и мало известный». Это отражает действительное положение вещей.

⁴ См.: Oeuvres complètes de François Couperin. Publiées par un groupe de Musicologues sous le Direction de Maurice Cauchie. Paris, vol. I—XII, 1932—1933. В группу музыковедов, работавшую под общим руководством М. Коши, входили П. Брюноль, А. Гастуэ и А. Шеффнер. Публикация, сохранившая в неприкосновенности все ремарки автора и реставрировавшая с достаточной убедительностью неясные места, получила специальное название: «Издание золотой лиры» («Edition de l'Oiseau Lyre»).

мого количества биографических материалов и ликвидировать до известной степени «белые пятна» в наших познаниях о жизни Куперена. Ибо, повторяем, Куперен не являлся исключением и достаточно полно отобразил себя в своих музыкальных произведениях и в сопутствовавших им предисловиях и трактатах.

Надо ли удивляться после этого тому, что с каждым годом расширяются границы нашего понимания творчества Куперена. Еще не так давно Куперена знали преимущественно как клавесинного композитора¹. Теперь в обиход вошли его камерные, органные и вокальные сочинения. Их все чаще исполняют в концертах, по радио и по телевидению. Они существуют и в механической записи². Раньше почти никто не сомневался в том, что клавесинные пьесы являются фундаментом творческого наследия Куперена, вокруг которого как бы этажами располагаются все остальное. Теперь порой спорят об этом, уделяя все большее внимание его камерным, органным и вокальным сочинениям. Короче говоря, творчество Куперена ныне предстает в ином осмыслении, а вместе с творчеством в ином осмыслении предстает и его жизнь, его связи с эпохой, в которой он жил и творил.

Вторая половина XVII и начало XVIII века во Франции — эпоха необычайного расцвета литературы и искусства, редкого даже для такой богатой художественными талантами страны. Имена Лафонтена, Лабрюйера, Корнеля, Монтескье, Мольера, Расина, Буало, Люлли, Ватто, Куперена говорят сами за себя. Каждый из этих художников представляет значительную индивидуальность. Вместе же они составляют целое созвездие блистательных талантов. И это созвездие творит поистине великие дела. Создаются новые жанры творчества, новые формы искусства. Появляется поэтика, обосновывающая принципы классицизма. Быстро развиваются опера, трагедия, драма...

Не будем подробно анализировать причины этого расцвета. Они достаточно основательно разобраны и освещены в различного рода рабо-

¹ Даже такой эрудированный музыковед, как К. А. Кузнецов писал в своем очерке о Куперене, что «основное музыкальное наследие Куперена это — четыре сборника клавесинных пьес», и хотя «в числе его композиций значатся... две органные мессы (1690) и несколько вокально-инструментальных пьес», но «все эти композиции нам неизвестны, и единственное, что мы можем сделать — подчеркнуть их скромное, количественное место в его творческом итоге» (см. Кузнецов К. А. Указ. соч., с. 130, 125).

² Укажем, например, на записи таких его камерных сочинений, как «Штейнкерк» (под управлением Роланда Дуата), «Султанша» (под управлением Роже Дезормьера), «Апофеоз Люлли», «Четыре королевских концерта», «Четвертый концерт из цикла «Примеренные вкусы» и др. Или на записи его двух органных месс — монастырской («Messe pour les Couvents») и церковно-приходской («Messe pour les Paroisses»). Или, наконец, на записи ряда его вокальных сочинений, в том числе «Leçons des Ténèbres», «Motet de Sainte-Suzanne», «Motet de St. Barthélemy» и др.

тах. И они во многом аналогичны тем, которые породили сходные явления в других странах. Но скажем, что во Франции расцвет литературы и искусства совершался на фоне самых противоречивых общественных событий.

Время было далеко не спокойным: действовали подспудные силы, которые не успокаивались даже в пору расцвета абсолютизма. Напомним хотя бы о неудачных войнах Людовика XIV и о крестьянских восстаниях, вспыхивавших то в одной, то в другой части королевства. Страна переживала один из самых сложных и напряженных моментов своей истории. То была эпоха чудовищных, кричащих контрастов, когда тратились несметные суммы на увеселения и обогащение небольшой кучки властителей и в то же время не хватало самого необходимого для большинства людей. Повсюду царили нужда и нищета. Единицы процветали, тысячи умирали от голода. Волнения, убийства, надругательства, банкротства были обычным явлением. Не прекращались в стране и жестокие действия правительства: кровавые репрессии внутри страны и во вне (войны на чужих территориях). Двойственность пронизывала всю жизнь и сказывалась буквально во всем. Даже Людовика XIV, неограниченного властелина, отождествлявшего себя с государством («государство — это я»), называли по-разному: французские дворяне — «король-солнце», люди попроще — «утеснитель Европы».

Не меньшие противоречия и контрасты были свойственны французскому двору, который привлекал к себе взоры многих людей из разных стран. С одной стороны, неслыханное великолепие, веселье и беспечная праздность, концерты и театральные представления, красочные маскарады, в которых принимал участие сам король. Как писал один из современников, «глаза не хотели верить невиданным, ярким, дорогим и красивым нарядам, мужчинам в перьях, женщинам в пышных прическах»¹. Все, вплоть до мелочей, должно было служить возвеличению «короля-солнца». С другой стороны — теснота и грязь, тщеславие и своекорыстие, обжорство и извращенные вкусы. Наряду с красавцами и красавицами, тон при дворе задавали шуты, карлики и уродливые гадалыщицы. С тонким, изящным искусством — музыкой, стихами, театром — соседствовала картежная игра, связанная с шулерством. С благородным рыцарством — подлые интриги, предательства, убийства, отравления. В королевский церемониал, который был вполне доступен для обозрения, входило все — не только торжественные приемы и беседы в залах, в дворцовых подъездах и на лестницах, но и интимно-бытовые сцены. Словом, это был мир, где равно царили дурное и хорошее, порок и учтивость, вероломство и гордость. И можно понять Лабрюйера, одного из самых проникательных людей своего времени, заметившего как-то, что с известной точки зрения французский двор представлял собой «изумительное зрелище»; но стоило толь-

¹ Цит. по кн.: Савин А. Н. Век Людовика XIV. М., 1930, с. 44.

ко основательно познакомиться с ним — и он терял все свое очарование, «как картина, когда к ней подходишь слишком близко»¹; становилась ясной политика Людовика XIV, как и всякого другого деспота, — «усыплять народ празднествами, зрелищами, роскошью, пышностью, наслаждениями, делать его тщеславным, изнеженным, ничемным, ублажать его пустяками»². И это зловеще оттенялось грозным фоном социальных страданий, народных волнений, общенациональных бедствий.

Итак, обращаясь к творчеству Куперена, следует прежде всего отбросить легенду о «великом веке» Людовика XIV как об эпохе, которая не знала никаких резких общественных противоречий и контрастов. Нет ничего ошибочнее этого взгляда. И нет ничего более опасного при оценке художественных явлений того времени.

*

Составить себе ясное представление о том, в каком окружении вырос Куперен, как формировался его талант, как он жил и творил, что нашел у своих предшественников — музыкантов, писателей, художников — и что создавалось на его глазах, легче всего при помощи ряда параллелей и сопоставлений.

За 25 лет до рождения Куперена умер Монтеверди (1643), за 15 лет — родился Корелли (1653), за 10 лет — Пёрселл (1658). В год рождения Куперена (1668) появились басни Лафонтена — одно из самых примечательных художественных творений его времени. Когда Куперену было 4 года, умер Шютц (1672), когда ему исполнилось 5 лет, умер Мольер (1673). Когда Куперен достиг 10-летнего возраста, родился Вивальди (1678), когда ему исполнилось 15 лет — Рамо (1683). Когда Куперен достиг 16-летнего возраста, родился Ватто (1684), умер Корнель (1684); годом позднее родились И. С. Бах, Г. Ф. Гендель и Д. Скарлатти. Куперену не было еще и 30 лет, когда умерли Пёрселл и Лафонтен (1695), Лабрюйер и мадам де Севинье (1696). Куперен находился в расцвете творческих сил, когда родились Бюффон, Перголези, Глюк, Ж.-Ж. Руссо, д'Аламбер, Ф. Э. Бах, когда умерли Буало, Корелли, Люлли, Фенелон, Ватто. Куперен пережил многих своих современников, в том числе Маре (королевского скрипача, с которым много лет работал при дворе), Филидора-старшего (с которым играл «Королевские концерты»), Маршана (своего главного соперника в игре на клавесине), Моро (королевского виолагамбиста). При Куперене появились «Исторический и критический словарь» Бейля, «Характеры, или нравы нынешнего века» Лабрюйера, «Искусство поэзии» Буало, «Телемак» Фенелона, «Жиль Блаз» и «Хромой бес» Лессажя, «Эдип» и «Заира» Вольтера, «Робинзон Крузо» Дефо, «Персидские письма» Монтескье, «Новая наука» Вико, «Приклю-

¹ См.: Лабрюйер Ж. де. Указ. соч., с. 161.

² Там же, с. 207.

чения Гулливера» Свифта, «Манон Леско» Прево, «Тетради для клавесина» Рамо и другие.

В церкви Сен-Жервэ, где Куперен работал органистом начиная с 1685 года, в разное время — при его жизни — проповедовали: аббат Буало (брат знаменитого поэта), Боссюэ де Ларош (тот самый проповедник, которым восхищался Расин). Бывали неоднократно в церкви Расин и мадам де Севинье. Со всеми ними Куперен, вероятно, общался. Куперен был хорошо знаком с французскими органистами Томленом (у которого некоторое время учился), Жиль Жильеном и Буавеном. Большое значение для него имели духовные концерты итальянца Лоренцани (в 1685 году). Итальянская музыка, с которой он знакомился на концертах, устраиваемых в знатных домах, его вообще всегда восхищала, особенно сочинения Корелли и Альбини. Увлекался он и операми Люлли.

Таким образом, путь Куперена, человека и творца, охватывающий 65 лет, отмечен рядом выдающихся политических, научных и художественных событий, уходом из жизни и приходом в жизнь многих крупных талантов. Ему было что заимствовать у предшественников и в свою очередь было что передать тем, кто пришел ему на смену.

2

Как уже указывалось выше, Куперен принадлежит к числу тех музыкантов, о личной жизни которых известно крайне мало. Его письма почти не сохранились; немного уцелело и из его личных документов.

Куперен — уроженец Парижа. Он родился в 1668 году в семье органиста церкви Сен-Жервэ Шарля Куперена (1638—1679). Последний, как и два его брата — Луи (1626—1661) и Франсуа (1681—1701), были выходцами из небольшого французского городка Шом-ан-Бри, в ту пору расположенного в стороне от больших дорог. Все три брата были отличными музыкантами, щедро одаренными от природы. В судьбе их благотворную роль сыграл королевский клавесинист Шамбоньер (1602—1672), который, услышав игру братьев, увез их всех в Париж и тем самым способствовал успеху их музыкальной карьеры.

Нам известно также, что Куперен получил первоначальное музыкальное образование у отца. Успехи его еще в детстве были настолько велики, что уже в десятилетнем возрасте ему стали предсказывать блестящее будущее.

Как и чему учили Куперена в детские и отроческие годы? Об этом можно лишь догадываться. Вероятно, он изучал полифонические произведения Титлуза (1563—1633), фугированные ричеркары Фрескобальди (1583—1643), светские произведения Лебега (1630—1702), Нивера (1617—1714), а также своего дяди Луи Куперена. Кое-какие свидетельства об этом сохранились. Известно и другое: в детстве Куперен находился под сильным впечатлением органичного искусства; его заветной мечтой

было стать органистом церкви Сен-Жервэ, идя по пути отца и дяди, которые занимали это место не один год — сперва Луи Куперен, затем, после его смерти в 1661 году, Шарль Куперен.

Общее образование, полученное Купереном, было, по-видимому, незначительным. Считают, что он приобрел еще в детстве известные исторические и лингвистические познания. Но его французский язык, даже в пору расцвета деятельности, не отличался совершенством (хотя, разумеется, Куперен был достаточно грамотен, владел слогом и, главное, знал цену краткости). Его познания в области точных наук вряд ли были большими. Во всяком случае мы не обнаружим в его трактатах академической учености — они несколько не загромождены справочными сведениями, различного рода пояснениями, отсылками и толкованиями.

Но нет сомнения, что начиная с детских лет ум Куперена был пытливым и подвижным. Ему было свойственно необыкновенно живое, острое восприятие окружающего мира. Множество знаний он схватывал на лету, по-своему ассимилировал их и пользовался ими с успехом. Он обладал проницательностью, начитанностью, обладал и быстротой мысли, фантазией, смелостью суждений. Словом, он был не столько вооружен рассудочно-сухой ученостью, сколько художественной интуицией, тактом, вкусом, воображением.

Мы немного знаем и о его дальнейшей жизни. Да, он был женат — на Мари Ан Ансо, с которой сочетался браком в двадцатилетнем возрасте¹. Но о жене его, кроме имени, нам почти ничего неизвестно. Брак его, по-видимому, был счастливым; но полной уверенности в этом нет.

Да, у него было четверо детей — два сына и две дочери, причем дочери были неплохими музыкантками². Но как сложилась их судьба, помимо двух-трех достоверных фактов, мы также точно не знаем. Один из его сыновей (Франсуа-Лоран) странным образом бесследно исчез, — то ли умер, то ли сбежал из дома, — что было большим горем для отца. Одна из его дочерей неожиданно ушла в монастырь, — снова тяжелое переживание!

Да, Куперен был добр, отзывчив, любил общаться с людьми и помогать им. Но о его дружеских связях не сохранилось сколько-нибудь достоверных данных, разве только факты дружбы с некоторыми парижскими музыкантами — органистом Гарнье, композиторами Форкере (1671—1745) и Маре (1656—1728).

Да, он, несомненно, часто бывал в обществе, в домах знатных вельмож, при дворе, где общался с самыми разными людьми. Он часто участвовал в вечерах, аккомпанировал, играл соло и т. д. Но в воспоминаниях и в художественных произведениях того времени — единодушное молча-

¹ См.: Le contrat de mariage de François Couperin. — В кн.: Mélanges François Couperin... Paris, 1968, p. 26—29.

² Старшая дочь Куперена Мари-Мадлен (1690—1742) была органисткой, младшая Маргарита-Антуанетта (1705—1778) — клавесинисткой.

ние об этом. Даже такой осведомленный и искушенный мемуарист, как герцог Сен-Симон, не пишет о нем ни слова. Впрочем, Сен-Симон к музыке и к музыкантам, видимо, вообще был равнодушен; достаточно сказать, что на протяжении всех своих весьма пространных «Мемуаров»¹ он не упоминает ни одного музыканта, кроме всемогущего Люлли, да и о последнем говорит лишь один раз. Молчит и Лабрюйер.

Да, Куперен не мог пройти мимо больших людей его времени — поэтов, драматургов, философов, художников, — речь о которых уже шла выше. С некоторыми из них, как, например, с Лабрюйером и Лафонтеном, он, вероятно, не раз встречался хотя бы на приемах у герцога Бурбонского (внука знаменитого Конде), который пытался покровительствовать искусству и наряду с другими «слугами» принимал у себя своего бывшего воспитателя Лабрюйера, Лафонтена, Куперена и других. Но и об этом — нигде ни слова. Нет также никаких достоверных сведений о посещениях Купереном литературных салонов и кружков того времени. Приходится предположить, что в литературных кругах Куперен или совсем не появлялся, или же появлялся крайне редко.

Были ли у Куперена какие-либо жизненные приключения? Вероятно, были, но и о них тоже почти ничего неизвестно. Путешествовал он мало. Если исключить короткие посещения городка Шом-ан-Бри, родины его отца, и некоторых поместий, расположенных недалеко от Парижа, он совсем никуда не выезжал. Париж — частные уроки, концерты, игра на органе в церкви Сен-Жерве, Версаль — служба при дворе, — вот, в сущности, круг его жизни, удивительно чистой, достойной, исполненной высоких творческих помыслов и забот.

Известно, что Куперен многие годы не только выступал при дворе как органист и клавесинист, не только сочинял музыку для королевских концертов, но и преподавал там игру на клавесине, искусство аккомпанемента и композицию, состоя придворным учителем музыки. Так, он учил сына Людовика XIV, дофина, герцога Бургундского, игре на клавесине и композиции, учил также дочь Людовика XIV и госпожи Левальер — принцессу де Конти, дочь Людовика XIV и мадам де Монтеспан — герцогиню Орлеанскую и других. Естественно, что знатные ученики и ученицы ему покровительствовали, помогали вплоть до выплаты пенсии. Быть может, поэтому замкнутость жизни Куперена не помешала ему получить своевременно — пусть и незначительные — почести, титулы, даже герб.

Зарабатывал Куперен неплохо, а с годами даже хорошо — 600 фунтов получал он как королевский органист, около 2000 фунтов за уроки принцам, еще несколько тысяч фунтов — за уроки горожанам, отдельные концертные выступления, продажу произведений и т.п. Все вместе составляло изрядную сумму.

¹ См.: Сен-Симон. Мемуары, т. 1, М.—Л., 1931; т. 2, М.—Л., 1936.

Каковы были его взаимоотношения с коллегами? К чему они сводились? Во всяком случае не к соперничеству. Ибо ему, как справедливо полагают французские исследователи, кроме Маршана, в сущности, не с кем было соперничать. Лебег и д'Англебер-отец умерли до того, как Куперен достиг артистической зрелости, Лаланд оставил клавесин, д'Англебер-сын, Дандрье, Клерамбе и другие были значительно слабее его. Быть может, именно поэтому у Куперена — никакой зависти, никаких претензий к своим коллегам. Поистине редкое явление среди музыкантов того времени! Как это непохоже на поведение его коллег — того же Маршана или Лаланда, известных своими интригами и стяжательством. Впрочем, сама натура Куперена, человека глубоко погруженного в свое искусство, человека честного и доброго, благородного и скромного, была, по-видимому, чужда вообще какому бы то ни было корыстолюбию.

Конечно, Куперен знал себе цену, и, подобно другим великим людям, страдал от невнимательности, а порой и от недоброжелательности окружающих. Временами ему приходилось совсем нелегко. Он впадал в немилость, претерпевал унижения, оскорбительные нападки... Не следует поэтому удивляться, что с годами он становился все более и более раздражительным, разочарованным, не без примеси пессимизма. Особенно заметно это у него после пятидесяти лет, когда вдобавок еще резко ухудшается состояние здоровья. Тяжелое, неудовлетворенное настроение уже его не оставляет. Он явно стареет, ходит сгорбленным, печальным, обессиленным. Уступает свои места другим: должность органиста — кузену Николаю, должность королевского клавесиниста — дочери Маргарите-Антуанетте, должность органиста в королевской капелле — Гийому Маршану. Большую часть времени проводит у себя дома. Живет скромно, на весьма умеренные доходы. Не сетует, не ропщет. И стоически ждет неизбежного конца, публикуя свои последние произведения.

Каково было истинное отношение Куперена к абсолютизму? Об этом мы также знаем крайне мало. Внешне оно, несомненно, было почтительным, внутренне — скорее оппозиционным. Но в какой степени и в какой форме? Насколько оно было связано с взглядами пуритан, кальвинистов и французских янсенистов? Вряд ли, конечно, оно было явно враждебным. На это Куперен, по свойствам своей природы, попросту не был способен. Но оно все же было достаточно критическим и свободным от раболепства. За долгие годы своей службы Куперен хорошо изучил двор, его нравы и обычаи. Он не мог не заметить, что при дворе преуспевает тот, кто, говоря словами Лабрюйера, «всегда владеет своим лицом, взглядом, жестами», тот, кто «скрытен и непроницаем, умеет таить недоброжелательство, улыбаться врагам, держать в узде свой нрав, прятать страсти, думать одно, а говорить другое и поступать наперекор собственным чувствам»¹. И он не мог не понимать, что «это утонченное притворство не

¹ См.: Лабрюйер Ж. де. Указ. соч., с. 160.

что иное, как обыкновенное двуличие»¹. Куперену также не раз приходилось сталкиваться при дворе с самыми различными людьми, и он вряд ли мог не разделять мнения того же Лабрюйера, что «двор похож на мраморное здание: он состоит из людей отнюдь не мягких, но отлично отшлифованных»².

В жизни Куперен, по-видимому, был человеком скорее умеренным, чем невоздержанным в своих желаниях. Ему была ближе золотая середина, нежели крайности. Он любил быть больше как все, не стремился во что бы то ни стало блистать. Он не был ни развязным, ни пронырливым, никогда не пытался убедить всех, что владеет своим искусством с необыкновенным совершенством. Он не был ни надменным, ни неблагодарным, ни себялюбивым, ни равнодушным к судьбам ближних. И недаром молодые музыканты называли его своим «покровителем», своим «отцом».

Положение Куперена при дворе было достаточно сложным. С одной стороны, Куперен явно тяготел к придворной жизни. Французский двор в ту пору — этого не следует забывать — был заманчивым местом для художника. К тому же искусство Куперена нашло себе здесь несомненное признание. Куперена ценили и как композитора, и как клавесиниста, и как органиста, наконец как педагога. Он пользовался доверием и расположением самых могущественных герцогов, дофинов и даже самого короля. С другой стороны, деятельность Куперена при дворе имела и несколько иной оттенок. Приходилось приспособливаться к вкусам и прихотям знатных вельмож, считаться с постоянными «ограничениями» и «сдерживаниями», к чему, в сущности, сводилась художественная политика двора. И это порой стесняло, заставляло делать не то, что хотелось. Но при всем том Куперен постоянно сохранял внутреннее достоинство художника. Условности, этикет, подобиострастие, ложь, царившие при дворе, словно не коснулись его. Он не стал, как иные, честолюбивым, завистливым, тщеславным и алчным, не ожидал наград и милостей. Ненависть представлялась ему, как Лабрюйеру, «бессильной», зависть — «бесплодной»; излечиться от этой «застарелой заразной болезни души» можно лишь путем отказа от «пресмыкательства и приниженности»³. Больше того: он не умел, да и не хотел извлечь выгоды из своего положения; вспомним, что его пенсии, пожалования и патенты были весьма умеренными. Он ничего не пытался делать для себя. Не заискивал перед знатью, не лебезил перед своими высокими покровителями, не унижался, не ходатайствовал сам за себя. Словом, он оставался далеким от пред-
рассудков, превыше всего ценя внутреннюю свободу музыканта.

¹ См.: Лабрюйер Ж. де. Указ. соч., с. 160.

² Там же.

³ Там же, с. 162.

Не в этом ли одна из причин того, что смерть его, последовавшая 12 сентября 1733 года, прошла незамеченной? Ни в одной из газет не появилось даже краткого сообщения об его кончине. Об этом парижане узнали лишь два месяца спустя, да и то случайно, прочтя небольшую заметку о панихиде, состоявшейся по двенадцати умершим музыкантам (в их числе значился и Куперен). Подобное отношение страны к одному из величайших своих художников может показаться более чем странным, если не знать нравов французского двора, где отлично умели «не делать ничего или делать очень мало для тех, кто пользуется всеобщим уважением»¹ и где не прощали независимости.

*

Когда Куперен приступил к своим обязанностям королевского музыканта, французский двор еще находился в полном расцвете и блеске. В Версале, по проекту прославленного Мансара, достраивался большой королевский дворец, завершалось его украшение. В залах дворца, на открытом воздухе постоянно звучала музыка. Тон всей музыкальной жизни при дворе задавал сам король Людовик XIV. Он по-своему жаловал музыку, возможно, даже любил ее, хотя от природы был мало музыкален, не имея, — по свидетельству Сен-Симона, — ни голоса, ни слуха. Естественно, что пел он весьма плохо, играл и сочинял еще хуже. Его привычка напевать одни и те же отрывки из опер, особенно французских, чаще всего тех, в которых восхвалялась его собственная персона, вряд ли могла свидетельствовать о его музыкальном вкусе. Зато уверенности у него было много, свой вкус он считал непогрешимым. Он сам судил, отбирая для себя, а, стало быть, и для двора, музыкантов, и этот выбор подчас был решающим для судеб музыки во Франции.

Долгое время, свыше четверти века, главой музыкальной жизни при дворе был Люлли (1632—1687, с 1653 — придворный композитор). Его властная рука чувствовалась не только в оперных представлениях, но и в концертах, праздничных церемониях, приемах, даже в церковной службе. Всюду господствовал его сильный талант, а там, где он не мог покорить силой таланта, действовали тонкие интриги, на которые он был не меньший мастер, чем на искусство. Затем, после смерти Люлли, ведущей музыкальной фигурой при дворе стал Лаланд (1657—1726). Он внес существенные изменения в придворную музыкальную жизнь. На первый план, вместо процветавших при Люлли оперных представлений и пышных светских концертов, выдвинулись, — с одной стороны, религиозная музыка (преимущественно мотеты, сопровождавшие церковную службу), с другой — интимные камерные концерты.

Принятые на службу музыканты подчинялись определенному распорядку. Должности часто передавались по наследству — сыну или, что слу-

¹ См.: Л а б р ю й е р Ж. д е. Указ. соч., с. 162.

чалось реже, дочери. В том случае, когда наследник ушедшего на пенсию или умершего музыканта не был музыкантом, создавали новую должность. Тогда же, когда наследника вообще не было, должность передавали за определенную цену. Тем, кого король признавал наиболее достойным, должность продавали по сниженным ценам, а то и отдавали даром. Неудивительно поэтому, что при дворе процветали синекуры, махинации, подлоги, обманы и тому подобные вещи. Музыкантов чаще всего принимали на службу не по заслугам, а по каким-либо иным соображениям. Деньги решали если не все, то многое. Порой с их помощью прикрывали даже творческую несостоятельность: разным лицам заказывали сочинения, которые потом выдавали за сочинения придворных музыкантов. Вообще взаимоотношения музыкантов были далеко не безупречными и отличались напряженностью: преобладали конкуренция и соперничество, порой не знавшие сдерживающих сил. Характерная деталь: сочинения, созданные для королевского двора, как правило не исполнялись дважды (исключения бывали редки, да и то лишь по особому повелению короля). Поскольку концерты давались часто, то в новых сочинениях, а стало быть и в их авторах, была большая нужда.

Широко развернутая и многообразная по характеру музыкальная жизнь двора, естественно, требовала значительного числа музыкантов, объединенных в различного рода коллективы, ансамбли. При дворе, к моменту прихода туда Куперена, помимо группы специально приглашенных солистов-виртуозов, вроде д'Англебера-сына и Марé, существовали три самостоятельных музыкальных коллектива: «Камерная музыка», «Капелла» и «Музыка для охоты». Во главе их стояли специальные королевские интенданты, которые были облечены всей полнотой власти.

В состав «Камерной музыки» входили довольно большой по тому времени оркестр (24 струнных инструмента и такое же количество деревянных и медных инструментов), певцы и певицы.

«Капелла», функционировавшая совершенно независимо от «Камерной музыки», состояла из собственного оркестра (в который входили 15 человек — скрипки, виолы, флейты, фаготы и басовый кrumphorn), хора (около 80 человек, причем женских голосов было гораздо меньше, чем мужских), четырех органистов (которые обычно работали поочередно, сменяясь каждые три месяца) и, наконец, мэтра (или главного мэтра), заведовавшего вместе со своими помощниками всем церемониалом службы.

Незадолго до прихода на придворную службу Куперена органистами капеллы были Лебег (1680—1702), Нивер (1617—1714), Бютери (1650—1727) и Томлен (?—1693). Когда Томлен, у которого, как уже указывалось выше, некоторое время учился Куперен, умер, его место — по конкурсу — занял Куперен, тогда еще совсем неизвестный. Произошло это, как свидетельствуют документы, в 1698 году.

«Камерная музыка», как и «Музыка для охоты», обслуживала преимущественно светские праздники, светские концерты. «Капелла» же,

наоборот, сопровождала церковную службу и все связанные с ней ритуальные обряды. Куперен, проработавший одним из органистов «Капеллы» более семнадцати лет, выполнял самые разнообразные функции. Он играл на органе соло, аккомпанировал певцам, исполнял партию органа в оркестре; он и учил музыке членов королевской семьи. Помимо всего этого, он еще сочинял,—разумеется, по заказу,—религиозную музыку (большие и маленькие мотеты, дароприношения — для одного, двух и трех голосов), которую наряду с произведениями, написанными другими композиторами, исполняла «Капелла», а также камерную музыку, светские арии и клавесинные пьесы. То было начало периода необыкновенной творческой активности, когда все пути вели его к цели, когда ничто, даже тревожения и превратности придворной жизни, не уводили его в сторону¹.

3

Куперен не отличался такой творческой продуктивностью, какая, скажем, была свойственна Баху или Генделю, Моцарту или Гайдну. Он был скорее медлителен, чем быстр в работе. Часто не успевал закончить произведение к намеченному сроку. Часто откладывал в сторону уже почти сделанное. Правда, порой он был вынужден торопиться. Положение придворного музыканта обязывало. Но и в экстренных случаях он оставался верным самому себе: ничего не создавать необдуманно, стремиться к возможно большему совершенству.

Естественно, что и в отношении жанров творчество Куперена было не слишком разнообразным. Его наследие, в сущности, состоит из четырех жанровых групп: произведения для клавесина (сюиты), камерная музыка («Королевские концерты», «Новые концерты» под названием «Примиренные вкусы», сонаты и сюиты для трио под названием «Нации», сюиты и сонаты для трио и квартета и другие, произведения для органа (две мессы, одна из которых — для церковных приходов, другая — для монастырей) и произведения вокальные — духовные (мотеты, дароприношения; среди них — знаменитые «Leçons des Ténèbres» [«Чтения во тьме»] на текст Плача Иеремии — вершина духовного творчества Куперена и, более того, церковной музыки вообще) и светские (арии и другие).

Наиболее известной частью творческого наследия Куперена, несомненно, является группа клавесинных произведений. Это, разумеется, не случайно. Имя Куперена было неразрывно связано с клавесином. Можно сказать, что этот инструмент был его «душой», его «я». Именно ему поверял он свои самые сокровенные мысли и чувства. Клавесин был для него тем же, чем рояль для Шопена и Листа. Здесь его индивидуальность проявилась с наибольшей силой.

¹ О музыке и музыкальных институтах при французском дворе подробно см.: Benoit M. Versailles et les musiciens du Roi. 1661—1733. Etude institutionnelle et sociale. Paris, 1971.

Ко времени начала творческой деятельности Куперена клавесин уже прочно занял ведущее положение среди солирующих музыкальных инструментов. Произошло это далеко не сразу и не без борьбы. Еще в начале XVII века с ним успешно конкурировала лютня, инструмент удобный, портативный, легкий, равно пригодный как для улицы, так и для дома. Но лютня, при всех своих достоинствах, имела и существенные недостатки. Одним из них было то, что она требовала сложной настройки и, как следствие этого, длительного пребывания в пределах одной тональности (что неизбежно вело к тональному однообразию). Другим существенным недостатком являлось то, что на лютне почти исключалось одновременное исполнение аккордов (обычно исполнители прибегали к более или менее быстрому арпеджированию). Затруднительным было также исполнение пьес с широким расположением голосов (специфика лютни требовала близкого расположения голосов и их параллельного движения). Все это вместе взятое и способствовало тому, что постепенно клавесин вытеснил лютню. Его возможности были значительно большими. С одной стороны, он приумножал традиции лютневой музыки (достаточно сослаться хотя бы на клавесинные пьесы предшественников Куперена — Шамбоньера, Лебега, д'Ангмебера, или на пьесы Куперена, чтобы понять это обстоятельство). С другой — вобрал в себя многие особенности органной музыки, в частности, ее полифонические традиции (вспомним хотя бы полифонические черты клавесинных пьес и тот факт, что многие клавесинные пьесы тогда предназначались одновременно для клавесина и органа).

Клавесинная сюита, созданная Купереном, как раз отразила перекрестное влияние двух бытовавших в ту пору традиций — лютневой и органной. Здесь мы встретим и сложившуюся в недрах лютневой музыки однотональность сюиты, и заимствованную у лютнистов технику плавного перемещения близко расположенных и параллельно движущихся голосов, и соответствующие лютневой музыке приемы, и, наконец, серию традиционных танцев (правда, в измененном виде). Вместе с тем мы обнаружим здесь и полифонические особенности в духе органной музыки, регистровку и тому подобные вещи.

Свои сюиты, далеко вышедшие за рамки общепринятой в ту пору сюитной формы, Куперен называет «Ordres» (от франц. «ordre» — «порядок»). Не раз задумывались над этим названием. Что, собственно говоря, оно означает? То ли, что Куперен опасался, что его могут упрекнуть в сочинении «неправильных» сюит, созданных вне обычных схем, и стремился подчеркнуть их особый «порядок»? То ли, что он попросту обозначал этим словом («ordre») сюитную последовательность пьес, так сказать, их «набор»? Во всяком случае, речь идет не о какой-либо определенной схеме построения сюиты. Ибо если еще в сюитах, вошедших в первый сборник клавесинных пьес, — Куперен издал четыре сборника, содержащих 27 сюит — всего 230 пьес, — господствует традиционная последовательность

танцев (аллеманда в размере $\frac{4}{4}$, куранта, или две куранты, довольно близкие по характеру движения, в размере $\frac{3}{2}$, сарабанда — также в размере $\frac{3}{2}$, жига в трехдольном размере), к которой порой присоединяются вставляемые перед заканчивающей сюиту жигой другие, не столь «традиционные» танцы (гавот — в размере $\frac{2}{2}$, менуэт — в трехдольном размере, паспье — танец, похожий на менуэт и вошедший во французский балет при Людовике XIV, бурре — в размере $\frac{4}{4}$ и другие), а также различные нетанцевальные номера, то уже в сюитах, вошедших во второй сборник клавесинных пьес, налицо другая схема, где господствуют пьесы с различными образно-живописными заголовками. Традиционный порядок отступает перед натиском свободной творческой воли: «ordre» превращается в «désordre». Объединяющим началом служит не формальная схема, а общий замысел, порой даже «подзамысел», «подтекст», «подоснова». Например, подтекстом 6-й сюиты, с ее пьесами «Жнецы» («Les Moissonneurs»), «Щебетанье» («Les Gazouillements»), «Пастораль» («Les Bergeriers»), «Кумушка» («La Commère»), «Мошка» («Le Moucheron»), является жизнерадостная сельская тематика; подтекстом 7-й сюиты с ее пьесами «Девушка-подросток» («L'Adolescente»), «Наслаждения» («Les Délices»), «Развлечения» («Les Amusements») и другими — чувственное начало; такова же по характеру 9-я сюита с ее пьесами «Освежающая» («La Rafraîchissante»), «Чары» («Les Charmes»), «Вкрадчивая» («L'Insinuante»), «Обольстительница» («La Séduisante»), «Развевающийся чепчик» («Le Bavoleto-flottant»), «Легкий траур, или три вдовушки» («Le Petit deuil ou trois veuves»); подтекстом 10-й сюиты с ее пьесами «Торжествующая» («La Triomphante»), «Резвая» («La Fringante»), «Амазонка» («L'Amazone») — воинственное, энергичное начало; подтекстом 11-й сюиты с пьесами «Сверкающая» («L'Étincelante»), «Естественные прелести» («Les Grâces naturelles»), «Пышности Великой и Древней Менестрандизы» («Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise») — противопоставление легкости, беззаботности буффонаде, сатире и т. д. И вот что удивительно. Чем дальше по пути искусства продвигается Куперен, тем свободнее становится он в выборе построения сюит. И тем единее, монолитнее — по замыслу — становятся сюиты, вошедшие в третий и четвертый сборники клавесинных пьес.

Правда, у Куперена повсюду налицо образная конкретность пьес, которой он неизменно верен, начиная от первых пьес, появившихся в 1707 году и кончая последними, опубликованными в 1730 году, за три года до его смерти. Сам Куперен сформулировал свою «сверхзадачу» еще в предисловии к первому сборнику клавесинных пьес: «При сочинении всех этих пьес я всегда имел в виду определенный сюжет (objet), который мне подсказывали разные обстоятельства. Названия моих пьес соответствуют моим мыслям, идеям (idées). Меня, я надеюсь, избавят от объяснений» (ср. стр. 64 наст. изд.).

Но и в этом отношении заметны определенные изменения. Пьес без названий, а также танцев с годами встречается меньше. Все теснее, органичнее становится связь между идеей пьесы и ее музыкальным воплощением. Не следует только понимать эту связь прямолинейно, примитивно и тем самым вульгаризировать замыслы Куперена. Не внешнее, а внутреннее начало являлось их главным стимулом. Ассоциации, порой весьма сложные, рождали то или иное заглавие пьесы.

Не раз пытались произвести классификацию клавесинных пьес Куперена по их образно-жанровому характеру. Одни сводили все их многообразие к традиционным танцам (либо в духе французского балета, либо в манере итальянизированных танцев), пасторалям, популярным мелодиям в народном духе, пьесам в лютневых традициях (с легкой беглой техникой; короткими арпеджированными аккордами), пьесам торжественного характера и, наконец, к большим полифоническим пьесам (в стиле Фробергера). Другие — к нескольким танцевальным прообразам, прежде всего к аллеманде, куранте, жиге (либо в старофранцузской, либо в итальянской манере), к которым по типу музыкальной разработки примыкает ряд пьес нетанцевального склада, а также к менуэту, принимающему то очень простую, то более изысканную форму.

Однако уже начиная со второго сборника, увидевшего свет в 1717 году, у Куперена в сюитах появляются пьесы, которые явно не соответствуют какой-либо из предусмотренных исследователями категорий. Здесь встречаются и пьесы элегически-мечтательного характера, которые без натяжки никак нельзя втиснуть в прокрустово ложе перечисленных выше категорий, — скорее эти пьесы представляют собой скорбно-печальные ноктюрны, предвосхищающие Шопена. Имеются и быстрые виртуозные пьесы, сверкающие, искрящиеся, словно капли воды на солнце, — что-то вроде *badinages* [забавных шуток]. Указанные пьесы не отнесешь ни к одной из категорий, ни к французскому, ни к итальянскому стилю.

Они представляют собой как бы конгломерат различных элементов (гомофонно-лютневых, полифонически-органных), традиций, идущих не только от Люлли и Корелли, но и от Монтеверди, Фробергера, Луи Куперена и других. Именно в этом причудливом смешении различных элементов — оригинальность и художественная смелость Куперена, его сила и привлекательность.

Форма отдельных пьес, входящих в сюиту, у Куперена весьма непритязательна. Чаще всего это простая танцевальная двухчастная форма, где первая часть модулирует в тональность доминанты или параллельную тональность, а вторая часть, в которой подчас встречаются элементы разработки, возвращает нас в тоңическую сферу. Как правило тематический материал в первой и второй частях одинаков или же родствен. Одна и та же фраза служит началом как для первой части, так и для второй, нередко в начале второй части дается инверсия первой фразы.

Своеобразный характер имеет у Куперена рондо, которое ведет свое начало от народного танца. Это — форма, где всегда есть определенный остов — рефрен (или, как его называет сам Куперен, *рондо*); он начинается и завершает пьесу, следуя после вариаций (или, как их называет сам Куперен, *куплетов*), которые как бы выются вокруг рефрена.

Как это не раз отмечали французские исследователи (Буве, Брюноль, Коши, Ситрон), подобная форма была особенно удобна для создания музыкальных портретов: основные черты характера выражает рефрен, проходящие — куплеты.

У Куперена в его клавесинных пьесах имеется рондо с двумя рефренами и одним куплетом, с тремя рефренами и двумя куплетами, с четырьмя рефренами и тремя куплетами, с пятью рефренами и четырьмя куплетами, с шестью рефренами и пятью куплетами, наконец, с девятью рефренами и восемью куплетами. Первая и две последние комбинации встречаются лишь по одному разу (в 1-й, 3-й и 8-й сюитах); остальные — гораздо чаще.

Характерно, что Куперен постоянно стремится подчеркнуть контрасты между рефреном и куплетами. С этой целью он охотно применяет особый прием нагнетания, либо ритмико-агогический (в виде постепенного ускорения движения — от дуолей восьмыми к триолям восьмыми, от триолей восьмыми к шестнадцатым и т. д.), либо регистровый (в виде постепенного повышения используемого регистра — от квинты до двух октав). Полагают — и не без основания — что этот прием нагнетания перешел от Куперена к Генделю и Баху (в пассакалиях), а также к Гайдну и Моцарту (в рондо).

Клавесинный стиль Куперена можно сразу же отличить от любого другого клавирного стиля. Ему свойственны вполне самобытные черты — и прежде всего органичное сочетание ясности, четкости (звуковой отточенности) и своего рода зыбкости, таинственности. Стиль этот, несомненно, порожден специфическими особенностями инструмента, но особенностями, преломленными сквозь призму творческого восприятия художника. Вместо одного непрерывно тянущегося звука мы обычно встречаем у Куперена звук часто прерываемый, короткий, обрамленный украшениями, мелизматикой, способствующей продлению звука. Причем украшения у Куперена как бы сгущают звуковую атмосферу, а отнюдь не разрежают ее; они скорее усиливают мелодическую линию, нежели облегчают. Украшения, то есть окружение основной ноты мелкими длительностями, мелизмами, арабесками, становятся органическими элементами музыкальной ткани, которая без них оказывается мертвой, безжизненной, нераскрывшейся. Вместо преимуществ постепенного увеличения силы звука, столь характерных для голоса и струнных инструментов, у клавесина, говоря словами самого Куперена, имеются другие преимущества, — «также, как точность, четкость, блеск, широта диапазона». Именно эти преимущества

блестяще использует Куперен в своем клавесинном творчестве. Часто в связи с этим применяет он — особенно в медленных пьесах — лютневое и синкопированное изложение, которое, по его мнению, наиболее соответствует природе клавесина.

Использование звукового объема клавесина у Куперена не выходит за пределы, положенные его временем: внизу G_1 , вверху d^3 , — следовательно, четыре обычных октавы плюс квинта снизу. Больше того: Куперен не использует полностью и этого объема. Он, в полном согласии с лютневой традицией, сближает голоса и чаще всего ограничивается диапазоном в две с половиной октавы (а иногда и меньшим); порой он даже пишет партии обеих рук в одном ключе — только басовом или только скрипичном. Куперен не любит слишком отдаленных друг от друга звуковых планов, избегает их. У него мы не встретим изложения музыкального материала на противоположных краях клавиатуры.

В клавесинном стиле Куперена, как это уже не раз отмечалось исследователями, ясно различимы два способа письма — горизонтальный (полифонический) и вертикальный (гомофонный). Полифонический способ изложения, в котором каждый голос имеет самостоятельное значение, обычно применяется Купереном в двухголосных пьесах (по типу напоминающих двухголосные инвенции Баха) преимущественно быстрого характера. Голоса здесь то сходятся, то расходятся, используется двойная клавиатура и техника перекрещивания рук: см., например, пометы Куперена — «Pièce croisée sur le grand Clavier» (20-я сюита, «La Sézile»), «Pièce croisée» (15-я сюита, «Le Dode») и другие. Трехголосного и тем более четырехголосного контрапунктического изложения Куперен последовательно нигде не применяет. Он использует его лишь изредка, чаще всего в аллемандах. К вертикальному (гомофонному) способу изложения, в котором отдельно существуют мелодия и сопровождение, Куперен обычно обращается в танцах, а также в медленных пьесах, близких по стилю к сарабанде.

Куперен весьма тонко использует и систему выдержанных нот — при фактическом многоголосии в каждый данный момент берется лишь одна нота. Сложное, таким образом, оказывается простым, явное переходит к скрытому и обратно, — все это опять-таки находится в согласии с традициями лютневой музыки, хотя и выглядит намного разнообразнее и изобретательнее последней. Система выдержанных нот дает также Куперену возможность вводить в свои пьесы самые смелые диссонансы, которые сообщают его клавесинному стилю особую прелесть.

Какие особенности можно еще отметить в клавесинном стиле Куперена? При полифоническом способе изложения в двухголосных пьесах отдельные голоса как бы ведут диалог. Голоса эти подлинно равноправны; если один из них уступает место другому, то последний никогда не утверждается окончательно. Линии голосов, таким образом, сосущест-

вуют. Голоса не только «текучи», но и взаимосвязаны. При гомофонном способе изложения сопровождающая гармония не просто поддерживает мелодию, а сплетена с ней воедино. Добавим еще, что Куперен часто прибегает к неожиданным оборотам, смелым модуляциям; любит он также использовать хроматические басы, особенно в нисходящем направлении — от тоники к доминанте.

Клавесинный стиль Куперена с годами претерпел большие изменения. Он стал более чистым, более точным, более простым. В нем меньшую роль стали играть отдельные украшения, комбинации различных украшений, арпеджирование и тому подобные приемы. Как и все великие музыканты, Куперен через сложное пришел к простому, как к итогу своих напряженных творческих поисков.

Значителен также вклад Куперена и в жанр камерной музыки, в ту пору только еще нарождавшийся и не имевший прочных традиций. В 1690-е годы Куперен написал шесть камерных сонат: пять для трио — «Девственница» («La Pucelle»), «Штейнкерк» («La Steinquerque»), «Ясновидящая» («La Visionnaire»), «Астрея» («L'Astrée»), «Великолепная» («La Superbe») и одну для квартета — «Султанша» («La Sultane»). Позднее в жанре камерной музыки им были созданы «Королевские концерты» («Les Concerts Royaux») и «Новые концерты» («Les nouveaux concerts»), изданные под названием «Примиренные вкусы» («Les Goûts réunis»), а также сонаты и сюиты для трио, пьесы для виолы (с цифрованным басом).

Надо сказать, что сонаты Куперена совсем не похожи на наши современные сонаты. Их прообразы прежде всего следует искать в так называемой церковной сонате (*da chiesa*), обычно начинавшейся с величественного *Grave*, за которым следовала более или менее развернутая фугированная часть. Кое-что также заимствовано Купереном и в камерной сонате (*da camera*), представлявшей собой, в сущности, сюиту танцев.

Куперен не случайно дебютировал в жанре камерной сонаты под «покровительством» имени Корелли. Последний был уже в то время автором трех сборников сонат (двух сборников церковных сонат и одного — камерных) и намеревался опубликовать четвертый сборник, а также сборник сонат для скрипки и *basso continuo*. Заслуженную известность имели и его концерты, быстро распространявшиеся в европейских странах, в том числе и во Франции, в рукописном виде. Куперен, искусно прикрываясь именем Корелли, несколько не унижал своего достоинства. Он сам впоследствии в своем предисловии к сборнику сонат «Нации» откровенно признавался в истинных причинах, побудивших его решиться на этот шаг (см. стр. 72 наст. изд.).

Надо ли говорить о том, что Куперен был предельно далек здесь от какого-либо копирования Корелли. Его талант был слишком велик,

чтобы рабски следовать за кем бы то ни было. И его сонаты как по содержанию, так и по форме совсем иные. Они и длиннее, чем сонаты Корелли (имеют больше частей), и контрастнее по построению и темпам, и смелее по использованию тональностей (особенно минорных). Наконец, они имеют весьма броские программные названия, которые дают ключ к пониманию их содержания, к их образному истолкованию.

Заслугой Куперена являлось и то, что он был, вероятно, первым или одним из первых, кто ввел в камерную музыку скрипку в качестве ведущего инструмента, поставив ее в один ряд с такими распространенными в ту пору инструментами, как виола, лютня и клавесин.

Если сонаты создавались Купереном для трио или квартета, то концерты (всего четырнадцать — четыре «Королевских» и десять «Новых»), возникшие значительно позднее, предназначались для смешанного ансамбля в составе клавесина, скрипки (или флейты), бас-виолы, гобоя и фагота: струнные и духовые инструменты играли вместе или попеременно при поддержке клавесина.

Стиль концертов был в известной мере порожден вкусами французского двора, а стало быть, вкусами Людовика XIV. Последний же не любил серьезной музыки, сложных по форме сочинений. Куперен был, таким образом, поставлен перед необходимостью писать свои концерты в форме сюиты танцев. Однако он и здесь остался верен самому себе, не поддавался соблазнам легковесной, развлекательной музыки. Его концерты достаточно совершенны как в целом, так и в деталях. Темы их выразительны, каденции рельефны и соответствуют не только характеру музыки, но и самой природе инструментов. Обращает на себя внимание 8-й концерт («В театральном вкусе») — нечто вроде сюиты-фантазии на воображаемую оперу, опыт «очищенной» оперы. Необычен также 9-й концерт, которому предпослано итальянское название «Ritratto dell'amore» («Изображение любви»), в то время как названия отдельных пьес оставлены французскими и вполне выдержаны в духе названий клавесинных пьес: «Les Charmes» («Чары»), «L'Engouement» («Веселый нрав»), «Les Grâces» («Грации»), «La Douceur» («Нежность»).

Написанные по заказу с определенной целью, концерты, особенно «Королевские», быть может и не всегда отражают силу и величие гения Куперена. Но они общедоступны, привлекательны по музыке, имеют свой неповторимый инструментальный стиль и, пожалуй, с наибольшей полнотой отражают «изящную», «галантную» сторону искусства Куперена.

В последние годы жизни Куперен издал еще ряд сонат и сюит для трио — «Нации» («Les Nations»), «Парнас, или Апофеоз Корелли» («Le Parnasse, ou l'Apothéose de Corelli»), «Апофеоз Люлли» («L'Apothéose de Lulli»), написанных большей частью раньше, а также создал две сюиты для виолы с цифрованным басом («Торжествующая», «Погребальная»). Из этих произведений наиболее значительны по масштабу построенный

по типу церковной сонаты (da chiesa) «Парнас, или Апофеоз Корелли» и выдержанный в характере дивертисмента «Апофеоз Люлли», представляющие собой, несомненно, одну из вершин французской музыки. Они снабжены подробными программными пояснениями в духе аллегорий, что отчасти сближает их с балетами того времени.

Камерная музыка Куперена до сих пор мало изучена. Ей порой не воздают должное, считая недостаточно глубокой, неорганичной, лишенной единства. А между тем она на редкость самобытна, по-своему содержательна, исполнена чарующей легкости, грации и пластической прелести. Нет сомнения, что ей еще предстоит большое будущее.

*

Куперен тонко чувствовал характер и возможности инструментов, для которых писал свои сочинения. И писал он, естественно, по-разному, — для клавесина, для ансамбля, для органа, для хора и солистов.

Однако это не исключало общих стилистических черт в его столь различных по инструментальной принадлежности произведениях. Многие из этих черт были нами уже отмечены в процессе разбора отдельных групп произведений. Добавим сюда еще особого рода текучую волнообразность, в равной степени свойственную как органным мессам, так и клавесинным пьесам и трио-сонатам, широкое использование различных, ранее не применявшихся тональностей, характерные каденции (в мажоре и в миноре), избегание слишком явной стабилизации на тоническом аккорде, особый характерный ход на кварту вниз (секунда и последующая терция), применяемый обычно в медленных пьесах, смягчение мелодических граней и т. д.

Но, быть может, наиболее общей чертой, свойственной почти всем без исключения произведениям Куперена, является *п р о г р а м м н о с т ь*.

Выше уже указывалось на то, что если обратиться, например, к группе клавесинных произведений Куперена, сразу же бросается в глаза их связь с определенными поэтическими, или живописными, или еще какими-либо образами. Так, можно без особого труда проследить связь клавесинных пьес Куперена с образами природы, жизни, искусства, наконец, с образами тех или иных конкретных лиц. Среди клавесинных пьес Куперена мы встречаем и опоэтизированные ландшафты, и жанровые сцены, и танцевальные эпизоды, и остроумно-забавные новеллы, и меткие человеческие характеристики (портреты). К образам природы у Куперена, несомненно, принадлежат *о б р а з ы* птиц — см. пьесы «Соловей в любви» («Le Rossignol-en-amour») и его дубль «Соловей-победитель» («Le Rossignol vainqueur»), «Жалобные славки» («Les Fauvettes plaintives»), «Напуганные коноплянки» («Les Linottes effarouchées») — все из 14-й сюиты; «Кукушка и щебетанье» («Le Coucou») и другие; *р а с т е н и й* и *ц в е т о в* — см. «Рождающиеся лилии» («Les Lis naissants»), «Тростники» («Les Roseaux»), «Сады в цвету» («Les vergers fleuris»),



ФРАНСУА КУПЕРЕИ.

С гравюры Флипара по картине Буи



Шарль Куперен, отец Франсуа Куперена.
С портрета Клода Лефевра



Предполагаемый портрет Франсуа Куперена
работы неизвестного художника

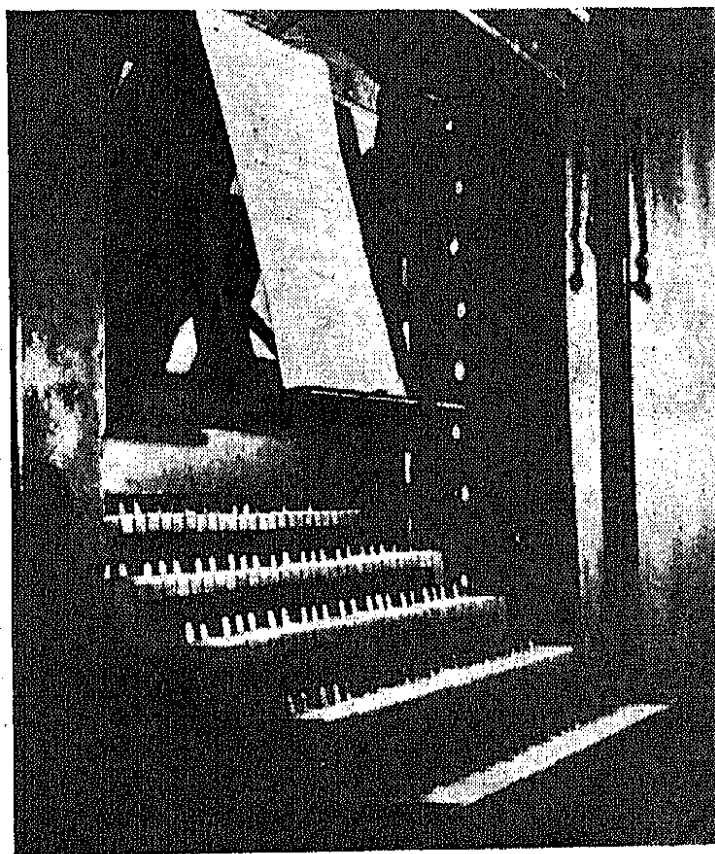
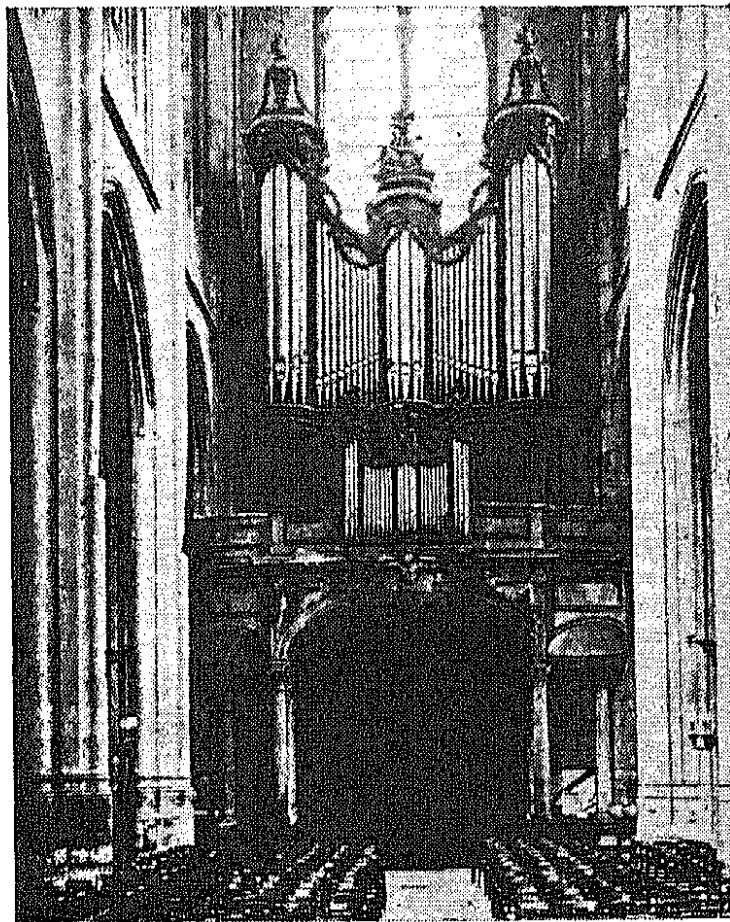


Церковь Сен-Жерве
(со старинной гравюры).

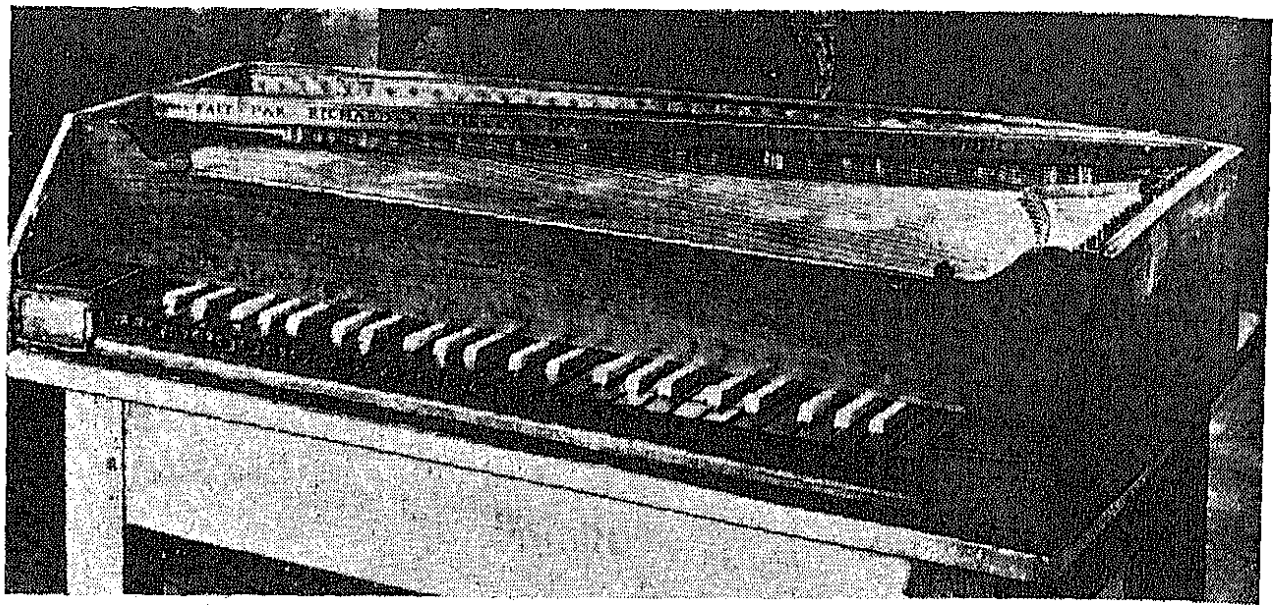


Церковь Сен-Жерве
с прилегающими к ней
домами

Орган церкви Сен-Жерве



Мануалы органа церкви
Сен-Жерве



Спинет Ришара 1623 года
(Париж, Музей консерватории)



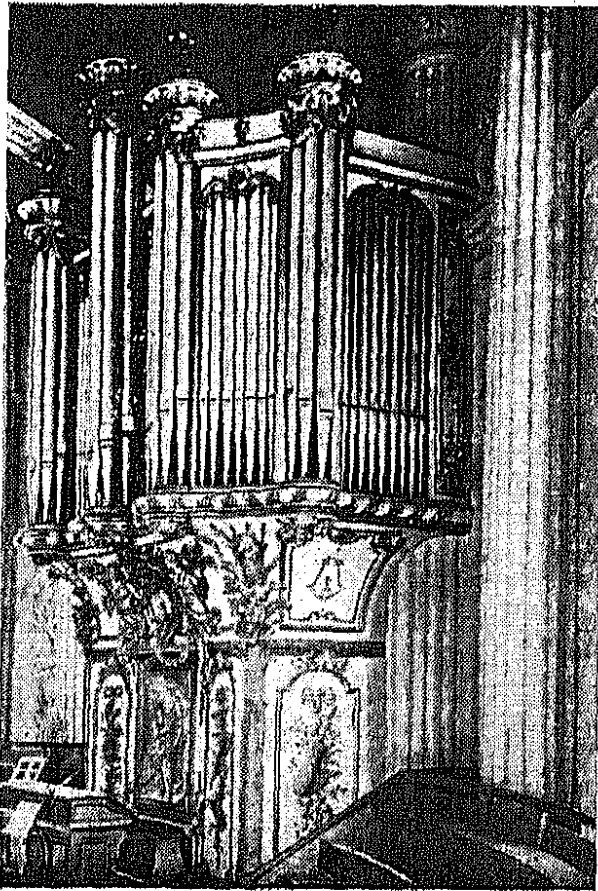
Клавесин, сделанный
Винцентом Тибо,
1679 год
(Брюссель,
Музей королевской
консерватории)



Портрет мадемуазель де Менету,
которой Куперен посвятил пьесу для клавесина «Менету»



Версаль
(со старинной гравюры)



Орган церкви Версаля

«Маки» («Les Pavots»); морей, рек и ручейков — см. «Волны» («Les Ondes»), «Гондолы Делоса» («Les gondoles de Délos»), «Освежающая» («La Rafraîchissante»), «Амфибия» («Amphibie»). К образам жизни и искусства принадлежат, например, образы, запечатленные в пьесах «Вакхические забавы» («Les Enjouemens bachiques»), «Вакхические ласки» («Les Tendresses bachiques»), «Вакхические страсти» («Les Fureurs bachiques»), или образы войны — см. «Торжествующая» («La Triomphante») — с ее тремя «воинственными» частями — «Bruit de guerre», «Allégresse des vainqueurs», «Fanfare», или образы сатиры — см. «Пышности Великой и Древней Менестрандизы» («Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise») — своеобразный протеск в духе Калло и Брейгеля, или, наконец, образы быта — см. «Будильник» («Le Réveil-Matin») и другие. К образам портретного типа принадлежат такие пьесы как «Бурбонезская» («La Bourbonnoise»), «Шаролевская» («La Charoloise»), «Ла Конти» («La Conti»), «Принцесса де Санс» («La Princesse de Sens»), «Ла Варней» («La Verneuil»), «Булонеза» («La Boulonoise»), «Менету» («La Ménéjou»), «Принцесса де Шабей» («La Princesse de Chabeuil»), «Ла Кастеллен» («La Castelane»), «Ла Бонтан» («La Bontemps»), «Ла Виллер» («La Villers»), «Ла Нуантель» («La Nointéle»), «Ла Монфламбер» («La Monflambert»), «Ла Сезиль» («La Sézile»), «Ла Вовре» («La Vauvgré»), «Ла Берсан» («La Bersan»), «Ла Маринет» («La Marinet») и другие.

Можно было бы даже сказать, что названия клавишных пьес Куперена — это целая портретная галерея людей его времени, преимущественно высшего света. И, как справедливо замечают исследователи (Тьерсо, Коши, Ситрон и другие), отдавшие немало сил для точного установления всех этих лиц, многих из них уже давно стоило бы предать забвению, «если бы весь музыкальный мир Куперена не был испещрен их именами». Впрочем, данные имена привлекали Куперена не столько сами по себе, сколько служили ему трамплином к определенному собирательному образу. Это обстоятельство следует особенно подчеркнуть, ибо искусство собирательного, описательного портрета было всегда свойственно Куперену и заключалось у него прежде всего в создании определенного настроения, чувства (при тонком использовании элементов звукоподражания). Сошлемся, например, еще на такие пьесы, как «Вязальщицы» («Les Tricoteuses»), «Фиглярка» («La Bouffonne»), «Близнецы» («Les Jumelles»), «Брюнетки и блондинки» («Les Brunnes et les Blondes»), «Старые сеньоры» («Les vieux Seigneurs»), «Молодые сеньоры» («Les jeunes Seigneurs»), «Паломницы» («Les Pêlerines»), «Девочка-подросток» («L'Adolescente»), «Фаворитка» («La Favorite»), «Блуждающие тени» («Les Ombres errantes»). Или на такие пьесы, как «Пленительная» («La Séduisante»), «Мрачная» («La Lugubre»), «Рассеянная» («La Distracte»), «Нежная и пикантная» («La Douce et Piquante»),

«Таинственная» («La Mistérieuse»), «Веселая» («L'Enjouée»), «Олимпийская» («L'Olympique») и другие.

Думается, что тот, кто хочет осознать и почувствовать программную основу музыкальных портретов Куперена, понять его особое искусство музыкального портретирования (умение в немногом сказать многое), должен внимательно прочесть «Характеры или нравы нынешнего века» Лабрюйера, причем прочесть не один раз. Не без основания французские исследователи творчества Куперена высказывают предположение, что многие из его клавишных пьес программно-портретного типа являлись своего рода музыкальными иллюстрациями к некоторым страницам «Характеров» Лабрюйера. Действительно, сходство здесь разительное, и вполне возможно, что сам Лабрюйер это сознавал.

Что особенно сближает Куперена с Лабрюйером? Прежде всего — интерес к душевной жизни человека, к свойствам его характера. Оба они — мастера портрета, оба они как бы суммируют и синтезируют многообразные моментальные впечатления. Отсюда — присущее им обоим негативное отношение к традициям барокко, к развернутым линиям, крупным формам и т. д.

Подобно Лабрюйеру, Куперен в искусстве портрета почти не знал себе равных. Его музыкальные зарисовки на редкость изящны, просты, цельны. В них, быть может, нет упоения жизнью. Но зато в них есть другое. Куперен сразу же схватывает самое существенное, самое важное. В них — точная и острая музыкальная характеристика изображаемого лица. Именно поэтому музыкальные зарисовки Куперена, как описательно-собираательные, так и индивидуально-портретные, столь сродни литературным портретам Лабрюйера. В сущности, пьесы Куперена, это своего рода «Характеры, или нравы нынешнего века», воссозданные музыкальными средствами. Это больше чем простые зарисовки; это ценнейшие художественные документы, великолепные портретные снимки, сделанные на фоне эпохи, природы и жизни.

Можно было бы в этой связи провести и известную параллель между Купереном и Ватто; последний также стремился использовать портретные образы для выражения характеров и жизненных чувств своего времени. Подобно тому как художник писал своих кавалеров и дам в тенистых парках или среди светлых лужаек, музыкант любил оттенять своих «героев» образами природы. Подобно тому как художник писал свои картины нежными, полупризрачными красками, предпочитая розовые, голубые, сиреневые и золотистые оттенки, музыкант пользовался для воссоздания различных характеров очень тонкими музыкальными средствами: звуки то вытекали один из другого, то сопоставлялись по контрасту, то порождали какой-то общий прозрачный колорит. Ватто был искусным портретистом и тонким поэтом красок; Куперен — не менее искусным портретистом и не менее тонким поэтом звуков.

Камерные произведения Куперена не только подтверждают сложившееся у нас представление о купереновской программности, они раскрывают нам еще некоторые аспекты его понимания программности. Так, мы начинаем яснее и глубже осознавать те связи, которые существовали между музыкальными произведениями Куперена и различными литературными произведениями его времени. Например, обнаруживается несомненная связь между трио-сонатой «Мечтательная» и комедией Демаре де Сан-Сорлена «Мечтательницы», шедшей на парижской сцене с успехом в 80-х годах XVII века. Куперен хорошо знал эту пьесу, по-видимому любил ее, как и вообще творчество де Сан-Сорлена. Возможна также связь трио-сонаты «Астрея» с одноименным романом, который в ту эпоху переиздавался неоднократно. Название «Султанша», несомненно, является данью восточной моде, ставшей особенно заметной в начале XVIII века (см. «Персидские письма» Монтескье и «Задиг» Вольтера). Название трио-сонаты «Штейнкерк», вероятно, связано с победой французских войск при Штейнкерке в 1692 году, получившей отражение и в литературных произведениях (во всяком случае, военная тематика этой сонаты не подлежит сомнению и, кстати, не содействует ее музыкальной оригинальности: из всех трио-сонат «Штейнкерк» — наиболее слабая).

Мы начинаем также яснее понимать метафорический, аллегорический характер некоторых программных образов Куперена, раскрытых им в своих заглавиях-предуведомлениях к отдельным частям «Парнаса, или Апофеоза Корелли» и «Апофеоза Люлли» (см. комментарии, стр. 147—148). Подобного рода аллегорические образы служат ему лишь средством для выражения естественных человеческих чувств.

Характерно, что в том случае, если заглавие недостаточно ясно передает его программное намерение, Куперен прибегает еще к образным пояснениям в самом тексте пьесы. Он всеми силами стремится раскрыть до конца программную основу как пьесы в целом, так и ее отдельных эпизодов. Сошлемся, например, на его ремарки «костыли» — в пьесе «Пышности Великой и Древней Менестрандизы» («Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise»), «ку-ку, ку-ку» — в пьесе «Французские фолии, или Домино» («Les Folies françaises, ou les Dominos»), «спущенные петли» — в пьесе «Вязальщицы» («Les Tricoteuses»), «фанфары» — в пьесе «Торжествующая» («La Triomphante») и т. п.

Больше того, Куперен, следуя музыкальной эстетике своего времени, установившей твердые правила образного применения тональностей, связывает выбор тональности с теми или иными программными намерениями, с определенными эмоциональными настроениями. Так, тональность *A-dur* обычно используется им для воссоздания веселых, светлых «полевых» настроений, *D-dur* — веселых и воинственных, *G-dur* — тихих (но радостных), *d-moll* — серьезных и благочестивых, *g-moll* — суровых, величественных, *a-moll* — нежных, жалобных, *h-moll* — «одиноких», мелан-

холичных, *e-moll* — женственных, трогательно-жалобных, *c-moll* — «темных», грустных и т. д.

С программными устремлениями Куперена тесно связаны и его обозначения темпа. Та или иная скорость движения обусловлена у него определенным настроением, чувством и выражена посредством соответствующей «эмоциональной» ремарки. Смотри, например, обозначения: «*Tendrement*» [«Нежно»], «*Naïvement*» [«Наивно»] «*Gayement*» [«Весело»] «*Très gayement*» [«Очень весело»], «*Très tendrement*» [«Очень нежно»], «*Gracieusement*» [«Грациозно, ласково»], «*Vivement*» [«Живо, горячо»], «*Nonchalamment*» [«Небрежно»], «*Affectueusement*» [«Нежно, с любовью»], «*Légerement*» [«Легко, легкомысленно»], «*Très légèrement*» [«Очень легко»], «*Languissamment*» [«Томно, с изнеможением»], «*Gravement*» [«Серьезно, важно, значительно»], «*Galamment* [e]» [«Любезно, учтиво»], «*Egalement*» [«Ровно, гладко»], «*Animé*» [«Воодушевленно, оживленно»], «*Fièremment*» [«Гордо, с достоинством»], «*Douloureusement*» [«Скорбно, горестно, болезненно, мучительно»], «*Grotesquement*» [«Смешно, причудливо, гротескно»], «*Noblement*» [«Благородно»], «*Audacieusement*» [«Отважно, смело, дерзко»], «*Lentement*» [«Медленно»], «*Modérément*» [«Умеренно»], «*Plaintivement*» [«Жалобно»], «*Sans lenteur*» [«Не затягивая, не медля»], «*Coulamment*» [«Текуче»], «*Très lentement*» [«Очень медленно»], «*Majestueusement*» [«Торжественно, величественно»], «*Gaillardement*» [«Весело, отважно, молодецкато, дерзко»]. Или: «*Tendrement, sans lenteur*» [«Нежно, без медлительности»], «*Fièremment, sans lenteur*» [«Гордо, с достоинством, без медлительности»], «*Pesamment, sans lenteur*» [«Грузно, тяжеловесно, без медлительности»], «*Légerement, sans vitesse*» [«Легко, небыстро»], «*Luthé et lié*» [«Лютнеобразно и связно»], «*Impérieusement, et animé*» [«Повелительно, властно и воодушевленно»], «*Agréablement, sans lenteur*» [«Приятно, без медлительности»]. «*Délicatement, sans vitesse*» [«Нежно, хрупко, изящно, изысканно, деликатно, тонко, без быстроты»], «*Voluptueusement, sans langueur*» [«Сладострастно, без медлительности»], «*Plus voluptueusement*» [«Более сладострастно»], «*Légerement, et agréablement*» [«Легко и приятно»], «*Un peu plus tendrement*» [«Немного более нежно»], «*Lentement, et très tendrement*» [«Медленно, очень нежно»], «*D'une vivacité modérée*» [«С умеренной живостью»], «*Gravement ferme, et pointé*» [«Серьезно, важно, значительно, с твердостью»], «*Gayement et coulé*» [«Весело и слитно»], «*Amoureusement, sans langueur*» [«Влюбленно, любовно, без медлительности»], «*Gravement et marqué*» [«Серьезно, важно, значительно и резко, ярко выражено»], «*Gayement et marqué, et d'une grande précision*» [«Весело, резко, с точностью, ясностью и определенностью»], «*Majestueusement, sans lenteur*» [«Торжественно, величественно, без медлительности»], «*Gracieusement et légèrement*» [«Грациозно, ласково и легко»], «*Modérément et marqué*» [«Умеренно и резко, маркированно»], «*D'une légèreté modérée*» [«С умеренной легкостью»], «*Gravement sans lenteur*»

[«Серьезно, важно, значительно, без медлительности»], «*Très vivement, et marqué*» [«Очень живо и резко»], «*Un peu plus vivement*» [«Немного более живо»], «*Gracieusement, sans lenteur*» [«Грациозно, ласково, без медлительности»], «*Gracieusement et coulé*» [«Грациозно, ласково, текуче и слитно»], «*Lentement et mesuré*» [«Медленно и размеренно»], «*Très lié, sans lenteur*» [«Очень связно, без медлительности»], «*Légèrement, et marqué*» [«Легко, но маркировано, резко»], «*Légèrement, et très lié*» [«Легко и очень связно»] «*Mesuré, sans lenteur*» [«Размеренно, без медлительности»], «*Luthé, mesuré*» [«Лютнеобразно, размеренно»], «*Tendrement légèrement et lié*» [«Нежно, легко и связно»], «*Tendrement, et très lié*» [«Нежно и очень связно»], «*Fort gayement*» [«Очень весело»], «*Légèrement, et coulé*» [«Легко и текуче, слитно»], «*Vif, et relevé*» [«Живо, благородно, возвышенно»], «*Vivement, et fièrement*» [«Живо и гордо, с достоинством»], «*Affectueusement sans lenteur*» [«Нежно, с любовью, без медлительности»], «*D'une légèreté gracieuse, et lié*» [«С грациозной легкостью и связно»], «*Modérément et uniment*» [«Умеренно и ровно, гладко, просто»], «*Lentement et très tendrement, quoique mesuré*» [«Медленно и очень нежно, хотя и размеренно»], «*Noblement, sans lenteur*» [«Благородно, без медлительности»], «*Galamment et louré*» [«Любезно, учтиво и плавно»], «*D'une légèreté modérée*» [«С умеренной легкостью»].

Всеми этими обозначениями Куперен выражал почти всю современную школу темпов — от *Lento* и *Adagio* до *Allegro* и даже *Presto*. В тех случаях, когда «эмоциональные» термины недостаточно ясно передавали нужную скорость движения пьесы и приводили к известным недоразумениям, Куперен, как мы могли в этом убедиться на основании данных выше примеров, добавлял еще предостерегающие ремарки вроде «*sans lenteur*», «*sans langueur*», «*sans vitesse*». Куперен вообще значительно расширил шкалу темповых обозначений за счет умеренных темпов. Уже в своих ранних камерных сонатах для трио, а затем и в клавишинных пьесах Куперен добавил к принятым в ту пору идущим от Корелли и других итальянских музыкантов медленным и быстрым темпам темпы умеренные, используя для этой цели образно-эмоциональные термины вроде «*Tendrement*», «*Affectueusement*», «*Gracieusement*», «*Naïvement*».

Таким образом, в истории программной музыки Куперен должен занять особое и почетное место. Пусть не был он ее пионером. И до него многие, начиная с английских верджиналистов и кончая его непосредственными предшественниками — Шамбоньером и Луи Купереном, пытались связывать поэзию и музыку, давать образные названия своим пьесам. Но он, несомненно, был первым, кто возвел программные заглавия в систему, кто пошел смело навстречу конкретной образности. И он был первым или одним из первых, кто сознательно подчинил программным намерениям всю палитру выразительных средств, начиная с

выбора тональностей и кончая обозначениями темпа. Его творческая практика не оставляет никаких сомнений на этот счет.

Конечно, стиль Куперена, связанный с определенными программными тенденциями, значительно эволюционировал на протяжении его творческого пути. Мы, например, без труда можем обнаружить изменения, которые с годами происходили у Куперена в ладотональной сфере. Сошлемся хотя бы на количественный рост пьес, написанных в миноре или же на применение редко употребляемых тональностей. В последних своих сочинениях Куперен уже смело использует тональности с шестью и семью диезами, на что, как известно, отважился до него лишь один Бах в «Хорошо темперированном клавире» (впрочем, «Хорошо темперированный клавир» остался неизвестен Куперену); столь же смело применяет он — пожалуй, впервые во французской клавирной музыке — параллельные тональности. По широкому охвату различных тональностей (17) Куперен уступает лишь Баху (24) и намного превосходит Рамо и Генделя. Почему-то отсутствует у него — даже в поздние годы — тональность *b-moll*, которая указана в трактате Рамо в числе возможных для употребления тональностей, как тональность, наиболее подходящая для выражения печальных, траурных настроений.

Также без особого труда мы можем заметить, что количество танцев во французском стиле и пьес в итальянской манере (написанных под влиянием Корелли) у Куперена с годами явно уменьшается. Значительно меньше становится и пьес чисто галантных, связанных с пасторалями и идиллиями. Зато появляется все больше и больше черт, роднящих Куперена с Бахом. Исследователям еще предстоит разрешить вопрос — каковы были взаимоотношения Куперена и Баха. Состояли ли они в переписке, как это явствует из устного предания, бытовавшего в семье Куперена? Какие произведения друг у друга знали? Что могли друг у друга заимствовать?

Легко обнаружить и намечающееся с годами у Куперена более свободное обращение с размером и темпом внутри одной пьесы. Укажем хотя бы, например, на частую смену размеров в пьесе «Кокетство...» — $\frac{6}{8}, \frac{3}{8}, \frac{2}{4}, \frac{6}{8}, \frac{2}{4}$. Или на частую смену темпов в пьесе «Амфибия» (из 24-й сюиты) — *Noblement-mouvement de Passacaille, Coulé, Gayement, Modérément, Vivement, Affectueusement, Marqué, Plus marqué, Noblement*. Подобное свободное обращение с размером и темпом весьма характерно для Куперена поздних лет.

Отметим еще — как следствие эволюции стиля Куперена — большую сдержанность в использовании выразительных средств, появление свободных по форме композиций, нарушающих как законы двухчастной формы, так и правила рондо, наконец, более смелые эксперименты в области клавирной и инструментальной техники. Из последних особенно заслуживают внимания так называемые «скрещенные пьесы» (*Pièce croi-*

sée»), исполняемые на двух клавиатурах клавесина — на одной высоте, или на одной клавиатуре клавесина — при «скрещенных» руках (подобного рода прием, где левая рука попеременно ударяет то над, то под правой рукой, свойствен также Рамо и Баху).

Но как бы сильно с годами ни изменялся, ни эволюционировал стиль Куперена, его эстетическая основа — в духе теории аффектов того времени — оставалась неизменной. Куперен всегда был склонен к программности, всегда был верен эстетике чувства. Его девиз «Я гораздо больше люблю то, что меня трогает, нежели то, что меня поражает» — отнюдь не был случайным: он выражал его творческое кредо.

Поскольку почти не сохранилось эпистолярных автографов Куперена, его дидактические сочинения и предисловия к музыкальным произведениям — в сущности, единственные достоверные источники познания его мыслей, характера, его педагогических установок, наконец степени его образованности.

Уже первый трактат (1696), известный под названием «Правила аккомпанемента г-на Куперена, королевского органиста» («Règles pour l'accompagnement, par Monsieur Couperin, organiste du Roi, etc.»), хотя и представляет собой лишь набросок более крупного труда, к сожалению, до сих пор не обнаруженного, содержит весьма важные наставления, которые позволяют определить, каким образом во времена Куперена осуществлялась игра по цифрованному басу. Он изобилует интересными деталями, не всегда, правда, понятными и доступными современному музыканту, но, несомненно, свидетельствующими о настойчивых поисках Куперена в сфере гармонии, особенно в сфере обращения аккордов. Он подчеркивает роль клавесина и органа как инструмента аккомпанирующего (а Куперен всегда сравнивал аккомпанемент на этих инструментах «с фундаментом, который поддерживает все здание»), облегчает исполнителю нахождение правильной гармонизации данной мелодии или речитатива, построение аккомпанемента. В нем нетрудно обнаружить сходство с аналогичными трактатами Сен-Ламбера и д'Англебера, также преследовавшими определенные практические цели¹.

Но гораздо большее значение — в отношении познания мыслей Куперена — имеет его второй трактат «Искусство игры на клавесине» («L'art de toucher le Clavecin»), опубликованный в 1716 году и переизданный, в расширенном и переработанном виде, в 1717 году. В сущности, это первое развернутое методическое руководство по клавишному искусству, в котором собраны воедино отдельные принципиальные соображения и практические советы подлинно крупного мастера, классика клавесина. В отличие от некоторых более ранних методик клавишной игры, например

¹ См.: Saint-Lambert. Les principes du clavecin. Amsterdam, 1713; D'Anglebert H. Pièces de Clavecin. Marques des Agréments et leurs significations. Paris, 1689.

Сен-Ламбера (1702), скорее представляющих собой своего рода самоучители клавирной игры и ограничивающихся лишь самыми краткими необходимыми сведениями практического характера, трактат Куперена затрагивает, хотя и в фрагментарной форме, более широкий круг вопросов — эстетических, исполнительских, педагогических — и рассчитан на тех, кто уже так или иначе играет на клавире. Заглавие его — в буквальном переводе означающее «искусство касаться клавиш клавесина» — довольно точно отражает манеру игры самого Куперена, приемы его школы. Оно, несомненно, в духе методики Куперена, который прежде всего говорит о «гибкости и свободе пальцев», о «нежности их касания клавиш», о «мягкости туше» и т. д. Оно, несомненно, и в духе педагогической практики Куперена, который всегда учил, говоря словами Буало, «как легкость соблюдая и чистоту храня, и в грубость не впадая» хорошо и свободно играть на клавесине.

Куперен отнюдь не ставил своей целью систематизировать исполнительские и педагогические принципы французских клавесинистов. Сам он в предисловии ко второму сборнику клавесинных пьес, быть может, с излишней скромностью поясняет, что он написал свой дидактический труд для того, чтобы облегчить другим исполнение его собственных клавесинных пьес «в нужном стиле», и что этот труд «содержит в себе, кроме методических указаний, восемь прелюдий, для любых и всех возрастов». Однако содержание его трактата оказалось гораздо более широким. И, по-видимому, Куперен это в глубине души своей сознавал. Во всяком случае в кратком предисловии к трактату он указывает, что «метода», излагаемая им, «единственная в своем роде и не имеет ничего общего с табулатурой, которая является лишь наукой о числах», что он говорит «здесь обо всем, что касается прекрасного искусства игры на клавесине», причем, что особенно важно, говорит «на основе наглядных принципов».

Это означает, что в трактате, помимо дидактических наставлений, не утративших своего значения и по сей день, нашли отражение и эстетические взгляды Куперена, кстати, весьма противоречивые, как бы сочетающие в себе дух строгой регламентации, идущий от Декарта, с элементами чувственного познания, порой даже с прославлением чувства. В самом деле, с одной стороны, Куперен, излагая свои принципиальные установки в полном согласии с традициями Декарта, не раз взывает к человеческому разуму как к верховному судье. Организующая, направляющая сила разума, по его мнению, должна ощущаться не только в общем характере интерпретации и плане композиции, пропорциональном и гармоничном сочетании частей, но и в ее технологии, вплоть до положения пальцев на клавиатуре. С другой стороны, рационализм в духе Декарта не мешает Куперену воздавать должное чувству. Далеко не случайно Куперен в одном из своих предисловий к сборникам клавесин-

ных пьес (см. предисловие к первому сборнику, датированное 1716 годом) говорит о том, что «пьесы нежные, основанные на чувстве» ему гораздо приятнее, чем пьесы, являющиеся продуктом *ratio*, головной работы, что он гораздо больше любит то, «что трогает, нежели то, что поражает». Это вполне согласуется с двойственной природой его эстетики. Добавим еще, что и в своем понимании художественного вкуса Куперен также не был свободен от известной двойственности, противоречивости. Так, в одном месте своего трактата он пишет о «хорошем вкусе наших дней, который несравненно совершеннее прежнего» (разрядка моя. — Я. М.); тем самым он признает временной характер хорошего вкуса, признает его развитие и эволюцию в ту или другую сторону. В то же время Куперен считает, что есть лишь один «хороший» вкус, неизменный и непреложный, основанный на определенных правилах, и что центром этого «хорошего» вкуса является Париж. Отсюда — известная нормативность его эстетики и дидактики, некоторая ограниченность и консерватизм его оценок и суждений, непрестанное напоминание о том, что вкус должен быть «хорошим», должен «оставаться самим собой», должен сохраняться в неизменном виде, независимо от тех или иных жизненных обстоятельств.

В трактате нашло отражение и двойственное отношение Куперена к так называемому «прециозному», иными словами вычурному, искусству, получившему в его время широкое распространение, особенно в аристократических салонах. Наряду с рекомендациями, абсолютно чуждыми какой-либо вычурности, манерности, жеманности, мы встречаемся у Куперена с известной склонностью к изысканности, витиеватости, замысловатости и тому подобным вещам.

Основное эстетическое требование Куперена — следовать разуму — заметно сказывается на основных дидактических наставлениях, изложенных в трактате. Следовать разуму — это значит прежде всего научиться мыслить точно, последовательно и логично, не слушаться людей, «упрямо придерживающихся старых правил», иметь «достаточно ясные понятия» о своем деле, ничего не предпринимать «в ущерб целесообразности». И сам Куперен действительно мыслит на редкость трезво, ясно, смотрит на вещи здраво и просто. Широкие теоретические обобщения — не его стихия; он не любит «мудрствовать лукаво», не любит надуманных теоретических построений. Его цель — дать играющим на клавесине полезные практические советы, «получить одобрение умелых клавесинистов и помочь тем, которые стремятся стать таковыми». Он призывает к послушанию, к дисциплине, к освобождению от «ложных представлений».

Естественно, что свои рекомендации он начинает *ab ovo*, можно сказать с самых элементарных основ, с фундамента клавирной техники. В каком возрасте следует приступать к обучению? Как сидеть за инст-

рументом? Как держать руку и пальцы? Какими инструментами пользоваться при занятиях? Как рационально построить урок?

Можно утверждать, что Куперен был первым, кто стал последовательно разрабатывать вопросы методики первоначального обучения игре на клавире. Он показал необходимость занятий детей уже в раннем возрасте («дети должны заниматься с шести-семи лет»), обосновав принцип «чем раньше, тем лучше». Он по-новому подошел к организации первых уроков: дети не должны «заниматься в отсутствие преподавателя», чтобы «не испортить» то, что так тщательно им внушалось; родителям или тем, кому поручено воспитание детей, следует проявлять меньше нетерпения и больше доверия к учителю, разумеется, «предварительно убедившись в правильности своего выбора», а учителю, со своей стороны, меньше «высокомерной снисходительности» к детям. Он внимательно следил за последовательностью обучения с самого начала до конца, требовал четкого планирования всей учебной работы, тщательного распределения времени. Он стремился к тому, чтобы обучение игре на клавире шло легко, успешно и основательно. Помимо принципа наглядности, он узаконил принцип постепенности и прочности обучения: сперва практика, затем теория («табулатуру надо преподавать детям лишь после того, как у них «в руках» будет определенное количество пьес»), сперва легкое, затем труднее; сперва небольшие упражнения, затем пьесы; сперва игра медленная, затем быстрая. Следует так подбирать и систематизировать учебный материал, чтобы предыдущее намечало путь к последующему, чтобы этот материал представлялся ученику не скоплением отдельных пьес, а последовательной цепью ключевых явлений, строго отобранных педагогом в определенном порядке — от простого к сложному — для изучения: играя несколько пьес разного характера, «приобретаешь возможность играть много других и, наоборот, большое количество пьес влечет за собой беспорядочность, особенно — добавляет Куперен — у молодых людей, от которой бывает очень трудно их отучить». Он разработал специальную систему небольших предварительных пальцевых упражнений («в виде пассажей и различных batteries»), способствующих достижению легкости и изящества исполнения. Наконец, он вплотную подошел к вопросу об эстетике аппликатуры, смело заявив в своем трактате, что «одна и та же мелодия, один и тот же пассаж, в зависимости от избранной аппликатуры, производят на слух человека со вкусом различный эффект». Звуковой результат во многом зависит от того, каким пальцем берется та или иная клавиша: «Я убедился, — говорит Куперен, — что не видя рук играющего я различаю, когда эти два удара делаются одним и тем же пальцем и когда двумя разными пальцами».

Много внимания Куперен уделяет в своем трактате «внешней» стороне игры — высоте сидения («чтобы сидеть на правильной высоте, необходимо локти, кисти рук и пальцы держать на одном уровне с кла-

виатурой»), положению корпуса («середина корпуса должна совпадать с серединой клавиатуры»), постановке пальцев («мягкость туше зависит от возможно более близкого расстояния между клавишами и пальцами») и т. д. и т. п. Особенно же заботился он о двигательной свободе. Все внимание играющего, по его мнению, должно быть прежде всего направлено на то, чтобы в руках не было «перенапряжения», приводящего к жесткости и сухости звука. Его решающий вывод гласит: «Гибкость первов гораздо больше способствует хорошей игре, чем сила».

Не следует думать, что эти соображения Куперена излишне элементарны. Напротив, за их кажущейся простотой и прозаичностью скрывается глубокое познание своего предмета, не устаревшее, кстати, в наши дни.

Куперен с достаточной полнотой изложил в трактате и свои взгляды на природу клавесина. Он четко охарактеризовал специфические особенности клавесина, его достоинства и недостатки. К первым он отнес прежде всего «точность, четкость, блеск, диапазон», ко вторым — невозможность усилить (или ослабить) звуки, которые на клавесине как бы «даны каждый в отдельности» и не имеют большой продолжительности, а также трудность повторения одного и того же звука. Характерно, что все эти определения даются Купереном на фоне противопоставления двух художественных стилей — французского и итальянского. Если французский стиль, по мнению Куперена, ближе к клавесину, то итальянский, напротив, — к скрипке (к сонатному стилю). Позиция Куперена, который был и остается классиком клавесина, предельно ясна. Куперену не нравятся пришедшие из Италии сонаты или, как он их называет, «сонады», не нравятся именно потому, что они написаны в стиле, который разрушает самые ценные природные качества клавесина. Больше того: он считает новую сонату формой, предназначенной только для других инструментов, а не для клавесина, удел которого — пьесы. Он даже склонен утверждать, что, играя сонаты, предназначенные для других инструментов, «теряешь способность играть настоящие клавесинные пьесы». Особенно не по душе ему пристрастие новых «сонад» к так называемому «*batteries*» (то есть к фигурациям составных элементов аккорда, иными словами, к арпеджио, играемым отдельно), ибо это пристрастие грозит разрушить столь излюбленный им и присущий клавесину «лютнеобразный», «сикопированный» стиль. Не по душе Куперену и склонность к частым повторениям («*battements*») на одной и той же ноте. Все эти приемы, по его мнению, не подходят к стилю клавесина, идут вразрез с его истинной природой. Недостатки же клавесина должны преодолеваются специальными приемами, — то путем искусных «остановок», «оттягиваний», то путем уместных «придыханий». «Клавесин, — резюмирует свои взгляды Куперен в предисловии к первому сборнику клавесинных пьес, — сам по себе инструмент блестящий, идеальный по своему диапазону, но так как на клавесине нельзя ни увеличить, ни уменьшить

силу звука, я всегда буду признателен тем, кто, благодаря своему бесконечно совершенному искусству и вкусу, сумеет сделать его выразительным. К этому же стремились мои предшественники...»

Не меньшее место занимают в трактате и рассуждения Куперена о темпе и ритме. Они имеют важнейшее значение, так как являются одним из источников наших познаний о характере музыкального ритма его времени. Эти рассуждения также даны у Куперена на фоне противопоставления двух стилей — французского и итальянского, на фоне характеристики французской манеры исполнения и ее отличия от манеры итальянской. «Мне кажется, — замечает Куперен, — что в нашей (то есть французской. — Я. М.) системе писать ноты имеются те же недостатки, что в нашей письменности. Мы записываем по-другому, чем мы исполняем, потому иностранцы хуже играют нашу музыку, чем мы их музыку. Итальянцы же, напротив, записывают музыку именно так, как она была задумана; например, мы играем восьмые, идущие поступенно, так, как если бы они были с точками, но обозначаем их как равные. Мы в плену нашей традиции и продолжаем ее придерживаться». Надо ли говорить о том, что в связи с этим проблема точной интерпретации ритма французской клавесинной музыки становилась одной из труднейших проблем исполнительского искусства, вызывающей споры до нашего времени¹. Примечательны также различия, устанавливаемые Купереном между понятиями размера (метра), который определяет «количество и равную длительность тактов», и темпоритма, который Куперен обозначает термином «каданс» и который, по его мнению, определяет самую душу музыки, ее живое дыхание и движение.

В своем трактате Куперен попытался дать и точные правила для расшифровки украшений. Он посвятил этому вопросу специальный раздел, озаглавленный «Украшения, применяемые при игре на клавесине». В сочетании с таблицей украшений, помещенной Купереном в конце второго издания трактата, а также с таблицей украшений, приложенной Купереном к первому сборнику клавесинных пьес, этот раздел дает достаточно полное представление об особенностях орнаментики, используемой Купереном. Однако, несмотря на весь свой рационализм, несмотря на стремление быть ясным и определенным в обоснованиях и рекомендациях, Куперен не избежал здесь неточностей и противоречий. Особенно заметно сказалось это при описании различных видов одного из наиболее характерных для Куперена и любимых им украшений: *port-de-voix* (см. комментарии, стр. 125—126). Впрочем, это не мешало самому Ку-

¹ См. подробно об этом: Dolmetsch A. The Interpretation of the music of the 17th and 18th centuries. London, 1915; Borrel E. Les notes innégales dans l'ancienne musique française. «Revue de Musicologie», 1931, vol. XV, N 40, November; Mellers W. François Couperin and the French classical tradition. London, 1950, p. 295—301.

перену считать свои рекомендации к исполнению украшений вполне ясными и в связи с этим требовать от исполнителей точности в их воспроизведении. Он даже не без известной доли возмущения писал — в предисловии к третьему сборнику своих клавесинных пьес — что исполнители слишком легкомысленно относятся к его рекомендациям и что он решительно выступает против какой-либо непродуманной импровизационности в исполнении, против несправданных изменений в тексте. «После того как я так тщательно пометил все украшения к моим пьесам и дал к ним отдельно достаточно понятные объяснения в особой методе, известной под названием: «Искусство игры на клавесине», меня всегда удивляет, когда кто-нибудь учит и играет их, не следуя этим пометам. Это непростительная небрежность, тем более, что украшения к моим пьесам отнюдь не произвольны».

У Куперена имеется немало пронизательных суждений, относящихся к фразировке и динамике. Достаточно, например, сослаться на известное положение Куперена о сходстве музыки с поэзией (см. стр. 45 наст. изд.), или же на его суждения о практической ценности теоретических знаний (гармонии, мелодии, ритма), с которыми перекликаются его известные сентенции о музыкальной пунктуации, высказанные в том же предисловии к третьему сборнику клавесинных пьес: «Вы найдете в нем, — пишет Куперен, — новый знак, изображаемый следующим образом ²; он служит для обозначения окончания мелодической или гармонической фразы, а также указывает на то, что конец одной мелодии нужно несколько отделить от начала следующей». Содержатся в трактате и интересные суждения об игре наизусть («почти невозможно не путать и конвульсивно не сжимать пальцы, когда одновременно приходится смотреть [в ноты]», «к тому же память развивается лучше при заучивании наизусть»). Разумеется, Куперен здесь имеет в виду не механическую зубрежку, а сознательное запоминание изучаемого материала.

Надо сказать, что трактат Куперена всегда приковывал к себе внимание музыкантов. Однако далеко не всегда и далеко не у всех он вызывал одинаковую оценку. Особенно часто встречала возражения сама манера изложения мыслей в трактате, его стиль. Иные исследователи порой даже полагали, что Куперен вообще был неловок в мышлении, неуклюж и робок, не доверял самому себе и, подобно Рамо, был тяжеловесным в беседе ¹. Говорили еще, что ему не хватало «светскости», что у него был «характер медведя», что он вообще был мало образован, не интересовался другими искусствами — литературой, живописью, драмой. Наконец, утверждали, что и писал он плохо, что даже лучший его трактат «Искусство игры на клавесине» составлен беспорядочно, что он сбивчив и запутан, что в нем нет ясного плана и в отдельных его раз-

¹ См., напр.: Citron P. Couperin. Paris, 1956, p. 75—76.

делах царит полный произвол, что в нем много пробелов и повторов, стилистических огрехов и тому подобных вещей¹. Но это все же далеко не так. Разумеется, Куперен — не Буало, не Лабрюйер и не Лафонтен. Трактат, его при всей драгоценности содержания, написан в несколько импровизационной, порой даже парадоксальной манере. Он не отличается ни особой стройностью архитектоники, ни строго-логической последовательностью в изложении принципов, правил, ни лаконичностью. Разработка основной темы нередко сопровождается отступлениями, рассуждениями о поэзии и прозе, о вкусе, об инструментах, о мимике лица и даже о поведении родителей учеников. Однако все это Куперен делает как раз ради «пользы дела», ради достижения бóльшей ясности и бóльшей гибкости изложения. Он никогда не теряет из виду самого существенного и, главное, как мы могли уже убедиться выше, удачно и тонко формулирует основные мысли.

Еще более придирчивой критике подвергались предисловия Куперена к музыкальным произведениям, в том числе и предисловия к сборникам клавесинных пьес. Полагают, что они легковесны, несерьезны, неинтересны (за небольшими исключениями) по содержанию, изобилуют ненужными отступлениями с претензией на юмор. Но разве в этих отступлениях, в остроумной иронии не сказывается его тонкий ум? Например: «Я никогда не полагал, что моим пьесам суждено бессмертие, однако с тех пор как некоторые известные поэты оказали мне честь, подражая им, в будущем, возможно, мои пьесы разделят славу, которой поначалу они были обязаны лишь этим очаровательным пародиям. И в этом новом сборнике (речь идет о третьем сборнике клавесинных пьес.— Я. М.) я заранее выражаю благодарность моим добровольным помощникам за столь лестное для меня общество и предоставляю в этом третьем сборнике пьес широкое поле деятельности для их Минервы». Вряд ли ошибаются те, кто проводит аналогию между этим высказыванием Куперена и некоторыми сатирическими эскападами французских писателей, не исключая даже самого Рабле. Это глубоко верно.

Или вспомним известную отповедь Куперена «критиканам», то есть людям, которые критикуют всех и вся, ничего толком не понимая и не зная: «...Всегда найдутся критиканствующие, которых следует остерегаться больше, чем истинных критиков, у которых часто, даже помимо их воли, можно получить весьма полезные советы. Первые же достойны презрения, и я заранее готов расплатиться с ними с лихвой». Это место из предисловия к «Нациям» заставляет думать, что ропот враждебной Куперену «квалифицированной» критики с годами усиливался, и что Куперен не скрывал своего резко отрицательного к ней отношения. И это место бьет не в бровь, а в глаз тем, кто в пылу критического усердия

¹ См.: Citron P. Couperin, p. 75—76.

возражает даже против переиздания целого ряда предисловий и предисловий Куперена, как не представляющих интереса.

Нетрудно было бы установить связь между таким рода отношением к литературно-дидактическим трудам Куперена и общим ошибочным представлением о его личности: лишен глубоких замыслов, читал преимущественно «легкую» литературу и т. д. Вряд ли нужно доказывать всю абсурдность подобного рода представлений. Один лишь простой перечень книг, составлявших личную библиотеку Куперена, убедительно свидетельствует о разнообразии и глубине его интересов. Среди этих книг мы находим, помимо книг о путешествиях и исторических событиях, — из древних авторов — сочинения Луция, Плутарха, Квинта-Курция, Апулея (все в переводе на французский язык), из современных авторов — сочинения Мальбранша, Буало, Скарона, Корнеля, Расина, Мольера, Фенелона, Сервантеса, Лессаж и других¹. Несомненно хорошо знал Куперен Лабрюйера, Лафонтена (чью эпитафию даже положил на музыку) и Демаре Сен-Серлена (о творчестве которого упоминает). И вообще он внимательно следил за современной ему литературой, и это несмотря на огромную занятость!

Таким образом, литературно-дидактические труды Куперена, равно как и его отношение к смежным искусствам, свидетельствуют о глубине и ширине его художественных интересов. На них, несомненно, отразилась и другая существенная черта характера Куперена — стремление к тщательной разработке деталей. Когда внимательно познакомишься с наследием Куперена в целом, то становится яснее его склонность к непрерывным размышлениям, его желание облегчить исполнителям их труд, помочь им избавиться от произвольных выдумок и явных ошибок. Для подобного характера методическая работа в чем-то равносильна терпению, то есть способности — при всем разнообразии деятельности — к неустанному, кропотливому труду.

Куперен вообще отличался как музыкант редкой добросовестностью. Это сказалось не только в сфере творчества, но и в сфере исполнительского искусства. Он всеми силами старался предохранить музыку от случайностей исполнения и сознательно шел против существовавшего в его время обычая предоставлять исполнителю максимум инициативы и всецело полагаться на его знание и умение. Он уничтожил, например, традицию свободного прелюдирования (в сюитах), ввел подробные исполнительские ремарки почти во всех своих инструментальных и вокальных сочинениях, точно пометил украшения в клавишных пьесах и расшифровал эти украшения в специальных таблицах, в отдельных случаях указал необходимую аппликатуру и изложил ее принципы, отметил с достаточной полнотой регистровку в органных пьесах и т. д. Там же, где он не

¹ См. описание личной библиотеки Куперена, насчитывавшей около 200 томов, в кн.: *Citron P. Couperin*, p. 22—23.

мог ограничиться краткими указаниями, он ввел более подробные ремарки, объясняющие характер того или иного эпизода и способы его исполнения. Например: «Эту пьесу можно играть на различных инструментах. И еще на двух клавесинах или эпинетах; а именно — тему и бас — на одном, и тот же бас с контрпартией — на другом. То же в отношении других пьес, которые могут встретиться в трио» (14-я сюита, «La Julliet»). Или: «Не надо слишком скрупулезно следовать размеру в вышеприведенном дубле. Надо всем пожертвовать ради вкуса, чистоты пассажей, и возможно мягче, нежнее исполнять маркированные морденты. Эта пьеса — «Соловей» — прекрасно звучит на поперечной флейте, разумеется, когда ее хорошо играют» (14-я сюита, «Le Rossignol-en-anoing»). Или: «Эти две арии можно играть поочередно сколько угодно раз. Но заканчивать всегда следует первой» (16-я сюита, «La Pantomime»). Или: «Вторая часть, в которой следует также тщательно проставить аппликатуру, как и в первой» (9-я сюита, «Les charmes»). Или: «Украшения для внесения разнообразия в предыдущий гавот без изменения басовой партии» (1-я сюита, «Sarabande»). Или: «Играть не затягивая, а восьмые — острее, четче» (2-я сюита, «Allemande»). Или, наконец, такие специальные ремарки: Ищите этот крестик + в предисловии о том, как играть «Pièces croisées» (17-я сюита, «Les Tic-Toc-Choc»); «Смотри предисловие о том, как играть «Pièces croisées» (15-я сюита, «Le Dode»).

Часто Куперен указывает, в каком стиле, в какой манере следует исполнять ту или иную пьесу, например: «*Dans le goût Burlesque*» [«В духе бурлески»], «*Dans le goût polonais*» [«В польском стиле»], «*Dans le goût de la Harpe*» [«В стиле арфы»], «*Sur le mouvement de Berceuse*» [«В движении колыбельной»], «*Dans le goût Cornemuse*» [«В духе волынки»], «*Dans le goût de Musette*» [«В духе мюзета»]. Или точно указывает, как, каким штрихом следует играть пьесу, например: «*coulé*» [«Плавно, текуче»], «*La main droite coulée; et la main gauche marquée*» [«Правая рука плавно, текуче; левая рука — раздельно, маркато»], «*Lié*» [«Связно, легато»]. Или же, на свой манер, с подкупающей мягкостью характеризует репризу, например: «*Petite Reprise si l'on veut*» [«Маленькая реприза, если хотите»], «*Petite Reprise plus ornée*» [«Маленькая реприза, более орнаментированная»], «*Petite reprise de cette Sarabande, plus ornée que la première*» [«Маленькая реприза этой сарабанды, более орнаментированная, чем первая»] и т. д.

Еще чаще в самых различных местах своих клавесинных пьес Куперен ссылается на свой методический трактат. Такие ссылки, как «*Voyez ma Méthode pour la manière de doigter cet endroit*» [«Смотри мой трактат о характере аппликатуры этого места»], «*Voyez ma Méthode, page...*» [«Смотри мой трактат, стр...»] — встречаются у Куперена в изобилии. Разумеется, это еще больше увеличивает ценность его трактата, делает этот трактат своего рода ключом к исполнению его клавесинных пьес.

Итак, делать все на совесть — было основным требованием Куперена. Это исключало у него — буквально во всем — стремление к легкой славе, к легкой наживе. Когда, например, в 1717 году вышло в свет второе издание трактата, он заявил, что те, кто приобрел его руководство в 1716 году, могут вернуть его автору при условии, что оно — в приличном виде и не было переплетено; взамен автор немедленно выдаст им бесплатно новый экземпляр 1717 года. Это, конечно, мелочь. Но не свидетельствует ли она лишней раз об удивительном бескорыстии, честности, совестливости Куперена!

Вот почему тот, кто внимательно прочтет его трактат, сможет узнать многое не только об игре на клавесине, методах клавирного обучения, но и о самом Куперене. Ибо в трактате Куперен как бы приоткрывает завесу над своей жизнью. Он дает нам возможность составить достаточно ясное представление о его характере, вкусе, манере обращения с людьми, словом, о его человеческих качествах.

4

Куперен при жизни не был оценен по заслугам. О нем мало писали. Правда, его имя иногда встречается в сообщениях из светской жизни, помещенных на страницах «*Mercure galant*» — литературно-общественного еженедельника, издававшегося в Париже. Но в этих сообщениях, весьма лаконичных и по существу своему хроникальных, говорится лишь: «Акомпанировал г-н Куперен на спинете». И ни слова о том, как аккомпанировал, — нет даже и попытки охарактеризовать его искусство. Нельзя, разумеется, сказать, что Куперена совсем не замечали. Его не могли не знать. Имел он и различного рода поощрения, пенсии, пожалования, патенты. Но они были весьма умеренные. Словом, современники, за немногим исключением, не отдавали себе отчета — насколько Куперен был значителен и самобытен.

Не изменилось существенно положение и после его смерти. По-прежнему его знают и ценят лишь немногие. Так, в 1749 году о нем упоминает Марпург, отзываясь с похвалой об его «Искусстве игры на клавесине»; несколько позднее тот же Марпург публикует одну из его пьес «Будильник» («*Le Réveil-matin*»). В 1764 году о Куперене также упоминает Руссо, но совсем бегло, в виде намека. В 1776 году аббат Фонтеней (в «Словаре артистов») посвящает Куперену короткую статью; это — первая из известных нам статей словарного типа о Куперене¹. Можно еще сослаться на лестные отзывы о Куперене учеников И. С. Баха Кирнбергера и Рейнхардта, называвших его «французским Бахом»². Или на известное письмо Цельтера к Гёте от 5 апреля 1827 года, где прямо говорится о влиянии Куперена на Баха, правда, в плане скорее негативном, чем пози-

¹ См.: Fontenay Abbé de. Dictionnaire des Artistes (article «Couperin»). Paris, Amsterdam, 1776.

² Цит. по кн.: Citron P. Couperin, p. 189.

тивном. «Старый Бах,— пишет Цельтер Гёте,— при всей своей оригинальности — сын своей страны и своего времени и не мог избежать влияния французов, именно Куперена. Хочется показать себя любезным и получается то, что не должно было получиться. Но чуждое можно снять с него, как тонкий слой пены и тогда обнаружится драгоценное содержание»¹. Заслуживает упоминания и тот факт, что Клементи включил в свой «Метод для фортепиано» («Méthode pour le Piano-Forte») три пьесы Куперена из его первого сборника клавесинных пьес — «Будильник» («Le Réveil-Matin»), «Бабет» («La Babet») и «Марш одетых в серое» («La Marche des Gris-Vêtus»), — причем последние две пьесы транспонировал в другие тональности.

В эпоху романтизма имя Куперена находится отнюдь не на первом плане. Сочинения его почти не играют, ими мало интересуются, их не переиздают. Достаточно сказать, что в концертном репертуаре таких пианистов, как Лист и Тальберг, они совсем не встречаются, а у Антона Рубинштейна — в программах его всеобъемлющих исторических концертов содержится всего пять пьес Куперена. Камерные сочинения Куперена (концерты, трио-сонаты) нигде не исполняются; о них знают лишь историки музыки да страстные любители музыкальной старины. Вокальная и органная музыка его вообще почти никому неизвестна.

Правда, уже в середине XIX века намечается некоторый перелом в отношении к Куперену. В 1841 году Лоран публикует в Париже 38 клавесинных пьес Куперена; в 1862—1869 годах Луиза Фаран издает в «Сокровищнице пианистов» («Le Trésor de pianistes» — в третьем, восьмом, двенадцатом и пятнадцатом выпусках) все четыре сборника клавесинных пьес Куперена. В 1871 году Брамс, совместно с Кризандером, приступает к редактированию клавесинных пьес Куперена и вскоре, с большой тщательностью и любовью воспроизведя оригинальный текст, издает первую часть сочинений Куперена (куда входят первый и второй сборники клавесинных пьес). В 1887 году Кризандер заканчивает — вместе с Брамсом — публикацию клавесинных пьес Куперена (издает вторую часть сочинений Куперена, в которую входят третий и четвертый сборники клавесинных пьес). Брамс при этом упоминает в предисловии имя Куперена, как одного из величайших музыкантов прошлого, ставя его в один ряд с Бахом, Генделем и Скарлатти («...Скарлатти, Гендель и Бах — его ученики»).

Но должно пройти еще около двух десятилетий, прежде чем Дебюсси открыто причислит Куперена к «великим французским композиторам» и произнесет пророческие слова: «Куперен, Рамо — вот настоящие французы»². Забвение Куперена он свяжет с пренебрежением к французской традиции, «которой больше нет». «Почему же,— скажет Дебюсси,— не

¹ Цит. по кн.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964, с. 169.

² См.: Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.—Л., 1964, с. 168.

пожалеть об очаровательной манере писать музыку, утраченной нами, так же как утрачена возможность найти следы Куперена? Музыка эта избежала какого бы то ни было многословия и была остроумна». «Почему, — продолжает Дебюсси через некоторое время, — столько равнодушия к нашему великому Рамо? К Детушу, почти неизвестному? К Куперену, самому поэтичному из наших клавесинистов, чья нежная меланхолия кажется чудесным отголоском, пришедшим из таинственной глубины пейзажей, где печалются персонажи Ватто?»¹.

Примерно в это же время (в 1905 году) Ванда Ландовска даст свой первый концерт из сочинений Куперена (возможно, что это вообще был первый монографический концерт, посвященный Куперену) и начнет настойчиво пропагандировать его творчество. А незадолго до того когда Дебюсси будет мечтать о посвящении своих этюдов Куперену, — она в своей книге о старинной музыке посвятит Куперену превосходные строки и смело поставит его в первый ряд музыкантов всех времен и народов².

Вслед за этим последует ряд событий, свидетельствующих о возрастающем интересе к личности Куперена. Так, в 1917 году Равель, воздавая должное своему великому предшественнику, напишет сюиту «Могила Куперена». В 1925 году Р. Штраус создаст сюиту танцев Куперена для малого симфонического оркестра, в которой использует 14 клавесинных пьес Куперена. В 1940 году Д. Мийо обработает Увертюру и Allegro из «Султанши» Куперена для большого симфонического оркестра. С 1930 года начнут записывать сочинения Куперена на граммпластинку, причем не только клавесинные, но и камерные, органные и вокальные. Имя Куперена будет прочно связано с французской классической традицией и войдет в историю музыки как одно из самых крупных имен.

*

Несмотря на столь необычную судьбу творческого наследия Куперена, имя его незримо нитями соединено с последующими поколениями музыкантов. Можно, например, проследить связи Куперена с его младшим современником Рамо (отголоски первых успехов Рамо, в частности, исполнение в концертном зале его оперы «Ипполит и Арисия», дошли до Куперена в последние дни жизни). Сошлемся хотя бы на известное сходство стиля в их медленных пьесах, — один и тот же лютневый стиль, хроматические нисхождения орнаментированного баса, применение терпких септим и нон, повторения последней фразы в другом регистре, возвращение начальной фразы в сближенных голосах. Или, наоборот, на известное несходство стиля в их быстрых пьесах: у Рамо налицо уже гораздо большая виртуозность, более значительное удаление голосов друг от друга, более изощренная динамика.

Определенные связи можно обнаружить между Купереном и Бахом.

¹ См.: Дебюсси К. Указ. соч., с. 175, 208.

² См.: Ландовска В. Старинная музыка. М., 1913, с. 66 и далее.

Последний, несомненно, знал некоторые органичные и клавесинные произведения Куперена и мог оценить их по достоинству. Вероятно, они оказали на него известное влияние, и вполне вероятно, что большее, нежели это считалось до сих пор. Ибо хотя Бах и не выезжал за пределы своей родины, он достаточно хорошо был осведомлен об итальянской и французской музыке, и из французов его более всего привлекал Куперен. Ведь не случайно среди рукописей Баха были обнаружены копии ряда клавесинных пьес Куперена. Не случайно также вторая нотная тетрадь Анны Магдалены Бах содержит одну из этих клавесинных пьес — «Жнецы» («Les Moissonneurs»), озаглавленную как Рондо Франсуа Куперена В-dur, а одно из трио Куперена (из «Наций») обработано Бахом в виде Арии F-dur для органа¹. Все это лишний раз свидетельствует о повышенном интересе Баха к творчеству Куперена.

Использовал также Бах и достижения Куперена в технике украшений. Чтобы убедиться в этом достаточно хотя бы сравнить таблицу украшений, содержащуюся в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» с таблицей Куперена: сходство здесь не подлежит сомнению.

Долгое время спорили (и продолжают спорить), заимствовал ли Бах у Куперена свою аппликатуру, или же пришел к ней самостоятельно, в процессе творческой и исполнительской практики? Форкель, например, считает, что аппликатура Баха — с ее широким использованием большого пальца — сложилась под влиянием аппликатуры Куперена². Ф. Э. Бах, возражая Форкелю, отвергает эту точку зрения. Швейцер полагает, что Ф. Э. Бах был совершенно прав³. Но за эту точку зрения ровно столько же доводов, сколько и за противоположную. Как бы то ни было, одно несомненно: Бах не только знал клавесинные сочинения Куперена, но и тщательно изучал их. А раз так, то вполне возможно влияние Куперена на Баха и в этой сфере. Аппликатура Куперена служит своеобразным мостом от старой аппликатуры (без применения подкладывания большого пальца) к новой: от старой аппликатуры сохраняется простое переключивание большого пальца, от новой берется подкладывание большого пальца. Именно по такому пути шел и Бах с его аппликатурой, основанной на широком использовании большого пальца.

Многое сближает Куперена и с музыкантами романтической эпохи, особенно с Шопеном и Шуманом. Внутреннее сходство Куперена с Шопеном отметил еще Дебюсси, выразивший как-то свою глубокую благодарность «двум учителям, замечательным провидцам». Затем это сходство

¹ См.: *Thematische-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach...* Herausgegeben von Wolfgang Schmieder, Leipzig, 1958, S. 436, 646.

² См.: Forkel J. N. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Augsburg, 1925, S. 32—33.

³ См.: Швейцер А. Указ. соч., с. 151.

неоднократно подчеркивала Ландовска, называвшая Шопена «Купереном XIX века». Действительно, общие черты Куперена и Шопена вполне ощутимы в самых разных проявлениях их творческого гения. Отметим, например, свойственную обоим музыкантам склонность к орнаментации, причем к орнаментации, отнюдь не затуманивающей чистоты мелодической линии. Или же укажем на особое внимание к пунктуации и фразировке (умелая расстановка акцентов в фразе, четкий рисунок и пропорциональность фразы). Отметим также самую манеру развития материала, протяженность мелодической линии, интенсивное *legato*, слияние мелодии и гармонии в единое неразрывное целое, тонкое туше, искусное *Tempo rubato*. И еще одно: любовь к диссонансам, к хроматизмам, за которыми следуют ряды консонирующих созвучий.

Куперен и Шопен, кстати, родственные и по своему отношению к жизни — благородство печали, непосредственность восприятия при отсутствии простодушной непосредственности, — никогда не стремились писать оперу или балет. Они даже не пробовали своих сил в этих жанрах. Это было порождено, с одной стороны, определенным, свойственным им художественным вкусом, с другой — четким осознанием своих возможностей.

Интересные параллели и ассоциации возникают при сравнении пьес Куперена с пьесами Шумана. Несомненная связь, например, существует, особенно по характеру движения, между такими произведениями Куперена, как «Мрачная», «Ла Куперен», «Колючая» и «Арабеской» и «Новеллетами» Шумана. Пьеса Куперена — «Трогательная» — с ее короткими диссонансирующими фразами — родственна мечтательным лирическим миниатюрам Шумана вроде «Вагци?». Некоторые произведения Куперена («Арлекин», «Бабочки») сродни пьесам Шумана (из «Карнавала») даже по названию. Можно обнаружить известное сходство между Купереном и Шуманом и в плане общеэстетическом (вспомним хотя бы причудливое переплетение элементов раздумья и буффонады) и в плане технологическом (применение выдержанных звуков в духе лютневой техники, усиление слабой доли посредством аккордов и многое другое).

Очень близки к определенным пьесам Куперена по своим исходным тенденциям некоторые пьесы Дебюсси. Им в одинаковой мере свойственны «ясность, изящество, декламационность простая и естественная», то есть все то, что, по словам Дебюсси, является неотъемлемым свойством французской музыки¹. И нельзя не прислушаться к еще одним словам Дебюсси, проникнутым величайшим уважением и любовью к Куперену, как к учителю: «Нам следует задуматься над примерами в виде некоторых маленьких клавишных пьес Куперена; это очаровательные образцы такой грации и естественности, какой мы больше не знаем»².

В свете сказанного становится ясна недостаточность, а то и ошибоч-

¹ См.: Дебюсси К. Указ. соч., с. 168.

² Там же, с. 224.

ность ряда оценок Куперена и его искусства. Одни хотели видеть в нем художника-мистика, переводившего чувства на язык цифр, глубоко-мысленного и печального геометра таинственного¹. Другие пытались связать его крепко-накрепко со стилем рококо. Вторая точка зрения получила наибольшее распространение. В пьесах Куперена стали усматривать прежде всего музыку нежной узорчатой звучности, изобилующую всевозможными украшениями, завитками, группетто, трелями, миниатюрными мелодиями (с повторяющимися коротенькими темами, с незначительными вариациями), миниатюрной динамикой коротких вспышек и затуханий. Отмечали в первую голову связь пьес Куперена с пасторальями и идиллиями, звукоподражание природе — пение птичек, журчание ручейка, жужжание пчел и т. д. А его самого прямо называли художником неглубоким, склонным к мелким чувствам. Чего, например, стоит одна такая фраза: «Примеры рококо в клавесинной музыке дает Франсуа Куперен с его тихой и нежной грустью, миниатюрными пьесками, лишенными глубины и силы, являющимися галантными музыкальными сценками»².

При всех отдельных находках в частных характеристиках нет ничего ошибочнее подобного рода оценок. Здесь частное возводится в общее, игнорируется значительная часть творческого наследия Куперена, в том числе его камерные и вокальные сочинения, не принимается в расчет тот сплав, синтез классицизма, реализма и своеобразного романтизма, который, несомненно, имел место в творческой деятельности Куперена. Особенности художественной манеры Куперена нельзя полностью раскрыть и понять ни оставаясь в сфере творческого метода классицизма, ни прибегая к помощи закономерностей стиля рококо. Манера Куперена не ограничивается ни одним, ни другим; она во многом выходит за их пределы. И сколько-нибудь приблизиться к правильной точке зрения на Куперена можно лишь если заново проанализировать его творчество во всем объеме, а не только одни его клавесинные пьесы, если проследить эволюцию его творческого стиля. Нельзя на основании чарующей мягкости, прелести и особого совершенства его клавесинных пьес игнорировать другие его произведения, тем более, что среди них имеются произведения несравненного величия и красоты, вероятно, не уступающие аналогичным сочинениям немецких классиков — Баха и Генделя. Должны быть приняты во внимание и его теоретические воззрения, получившие большее или меньшее отражение в методических трактатах и предисловиях к музыкальным сочинениям. Тогда этот своеобразный музыкант прошлого предстанет перед нами во всем своем величии и многообразии. Тогда он займет достойное его гения место в истории мировой музыки.

¹ Слова Ролана-Мануэля. Цит. по кн.: Ситгон Р. Couperin., p. 120.

² См.: Иоффе И. И. Синтетическая история искусства. Введение в историю художественного мышления, Л., 1933, с. 162.

КОММЕНТАРИИ

Литературно-дидактические сочинения Куперена издаются на русском языке полностью впервые. Более или менее значительные по объему отрывки из этих сочинений выходили на русском языке в переводах Р. В. Геники (см.: Геника Р. В. История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы, ч. 1. М., 1896), М. В. Иванова-Борецкого (см.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2, XVIII век. Италия, Франция, Германия, Англия. М., 1934), А. Н. Юровского (см.: Юровский А. Н. Предисловия к сб.: Французская клавесинная музыка. М., 1935; Куперен Ф. Избранные пьесы для клавесина. М., 1937; Рамо Ж. Ф. Избранные пьесы для клавесина. М., 1937), А. Д. Алексеева (см.: Алексеев А. Д. Клавирное искусство. М., 1952).

Перевод всех литературно-дидактических сочинений Куперена был сделан по тексту французского издания под редакцией М. Коши (см.: *Oeuvres complètes de François Couperin. Publiées par un groupe de Musicologues sous la direction de Maurice Cauchie, vol. 1. Paris, 1932.* При переводе трактата «Искусство игры на клавесине» и окончательном редактировании его текста было использовано также немецкое издание под редакцией Анны Линде (см.: «*L'art de toucher le Clavecin par François Couperin. Herausgegeben und ins Deutsch übersetzt von Anna Linde. Leipzig, 1933.*»), в котором текст трактата дан параллельно на французском, немецком и английском языках.

ИСКУССТВО ИГРЫ НА КЛАВЕСИНЕ

¹ Это «Одобрение» («*Approbation*») цензора — или, как в ту пору называли его, «королевского чтеца» — в первом издании помещено в конце трактата. Оно подчеркивает значимость советов Куперена, их большую практическую ценность.

² Речь идет о графе де Поншартрен, ставшем канцлером Франции в 1699 году. См. примечание 10.

³ Королевская привилегия, которая также еще называлась генеральной привилегией (*Privilège General*), была дарована Куперену Людовиком XIV в 1713 году. Людовик XIV вступил на французский престол в 1643 году. Его правление считается периодом наивысшего расцвета абсолютизма во Франции.

⁴ Словом прево (*prévot*) в старой Франции называли судью, префекта; впоследствии стали называть им помощника учителя фехтования и начальника полевой жандармерии. Здесь это слово, несомненно, употреблено в первом смысле.

⁵ Словом баλλι (*bailli*) в старой Франции называли чиновника, управляющего суд от имени короля, сенъора.

⁶ Словом сенешал (*sénéchal*) в старой Франции называли королевского дворецкого, управляющего королевским дворцом, а также представителя судебной местной власти. Здесь это слово, несомненно, употреблено в последнем смысле.

⁷ Куперен стал королевским органистом еще сравнительно в молодые годы, несколько позже, чем он начал преподавать игру на клавесине членам королевской семьи. Конкурс на место органиста в королевской капелле имел место в 1698 году, вскоре после смерти Томлена, занимавшего многие годы должность королевского органиста. Людовик XIV принимал непосредственное участие в обсуждении и отборе органистов.

Решение, объявленное три дня спустя после конкурса, гласило, что выбор пал на Куперена, тогда еще совсем не знаменитого.

⁸ Куперен стал учителем герцога Бургундского (1682—1712), старшего внука Людовика XIV, в середине 1690-х годов (скорее всего в 1694 году). Оставался он учителем герцога по 1706 год. Следовательно, уроки Куперена настолько нравились дофину, что он продолжал их вплоть до 24-летнего возраста. Трудно сказать, кто пригласил Куперена ко двору. Скорее всего сам король, так как воспитатели дофина весьма скептически относились к светской музыке и к светским музыкантам, а стало быть, и к Куперену. Герцог Бургундский, по-видимому, был верной опорой Куперена, как и многих других приближенных к нему людей. «Я встретил принца, — вспоминает Сен-Симон, — верующего, справедливого, в высшей степени доброго, просвещенного и искавшего еще больше просвещения, и я убедился, как излишня с ним всякая суетность, занимающая важное место в общении с такими особами. Тут уразумел я по опыту еще одно чудесное отличие его от других, именно, что уважение и чувство привязанности, раз навсегда поселившись в его душе, сохраняются даже при прекращении общения и при полном разлучении» (см.: Сен-Симон. Мемуары, т. I. Указ. соч., с. 358). Вместе с тем герцог Бургундский от природы своей был, по словам того же Сен-Симона, подвержен, особенно в ранней юности, противоречивым поступкам: «Резкий и вспыльчивый до самой крайней степени, он раздражался даже на неодушевленные предметы; яростно-запальчивый, он не способен был переносить ни малейшего противодействия даже от стихийных сил, не впадая в припадки гнева, заставлявшие страшиться, как бы все не порвалось в его теле; он был упрям до крайности; страстно стремился ко всякого рода наслаждениям... Не меньше любил он вино и хороший стол, предавался охоте с бешеной страстью, восторженно относился к музыке, а также безумно увлекался игрой, в которой не мог переносить поражения. Своим страстям он предавался без удержки и не знал меры в своих удовольствиях...» (см.: там же, с. 401—402). И вот в результате терпеливого воспитания, в котором принимал участие и Куперен, характер герцога Бургундского к двадцати годам значительно изменился. «Из этой бездны, — замечает Сен-Симон, — вышел принц, приветливый, мягкий, человечный, выдержанный, терпеливый, скромный, способный к раскаянию, смирению и строгий к себе в меру своего положения и даже более того» (см. там же, с. 402). Сохранились и некоторые музыкальные сочинения герцога Бургундского, в частности, одно бурре — с темой, которая нравилась Куперену.

⁹ Прото́ри (grais domptage) в старину называли судебные издержки по тяжбам, убытки по судебным делам.

¹⁰ Граф де Поншартрен являлся канцлером Франции на протяжении двух десятилетий. «Это был, — свидетельствует Сен-Симон, — очень маленький, худощавый человек, хорошо сложенный при своем небольшом росте, с лицом, непрерывно сверкавшим искрами огня и ума... ни у кого не встречал я такой быстроты понимания, такой легкости и привлекательности в разговоре, столько верности и живости в выражениях, такой твердости и скорости в труде, проворства в делах, мгновенного распознавания людей и умения распоряжаться ими... Он много читал и был хорошо образован, прилежно и усердно исполнял свои обязанности и благодаря своей любви к свету и хорошему обществу, приобрел много сведений о различных вещах» (см.: Сен-Симон. Мемуары, т. I, с. 153, 154).

¹¹ В Версале находился сам Людовик XIV, его двор и все тогдашнее правительство Франции.

¹² Имеется в виду Людовик XV, незадолго перед тем ставший — еще в детском возрасте — королем Франции. Буквальный перевод обращения в оригинале — «Королю» («Au Roi»).

¹³ Слово «Сир», редко употребляемое в русском языке, в данном случае равнозначно словам «Государь», «Ваше величество». Оно оставлено в тексте, так как больше соответствует духу старофранцузского языка.

¹⁴ Речь здесь идет о Людовике XIV, который умер в 1715 году. Людовик XIV, как известно, был несчастлив в потомстве: его сын и внук (дофины) умерли при его жизни, второй внук разбился насмерть при падении с лошади, первый правнук умер младенцем, и прямым наследником стал второй его правнук, вступивший на престол под именем Людовика XV. Последнему, придерживаясь существовавшего обычая, Куперен и посвятил свой трактат. В ту пору Людовику XV было всего шесть лет. Этим объясняются заключительные слова Куперена в посвящении. Куперен рассчитывал, что, когда Людовик XV станет взрослым, он сможет по достоинству оценить его книгу.

¹⁵ Августейший отец, которому Куперен «имел честь преподавать композицию и аккомпанемент в течение более двенадцати лет» — это отец Людовика XV, старший внук Людовика XIV, герцог Бургундский, умерший в 1712 году. Ср. примечание 8.

¹⁶ Куперен имеет здесь в виду цифровую систему записи инструментальной музыки, которая, наряду с буквенной системой, широко применялась в нотации (французское слово *tablature* происходит от латинского слова *tabula* — доска, таблица). Существовали различные национальные виды табулатуры — итальянские, французские, испанские, немецкие, а также различные виды табулатуры для отдельных инструментов, например, органа, клавесина, лютни и других. Табулатуры бывали с линейками или без них и различались по способам комбинации цифр, букв, ритмических знаков. Со временем табулатура уступила место более удобной общеевропейской системе нотной записи музыки, то есть записи посредством нотных знаков.

¹⁷ Эстетика классицизма, подробно разработанная Буало, устанавливала целый ряд различий между грамматикой, как основным средством организации письменной речи, и декламацией, как одним из основных элементов устной, произносимой речи. Первая — как и табулатура, принадлежит к сфере сочинения, вторая, как и игра на музыкальном инструменте, к сфере исполнительского искусства.

¹⁸ В первом абзаце Куперен кратко излагает план трактата. По существу это аналогично листу с указанием содержания, который часто и в современных изданиях предваряет основной текст.

¹⁹ Эта фраза не оставляет сомнения в том, что Куперен предназначал свой трактат не только ученикам, их родителям и воспитателям, но и самым «искусным клавесинистам». Столь широкий круг адресатов, естественно, затруднял и усложнял задачу Куперена.

²⁰ Из этого замечания Куперена ясно видно, что его трактат был опубликован впервые в 1716 году, то есть сразу же вслед за первым сборником клавесинных пьес. Второе издание трактата, расширенное и переработанное, было выпущено в свет через год, в 1717 году — уже после опубликования второго сборника клавесинных пьес.

²¹ Вот почему неправы те, которые прежде всего видят в трактате Куперена несвязность изложения, повторы, частный характер выдвинутых им положений. Каждое его объяснение, на первый взгляд носящее единичный характер, имеет до известной степени и всеобщее зна-

ченне, так как, говоря его же собственными словами, «может быть полезно и в других случаях».

²² Куперен не случайно в одном из первых же своих положений ясно дает понять, сколь важно начинать занятия на клавесине в раннем возрасте. Это положение остается незабываемым, основополагающим и в современной клавирной (фортепианной) методике: более ранний возраст предпочтительнее, так как дает возможность с наибольшей эффективностью разработать руки, сделать их гибкими, приучить их к упражнениям, преодолению трудностей и т. д. Так же не случаен и последующий тезис, выдвигаемый Купереном — тезис о первостепенной роли в игре на клавесине положения корпуса. Он свидетельствует о педагогической прозорливости Куперена, о том, что тот был далек от какой бы то ни было недооценки внешних факторов клавесинной игры.

²³ Положение, чтобы нижняя часть локтей, кистей рук и пальцев находилась на одном уровне с клавиатурой, не было общепринятым ни в ту пору, когда Куперен писал свой трактат, ни в последующие годы. Так, например, Рамо предписывал, чтобы локти всегда были выше уровня клавиатуры (см. его предисловие к сборнику клавесинных пьес, написанное в 1744 году). Соответственно были различными у мастеров клавесинной игры и представления о высоте сидения. Из положения Куперена закономерно вытекало требование о том, чтобы пальцы лежали на клавиатуре совершенно плоско (или почти плоско). Это требование, вполне приемлемое в игре на клавесине, непригодно в игре на фортепиано, механизм которого требует других приемов исполнения.

²⁴ Это положение Куперена сохраняет свою силу до настоящего времени и входит в число основных требований современной начальной методики фортепианной игры. Оно становится особенно понятным, если учесть, что в ту пору у клавесина еще не было педалей.

²⁵ В оригинале у Куперена написано «*de neuf pouces*», что в буквальном переводе означает «девяти пусов». Слово пус (от франц. *pouce* — большой палец) в старой Франции служило для обозначения меры длины, равной 27,07 мм. В данном переводе трактата Куперена оно заменено более употребляемым в русском языке словом дюйм, означающим меру длины, приблизительно равную пусу. В немецком переводе трактата здесь значится «ungefähr 9 Zoll (etwa $\frac{1}{4}$ Meter)», в английском — «about nine Thumblengths», (inches). 9 пусов или 9 дюймов составляют примерно $\frac{1}{4}$ метра.

²⁶ Требования Куперена весьма характерны для внешнего поведения за инструментом клавесинистов его времени. Оно, несомненно, связано и с общим светским этикетом.

²⁷ Указание Куперена, чтобы во время занятий клавесинисты ставили перед собой зеркало на пюпитр инструмента, не должно казаться излишним и на современный вкус. Достаточно вспомнить, что некоторые крупнейшие мастера фортепианной игры (например, Бенедетти Микеланджели) считают полезным (и даже необходимым) иметь перед инструментом во время работы с учениками зеркало, — и, несомненно, с той же целью, которую имел в виду Куперен.

Спинет или *эпинет* (от итал. *spinetta*) — небольшой клавир, по своей внешней форме (чаще всего прямоугольной, реже трехугольной или пятиугольной) и расположению струн напоминавший клавикорд, но по способу звукозвечения, несомненно, принадлежавший к группе оперенных клавирных инструментов, то есть к семейству клавесинов (чембало). Л. И. Ройзман высказывает мнение, что спинет не может быть причислен к разряду инструментов клавесинного типа. Однако это мие-

ние решительно не согласуется с историческими фактами, а также с мнениями крупнейших знатоков старинной музыки — А. Долмеча (см.: Dolmetsch A. The interpretation of the music of the 17-th and 18-th centuries. London, 1915) и В. Ландовска (см.: Ландовска В. Старинная музыка. М., 1913). Последняя, например, пишет: «Если это спинет, то он не может быть в одно и то же время клавикордом, потому что в последних струны приводятся в сотрясение ударом, а в первом — щипком» (Ландовска В. Указ соч., с. 96).

В подтверждение нашей точки зрения можем привести еще высказывание одной из наиболее серьезных современных исследовательниц клавесинной игры Е. Харих-Шнейдер, которая в своей книге, посвященной искусству игры на чембало, без каких-либо сомнений относит спинет, эпинет и тому подобные инструменты к одной из разновидностей, форм (Breitform) чембало, имеющей особое расположение струн — параллельно клавиатуре (см.: Harich-Schneider E. Die Kunst des Cembalo-Spiels. Nach der vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert. Dritte Auflage. Kassel, Basel, Paris, London, 1970. Kapitel 1, S. 7).

Спинет имел одну клавиатуру и одинарные струны. Сила звука его была сравнительно небольшой, но все же вполне достаточной для использования этого инструмента в домашнем быту.

²⁸ Из данного абзаца ясно видно, что на тот случай если рекомендация — держать локоть, кисть и пальцы на одном уровне — будет не выполнена и правильная позиция руки тем самым будет нарушена, Куперен предусматривает использование специального механического средства, с помощью которого, по его словам, постепенно исправляются дефекты постановки.

Куперен в оригинале пишет «une petite baguette-pliante». По смыслу это должна быть именно «маленькая гибкая трость», то есть нечто эластичное и податливое, а не «маленькая складная палочка», как это можно прочесть в некоторых переводах на русский язык данного абзаца. Складная палочка будет неизбежно давить на руку играющего, чего как раз не хочет Куперен. В немецком переводе трактата здесь значится «eine kleine biegsame Gert» [то есть «маленький гибкий прут»], в английском — «a small flexible stick» [«маленький гибкий хлыст»], что подтверждает нашу мысль.

²⁹ Перечисленные в данном абзаце правила поведения за инструментом имеют первостепенное значение. Особенно важен совет — «сидеть свободно». Это — краеугольный камень любой клавирной методики.

³⁰ Характерно, что Куперен рекомендует пользоваться для занятий с начинающими только спинетом, то есть клавиром с одной клавиатурой (ср. примечание 27), или только одной клавиатурой клавесина более сложного устройства. Его несколько не пленяет красивая звучность инструмента с двойной клавиатурой. Ибо он отлично понимает, что начинать надо с самого простого (то есть с одной клавиатуры), чтобы легче «сформировать руки» и приучить их к правильному положению. Больше того: он еще напоминает, что при всем том инструмент должен быть «очень слабо оперен». Что означает эта фраза? Да то, что перышки, зацепляющие в клавесине струны, не должны оказывать играющему большого сопротивления: тогда процесс игры будет осуществляться наиболее естественным образом. Сам Куперен далее комментирует свое положение так: «Этот пункт имеет огромную важность, так как хорошее исполнение в гораздо большей степени зависит от гибкости и свободы пальцев, чем от силы». Трудно сказать лучше о технических предпосылках художественной игры на клавесине.

Не удивительно, что положение Куперена разделялось многими музыкантами его времени. Еще Мерсени указывал, что залогом хорошего исполнения на клавишине является легкость в руке, а не сила. О том же говорил позднее Рамо («Рука должна быть легкой и эластичной»), а также Петри («Клавишину требует легкой руки»), Шубарт («Клавишину требует «окрыленной руки»), Марпург («Хорошее исполнение более зависит от эластичности гибких и свободных пальцев, чем от силы удара»). В немецких клавирных методиках постоянно встречается выражение «schlaffe Nerven», во французских — «la souplesse dans les nerfs» — и то и другое в смысле «гибкие сухожилия, нервы» (более подробно об этом см.: Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л., 1960, с. 65 и далее).

Клавишины с двумя (реже с тремя) ручными клавиатурами (мануалами) появились в XVI веке; тогда же были введены регистровые переключатели для расширения дискантов, октавного удвоения и изменения тембровой окраски. Играть на подобного рода инструментах было нелегко и, естественно, Куперен не мог рекомендовать их для начинающих.

³¹ Итак, самое главное — по мнению Куперена, это не перенапрягать свои руки. Именно опасность перенапряжения побуждает Куперена отказаться на первых порах от инструмента с двойной клавиатурой, а также от форсированного развития ученика. От свободы руки, отсутствия напряжения в ней зависит, по убеждению Куперена, и беглость в клавишной игре. Ср. с этим известное положение Рамо: «Как при ходьбе или беге требуется подвижность коленных суставов, так и беглость в клавишной игре зависит от плавной подвижности пальцевых суставов» (см.: там же, с. 66). Или суждение Дируты: «Рука на клавиатуре должна быть освобожденной и мягкой» (см.: там же, с. 66).

³² Мнение Куперена о том, что близкое положение пальцев на клавишах способствует более мягкому звучанию и что оно предпочтительней всего другого, перешло и в фортепианную методику последующего времени. Достаточно сослаться на взгляды Бетховена, Шопена, Листа, а также на труды Гуммеля, Черни и других.

Надо сказать, что это суждение не являлось нововведением Куперена. Еще испанец Томас в своем трактате «Искусство игры фантазии» («*Arte de tañer Fantasia*»), изданном в 1565 году, говорил, что «пальцы надо держать близко к клавише и после того, как каждый палец ударит по клавише, поднимать его очень немного». По мнению Томаса, в результате применения этого приема «музыка будет сладостной и нежной, звук — чистым, а призвука от удара клавиши почти не будет» (см.: там же, с. 66). Выдвигалось это положение также Рамо, считавшим, что пальцы должны находиться в постоянном контакте с клавишей, Лелейном, Шубартом и другими. См., напр.; Rameau J. Ph. *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument*, Paris, 1724, nouvelle édition 1895; Lölein's *Clavierschule*, Leipzig, 1765 (есть русский перевод Ф. Габлитца, опубл. в Москве в 1773 году; выдержки из этого перевода см. в кн.: Алексеев А. Д. Клавирное искусство, М., 1952, с. 206—210); Schubart C. F. D. *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Wien, 1808.

³³ Куперен предостерегает здесь учеников и их родителей от непродуманных бесконтрольных занятий. Лучше меньше, да лучше — таков его педагогический девиз. Приобрести правильные навыки трудно, а испортить эти навыки — легко.

³⁴ *Port-de-voix* — украшение, излюбленное Купереном, — чаще всего представляют себе как комбинацию из мелкой ноты форшлага (именуемого Купереном «*coulé*») и мордента (именуемого Купереном «*pincé*»). Например:



Такой точки зрения на *port-de-voix* придерживаются многие зарубежные исследователи, а также советские музыковеды А. Н. Юровский и М. С. Друскин, занимавшиеся специально клавирной музыкой XVII и XVIII веков. Однако эта точка зрения не во всем согласуется с указаниями самого Куперена. У Куперена — в его таблице украшений, помещенной в конце первого сборника клавесинных пьес, — имеются три вида *port-de-voix*:

1) *port-de-voix simple*, то есть простое *port-de-voix*, которое расшифровывается самим Купереном следующим образом:



2) *port-de-voix double*, то есть двойное *port-de-voix*, расшифровываемое так:



3) *port-de-voix coulé*, которое расшифровывается следующим образом:



Таким образом, в двух случаях (первом и втором) *port-de-voix* расшифровывается у Куперена действительно как сочетание мелкой ноты форшлага (аподжиатуры) с мордентом — простым, или двойным. Но в одном случае (третьем) Куперен расшифровывает *port-de-voix* как простую, идущую вверх аподжиатуру. Остается предположить, что Куперен был не до конца точен и последователен в своих терминологических определениях — и либо случайно отнес к разряду *port-de-voix* третий случай (и тогда правы те, кто рассматривает *port-de-voix* как комбинацию форшлага с мордентом), либо попросту опустил в двух первых случаях слово мордент (*pincé*), как само собой подразумевающееся (и тогда следует от-

нести *port-de-voix* к разряду аподжиатур). При втором решении вопроса *port-de-voix simple* предстает как *port-de-voix* в комбинации с *pincé* (или мордентом), из которых последний обозначается знаком ♯ , — простым здесь является мордент (*pincé*), а не аподжиатура (*port-de-voix*); *port-de-voix double* предстает как *port-de-voix* в комбинации с *pincé* (или мордентом), обозначаемым знаком ♯ и расшифровываемым как двойной мордент, — двойным здесь является мордент (*pincé*), а не аподжиатура (*port-de-voix*); *port-de-voix-coulé* следует считать подлинной простой, направленной вверх аподжиатурой, то есть *coulé* (слигованной нотой), так как вся аподжиатура во времена Куперена должна быть слигованной. Нам представляется это второе решение вопроса, то есть отнесение *port-de-voix* к разряду аподжиатур, вполне убедительным. Во всяком случае оно гораздо более выдержано в духе того времени, когда жил и творил Куперен. Сошлемся хотя бы на определение *port-de-voix*, содержащееся в словаре Ж.-Ж. Руссо: «*port-de-voix*» — украшение в пении, которое обозначается посредством маленькой ноты, называемой по-итальянски аподжиатура». Или на соответствующие термины д'Англебера и Рамо. Другое дело, что Куперен, по-видимому, считал мордент (*pincé*) почти неотделимым от аподжиатуры и возможно именно поэтому не упомянул о нем в своих примерах *port-de-voix*. Это же, по-видимому, побудило Руссо при расшифровке *port-de-voix* в одной из таблиц, приложенных к словарю, обозначить данное украшение примерно таким же образом, как это сделал Куперен в своих первых двух расшифровках *port-de-voix* (то есть как сочетание аподжиатуры и мордента).

Можно было бы упомянуть еще о том, что во времена Куперена аподжиатура часто не обозначалась никаким знаком и использовалась как подготовка к трели или морденту, в первом случае — сверху, во втором — снизу. Она всегда падает на сильное время и занимает от четверти до двух третей длительности основной ноты.

Как мы увидим далее в трактате, Куперен требует, чтобы мелкая нота *port-de-voix* обязательно совпадала с гармонией, то есть была бы сыграна в тот момент, когда следовало бы, — если руководствоваться рисунком нотного письма, — сыграть следующую за украшением и совпадающую (в письме) с гармонией мелодическую ноту.

К сожалению, Куперен расшифровывал свои украшения в маленьких нотах, длительность которых неопределена. То, что он говорит далее в трактате, также не дает нам достаточных оснований судить о точной длительности этих мелких нот. Мы можем лишь быть уверенными в том, что *port-de-voix* (подобно другим его украшениям) имело у него пропорциональное соотношение с длительностью ноты, к которой оно принадлежало. Об остальном же мы можем только догадываться, так как Куперен нигде не говорит нам какова должна быть эта пропорция. О *batteries* — см. примечание 78.

³⁵ Куперен называет эти упражнения «эволюциями» («*évolutions*»), или «маленькими упражнениями для развития рук» («*petits exercices pour former les mains*»). Они состоят, как в этом можно убедиться ниже, из восходящих и нисходящих ходов на терции, кварты, квинты, сексты, септимы и октавы, а также из связанных (играемых *legato*) терций и всевозможного рода арпеджио, обычно обозначаемых Купереном термином *batteries* (ср. примечание 78). Указание Куперена на то, что эти упраж-

нения «могут пригодиться во многих случаях» свидетельствует, что он рассматривал их как своего рода «заготовки», которые найдут себе применение в разных случаях.

³⁶ Слово «нервы» («les nerfs») здесь, как и в других аналогичных случаях, следует понимать не только в смысле «нервы», но и в смысле «сухожилия», «мышцы». Куперен все время проявляет заботу о гибкости и подвижности пальцевых суставов, об их эластичности.

³⁷ Это положение позволяет говорить об эстетике аппликатуры, которая, начиная с Куперена, постепенно входит в сознание клавеснистов (а потом и пианистов) и устанавливает главный верховный принцип художественной аппликатуры, наиболее верно передающий музыкальный смысл исполняемого произведения (или части, эпизода, отдельного места).

³⁸ Глубоко симптоматично, что Куперен в первом же своем «Размышлении» («Réflexion»), посвященном аппликатурным проблемам, сразу же говорит о том, что от старых правил аппликатуры следует отказаться в пользу «современной хорошей игры». Это свидетельствует о прогрессивной позиции Куперена в данной области и одновременно об ошибочности часто встречающихся в методической и исторической литературе утверждений, что Куперен был приверженцем старых правил аппликатуры. Из дальнейшего изложения в трактате ясно видно, что это основное положение Куперена не было голословным. Его аппликатурная система, являвшаяся частью общей клавесинной концепции (и непосредственно связанная с его стремлением к напевной игре, к более однородному, органичному и естественному искусству), была для своего времени подлинным нововведением. К ней прежде всего относится применение гибкой подмены пальцев (на одной ноте), несомненно, способствующей достижению большей связности и плавности в игре. Далее следует упомянуть специальную аппликатуру для исполнения небольших аккордов, терцовых последований, украшений, пассажей, в том числе и гаммообразных,— также рассчитанную на достижение большей связности и плавности. Если, например, старая аппликатура для гамм на белых клавишах была 1—2—3—4—3—4—3—4 и вызывала определенные неудобства, то аппликатура, введенная Купереном (1—2—3—4—2—3—4—5), представляла значительно большие удобства — и не только в игре гамм на белых клавишах, но и в игре гамм в диезных и бемольных тональностях.

Но, быть может, наибольшую значимость в аппликатурной системе Куперена имели нововведения, связанные с использованием большого пальца. Во-первых, Куперен вводит новое обозначение для большого пальца; он называет его первым пальцем и таким образом узаконивает новую аппликатурную номенклатуру, ставшую впоследствии общепринятой. Во-вторых, Куперен намного расширяет границы применения большого (первого) пальца. Если до него клавеснисты обычно играли четырьмя пальцами без большого пальца, который свободно свешивался перед клавиатурой (что было вполне в духе эпохи и соответствовало лютиевому стилю, господствовавшему некоторое время и в сфере клавесинного искусства), то Куперен стал уже играть по-иному, гораздо охотнее и легче применяя в игре большой палец, чем это делали его предшественники. Больше того: в своем широком использовании первого пальца он был даже прогрессивнее таких мастеров клавесинной игры, как Рамо. Достаточно обратить внимание на применение им первого пальца в игре небольших аккордов и, особенно, связных терций. Порой Куперен использует большой палец даже на черных клавишах (что в его время казалось немислмым), — в частности, при восходящих пассажах

из пяти нот в левой руке и нисходящих пассажах из пяти нот в правой руке. (Однако Куперен почти никогда не применяет первый палец для исполнения украшений — трелей, мордентов и др., а также явно избегает применять подкладывание большого пальца, предпочитая ему перекладывание других пальцев.)

Таким образом, Куперен отнюдь не был приверженцем старых принципов аппликатуры. Напротив, он явился родоначальником новых аппликатурных принципов. И многое из того, что говорится в отношении аппликатуры по адресу И. С. Баха, должно быть по справедливости переадресовано Куперену. Ибо Куперен начал, а Бах продолжил аппликатурную революцию, связанную с широким использованием большого пальца, плавной подменой пальцев и смелым применением принципов легатной игры.

³⁹ Итак, вначале никаких нот перед глазами; прежде всего надо сосредоточить внимание на руках, на пальцах. Это вполне оригинальное требование Куперена не утратило своего значения и по сие время. На определенном этапе обучения оно даже закономерно, ибо приучает начинающего к дисциплине пальцев.

⁴⁰ Чем больше пьес наизусть играет исполнитель, тем лучше шлифуется его память, тем объемнее она становится. Вот еще одно положение Куперена, ставшее краеугольным камнем для многих последующих клавирных методик.

⁴¹ Размышление Куперена о том, что женские руки лучше, чем мужские, в наше время выглядит, конечно, наивным. Игра на фортепиано как раз порой требует больше «мужских» рук, чем «женских»: времена изменились. Зато по-прежнему остается актуальным его соображение о том, что левая рука более послушна в игре на клавишных инструментах, чем правая. Интересно отметить, что с этим соображением перекликается известное суждение Годовского, высказанное им как-то в беседе с профессорами и педагогами Московской консерватории. На вопрос о том, почему он, Годовский, предназначил свои обработки шопеновских этюдов для левой руки, последовал быстрый ответ: «Правая рука больше употребляется в быту — с ее помощью мы, как правило, едим, пишем, открываем двери, берем те или иные предметы и т. д. — поэтому она менее гибка и послушна в игре, чем левая рука; левой рукой скорее можно делать «невероятные» вещи» (см.: Мильштейн Я. Зарубежные пианисты в Московской консерватории. Рукопись).

⁴² Данная оговорка свидетельствует о том, что Куперену приходилось считаться с различным уровнем подготовки своих читателей.

⁴³ Еще раз подчеркиваем, что не следует относиться к новой нумерации пальцев, введенной Купереном, как к чему-то формальному и несущественному. Эта нумерация, несомненно, имеет глубокое обоснование. Она свидетельствует о том, что Куперен одним из первых признал значение большого пальца и попытался использовать его, хотя и не совсем последовательно, в своей практике. См. примечание 38.

⁴⁴ Речь идет здесь об усилении (набухании) и ослаблении (спаде) звучности — в смысле обычного *crescendo* и *diminuendo* звучности (подобного рода *crescendo* и *diminuendo* клавесин дать не в состоянии). Вообще же на клавесине удавалось добиться усиления звука, большего его блеска и большей его гибкости путем определенных конструктивных изменений: добавления к двум рядам струн по две струны в унисоне на каждую клавишу третьего ряда более тонких и коротких струн, настроенных на октаву выше. Усилению звучности на клавесине также способствовало применение двойной клавиатуры.

⁴⁵ «Играть с душой» — было девизом многих клавесинистов. Вспом-

ним, например, одно из наставлений Лелейна: «Надо заставить пальцы говорить, чтобы слушатель проникся аффектом, который хотел пробудить в нем композитор».

⁴⁶ Указанные Купереном приемы снятия (снятия, прекращения) звука, разумеется основаны на точном, отчетливом нажиме пальца на клавишу и на точном, своевременном его снятии. Снять палец вовремя — совсем не так просто, как это может показаться с первого взгляда. Пальцы должны быть достаточно проворными и дисциплинированными.

⁴⁷ В конце первого сборника клавесинных пьес Куперен, как мы уже упоминали в примечании 34, поместил таблицу украшений, озаглавленную им «Пояснения к украшениям и пометам» («Explication des agréments et des signes»), в наст. изд. она приводится в конце приложений. Эта таблица Куперена содержит 23 обозначения мелизмов, точнее — 23 расшифровки мелизмов. По сравнению с наиболее популярными в ту пору таблицами Шамбоньера (7 видов мелизмов) и Рамо (13) — это достаточно подробно разработанная схема украшений. Лишь немногие таблицы украшений того времени, например, таблица д'Англебера, различающая 29 видов мелизмов, превосходят ее в деталях.

Куперен, по-видимому, не случайно начинает свою таблицу, равно как и размышление об украшениях в трактате, с мордента, который он называет «*pincé*»: этому украшению он придает наиболее важное, перво-степенное значение. Затем Куперен рассматривает исполнение трех видов *port-de-voix* (см. примечание 34), пяти видов трели, одного акцента, двух видов арпеджио, одного особого *coulé*, еще нескольких видов мордента (*pincés diésés et bémolisés*, *pincé continu*), еще одного вида трели (*tremblement continu*), двух видов шлейфера — восходящего на терцию *coulée*, нисходящего на терцию *coulée*, группетто, именуемого дублем (*double*), унисона и, наконец, особых украшений «*aspiration*» и «*suspension*».

При пользовании этой таблицей следует учитывать, что «залигованная трель» («*tremblement appuyé et lié*») исполняется с опорой на ноту, предшествующую разрешению. «Открытая трель» («*tremblement ouvert*») разрешается не в основной тон, а в терцию, «закрытая трель», напротив, всегда разрешается в основной тон. «Незалигованная трель» («*tremblement détaché*») всегда начинается с верхней ноты.

При исполнении особого вида *coulé* (украшение 14 в таблице) следует учитывать, что точка над второй нотой означает не *staccato*, а увеличение ее длительности за счет укорочения первой ноты (например:



), что соответствует так называемому ломбардскому ритму.

«Непрерывный мордент» («*pincé continu*») исполняется как трель, начинающаяся с основной ноты и идущая вниз. «Непрерывная трель» («*tremblement continu*») начинается всегда с верхней вспомогательной ноты. Под «унисоном» («*unisson*») имеется в виду игра на двух мануалах.

К сожалению, Куперен, как это мы видели при рассмотрении проблемы *port-de-voix* (см. примечание 34), был не до конца последователен и логичен в определении своих украшений. Куперен также использовал для расшифровки украшений маленькие ноты неопределенной длительности. Это порой приводило к неясности в отношении исполнения купереновских украшений, а в ряде случаев, в частности, при исполнении *pincé* — к недоразумениям: то, как он пишет маленькие ноты могло рассматриваться (и рассматривалось) некоторыми музыкантами как оправдание того, что эти ноты должны играть до основной ноты,

за счет предыдущей. Но объяснения, которые Куперен дает в своем трактате, не оставляют никаких сомнений относительно его подлинных намерений: *pincé*, как и *port-de-voix*, исполняются за счет основной ноты.

⁴⁸ Термин «*aspiration*» («аспирасьон») буквально означает «вдох» (перед началом), то есть придыхание (преждевременное снятие звука). Термин «*suspension*» («сюспансьон») — «повисание», то есть придержание звучания (за счет его запаздывания). И тот и другой термин характеризует украшения определенного рода, содействующие усилению декламационности музыкальной речи и достижению *tempo rubato*. Куперен пользовался ими чрезвычайно широко, особенно начиная с третьего сборника клавишных пьес.

Украшение «*suspension*», которое как бы переносит акцент, сильное время в такте, по аналогии с ораторским искусством иногда называют «фигурой умолчания». Его действие состоит в том, что начальный звук мотива берется с небольшим опозданием против баса. Тем самым преодолевается тяжесть главной (опорной) ноты и возникает впечатление ее «повисания». Вот пример самого Куперена, дающий ясное представление об этом эффекте «повисания», «придержания», «опоздания»:

Написано



Исполняется:



Украшение «*aspiration*», которое содействует более живому дыханию музыкальной речи, может быть уподоблено структурно-ритмической паузе в поэтической речи (эта пауза обычно сопровождается выдохом воздуха для продолжения речи). Чтобы лучше понять эффект, производимый «*aspiration*», приведем пример, также заимствованный у самого Куперена:

Написано



Исполняется:



Несомненно, что искусное применение Купереном указанных приемов украшений порождало своеобразное *tempo rubato*, без которого, по совети говоря, истинно художественное исполнение его пьес как из первого, так и из последующих клавишных сборников немислимо. Особенно чарующее и характерное впечатление производит эффект *tempo rubato*, достигаемый посредством «*suspension*». Поэтому достойно сожаления, что это украшение снято (полностью или частично) в ряде современных изданий пьес Куперена, как сняты, впрочем, и некоторые другие важные украшения. Пянистам следует пользоваться при игре сочинений Куперена либо изданием под редакцией Мориса Коши, либо известным изданием под редакцией Брамса и Кризандера, либо теми из современных изданий, которые придерживаются оригинального текста. Следует также внимательно отнестись ко всему тому, что говорит сам Куперен в своем трактате об исполнении экспрессивных пауз.

⁴⁹ Таким образом, не количество завитков в графическом изображении украшений, а длительность основной (главной) ноты, над которой (или перед которой) стоит украшение, является определяющим моментом для длительностей двойных мордентов, *port-de-voix* и трелей.

⁵⁰ Куперен здесь, в полном согласии с требованиями старинных авторов, рекомендует играть мелизмы за счет длительности основной ноты. Это не значит, что он абсолютно отвергает другой способ их исполнения — за счет предшествующей ноты: и у него нет правила без исключения. Но он решительно против таких «исключений» в тех случаях, когда подобная интерпретация мелизмов приводит к ритмической неточности, к неправильной, неосознанной музыкальной артикуляции.

Вообще трактат Куперена не дает нам исчерпывающего ответа на вопрос — как исполнять ноты украшений? — за счет ли длительности «основной» ноты, несущей знак орнаментации, или же за счет предыдущей крупной ноты. Во всяком случае мы не найдем в его трактате ничего похожего на известное императивное суждение Ф. Э. Баха: «Все обозначенные мелкими нотами украшения исполняются за счет последующей (главной) ноты, следовательно, никакая часть этих украшений не может исполняться за счет длительности предыдущей ноты». Это создает при исполнении украшений затруднения, тем более, что Куперен, как мы могли в этом убедиться выше, расшифровывает свои украшения в мелких нотах неопределенной длительности (см. примечания 34 и 47). Все же при желании можно установить, что ряд украшений, например, морденты, *port-de-voix*, трели исполнялись им за счет главной ноты: в этом не может быть никаких сомнений.

Из комментируемого нами положения трактата следует также, что Куперен считал остановку на последней ноте мордента обязательной; иными словами, он отводил исполнению мордента только часть длительности главной ноты.

⁵¹ Немая «подмена» пальцев на одной и той же клавише (ноте), наряду с приемами переключивания пальцев — длинного через короткий, и скольжения пальцев — с черной клавиши на белую, была чрезвычайно характерна для аппликатурных принципов клавесинистов. Куперен пользовался ею особенно охотно (для связывания мордентов и т. п.) без каких-либо предостерегающих ремарок, характерных, скажем, для Ф. Э. Баха, считавшего, что «не так легко выполнить эту задачу».

⁵² Приведенные выше технические формулы Куперен называет «прогрессиями» («*progrès*»).

⁵³ Здесь Куперен открыто выступает в защиту новых предполагаемых им способов аппликатуры и указывает, что старые способы дают меньше связности. Больше того. Он утверждает, что даже не видя рук играющего, он может различать, применяет ли играющий новую аппликатуру или старую, правильную (с его точки зрения) или неправильную.

⁵⁴ На это указание Куперена мы уже ссылались (в примечаниях 34, 47 и 50), как на доказательство исполнения ряда украшений (в частности, *port-de-voix*) за счет длительности основной (главной) ноты.

⁵⁵ Данное положение трактата не оставляет сомнений в том, что Куперен, признавая пользу упражнений в трелях поочередно всеми пальцами, считал все же наиболее целесообразной игру трелей 2—3 и 3—4 пальцами в правой руке, и 1—2 и 2—3 пальцами в левой руке. Возможность применения других пальцев при исполнении трели он допускал лишь тогда, когда на выдержанной трели пальцы той же руки должны еще играть определенную мелодическую фигуру. Но всегда Куперен имел в виду исполнение трели двумя соседними пальцами. Исполнение трели тремя пальцами, например, 3—1—3—2, то есть исполнение

трели с подменой 1 и 2 пальцев, как это подчас принято в современной практике, ему, по-видимому, не было свойственно. Во всяком случае, об этом он нигде не говорит.

⁵⁶ Оживление движения часто служило клавеснистам заменой отсутствующей на клавесине динамики. Вероятно, этими же причинами (отсутствием в звучании *crescendo* и *diminuendo*) вызвано было у Куперена пожелание, чтобы трели, помеченные в нотах одинаковой длительностью, исполнялись неодинаково,— в начале медленней, чем в конце, причем ускорение делалось постепенно и незаметно: здесь налицо именно динамическая трактовка трели.

С этим указанием Куперена перекликается его ремарка в одной из пьес третьего сборника клавесинных пьес («Le Rossignol-en-amour») — «ускорять путем незаметных сдвигов», которую он предпослал полностью выписанной ровными длительностями трели.

⁵⁷ Куперен ясно формулирует здесь свои основные правила для исполнения трели, которые почему-то часто не принимались во внимание и тем самым искажались. Дело доходило до того, что ему даже предписывалось указание — играть трель, с какой бы ноты ни начинался ее рисунок, «начиная с данной ноты, или с ноты на секунду выше» (см.: Юровский А. Предисловие, в сб.: Ж. Ф. Рамо. Избранные пьесы для клавесина, М., 1937, с. XIV). И это в то время, когда Куперен точно указывает, что любая трель должна начинаться «на тон или полтона выше» («sur le ton, ou sur demi-ton au dessus»), что трель значительной продолжительности всегда включает в себя три момента: начало (с верхней ноты), собственно трель (биеция трели, называемые им *battemens*) и конец (пункт остановки).

⁵⁸ Речь идет здесь об особых трелях «с придыханиями», создававших утонченное звуковое впечатление.

⁵⁹ На этих страницах первого сборника клавесинных пьес Куперена помещена таблица украшений, речь о которой шла выше (см. примечание 47). Номера страниц, указываемые Купереном, здесь и всюду далее даются по первому оригинальному изданию пьес, подготовленному и выпущенному в свет самим автором.

⁶⁰ Куперен — в строгом соответствии с правилами клавирной педагогики — рекомендует для начальной стадии работы над техническими упражнениями и украшениями медленный темп. Быстрая игра, по его мнению, приводит к неотчетливости, неточности и смазанности мелодического рисунка и препятствует тщательности в изучении материала.

⁶¹ Лучше меньше, да лучше,— такими словами можно было бы резюмировать подход Куперена к количеству и подбору изучаемых пьес. Последний всегда должен отличаться систематичностью и последовательностью. Никакой беспорядочности, от которой, как справедливо замечает Куперен, «бывает очень трудно отучить».

⁶² Куперен снова возвращается здесь к вопросу о взаимоотношениях родителей ученика с учителем. Особенно сетует он на нетерпение родителей и отсутствие у них должного доверия к учителю. Нет ничего хуже, когда родители, неумелые в обращении с ребенком, дерзкие в обращении с учителем, требуют немедленного результата. Тогда они становятся наибольшим злом на пути развития своих детей.

⁶³ Мы даем здесь нотные примеры в современном написании. У Куперена в их записи использованы старинные ключи и другие атрибуты старинной орфографии. Аналогично поступаем мы и во всех остальных случаях, включая и приводимые ниже Купереном прелюдии. Особенности записи оригинала вряд ли будут понятны подавляющему большинству современных музыкантов.

⁶⁴ Куперен не раз в своем трактате прибегает к понятию «хорошего вкуса». То он говорит о хорошем вкусе парижан, не придерживающихся «упрямо» старых правил, то о хорошем вкусе «наших дней, который несравненно изысканнее, тоньше прежнего», то о хорошем вкусе учителей. Вкус! — вот главное, что, по его мнению, определяет значимость искусства. Пусть в музыке он поддается определению еще меньше, чем в поэзии. Он все же существует, являясь отражением определенных эстетических требований общества. Не надо только рабски подчиняться вкусам общества, которому служишь. Напротив, надо самому воспитывать его вкус.

В какой-то степени Куперен стоит здесь на позиции классической эстетики, которая вопреки старинной поговорке «о вкусах не спорят», выдвинула понятие «хорошего» и «дурного» вкуса: первый, основанный на определенных правилах, един и неизменен; все, что не укладывается в его нормативы, составляет «дурной» вкус. Однако Куперен далек от метафизического противопоставления «хорошего» и «дурного» вкуса. Он далек от того, чтобы объявить вкус своего времени окончательным, непогрешимым и непререкаемым. Он понимает, что вкус, как и все, существующее на свете, понятие изменчивое, с трудом поддающееся определению.

⁶⁵ Куперен имеет здесь в виду трели терциями, наподобие тех, которые он приводит в нотных примерах на стр. 24.

⁶⁶ Под «локальной памятью» (*mémoire locale*) Куперен имеет в виду воспитание путем упражнений «чувство клавиатуры», связь этого чувства с обозначениями в нотах.

⁶⁷ Речь идет, вероятно, об итальянских скрипичных сонатах того времени. Не случайно Куперен начинал свою творческую деятельность в фарватере итальянской музыки; он был, по его же собственным словам, первым, кто во Франции начал писать сонаты по итальянскому образцу. Однако, как это следует из дальнейшего изложения в трактате, Куперен, признавая художественные завоевания творцов итальянской скрипичной сонаты, заметно ограничил сферу их воздействия. В частности, он указывает, что это воздействие было сравнительно небольшим на клавишиную музыку, которая, по его мнению, имеет свою специфику.

⁶⁸ Во времена Куперена во Франции запись нот далеко не всегда соответствовала тому ритму, в котором они исполнялись. Откровенное признание Куперена — «мы записываем по-другому, чем мы исполняем» (*«C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons»*) — не оставляет каких-либо сомнений на этот счет. Согласно существовавшей традиции, которой отдали дань многие французские музыканты («мы в плену нашей традиции и продолжаем ее придерживаться»), любая пара равных по написанию нот, если только они имели длительность короче, чем длительность единицы времени (например, четвертные ноты в размере $\frac{3}{2}$, восьмые в размере $\frac{3}{4}$, шестнадцатые в размере $\frac{3}{8}$ или $\frac{6}{8}$ и т. д.) могла исполняться неровно: первая нота затягивалась за счет второй, то есть исполнялась как нота с точкой, или как нота с двумя и даже с тремя точками. Нотная запись была приспособлена к подобного рода неровной игре. Короткие ноты часто обозначались значительно большим числом вязок, чем это принято теперь. Например:



или



на одну четверть. И такая запись вовсе не являлась ошибкой композитора или гравера. Она означала, что исполнитель должен играть короткие ноты, точно выдерживая длительность, указанную числом вязок, и удлинять предшествующую ноту так, чтобы общая длительность данной ритмической фигуры равнялась длительности ноты, место которой она занимает (то есть — в двух приведенных выше примерах — одной четверти).

Следовательно:



Дело доходило до того, что нередко над восьмыми равной длительности ставили помету: «равные ноты». Тем самым предостерегали исполнителя, что в данном случае необходимо отказаться от привычной традиционной манеры — исполнять ряд нот равной долготы попарным чередованием кратких и долгих нот (четные ноты укорачивались, нечетные — удлинялись). С другой стороны, точки, поставленные последовательно над рядом нот, указывали на то, что это ноты неравной долготы, которые следует обязательно играть неровно.

Таким образом, «неровная» игра во времена Куперена была во Франции столь же естественной, как в наши дни «ровная» игра, и Куперен был одним из наиболее ярких ее выразителей. Естественно, что он хотел, чтобы его замыслы в отношении неровной игры были понятными всем, в том числе и иностранцам, играющим французскую музыку.

⁶⁹ Куперен буквально пишет здесь: «Я нахожу, что мы путаем размер с тем, что принято называть кадансом или движением» («Je trouve que nous confondons la mesure avec ce qu'on appelle cadence ou mouvement»). Под этими словами Куперен, несомненно, подразумевает темп, степень быстроты вместе с акцентировкой, фразировкой и другими элементами выражения, то есть всю выразительную сторону исполнения. В переводе слово *cadence*, имевшее во времена Куперена множество значений, заменено словом ритм, как наиболее подходящим в данном контексте. Напомним в этой связи одно из определений термина *cadence* в словаре Руссо: «*Cadence* это качество хорошей музыки, которое дает тем, кто ее исполняет или слушает, острое, живое чувство музыки, так что они могут его (то есть каданс.— Я. М.) отбивать и почувствовать его закономерность, не думая об этом, как бы инстинктивно» (см.: Rousseau J. J., Dictionnaire de musique, Paris, 1768, p. 18). Оно вполне ясно объясняет, что *cadence* в ту пору имел не только гармоническое, но и ритмическое значение. Кстати, в немецком переводе трактата слово *cadence* также заменено словом ритм: «Ich finde, das wir Takt verwechseln mit dem, was man Rhythmus oder Bewegung nennt».

⁷⁰ Под таким ритмом следует понимать не только метрическую основу, но и всю совокупность выразительных средств исполнения, самый «дух», «душу» музыки.

⁷¹ Термином «*bac continuo*» (в оригинале — «*basses continues*») Куперен обозначает цифрованный бас (по-немецки *Generalbass* от лат. *generalis* — общий, главный, и итал. *basso* — бас; по-итальянски *basso continuo* — непрерывный бас; по-английски — *Thoroughbasse*) как известно, вошедший в практику в конце XVI века, в связи с утверждением

гомофонно-гармонического склада музыки. Обычно цифрованный бас применялся при исполнении на клавесине, органе, лютне. По проставленным в басу цифрам оформлялся аккомпанемент данной мелодии или данного речитатива, причем согласно правилам голосоведения при этом восполнялись средние голоса, аккорды украшались фигурациями. Естественно, что цифрованный бас был самым тесным образом связан с распространенным в ту эпоху искусством импровизации, которым должен был владеть — в той или иной степени — каждый исполнитель и композитор.

⁷² Куперен всегда обращал самое серьезное внимание на то, как «оперен» инструмент (ср., например, примечание 30). Это вполне естественно, ибо на клавесине колебание струн достигалось щипком при помощи специального стерженька из птичьего пера, укрепленного в подвижной планке над задним концом клавиши. От того, как было прикреплено это перо, зависело многое — и характер звучания, и техническое удобство игры, и использование определенных приемов для достижения звукового разнообразия. Чем лучше музыкант играл на клавесине, чем тоньше был развит его художественный вкус, тем больше внимания обращал он на «оперение» инструмента. Так продолжалось до второй половины XVIII века, то есть до того времени, когда оперенные инструменты начали сходить со сцены и постепенно исчезать из употребления, уступая свое место более выразительному молоточковому фортепиано.

⁷³ Из этой фразы Куперена ясно видно, что он поместил свои восемь прелюдий, как и приведенную выше аллеманду, во втором издании трактата, которое вышло в свет после опубликования второго сборника клавесинных пьес.

⁷⁴ Куперен сетует на невнимательность и легкомыслие молодых учениц, на отсутствие у них любознательности и широкого подхода к музыкальной литературе.

⁷⁵ Куперен, по-видимому, имеет в виду тональную общность прелюдий, помещенных в трактате, и пьес (сюит), вошедших в клавесинные сборники. Как правило, и прелюдии, и пьесы (сюиты) Куперена основываются на мажорно-минорной системе. Лишь изредка Куперен использует старинную манеру написания: в мажорных тональностях отсутствует в ключе один диез (миксолидийский лад), в минорных — один бемоль (дорийский лад).

⁷⁶ Помета «*mesuré*» означает у Куперена не «размеренно», «строго в такт», а точное соответствие исполнения указанному ритму. Когда такой пометы нет, то это означает, что текст (то есть равные длительности в тексте) исполняется в свободном, допускающем импровизационность ритме, с удлинением первой (сильной или относительно сильной доли); ритм становится близок к пунктирному и определяется авторскими лигами и группировкой нот. Ср. примечание 68.

⁷⁷ Куперен часто сравнивает музыку с поэзией, а элементы музыкальной выразительности — с элементами поэтического искусства. Но это несколько не говорит о том, что он склонялся к традиционному в его время разделению искусства на жанры — «высокие» и «низкие», «поэтические» и «прозаические». Поэзия и проза для Куперена — во всех их проявлениях — одинаково художественны и заслуживают одинакового признания; они лишь выражают художественное начало по-разному, специфическими средствами.

⁷⁸ Термином *batteries* Куперен, подобно многим своим современникам, обозначает различного рода фигурации, арпеджио, исполняемые приемом *détaché* (то есть раздельно). Частным случаем *batteries* яв-

ляются репетиции, так называемый «барабанный бой». В словаре Руссо в статье, посвященной *batterie*, сказано: «*Batterie* — это манера извлекать и последовательно повторять на разных струнах инструмента различные звуки, составляющие аккорд, и таким образом переходить от аккорда к аккорду одним и тем же движением нот» (*de passer ainsi d'Accord en Accord par un même mouvement de notes*). *La batterie* — это не что иное, как непрерывное арпеджио (*arpège continu*), все ноты которого звучат раздельно (*sont détachées*), а не слитно, как в арпеджио» (см. *Rousseau J. J. Указ. соч.*, с. 51).

⁷⁹ Под синкопированными (лютинообразными) пьесами Куперен имеет в виду пьесы, в которых аккорды играют как арпеджио и разбиваются на определенные ритмические группы, как при исполнении на люте.

⁸⁰ Термином *battement* Куперен обозначает трель, точнее говоря, самое биеие трели, то есть трель без начальной (верхней) ноты и конечной ноты остановки (ср. примечание 57). Для обозначения трели во всей ее совокупности, включая и ее начало и ее конец, Куперен применяет слова *tremblement* и *cadence*. Как сообщает в своем словаре Ж.-Ж. Руссо, между терминами *battement* и *cadence* при игре трелей существовало известное различие. Трель, обозначаемая словом *cadence*, начиналась на ноту выше той, на которой она была помечена, причем поочередно брались более высокая нота и основная нота. Трель же, обозначенная словом *battement*, начиналась «с того самого звука, на котором она была поставлена», причем поочередно брались сперва основная нота, затем «стоящая рядом более высокая нота». Поясняя данное различие, Руссо, между прочим, пишет: «*cadence* — это сочетание *ми — ре, ми — ре, ми — ре, ми — ре, до — до, battement* — сочетание *ре — ми, ре — ми, ре — ми, ре — до, ре — ми*» (см. *Rousseau J. J. Указ. соч.*, с. 50).

⁸¹ См. примечание 64.

ПРАВИЛА АККОМПАНеМЕНТА Г-НА КУПЕРЕНА, КОРОЛЕВСКОГО ОРГАНИСТА

«Правила аккомпанемента» были написаны Купереном с чисто практической целью, вероятно, в 1700-х или 1710-х годах. Они не были изданы при жизни Куперена и сохранились в двух рукописных экземплярах, один из которых написан рукой самого автора. Впервые «Правила аккомпанемента» были опубликованы лишь в начале 1930-х годов в первом томе Полного собрания сочинений Куперена под редакцией Мориса Коши.

Многие исследователи не без основания полагают, что «Правила аккомпанемента» являются лишь наброском более крупного труда, который Куперен собирался опубликовать вскоре после выхода в свет трактата «Искусство игры на клавесине». Во всяком случае, в добавлении к известному «Трактату о гармонии» Рамо, изданному в 1722 году, среди трудов об аккомпанементе упоминается и «трактат г-на Куперена». Однако если этот трактат и был издан, то ни один экземпляр его не сохранился. И самое главное — об этом трактате никогда не сообщал сам автор и он никогда не фигурировал в списках его сочинений.

Повторяем: сохранились лишь «Правила аккомпанемента» — очень сжато, эскизно излагающие взгляды Куперена на искусство аккомпанемента, точнее на то, как пользоваться цифрованным басом в процессе аккомпанемента. Однако при этом необходимо учитывать, что эти правила появились еще до создания теории обращения аккордов, то есть в ту

пору, когда в теоретических воззрениях господствовал полный эмпиризм, когда еще не существовало теоретических построений и терминологии в духе Рамо.

В какой-то степени «Правила аккомпанемента» Куперена можно сравнить с правилами (трактатами) аккомпанемента Делэра, Сен-Ламбера, Кампиона, Буавена, Массона, ставившими себе задачей обучение аккомпанементу на клавесине.

«Правила аккомпанемента» Куперена представляют собой сугубо прикладного значения практическое пособие, предназначенное для игры по так называемому генерал-басу. Генерал-басом называется, как известно, басовый голос с цифрами, обозначающими созвучия в верхних голосах (получил распространение в европейской музыке с начала XVII века при игре на клавишных инструментах). Практические руководства к исполнению генерал-баса (к ним принадлежат и купереновские «Правила») представляют собой характерное недифференцированное единство двух областей музыки — исполнительства и техники композиции (в некоторых элементах). В этой недифференцированности ощущается свойственная той эпохе большая близость сочинения и исполнения в одной еще нераздельной музыкальной практике. Поэтому многочисленные в XVII — начале XVIII веков «Трактаты», «Правила» аккомпанемента были не только практическими руководствами к игре на инструментах (клавесине, теорбе и других), но также — до определенной степени — и своего рода практическими пособиями по гармонии, которая, как известно, долгое время развивалась и в рамках учения о генерал-басе, об аккомпанементе. Так, например, Сен-Ламбер определял аккомпанемент (в «Новом трактате об аккомпанементе», 1707) как «Искусство игры генерал-баса» на клавесине или любом другом инструменте.

Текст «Правил» представляется плохо отшлифованным незавершенным наброском, конспектом — как бы записью урока по аккомпанементу. Обращает на себя внимание, что посреди изложения почему-то вдруг появляется заголовок «Хроматические диссонансы», хотя логически необходимых в таком случае других аналогичных заголовков (хотя бы: «Диатонические диссонансы») нет. Более того: текст построен так, что разделение его на подобные части подчас вообще затруднительно. Так, например, имеющийся в тексте раздел о диатонических диссонансах (аккорды, в составе которых есть терция и кварта одновременно; кварта как диссонанс; квинта вместе с секстой и т. д.) начинается внутри раздела о видах секст и естественным путем не может быть от него отделен.

Система понятий не везде логически ясна. Так, основополагающие понятия «вида» (*face*) аккорда и «повторения» (*gérétition*), по существу, очень близки друг другу (очевидно, разные виды аккорда получаются при «повторениях» — то есть перемещениях, см. пример 2 текста «Правил»). Но как при одном повторении (что предполагает два разных вида аккорда) получается «только один вид» (см. вторую и третью «сексту», с. 59), остается неясным; приходится здесь понимать «одно повторение» как «одно положение» аккорда, что, однако, содержит противоречие со смыслом слова «повторение». Еще в одном месте текст также несколько нелогичен (см. с. 60): «..ложная 5 строится на больших полутонах, а диссонантная 5 только на целых тонах». Здесь логически неправильное противопоставление: большому полутону противопоставлен малый полутон, а не целый тон (как, с другой стороны, целому тону логически противопоставлен полутон, а не большой целый тон). Впрочем, эта нелогичность может быть объяснена (а отчасти и оправда-

на) прикладным, узкопрактическим предназначением «Правил»: ведь в диатонической системе оба полутона — малые секунды (то есть большие полутоны), а все остальные секунды — целые тоны, большие и малые. Таким образом автор просто принимает во внимание все наиболее употребительные в практике интервалы.

Нельзя понять, почему нотные примеры начинаются со второй половины «Правил» а в первой дается только словесное изложение.

Однако, несмотря на явные небрежности и неточности мысли, публикуемые «Правила аккомпанемента», по своей музыкальной сущности представляют собой любопытный документ эпохи, колоритный образчик того, что Рамо называет *la musique pratique* (буквально — «практическая музыка», то есть того отдела музыки («науки о звуках»), который «учит композиции и исполнению». Чрезвычайно уязвимый, эскизно изложенный, купереновский текст вовсе не является таковым в музыкальном отношении. То, чему обучает Куперен, представляется очень нужным (для того времени), интересным, в рамках своей сжатости, даже весьма ценным.

Современного читателя заинтересует здесь и само расхождение в категориях музыкального мышления, очень осязаемое при сравнении «Правил» с нашими представлениями об аккомпанементе как о гармонической многоголосной ткани. Эти представления воспитаны на учении о гармонии, краеугольными камнями которого являются положения об аккорде и его обращениях, об основном тоне и жестко очерченных рамках диатонической тональности, о принципиальном разграничении между аккордовыми и неаккордовыми звуками, о логике функционального последования гармоний. Но Куперен не знает ни одного из этих фундаментальных положений. Как же он в таком случае гармонически мыслит? Если взглянуть на его нотные примеры, то можно подумать, что везде речь идет о хорошо знакомой нам аккордовой гармонии. Парадоксально, но Куперен, хотя и говорит все время об аккордах и гармониях, фактически мыслит в категориях не аккорда (в нашем понимании) а интервала. Это и есть настоящая генерал-басовая гармония: басовый голос с цифрами, каждая из которых обозначает интервал; аккорд представляется гармоническим целым, но теоретически понимается как комплекс интервалов. Никакого понятия об основном тоне аккорда (знаменитом *basse fondamentale* Рамо) Куперен не имеет; естественно, что он не замечает никакого сходства между трезвучием (*accord parfait*), о чем говорится в начале текста, и тремя «видами секст» — первой, второй и третьей (в дальнейшем изложении), которые представляют собой не что иное, как перестановки звуков трезвучия. Секстаккорд и трезвучие для Куперена — принципиально различные звуко сочетания.

В музыкальном мышлении Куперена нет никакой границы между диссонансами аккордовыми и такими, которые с нашей точки зрения являются неаккордовыми. Он знает только правила обращения с диссонансами — их приготовление и разрешение. А будут ли получающиеся сочетания укладываться в гармонии типа $h-d^1-f^1-g^1$, $g-h-d^1-f^1$ или типа $f-g-cis^1-e^1$, $f-a^1-cis^1-e^1-g^1$, $e-f-a-d^1$, $e-g-d^1-f^1$ — это все равно. С точки зрения аккорда, как интервального комплекса, все эти сочетания совершенно равноправны друг с другом. Разница есть между консонансами и диссонансами, но диссонансы не дифференцируются.

Никакого различия не проводит Куперен и между аккордами, тяготеющими непосредственно к главному созвучию лада и к другим созву-

циям. Так, последования из «гармонических и хроматических»¹ диссонансов (см. примеры 9—10 «Правил»), очевидно, мыслятся автором как гармонизации ладово единой гаммы в басу (d-moll вверх и вниз). Как известно, гармонические лады эпохи Возрождения были значительно более многосоставными и пестрыми²; переход к классической системе мажора и минора ознаменовался разделением прежнего гармонического богатства лада между главной и родственными тональностями. Но долгое время (до середины XVIII века) остатки старой трактовки ладов сохраняются (например, у И.-С. Баха). Нечто подобное мы находим и у Куперена в этих последованиях. Все выписанные им аккорды он понимает в рамках одного «тона» — *d*. И все недитонические элементы он истолковывает как внутритональный хроматизм.

Но указанные здесь особенности в понимании ладов и аккордов Куперена нельзя рассматривать лишь как свидетельства неразвитости музыкального мышления. Распространенные ныне способы восприятия и объяснения описанных явлений, при всем их несомненно большем совершенстве, обнаруживают также и свои отрицательные стороны. Мышление Куперена нельзя считать «отсталым». Это просто другое мышление, пусть и находящееся на генетически предшествующей стадии по сравнению с нашим, основы которого заложил Рамо. И в том, что музыкант ориентировался на реальный бас, а не на линию основных тонов, что он брал за основу интервальные комплексы, что он понимал длинные последовательности аккордов как единое целое, регулируемое линиями голосов, что некоторые нетерцовые или минмотерцовые диссонансирующие сочетания трактовал равноправно с будущими «законными» аккордовыми диссонансами, он не был неправ (или, по крайней мере, был неправ лишь отчасти). Новое, исторически прогрессивное мышление не только создало фундамент новых (и притом величайших) ценностей в музыке, но вместе с тем оно, в каком-то смысле, и вытеснило старые ценности. В нашу же эпоху, когда горизонты музыкального мышления раздвинулись невероятно, и нам оказались неожиданно близкими, актуальными способы мышления далеких эпох (хотя бы потому, что общение с ними показывает нам новые стороны нашего, современного мышления), специфика генерал-баса, и притом в его отличии от последующего, составляет для нас одно из наиболее ценных сторон старой музыки XVII—XVIII веков. И маленький трактат Куперена в данном отношении оказывается очень ярким образцом мышления своей эпохи.

Но не только с этой исторической точки зрения привлекательны купереновские «Правила». Сами гармонии, которым обучает Куперен, подчас звучат свежо и сочно. Нынешнее наше учение о гармонии предоставляет музыканту все виды гармоний с неаккордовыми звуками (так мы теперь понимаем нетерцовые и минмотерцовые сочетания). Однако специально ориентирует оно лишь на некоторые, очень немногочисленные созвучия: трезвучие (и обращения) с нисходящим задержанием терции, некоторые сочетания с хроматическими звуками. Куперен специально выделяет определенные созвучия (см. примеры 1, 3, 4, 5; сказанное отчасти касается и примеров 9, 10). И в общем контексте, в условиях крайней сжатости изложения, роль таких гармоний оказывается несравненно большей.

¹ Еще один образец своеобразной терминологии Куперена.

² См. об этом в кн: Грубер Р. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М.—Л., 1941, с. 399.

Мы публикуем «Правила аккомпанемента» для полноты представлений о литературных трудах Куперена, отдавая себе отчет в том, что многое в этой работе для современного читателя-музыканта выглядит странным, поскольку методы гармонического мышления стали теперь совершенно иными. Тем не менее «Правила аккомпанемента» несомненно заинтересуют теоретиков и практиков, занимающихся проблемами старинной музыки, и в частности — ныне почти утраченным искусством исполнения цифрованного баса.

Перевод «Правил» сознательно сделан с предельной буквальной точностью согласно французскому оригиналу, помещенному в Полном собрании сочинений Франуса Куперена под редакцией М. Коши, в котором сохранены все особенности терминологии, синтаксиса и орфографии автора без каких-либо изменений.

*

¹ Под словами «ложные соотношения» («fausses relations»), по-видимому, следует понимать ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы.

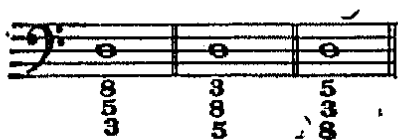
² «Совершенный аккорд» («accord parfait») — консонирующее (то есть мажорное или минорное) трезвучие.

³ Цифрами здесь и далее обозначены интервалы.

⁴ Под термином «face» («вид», «разновидность») подразумеваются различные способы расположения звуков аккорда над басом, остающимся на месте (см. авторскую цифровку в примере 8).

⁵ Термином «gérétition» («повторение»), вероятно, обозначаются перемещения, то есть переходы от одного вида аккорда к другому (см. комментарий 4). В целях конкретизации позволим себе привести дополнительные музыкальные примеры, поясняющие некоторые из положений Куперена:

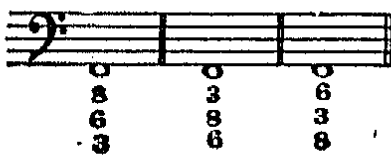
Пример А.



⁶ Секстой Куперен называет аккордовые сочетания с участием интервала сексты.

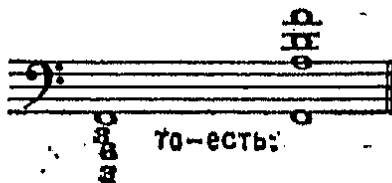
⁷ Терция считается от данного баса (а не от основного тона аккорда):

⁸ Пример Б.

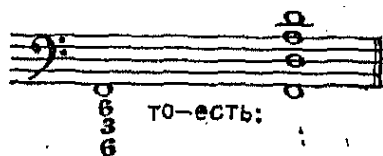


⁹ Не вполне ясное выражение «секста в голосах», по-видимому нужно скорее всего понимать как указание на интервал сексты, находящийся в средних голосах (то есть не в сопрано).

¹⁰ Пример В.



11 Пример Г.



12 Одно из неясных мест, «Секста как диссонанс» («6-e comme une dissonance») — выражение, которое можно понять как указание на диссонирующий характер аккорда с участием сексты в целом (однако если секста сопровождается терцией и квартой, то лишь в аккорде $d-f-g-h$ звук сексты находится в отношении диссонанса к одному из тонов созвучия). Совсем непонятно, почему этот вид сексты носит еще одно название — «малая секста» («petite 6-e»). О том, что это выражение не описка, свидетельствует его повторение (см. далее с. 60). Приводим наиболее вероятные расшифровки:

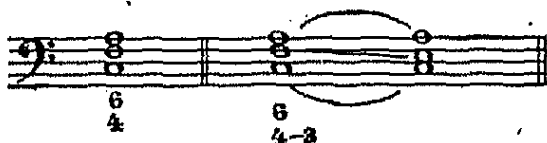
Пример Д.



13 Здесь, как и в некоторых других местах, автор не оговаривает, что он переходит к иным типам сочетания интервалов (в данном случае — от «видов секст» к применению кварт).

Выражение «4 и 6» («La 4-e et la 6-e»), то есть «кварта и секста», очевидно, следует понимать как «кварта, если к ней прибавлена секста», как квартсекстаккорд.

14 Пример Е.



15 Пример Ж.



16 «Ложная («fausse») квинта» здесь — уменьшенная квинта.

17 Пример З.



18 В системе натурального строя (который, очевидно, имеет в виду Куперен), в отличие от равномерно-темперированного, существует разделение тонов и полутонов на большие и малые. Так, большой или диатонический полутоном $16:15$ соответствует малой секунде (например, $h-c$); малый или хроматический полутоном $25:24$ — увеличенной прима ($c-cis$). Большой целый тон $9:8$ есть разность между интервалами чистой квинты $3:2$ и чистой кварты $4:3$ ($\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{9}{8}$); малый целый тон $10:9$ —

разность между натуральной большой терцией 5:4 и большим целым тоном 9:8 $\left(\frac{5}{4} : \frac{9}{8} = \frac{10}{9}\right)$. Выражение «ложная 5 строится на больших полутонах», следовательно означает, что аккорд уменьшенной квинты строится на вводном тоне лада или на том звуке, вверх от которого подразумевается интервал диатонической малой секунды. Выражение «диссонантная 5 строится только на целых тонах» соответствует тому, что вверх от баса в гамме имеется целый тон (однако аккорд, именуемый автором «диссонантной квинтой», строго говоря, может быть в одном случае построен и на «большом полутоне», например, *e—g—h—c* в C-dur).

19 Пример И.

20 Под «нижней 2» («la 2-e inférieure») нужно понимать секунду, расположенную внизу, непосредственно над басом:

Пример К.

21 «Чрезмерная» («superflue») квинта — увеличенная. См. также обозначение увеличенной секунды на стр. 62.

22 Куперен приводит только один из видов аккорда увеличенной квинты; неясно, почему именно четвертый вид разрешается удвоенной секстой (в примере 1 *cis—e* разрешается в *dd*), ведь другие три вида имеют как наиболее естественное то же разрешение.

23 Никак не мотивированные странности в голосоведении примера 1; к тому же при сохранении правильного пятиголосия разрешающая секста (см. комментарий 22) оказывается вследствие скачка $a^1—d^2$ не удвоенной, а утроенной, что расходится с описываемыми в объяснении Куперена естественными нормами голосоведения.

24 Очевидно, описание характерного для эпохи гармонического средства — предъема (примечательно, что Куперен описывает сочетание аккордовых звуков со звуком предъема как особое звуко сочетание).

25 Пример Л.

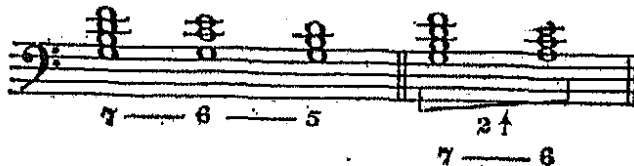
26 Пример М.

27 Пример Н.



28 В оригинале нет слова «ноте» («Elle peut aussi se sauver de la 6-e et 5-e sur la même et encoqe...»), но ясно, что имеется в виду одна и та же нота в басу.

29 Пример О.



30 Если бас при разрешении 7 (на ступень вниз) понижается на 3, возникает некрасивое голосоведение: например, $g-f^1 \rightarrow e-e^1$.

31 Почему-то демонстрируются мало характерные разрешения и не указываются наиболее естественные (когда бас идет на секунду вверх и аккорд разрешается терцией и квинтой).

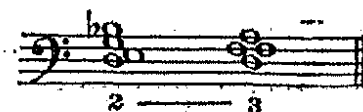
32 Пример П.



33 Пример Р.



34 Пример С.



ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ СБОРНИКУ КЛАВЕСИННЫХ ПЬЕС

Первый сборник пьес для клавесина, как указано на титульном листе этого сборника, появился в свет в 1713 году с «Королевской привилегией». Куперену тогда было сорок пять лет. На том же титульном листе указывалось, что «все гравировальные работы были выполнены дю Плесси» и что сборник «ценою в 16 ливров серебром продается в Париже у г-на Куперена, органиста церкви Сен-Жерве, близ церкви, у г-на Ле Клера, торговца на улице дю Руль, под вывеской «Золотой крест», у г-на Буавена на улице Сент-Оноре». Сборник посвящен Кристофу Александру Пайю, сеньору де Вилье, генеральному инспектору почт и почтовых станций, который покровительствовал Куперену. В специальном посвящении, предпосланном Купереном сборнику, говорится:

«Судары! Вы изъявили желание, я его выполнил. Вот сборник моих пьес. В прошлом году Вы оказали мне честь, весьма любезно сообщив мне, что Вас все просят убедить меня издать мои произведения. Вы даже весьма красноречиво высказались по этому поводу, и я не премину

об этом рассказать, коль скоро Вы, по Вашей деликатности, запретили мне писать об этом. Но разрешите и мне несколько воспользоваться моими правами. Человек, истинно преисполненный благодарности, должен иметь некоторые привилегии, ибо люди такого сорта редки.

Итак, прошу Вас, примите этот труд, который в некотором отношении принадлежит сколько Вам, столько же и мне, и будьте справедливы ко мне, считая меня, сударь, Вашим покорным и верным слугой: Куперен».

Значительная часть пьес, вошедших в первый сборник, судя по их стилю, были написаны задолго до публикации сборника; некоторые из них, возможно, даже относятся к концу XVII века. Пять пьес первого сборника, как сообщает М. Коши, были опубликованы в 1707 году без указания имени автора в сборнике под названием «Избранные пьесы для клавесина различных авторов», изданном у Кристофа Баллара («Пчелки», «Монашенка», «Диана», «Флорентина», «Шутница»). В том же сборнике 1707 года находится и «Сицилийская песня», тоже анонимная, но которую французские исследователи, в том числе М. Коши, приписывают Куперену.

В первом сборнике, в отличие от последующих, содержится совсем немного пьес, написанных в честь тех или иных лиц (имена которых фигурируют в названиях). Встречаются только три фамилии, если не считать просто имен. Две из них точно установлены французскими исследователями: «Ла Гарнье» написана в честь жены Габриэля Гарнье, который в то время был одним из органистов королевской дворцовой церкви; «Ла Вилье» написана в честь Анны де Мансе, которая в то время как раз вышла замуж за сеньора Вилье, кому и был посвящен весь сборник.

Называя эти «именные» пьесы «лестными» для себя, Куперен отдавал дань своему времени, вежливости, придворному этикету.

К первому сборнику клавесинных пьес Купереном была приложена таблица украшений и помет, которая приводится нами в конце комментариев.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ СБОРНИКУ КЛАВЕСИННЫХ ПЬЕС

Второй сборник пьес для клавесина является единственным из четырех сборников, на титульном листе которого отсутствует дата издания. Однако из предпоследнего абзаца предисловия Куперена ясно видно, что он появился в свет между первым и вторым изданием «Искусства игры на клавесине», то есть между 1716 и 1717 годами. Куперену было тогда 49 лет. На титульном листе второго сборника значится, что он принадлежит перу «г-на Куперена, органиста королевской капеллы, штатного музыканта Двора Его Высочества и бывшего преподавателя композиции и аккомпанемента покойного Монсеньора Дофина герцога Бургундского». Указывается также, что «гравировальные работы выполнены дю Плесси», и что сборник «ценою в 18 ливров серебром продается в Париже у автора, напротив конюшен Отеля де Тулуз, у г-на Буавена на улице Сент-Оноре, напротив улицы де Бурдоне, и, с некоторых пор, у г-на Ле Клера, торговца, на улице дю Руль под вывеской «Золотой крест».

Сборник посвящен «г-ну Пра, генеральному инспектору почт и почтовых станций». В специальном посвящении, предисловии Купереном сборнику, говорится:

«Сударь! Неужели я никогда не смогу расплатиться за все, чем я обязан моим друзьям, иначе, чем столь легковесными знаками внимания

как те, которые я настоящим Вам посылаю. Однако, поскольку ими пользуются особы со вкусом, я льщу себя надеждой, что Вы согласитесь принять в качестве аванса этот второй сборник моих пьес для клавесина и окажете мне честь считать меня, сударь, Вашим преданным, верным и премного признательным слугой, Куперен».

Большая часть фамилий и имен, фигурирующих в названиях пьес второго сборника, расшифрована французскими исследователями. Так, например, установлено, что пьеса «Ла Берсан» написана в честь мадемуазель де Берсан (Сюзанны Боин), дочери Андре Боина, сеньора де Берсана; пьеса «Ла Маринет» — в честь одной из дочерей композитора Жана-Батиста Марена (1677—1745); пьеса «Ла Нуантель» — в честь г-жи де Нуантель, жены Жана де Портье, сеньора де Нуантель, хранителя королевской казны с 1702 года; пьеса «Сверкающая, или Ла Бонтан», — в честь Шарлотты ле Вассер, вышедшей замуж в 1703 году за Луи Александра Бонтана, первого камердинера короля.

Особенный интерес представляет название «Les Fastes de la grande et ancienne M x n x s x g x n d x s x», где последнее слово, в котором все гласные заменены на букву x, следует читать как Менестрандия. Менестрандия или Менестранда является названием «Общества учителей танцев и музыкантов, играющих на различных инструментах, как высоких, так и низких». По словам М. Коши, менестрели еще в 1321 году объединились в корпорацию, статут которой был одобрен прево города Парижа. Глава этой корпорации получил звание «Короля менестрелей». В 1659 году Людовик XIV дал им новый статут и включил в эту корпорацию «учителей танцев и музыкантов, играющих на инструментах, как высоких, так и низких». В 1663 году они получили от прево города Парижа указ, по которому запрещалось обучать игре на клавесине, не получив сначала звания «мэтра» в их корпорации. Однако композиторы, органисты и клавесинисты, подав прошение в парламент за подписью десяти музыкантов, среди которых был и Куперен, получили в 1695 году разрешение, освобождающее их от какой-либо зависимости от корпорации. Через 12 лет, в 1707 году корпорация все же взяла верх, а затем вскоре снова потерпела поражение. По поводу одного из этих двух поражений менестрениды Куперен сочинил ряд сатирических пьес.

Говоря о трудностях издания второго сборника, Куперен ссылается на «одного из славнейших музыкантов наших дней, который опубликовал в ту пору сборник пьес для виолы; кого именно имел здесь в виду Куперен, установить не удалось.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ СБОРНИКУ КЛАВЕСИННЫХ ПЬЕС

Третий сборник пьес для клавесина появился, как это указано на титульном листе, в 1722 году. Куперену в ту пору было пятьдесят четыре года. На том же титульном листе значится, что сборник принадлежит перу «г-на Куперена, органиста королевской капеллы, штатного музыканта Двора Его Высочества и бывшего преподавателя композиции и аккомпанемента Монсеньора Дофина, герцога Бургундского, отца Его Величества». Указывается также, что сборник «ценою в 20 ливров серебром продается у г-на Куперена, органиста церкви Сен-Жервэ близ церкви, у г-на Буавена на улице Сент-Оноре, напротив улицы де Бурдоне, и, с некоторых пор, у г-на Ле Клера, торговца, на улице дю Руль, под вывеской «Золотой крест».

В третьем сборнике содержится сравнительно небольшое число названий пьес с собственными именами. Некоторые из них полностью

расшифрованы. Так, например, пьеса «Принцесса де Шабé, или Муза Монако» написана для малолетней дочери Антуана I Гримальди, принца Монако. Об этом свидетельствует хотя бы известное письмо Антуана I Гримальди, принца Монако, адресованное Куперену:

«Монако, 28 июля 1722 года

Г-ну Куперену

Я получил, сударь, письмо, которое Вы соблаговолили мне написать 12 числа сего месяца, а также прелестную пьесу, посвященную моей дочери, которая была в него вложена. Она (моя дочь) похожа на котенка, играющего лапкой,— так мы называем нашу дочь, мадемуазель Шабé. Если Вы сочтете ее достойной более серьезного произведения, мы примем его с такой же признательностью.

Мне хотелось бы, чтобы Ваш третий сборник был начат. Он мне готовит счастливые минуты. Ничто не доставляет мне такого наслаждения, как Ваши произведения.

Берегите себя, не работайте так много, если Ваше здоровье от этого страдает. Это не только мое мнение, но и мнение всей публики. Искренне Ваш принц Монако».

Из этого письма, кстати, можно еще более уточнить дату публикации третьего сборника. Данный сборник только готовился к печати 28 июля 1722 года. Следовательно, он мог появиться в течение последних пяти месяцев 1722 года.

Нет сомнения также в том, что пьеса «Ла Фарнерен» написана в честь жены композитора Антуана Фарнерен (1671—1745).

Под «Pièces croisées» (термин, введенный Купереном) следует понимать пьесы, звуковые линии которых перекрещиваются. Их полифоническое исполнение было возможно лишь на клавишных с двумя мануалами. При отсутствии таких клавишных Куперен предлагает другие способы исполнения, которые он вкратце характеризует в своем предисловии.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧЕТВЕРТОМУ СБОРНИКУ КЛАВИШНЫХ ПЬЕС

Четвертый сборник пьес для клавиша вышел в свет, как это указано на титульном листе, в 1730 году. Как и три других, он издавался при жизни композитора только один раз, но в нескольких тиражах, отличающихся друг от друга незначительными усовершенствованиями.

На титульном листе сборника значится, что сборник принадлежит перу «г-на Куперена, королевского органиста». Указывается также, что «гравировальные работы выполнены дю Плесси», и что сборник «ценою в 15 ливров серебром продается у г-на Куперена, органиста церкви Сен-Жервэ, близ церкви, у г-на Буавена, на улице Сент-Оноре, у г-на Ле Клера, на улице дю Руль, под вывеской «Золотой крест». Какое-либо специальное посвящение, как и в третьем сборнике, отсутствует.

Шесть пьес сборника имеют название с именами лиц. Пять из этих лиц точно установлены исследователями. Пьеса «Принцесса Мари» написана в честь Марии Лещинской, невесты Людовика XV (не случайно, что третья часть пьесы — мелодия в польском стиле); пьеса «Ла Купернет» — в честь второй дочери Куперена Маргариты-Антуанетты (1705—1775), великолепно игравшей на клавишине и заменившей впоследствии отца в качестве клавишницы при дворе короля; пьеса «Ла Сезиль» — в честь г-жи Сезиль, жены Никола Сезиль, приближенного короля; пьеса «Ла Куперен», естественно, сочинена в честь жены самого Куперена, а пьеса «Ла Монфламбер» — для г-жи Монфламбер, дочери Луи Дарбульена, первого поставщика вина при дворе французского короля.

ПРЕДИСЛОВИЕ К «КОРОЛЕВСКИМ КОНЦЕРТАМ»

«Королевские концерты», как это видно из публикуемого предисловия, предназначались для смешанного ансамбля, чаще всего в составе клавишина, скрипки, виолы, гобоя и фagота. Среди указанных Купереном первых исполнителей концерта особенно выделялись Франсуа Дюваль (1673—1728) и Андре Филидор (или, как его тогда еще называли, Андре Даникан-Филидор, ?—1730). Первый был превосходным скрипачем, раньше других начавшим сочинять скрипичные сонаты по итальянскому образцу. Вторым — прославился как балетный композитор и исполнитель на виоле в Королевской капелле, а также как основатель так называемых *Concerts spirituels* в Париже, то есть первых чисто инструментальных концертов во Франции (Андре Филидор был отцом знаменитого Франсуа-Андре Филидора, одного из создателей французской комической оперы, сильнейшего шахматиста XVIII века).

ПРЕДИСЛОВИЕ К «НОВЫМ КОНЦЕРТАМ»

Эти концерты продолжают, по словам самого Куперена, линию, начатую им в «Королевских концертах». Но они не случайно имеют двойное название: «*Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts*» («Примиренные вкусы, или Новые концерты»). Этим названием Куперен, с одной стороны, явно хотел определить свое намерение содействовать сближению итальянского и французского вкусов, их объединению, примирению, с другой — привлечь внимание к своим новым сочинениям (ибо, по существу, они по-прежнему оставались в сфере французского стиля; даже в Девятом концерте, имеющем итальянское заглавие, названия отдельных пьес остаются французскими, в духе клавишинных сборников).

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРИО-СОНАТАМ «НАЦИИ»

Это предисловие или, как оно еще названо самим Купереном, «признание автора публике» заставляет предположить, что ропот враждебной Куперену критики с годами усиливался и что Куперен не раз подумывал о том, как бы расплатиться с ней «с лихвой».

ПРЕДИСЛОВИЕ И УВЕДОМЛЕНИЕ К «АПОФЕОЗУ ЛЮЛЛИ»

¹ Богиня мудрости Минерва — одно из главных божеств древнего Рима, отождествлявшееся римлянами с греческой богиней Афиной. Минерва считалась вдохновительницей музыкантов, поэтов, ваятелей, покровительницей ремесла и врачевания. С именем Минервы связывались наиболее сильные страницы творчества (вспомним, например, «Сова Минервы вылетает по ночам», то есть лучшие мысли приходят ночью), созданные в порыве единого вдохновения (вспомним: «Минерва, вышедшая из головы Юпитера», то есть творение появляется сразу как бы в готовом виде). Куперен, называя Минерву вдохновительницей своего труда, подчеркивает тем самым не только его значимость, но и его непосредственный, единый характер.

² «Апофеоз Люлли» скорее похож на дивертисмент, чем на трио-сонату. Он имеет три больших раздела. Первый раздел содержит девять пьес различного программного содержания (сошлемся хотя бы на такие

изобразительно-программные эпизоды, как «Полет Меркурия», «Похищение Люлли», «Подземный ропот»); второй — представляет собой своеобразный музыкальный этюд в форме увертюры; третий (заключительный) — изображает «Мир на Парнасе». Порядок частей, которого придерживается здесь Куперен, обычен для сонат Корелли, Вивальди, Баха и Генделя. Помимо общего программного предуведомления, каждый раздел имеет еще и свое специальное предуведомление.

1-й раздел. «Люлли концертирует с лирическими тенями. *Air* для них же. Полет Меркурия на Елисейские поля. Меркурий предупреждает, что Аполлон собирается спускаться. Спуск Аполлона на Елисейские поля. Аполлон предлагает Люлли свою скрипку и место на Парнасе. Ропот авторов, современников Люлли. Их жалобы, изображаемые флейтами и засурдиненными скрипками. Похищение Люлли на Парнасе. Прием — полуласковый, полуугрюмый, оказанный Люлли итальянскими Музами и Корелли. Благодарность Люлли Аполлону».

2-й раздел. «Эссе в форме увертюры. Аполлон убеждает Люлли и Корелли в том, что объединение итальянского и французского вкусов должно создать совершенство в музыке. Затем следуют две пьесы для двух скрипок. Сначала играет Люлли, Корелли аккомпанирует. Затем играет Корелли, Люлли аккомпанирует».

3-й раздел (заключительный). «Мир на Парнасе, достигнутый благодаря предостережению, сделанному французским Музам: когда они будут говорить на своем языке, они должны впредь произносить соната, кантада, по образцу баллада, серенада и т. д. Например, триосоната».

³ «Парнас, или Апофеоз Корелли» построен по типу церковной сонаты (*da chiesa*), имеет семь частей, почти не связанных между собой. Вначале идет Grave, затем — фугированные пьесы; танцы отсутствуют. Подобно «Апофеозу Люлли», «Парнас, или Апофеоз Корелли», также имеет специальные заглавия-предуведомления: «Корелли у подножия Парнаса просит Муз принять его в их общество. Корелли, очарованный оказанным ему приемом на Парнасе, выражает свою радость. Корелли пьет из источника Иппокрены. Утомленный Корелли засыпает. Его труп изображает сон. Музы будят Корелли и помещают его рядом с Аполлоном. Благодарность Корелли».

⁴ Мысль о различной звуковой специфике смычковых инструментов (которые могут «продлевать звук») и клавесина (на котором «это невозможно») изложена также Купереном с достаточной основательностью в его трактате «Искусство игры на клавесине».

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ К «LEÇONS DES TÈNEBRES»

«Leçons des Ténèbres» буквально означают «Песнопения во тьме», «Чтения во тьме». «Ténèbres» — название католических ночных, или вернее предрассветных богослужений (нечто вроде православной заутренней службы), происходящих в среду, четверг и пятницу на страстной неделе, во время которых тушат свечи (отсюда Ténèbres — мрак, тьма, мгла). «Leçons» — название песнопения или чтения текстов священного писания.

ТАБЛИЦА УКРАШЕНИЙ И ПОМЕТ КУПЕРЕНА

На верхнем нотном острце дается нотация, на нижнем — исполнение

Простой мордент
(Pincé—simple)

Двойной мордент
(Pincé—double)

Простой "Port-de-voix"
(Port-de-voix simple)

Двойной "Port-de-voix"
(Port-de-voix double)

"Port-de-voix" с форшлагом
(Port-de-voix coulé)

Залигованная трель с нажимом
(Tremblement appuyé et lié)

Открытая трель
(Tremblement ouvert)

Закрытая трель
(Tremblement fermé)

Залигованная трель без нажима
(Tremblement lié sans être appuyé)

Незалигованная трель
(Tremblement détaché)

Акцент
(Accent)

Арпеджио восходящее
(Arpègement, en montant)

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a chord with a treble clef. The bottom staff shows the notes of this chord being played in an ascending sequence, one by one, in a rhythmic pattern.

Арпеджио нисходящее
(Arpègement, en descendant)

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a chord with a treble clef. The bottom staff shows the notes of this chord being played in a descending sequence, one by one, in a rhythmic pattern.

The image shows a single staff of musical notation with a treble clef. It features a series of eighth notes with accents, illustrating a specific rhythmic pattern.

Своего рода форшлаг; точки показывают, что вторая нота каждого счета (четверти) должна быть более акцентирована
(Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque temps doit être plus appuyée)

Морденты диэзные и бемольные
(Pincés diésés, et bémollisés)

The image shows two staves of musical notation. The top staff features three notes with mordents, each with a sharp, flat, or natural sign above it. The bottom staff shows the corresponding arpeggiated notes for each note.

Непрерывный мордент
(Pincé continu)

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a single note with a continuous mordent symbol above it. The bottom staff shows a rapid, continuous arpeggiated pattern of notes.

Непрерывная трель
(Tremblement continu)

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a single note with a continuous tremolo symbol above it. The bottom staff shows a rapid, continuous arpeggiated pattern of notes.

Шлейфер залигованный,
восходящий
(Tierce coulée, en montant)

Шлейфер залигованный,
нисходящий
(Tierce coulée, en descendant)

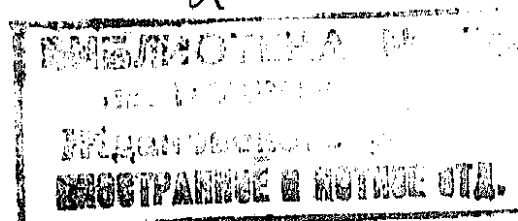
«Аспирасьон»
(Aspiration)

«Сюспансьон»
(Suspension)

Дубль (Группетто)
(Double)

Унисон
(Unisson)

24015



СОДЕРЖАНИЕ

<i>От составителя</i>	5
Искусство игры на клавесине	7
Правила аккомпанемента	57
Предисловия к музыкальным сочинениям	63
Приложения	
<i>Я. Мильштейн. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине»</i>	76
<i>Комментарии</i>	119

ФРАНСУА КУПЕРЕН

Искусство игры на клавесине

Перевод с французского О. А. Серовой — Хортник

Редактор *Е. Дурандина*. Художник *И. Бахарев*.

Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редактор *А. Арсланови*.

Корректор *Л. Анасова*.

Подписано к печати 26/IX—73 г. Формат бумаги 60×84^{1/16}
Печ. л. 9,5 (Усл. п. л. 9,3) Уч.-изд. л. 9,88 (включая иллюстрации)

Тираж 8000 экз. Изд. № 7754 Т. п. № 612—73 г.

Зак. 188 Цена 77 к. на бумаге № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.