

МУЗЫКА

УДК 78.08

**Симфония и увертюра в эпоху барокко:
терминологический аспект***

Ю. С. Бочаров

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

Для цитирования: Бочаров, Юрий. «Симфония и увертюра в эпоху барокко: терминологический аспект». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 3 (2021): 354–380. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.301>

Статья посвящена специфике применения терминов «симфония» и «увертюра» (в различных вариантах их написания) в XVII — первой половине XVIII в. Ее актуальность обусловлена тем, что объективный взгляд на музыкальную культуру эпохи барокко предполагает необходимость изучения аутентичной терминологии, включая столь важные термины, как «симфония» и «увертюра», трактовка которых существенно отличалась от значений, давно уже утвердившихся в музыкознании. Поскольку специальных работ на эту тему до сих пор не было опубликовано, информация, приведенная в статье, безусловно, способствует расширению знаний о том, что реально подразумевали композиторы и издатели далекого прошлого, используя, казалось бы, хорошо знакомые нам термины. Данные, полученные в результате изучения многочисленных музыкальных источников (печатных и рукописных), а также крупнейших европейских словарей того времени, свидетельствуют о значительной вариантности в использовании исследуемых терминов, которые применялись в отношении музыки для разных исполнительских составов (оркестровой, сольной и ансамблевой), причем симфониями могли именоваться даже вокальные опусы. Более того, называвшиеся в XVII — первой половине XVIII в. симфониями и увертюрами музыкальные сочинения (или их разделы) подчас демонстрируют заметные различия в композиционном и содержательном отношении. При этом они были ориентированы не только на концертную и театральную практику, но и на любительское музицирование, исполнение в придворном быту и даже в церкви. Особо подчеркивается, что и «симфония», и «увертюра» в эпоху барокко (в отличие от музыкальной практики последующего времени) лишь отчасти играли роль определенных жанровых наименований (прежде всего в отношении так называемых *неаполитанских оперных симфоний*

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00152 «Жанры и формы старинной инструментальной музыки в аспекте аутентичного подхода к историческому музыкознанию».

и *французских увертюр*) и в целом использовались гораздо более многообразно, чем это следует из тех традиционных представлений, на которые в значительной мере опирается современная теория музыкальных жанров.

Ключевые слова: эпоха барокко, симфония, увертюра, сюита, инструментальная музыка, опера, музыкальный жанр, музыкальный источник.

Среди используемых в музыкознании терминов есть немало таких, которые выступают в качестве жанровых наименований, указывая прежде всего на принадлежность конкретных сочинений к тем или иным устойчивым типологическим разновидностям¹. При этом в современном представлении музыкальному жанру, как правило, соответствует какое-то одно наименование. А термин, который его представляет, обычно имеет строго определенное значение. Однако если мы мысленно перенесемся в эпоху барокко, то обнаружим совершенно иную картину: нередко один и тот же жанр (например, сюита в нашем сегодняшнем понимании) мог иметь несколько разных названий, при том что каждое из них могло обладать достаточно широким спектром значений.

Подобного рода терминов-наименований насчитывается немало, но мы остановимся лишь на двух — симфонии и увертюре. Во-первых, исходя из классического афоризма «Никто не обнимет необъятного» (тем более в рамках журнальной статьи). А во-вторых, и это главное, в музыковедении (причем не только отечественном) вопрос о том, что означали соответствующие термины в музыке эпохи барокко, до конца еще не прояснен.

Положение дополнительно осложняется тем, что часто стоящие за ними разновидности музыкальных сочинений в профессиональной литературе во многом рассматриваются сквозь призму традиционных представлений об одноименных инструментальных жанрах, которые сложились в музыкознании в значительной мере на основе реалий совершенно иной, а именно классико-романтической, эпохи. Показательно в этой связи, что автор настоящей статьи, давая характеристику развития жанра увертюры в XVII — первой половине XVIII столетия в своей монографии, опубликованной в 2005 г. и до сих пор остающейся единственной серьезной работой обобщающего плана о барочных увертюрах [2], исходил прежде всего из той важнейшей составляющей современного «двуединого» представления об увертюре², согласно которой она в первую очередь оказывается вступительной оркестровой пьесой к практически любому сценическому сочинению (а также подобному ему произведению кантатно-ораториального типа)³.

¹ Напомним, что, согласно классическому определению из отечественной «Музыкальной энциклопедии», под жанром подразумевается «многозначное понятие, характеризующее исторически сложившиеся *роды и виды музыкальных произведений* (курсив мой. — Ю. Б.) в связи с их происхождением и жизненным назначением, способом и условиями (местом) исполнения и восприятия, а также с особенностями содержания и формы» [1, стб. 383].

² Как гласит определение из отечественного «Музыкального энциклопедического словаря» (1990), увертюра есть «инструментальное вступление к крупному произв[едению] (опере, балету, оратории, театр[альному] спектаклю), а также самостоятельное сочинение» [3]. Примерно о том же говорится и в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* во втором издании (2001; далее — *NGD2*): увертюрой является «пьеса умеренных размеров, предвещающая драматическое сочинение либо предназначенная для концертного исполнения» [4].

³ Добавим, что место собственно концертных увертюр (в эпоху барокко еще не существовавших) в упомянутой монографии [2] фактически заняли именовавшиеся в то время увертюрами

Что касается симфонии, то история этого важнейшего жанра оркестровой музыки последних двух с половиной столетий⁴ в эпоху барокко лишь начиналась. А потому неудивительно, что этот ее этап так и не оказался удостоен сколь-либо серьезного специального исследования. Существует, конечно, ряд крупных работ о симфонии XVIII в. в целом [6; 7], но в них акцент явно сделан уже на постбарочный репертуар.

Между тем сам термин «симфония» активно применялся на протяжении практически всей эпохи барокко. Поэтому для осознания того, что же собственно за ним стоит, нам придется выйти за привычные рамки истории симфонии как жанра, обратившись в том числе к феномену барочной увертюры. И это при том, что отношение терминов *Sinfonia* и *Ouverture* в интересующий нас временной период было по меньшей мере неоднозначным, что, кстати, стало дополнительным стимулом к тому, чтобы обратиться к изучению специфики аутентичной терминологии.

Итак, начнем с термина «симфония», который в XVII — первой половине XVIII в. использовался в европейской музыке в разных формах. Из них наиболее распространенной была итальянская версия — *Sinfonia*, получившая распространение во многих странах (в том числе немецкоязычных). Правда, во Франции, где, как известно, предпочитали собственную терминологию и с определенным недоверием относились к итальянским обозначениям, в ходу были сугубо национальные варианты — *Simphonie* или *Symphonie*, а в Англии, наряду с итальянской версией, применялась также собственно английская (*Symphony*).

В свою очередь, все эти разнообразные по написанию и произношению варианты, как известно, являются производными от латинского слова *Symphonia*, имевшего явные греческие корни⁵ и при этом за долгую историю своего бытования применявшегося в разных значениях. Согласно *NGD2*, изначальным собственно музыкальным значением слова *Symphonia* признается некое согласие звуков («an agreement of sounds») [8], иначе — консонирующее созвучие⁶, что, кстати, вполне согласуется с одним из значений, зафиксированных в «Музыкальном словаре» Джеймса Грассино (1740), создававшимся в интересующую нас эпоху барокко, а именно: «созвучие, согласие нескольких звуков, приятных для уха» [10, р. 250].

Если обратиться к средневековой теории музыки, то, судя по всему, трактовка понятия «симфония» как некоего консонантного созвучия была в ней, несомненно, основной, но не единственной. Во всяком случае Гвидо Аретинский в «Послании о незнакомом распеве» (*Epistola de ignoto cantu*) использовал слово *symphonia* в значении «мелодия», на что обращает особое внимание С. Н. Лебедев [11, с. 131], опубликовавший в 2015 г. критический перевод данного источника на русский язык.

Еще одна сфера применения термина «симфония» во времена Средневековья и Ренессанса имела непосредственное отношение к музыкальному инструментарию. Правда, *NGD2*, указывая на различные источники и разнообразные версии напи-

многочисленные сочинения сюитного типа (говоря современным языком, увертюры-сюиты), которым (что вполне естественно) оказалось также посвящено немало страниц.

⁴ В *NGD2* о симфонии сказано, что к концу XVIII в. она стала «главной формой воплощения (*the chief vehicle*) оркестровой музыки» [5].

⁵ От *συμφωνία* (др.-греч.) — «созвучие», «согласие» или «стройность».

⁶ Во втором издании энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (далее — *MGG2*) уточняется, что пифагорейская музыкальная теория относилась к симфониям лишь интервалы определенного типа, которые демонстрировали простейшие числовые отношения: октаву (2:1), квинту (3:2), кварту (4:3), а также ундециму (8:3), дуодециму (3:1) и двойную октаву (4:1) [9].

сания самого слова, дает весьма широкий разброс вариантов: от некоего ударного инструмента, о котором еще в VII в. сообщал Исидор Севильский, до общего наименования клавишно-струнных инструментов во втором томе трактата Михаэля Преториуса *Syntagma Musicum* (1619). При этом, однако, подчеркивается, что чаще всего симфонией называли инструменты, способные воспроизвести простейшее бурдонное многоголосие, а именно волынку и особенно органист (*hurdu-gurdy*) [12].

В эпоху Возрождения термин *Symphonia* мог использоваться и в качестве собирательного наименования многоголосных сочинений. Так, при публикации пятидесяти двух четырехголосных мотетов разных авторов, предпринятой в 1538 г. в Виттенберге Георгом Рау, все эти композиции были названы симфониями [I]. Помимо упомянутого издания, в *MGG2* (где к истории симфонии как термина подошли более обстоятельно, чем в *NGD2*) указан еще ряд сборников XVI в., на титульных листах которых (отпечатанных на латыни) фигурирует термин «симфония» [13, Sp. 16–7]. Причем издавались такие сборники также в Италии и Нидерландах⁷.

А на исходе XVI столетия термин «симфония» (уже в его итальянской версии *Sinfonia*) обнаружил себя в ином качестве. Им, в частности, стали обозначать относительно завершенные фрагменты музыки вокальных либо сценических сочинений, которые надлежало исполнять инструменталистам⁸. Впоследствии эта практика получила свое развитие уже в эпоху барокко.

Специальных исследований о том, каким образом термин «симфония» использовался в те времена в музыкальной практике, до сих пор не опубликовано. Хотя примерное представление об этом, разумеется, существует, и оно прежде всего получило фиксацию в различных справочно-энциклопедических изданиях. Правда, если мы обратимся к уже не раз упомянутому *NGD2*, то, по сути, обнаружим там не более чем набор разных фактов, причем рассредоточенных между двумя статьями — «*Sinfonia*» [14] и «*Symphony*» [5]⁹. Более того, складывается впечатление, что Сьюзен Кусик, отвечавшая в первой из них за блок, названный «То 1700», либо не слишком хорошо владела материалом, либо задалась целью продемонстрировать весьма странную логику повествования. Так, утверждая, что «как инструментальная музыка, симфония, кажется, поначалу считалась аналогом ансамблевой канцоны» [14, p. 419], она в следующем же предложении замечает, что «Церковные симфонии» (*Ecclesiastiche sinfonie*) Адриано Банкьери (1607) могут также быть названы «французскими канцонами» (*canzoni francesi*), что, казалось бы, близко к истине, ибо упомянутое собрание из двадцати церковных симфоний при издании было озаглавлено как *Ecclesiastiche Sinfonie dette Canzoni in aria Francese* [V]. Но проблема в том, что данный опус Банкьери состоит из вокальных (!) сочинений. Далее,

⁷ См., например, сборник четырехголосных мотетов работавшего в Ферраре французского мастера Жана [II] или составленную Губертом Валрантом (*Hubert Waelrant*) антологию многоголосных мадригалов разных авторов [III].

⁸ Сьюзен Кусик датирует первый случай появления в печати термина *Sinfonia* в таком смысле 1591 г. [14], имея в виду публикацию знаменитых интермедий к комедии Джироламо Баргалли «Паломница» (*La Pellegrina*), представленных в мае 1589 г. во Флоренции [IV].

⁹ В данном случае налицо разграничение, условно говоря, современного и старинного понятий о симфонии, причины которого вполне понятны, но применительно к барочной музыке представляются явно антиисторичным решением. В этом отношении предпочтительнее оказывается позиция *MGG2*, где случаи использования термина «симфония» (в различных вариантах его написания) как наименования музыкальных сочинений (начиная с XVI столетия) описаны в единой статье *Symphonie* [13].

буквально через запятую, говорится о том, что «симфонии таких композиторов, как Саломоне Росси (*Sinfonie e gagliarde*, 1607, 1608, 1622 и др.), Антонио Троило (*Sinfonie, scherzi... et fantasie*, 1608), Лодовико Виадана (*Sinfonie musica*, 1610) и Дж. Дж. Капсбергер (*Libro primo di sinfonie*, 1615) — самостоятельные ансамблевые пьесы прелюдной природы, многие из которых очень близки к составному, временами контрапунктическому стилю современной им канцоны» [14, р. 419]. Разумеется, можно было бы закрыть глаза на тот факт, что сборник инструментальных сочинений Росси, опубликованный в Венеции в 1622 г., называется иначе (*Il quarto libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi, e corrente*), хотя в серьезном энциклопедическом издании такая «погрешность», пожалуй, не слишком уместна¹⁰. Но как в этот перечень попал сборник Троило [VI], совершенно непонятно. Ведь его небольшие двухголосные композиции, предполагающие, кстати, различную манеру исполнения (*per cantar & sonar*), что прямо указано на титульном листе (рис. 1), никакого сходства с ансамблевыми канцонами (по крайней мере в фактурном и композиционном аспектах) не обнаруживают. А что собой представляют *canzoni da sonare*, композитор прекрасно знал, поскольку еще в 1606 г. издал свою «Первую книгу канцон» для 4 и 5 голосов [VII].

Согласитесь, после таких «нестыковок» в, казалось бы, эталонном справочном издании в очередной раз убеждаешься, что подлинную информацию можно получить лишь из первоисточников, которые, собственно, и стали объектом нашего внимания.

Если верить крупнейшим лексикографическим изданиям конца XVII — первой трети XVIII столетия, отражающим, как принято считать, нормы употребления тех или иных лексем, у слова «симфония» в Европе того времени было два основных значения. С одной стороны, под симфонией понималось консонантное созвучие и, в более широком смысле, всяческое гармоничное сочетание. С другой — любая музыка, рассчитанная на инструментальное исполнение. Так, во «Всеобщем словаре, содержащем все слова французского языка», составленном в последней четверти XVII в. Антуаном Фюретьером, читаем: «СИМФОНИЯ. Музыка, звуки, созвучия (*accords*), приятные для слуха, будь то голос или инструменты <...>. СИМФОНИЯ относится иногда только к музыке для инструментов» [15, s. p.]. Примерно то же определение содержится в подготовленной Эфраимом Чеймберсом в первой четверти XVIII столетия британской «Циклопедии, или Всеобщем словаре ремесел и наук»: «СИМФОНИЯ, в музыке — консонанс или сочетание (*consort*) нескольких звуков, приятное для уха; будь то вокальное или инструментальное <...>. Некоторые авторы считают симфонией лишь музыку для инструментов» [16, p. 162]. Не слишком оригинальна и трактовка, предложенная в хорошо известном «Музыкальном лексиконе» Иоганна Готфрида Вальтера: «*Symphonia* (лат.), *Symphonie* (фр.) в *общем* означает все, что звучит совместно; в *частности* же она означает такую композицию, которая исполняется только инструментами» [17, S. 589].

Однако обращение к многочисленным свидетельствам того времени показывает, что интересующее нас слово применялось гораздо более многообразно.

¹⁰ Добавим также, что тезис о подобии ансамблевых композиций из вышеупомянутых публикаций Росси инструментальным канцонам того времени явно неоспорен. Хотя это, разумеется, предмет отдельного исследования.



Рис. 1. Титульный лист партии кантуса в венецианском издании двухголосных композиций Антонио Троило 1608 г. [VI]. Изображение заимствовано из Библиотеки Петруччи. [https://imslp.org/wiki/Sinfonie%2C_scherzi%2C_ricercari%2C_capricci_et_fantasie_a_due_voci_\(Troilo%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Sinfonie%2C_scherzi%2C_ricercari%2C_capricci_et_fantasie_a_due_voci_(Troilo%2C_Antonio))

В той или иной мере оно распространилось на все основные сферы барочной музыкальной практики, которые, если экстраполировать на них стилевую типологию, предложенную Марко Скакки еще в середине XVII в. [18]¹¹, можно определить как музыку церковную, театральную и камерную¹². Достаточно вспомнить хотя бы об именовавшихся симфониями оперных увертюрах, инструментальных интродукциях к католическим мотетам, лютеранским кантатам и англиканским антемам, а также о тех многочисленных инструментальных симфониях нетеатрального про-

¹¹ Уточним, что сам итальянский теоретик имел в виду исключительно вокальную музыку.

¹² Под камерной в данном случае понимается практически вся музыка (как вокальная, так и инструментальная), рассчитанная на исполнение в подчеркнуто светской («камерной») обстановке, исключая, естественно, предназначавшуюся для разного рода театральных представлений.

исхождения, сочинение и публикация которых немало способствовали расширению репертуара как профессиональных капелл, так и любительского музицирования.

Кстати, в изданиях подобного рода (равно как и в многочисленных манускриптах) термин «симфония» можно обнаружить, во-первых, на титульных листах (в основном во множественном числе — при перечислении наименований конкретных жанров, которые в данных сборниках представлены, либо в качестве единого собирательного наименования всех этих композиций¹³); во-вторых — на тех страницах, где зафиксировано содержание сборников (при наличии таковых страниц), и, наконец, в-третьих, в самом начале текстов отдельных сочинений (в качестве заглавия).

Причем следует иметь в виду, что информация с титульного листа не всегда точно соответствует тому, что присутствует внутри сборника. Так, публикация инструментальных сочинений ор. 22 Бьяджо Марини (1655) [VIII] содержит не только сонаты, как можно предположить из ее названия, но и, среди прочего, шесть небольших инструментальных пьес в разных тонах, каждая из которых обозначена как *Sinfonia*. А в сборник ор. 6 Джузеппе Торелли (1698) [IX] наряду с шестью четырехголосными концертами оказались включены также шесть вовсе не анонсированных сочинений для трех голосов, названных симфониями. Если же открыть ноты ансамблево-оркестровых сочинений ор. 2 Томазо Альбиниони (1700) [X], там обнаружатся, вопреки обещанным на титуле симфониям, шесть композиций, именуемых сонатами. Примерно такая же картина складывается и со сборником камерных симфоний ор. 2 Николы Порпоры (1736) [XI], где непосредственно в партиях каждое такое сочинение обозначено как *Concerto*.

В целом на основании изучения музыкальной практики эпохи барокко и с учетом весьма показательного замечания Себастьяна де Броссара (рис. 2), согласно которому «любая музыка или композиция, которая хороша для слуха, является истинной симфонией» [20, с. р.], можно прийти к выводу, что термин «симфония» в то время мог быть использован для обозначения практически любого многоголосного сочинения. И действительно, он нередко выступал фактически в роли *обобщенного наименования музыкальной пьесы вообще*, вне зависимости от ее размеров, типа формы, функционального предназначения, не указывая при этом однозначно на тот или иной конкретный жанр. Более того, с конца XVI и как минимум до середины XVII столетия симфонией могла признаваться не только сугубо инструментальная, но и вокальная композиция, подтверждением чему могут служить хотя бы такие известные собрания, как две книги «Священных симфоний» Джованни Габриели (1597, 1615) или три опуса «Священных симфоний» Генриха Шютца (1629, 1647 и 1650). И лишь в дальнейшем термин «симфония» стал использоваться исключительно в отношении инструментальной музыки. Но его применение в качестве названия того или иного сочинения чаще всего не зависело напрямую от размеров произведения, формы и тех исполнительских сил, на которые рассчитывал автор. К примеру, Иоганн Себастьян Бах, как известно, на-

¹³ Напомним в этой связи, что в те времена музыкальные сочинения (если это, конечно, не были крупные музыкально-сценические или кантатно-ораториальные композиции) в большинстве случаев публиковались теми или иными собраниями, да и композиторское творчество во многом было ориентировано на подобную практику (даже если те или иные сочинения оставались неопубликованными, авторы нередко объединяли их в разного рода подборки). В одной из статей автор этих строк предложил именовать большую часть таких собраний *барочными опусами*, причем вне зависимости от наличия у них реальных опусных номеров [19, с. 18].

S

Je sçay qu'il y a bien des occasions où l'on n'observe pas à la rigueur toutes ces Regles. Que, par exemple, de quatre Notes contre une Rombe, on fait la seconde Dissonance quoy qu'elle ne soit pas en degré conjoints avec la premiere pourveu que la 3^e & 4^e soient Consonnantes. Que quelques fois on fait la premiere & la 4^e Consonnantes, & la 2^e & 3^e Dissonnantes; ou la 1. la 2. & la 4. Consonnantes & la 3^e seule Dissonnante. Je sçay aussi que dans les diminutions, quatre doubles Croches, quoique sur différens degrés ne tiennent lieu tres-souvent que d'une Note, & que la vitesse du mouvement, ou quelque expression necessaire exactain en ces occasions ces fortes d'irregularitez. Mais le moins qu'on peut s'écarter des Regles generales c'est toujours le mieux.

SY. Est une septième syllabe ajoutée à ce que plusieurs prétendent depuis 40. à 50. ans par un nommé le Maître aux six Notes ou Syllabes de Guy Aretin qui ôte tout l'embaras des Mueances de l'ancienne Gamme, & qui donne une facilité si grande pour l'intonation & pour la connoissance des Intervalles qu'il ne faut pas s'étonner, si malgré l'opposition de quelques Anciens Maîtres, a elle été reçue presque généralement par toutes les Nations. Elle répond à l'Épilate-hypaton, & huit degrés plus haut à la Parafisi de l'ancien Systeme quand elle est au naturel ou par H; mais s'il y a un H devant (au quel cas il y en a qui prétendent qu'on la doit nommer Sa ou Sa qu pour faciliter l'intonation du Semiton.) Elle répond à la Trite-synemmon. Voyez ces mots à leur rang & SYSTEMA.

SYMPHONIA. C'est un mot qui nous vient du Grec, & qu'on traduit en François par SYMPHONIE. Généralement parlant, quand deux Sons s'accordent bien ensemble, ils font une Symphonie & en ce sens toute Musique ou composition qui fait un bon effet à l'oreille est une véritable Symphonie. Mais l'usage le plus commun est de dire que les Instruments qui se font pour les livres, & plus particulièrement encore à celles qui sont libres, c'est à dire, où le Compositeur n'est point assujetti ny à un certain nombre, ny à une certaine espèce de mesure, &c. celles que sont les Preludes, les Fugues, les Ritornelles, Tocates, &c. Voyez tous ces mots chacun à leur rang.

SYMPHONIQUE. C'est un Adjectif qu'on trouve quelques fois ajouté au mot Canon, pour marquer qu'il est à l'unisson, c'est à dire, que la seconde Partie suit la premiere précisément par les mêmes Sons, les mêmes Intervalles, &c.

SYNCOPE. en Grec Synopsis, que quelques-uns nomment quoique barbairement en Latin Synapsis, en Italien Sineops, ou Sinoapsis, veut dire en François SYNCOPE. Pour bien entendre ce que c'est que Synope, il faut le sçavoir.

- 1^o. Que naturellement la mesure à deux temps ou simples ou redoublés dont le premier se fait en battant ou baissant la main & le second en levant.
- 2^o. Que naturellement toute Note qui vaut deux temps ayant deux Parties, la premiere se doit faire en frappant, & la seconde en levant.
- 3^o. Que toute Note quoique de moindre valeur qu'une mesure pouvant être subdivisée en deux autres, il faut que la premiere soit dans la premiere Partie d'un frapper ou d'un lever, & la seconde dans la seconde Partie.

Or lorsqu'une Note ne suit pas cet ordre naturel, c'est à dire, lorsque la premiere partie se trouve en levant, & la seconde en battant, ou bien lorsque la premiere partie de cette Note ne se fait point dans la premiere partie ou le premier instant d'un frapper ou d'un lever: on peut dire qu'elle est synopée du Verbe Grec SYNKOPTO qui veut dire Ferio ou Verbero parce qu'elle frappe en heurté pour ainsi dire les temps naturels de la mesure, & la main de celui qui les marque. Par conséquent, lorsqu'une ou plusieurs Notes se trouvent portées entre deux autres Notes, dont la premiere se fait en frappant ou dans le premier instant d'un lever ou d'un frapper, & qui ne

S

valent chacune que la moitié de celles qui sont au milieu comme dans l'exemple cy à côté: Ou bien, lorsqu'au lieu de la premiere de ces trois Notes il y a une Pause en battant qui vaut autant que la premiere, comme cy à côté: Ou bien enfin, lorsqu'au lieu de la premiere Note il y a deux ou plusieurs équivalentes comme cy à côté: Il est seur qu'on peut & qu'on doit appeler cela une véritable Syncope.

Mais il faut bien remarquer qu'une Note synopée peut être écrite en trois manieres.

La premiere par une seule figure, comme dans l'exemple cy-dessous A. B. C. C'est ainsi que nos Anciens l'écrivoient communément avant qu'on eût introduit l'usage de separer les mesures par des lignes.

La seconde est lorsqu'on separe cette Note en deux autres qui en valent chacune la moitié. Mais on les lie par un demi cercle ainsi pour marquer que ces deux n'en font qu'une, ce qui les a fait nommer Notes legate, ou Notes liées. Ce qui se fait parce qu'une de ces Notes est à la fin d'une mesure ou d'un vers l'autre au commencement de la suivante, & que pendant on veut separer les deux mesures par une ligne, pour faciliter l'exécution. Voyez C. D.

La 3^e que nos Anciens ne pouvoient souffrir, & que les Modernes pratiquent maintenant sans scrupule: c'est lorsque, soit pour l'application des paroles ou pour donner un mouvement plus vif ou plus gay au Chant, on ne lie point les deux Notes partiales de la syncope; comme E. F.

Souvent même il arrive qu'on subdivise la premiere de ces deux Notes en deux autres de moindre valeur: c'est lorsque encore faire en deux manieres. La premiere, qui est la meilleure, est lorsque la premiere des deux Notes, qui compoient cette subdivision, est pointée & suivie par conséquent par le même degré d'une Note qui vaut autant que son point. Comme I. K.

La seconde est lorsque ces deux Notes font d'une égale valeur. Comme L. M. Toutes ces manieres se pratiquent aujourd'hui communément, sur tout celle marquée I. K. dans les Compositions pour les Instrumens à Cordes, où l'on a souvent besoin de ce secours pour en réveiller ou continuer le Son. Mais avec tout cela il ne s'en faut servir que pour la seule nécessité, & jamais sans quelque raison.

On se sert dans la mélodie ou dans la suite d'un Chant de la Synope, dans les expressions tristes & languissantes, quelques fois pour exprimer des sanglots ou des sursis; quelques fois quand les Notes synopées ont un mouvement vite & animé, pour exprimer la joye; Les contretemps caulez par la Synope faisant un mouvement sautillant qui égaye & qui réjouit. Mais son plus grand usage est dans l'harmonie, dont on peut dire qu'elle est l'ame & le sel, en donnant le moyen de former cet agréable contraste de Sons dissonans confus, qui fait toute la beauté de la Musique moderne, & qui la relève infiniment au dessus de la Musique des Anciens.

Рис. 2. Страница из первого издания «Музыкального словаря» Себастьяна де Броссара [20], содержащая определение симфонии (в левом столбце). Национальная библиотека Франции, Париж. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q/>

звал симфониями свои сравнительно небольшие моноаффектные пьесы для клавира (BWV 787–801), в то время как его современник Кристоф Граупнер именовал таким же образом гораздо более масштабные сочинения из трех и более частей, предназначенные для ансамблево-оркестрового состава (GWV 501–612)¹⁴.

¹⁴ Пользуясь случаем, в очередной раз подчеркнем неуместность использования в научной литературе русскоязычного термина «симфония», возникшего в результате буквальной транслитерации итальянского слова *Sinfonia* якобы с целью четкой дифференциации барочных композиций от классических симфоний. Мало того, что ни один из толковых словарей русского языка слова «симфония» не содержит, так оно еще может породить неверное представление о терминологиче-

При этом названные симфониями инструментальные композиции могли быть относительно самостоятельными творческими феноменами (вроде отдельных симфоний Антонио Вивальди или Иоганна Готлиба Грауна), в том числе входя в те или иные большие опубликованные собрания (как, скажем, симфонии из ор. 3 и ор. 5 Джузеппе Торелли). Но нередко они оказывались составными частями более крупных инструментальных конструкций. Наиболее известный пример такого рода — это, конечно же, *Sinfonia*, открывающая клавирную партиту с-moll И. С. Баха (BWV 826). Но великий немецкий композитор в данном случае не был оригинален. Достаточно вспомнить, что Иоганн Розенмюллер еще в 1660-е годы именовал симфониями начальные пьесы в своих камерных сонатах [XII]. А на рубеже XVII–XVIII вв. подобным образом поступил Иоганн Йозеф Фукс во второй (B-dur) и седьмой (F-dur) партитах из собрания *Concentus musico-instrumentalis* ор. 1 для ансамблево-оркестрового состава [XIII]¹⁵.

Интересно также, что «термин “симфония” мог по-своему представлять инструментальный фактор, не будучи при этом видовым определением или наименованием конкретных композиций. Особенно характерным это было для французской музыкальной практики. Так, встречающееся в документах первой половины XVIII века словосочетание *Concert de symphonie* означало не что иное, как просто *Концерт инструментальной музыки*» [21, с. 12]¹⁶. А название *Livre de symphonies*, которое получил отпечатанный в 1709 г. сборник инструментальной музыки Луи-Антуана Дорнеля [XV], вероятно, следует переводить *не дословно* («Книга симфоний»), а как «Книга инструментальных пьес». Тем более что на титульном листе этого издания (рис. 3) указано, что состоит оно отнюдь не из симфоний, а из шести сюит для трех партий и сонаты в виде квартета.

Еще один вывод, следующий из знакомства с музыкальными источниками XVII — первой половины XVIII в., заключается в том, что термин «симфония» часто использовался для обозначения собственно инструментального начала в вокальных и сценических произведениях.

В некоторых случаях в публикациях того времени он просто подчеркивал необходимость использования облигатных музыкальных инструментов¹⁷. Но чаще всего термин «симфония» применялся в партитурах при фиксации музыки, исполняемой исключительно инструменталистами.

ской практике XVII–XVIII вв. Ведь в действительности и А. Скарлатти, и И. С. Бах, и В. А. Моцарт пользовались одним и тем же термином *Sinfonia*, и это им, заметим, никак не мешало.

¹⁵ Заметим, что в классической публикации данного сборника в серии *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* [XIV] термин *Sinfonia* использован также в качестве названия каждой из этих партит, чего в оригинале нет.

¹⁶ См., например, фрагменты росписи репертуара Концертов Королевы, представленной в работе Бенуа Дратвки [22, р. 30–1].

¹⁷ А. В. Булычева совершенно справедливо замечает, что во Франции эпохи барокко «выражение “cantate avec symphonie” означало “кантата с облигатным инструментом (облигатными инструментами)”» [23, с. 104]. В этом легко убедиться, обратившись, например, к некоторым оригинальным публикациям 1730-х годов сольных кантат Жозефа Бодена де Буамортье. Так, на титульном листе одной из них под названием «Актеон» [XVI] значится: ACTEON // CANTATE // A Voice Seul / / *Avec Symphonie*, и в ней, помимо basso continuo, предписано использовать два облигатных инструмента — гобой и охотничий рог (Cor de Chasse). Два других облигатных инструмента (скрипка либо поперечная флейта) включены в партитуру кантаты «Осень» [XVII], полное заглавие которой (на титульном листе) также содержит указание на инструментальное сопровождение: LAUTOMNE // CANTATE // DE BASSE TAILLE // *Avec Symphonie*.



Рис. 3. Титульный лист партии верхнего голоса в Livre de Simphonies Антуана Дорнеля [XV]. Национальная библиотека Франции, Париж. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b-9009776n?rk=42918;4>

Подчас симфониями именовались относительно небольшие инструментальные интродукции первых вокальных «номеров» крупных композиций кантатно-ораториального характера¹⁸. А в некоторых вокальных в своей основе сочинениях композиторов XVII в. симфониями могли называться практически все разделы, которые отведены под собственно инструментальное звучание. Именно таким образом в мотетах Алессандро Гранди *Ave mundi* и *Quasi arcus* (см.: [XIX]) обозначены те небольшие инструментальные фрагменты, которые постоянно чередуются со строками, пропеваемыми солистом. Нечто похожее мы находим и в партитуре мадригала Адриано Банкьери *Nel volto ha Fili* из сборника *Il Virtuoso ritrovo* (см.: [XX]), где маркировку *Sinfonia* получили четыре инструментальных фрагмента (включая начальный), сопоставленных с основными разделами, исполнение которых поручено двум певцам и *continuo*.

Однако типовым все-таки следует признать использование термина *Sinfonia* в отношении отдельных композиционно завершенных инструментальных «номеров». Причем не только в ораториях, мотетах или кантатах, но и в разного рода музыкально-сценических произведениях. В последних «симфония» оказалась достаточно универсальным наименованием для «внутренних» инструментальных композиций, если это, разумеется, не были танцы, повторяющиеся ригурнели (что нередко встречалось в итальянских операх XVII в.) и если подобного рода композиции не получали специальных «программных» названий¹⁹.

Правда, наиболее значимыми инструментальными пьесами, включенными в партитуры сочинений для музыкального театра, все-таки оказываются те, кото-

¹⁸ См., например, мотеты Мишеля Ришара Делаланда *Benedictus Dominus u Confitebor tibi, Domine* [XVIII].

¹⁹ Пожалуй, наиболее известный пример такого рода — знаменитая «Буря» (*Tempest*) из IV акта «Альционы» Марена Маре.

рые мы обычно называем увертюрами. Хотя, строго говоря, оригинальный термин *Ouverture* в эпоху барокко предполагал среди прочего не только необходимость «контекстуального» оправдания, но еще и достаточно определенную композиционно-стилистическую ориентацию конкретных образцов²⁰. Так что на большинство оркестровых вступлений к операм эпохи барокко он принципиально не распространялся. Особенно это касалось произведений итальянских мастеров, которые, как правило, для обозначения таких вступлений пользовались термином *Sinfonia*²¹, нередко с дополнительными уточнениями: *Sinfonia per Indroducttione del Prologo* («Святой Алексей» Стефано Ланди), *Sinfonia Avanti il Prologo* («Язон» Франческо Кавалли, «Дори» Антонио Чести и др.) или *Sinfonia avanti l'Opera* («Гераклия» и «Гризельда» Алессандро Скарлатти).

Особо стоит отметить, что наименование *Sinfonia* имела типологическая разновидность трехчастного оркестрового вступления к опере («быстро — медленно — быстро»), которая в музыковедении известна как *итальянская увертюра* или *неаполитанская оперная симфония* (рис. 4). Этот, по сути, специфический жанр, обозначившийся еще на исходе XVII столетия в творчестве А. Скарлатти, но окончательно сложившийся лишь в первые десятилетия XVIII в.²², оказался довольно широко представлен в творчестве многочисленных мастеров итальянского сеттеченто (причем не только неаполитанской школы). Хотя, справедливости ради, надо заметить, что в ряде случаев композиторы при этом пользовались термином *Introduzione*²³.

Иногда симфонии в виде *итальянской увертюры* можно обнаружить и в начале произведений кантатно-ораториального типа. Таких, например, как «Мученичество Св. Евгении» (*Il martirio di S. Eugenia*, 1721) Николы Порпоры, «Смерть Св. Иосифа» (*La Morte di S. Giuseppe*, 1731) Джованни Перголези, «Освобожденная Ветулия» (*La Betulia liberata*, 1743) Никколо Йоммелли.

Но вообще многочастные вступительные инструментальные интродукции в крупных вокальных сочинениях встречаются не слишком часто, к тому же это касается в основном тех образцов, которые создавались уже в первой половине XVIII столетия²⁴. Так что в большинстве случаев инструментальные интродукции все-таки моноаффектны и тематически однородны либо состоят из двух различных по характеру музыки, но при этом взаимодополняющих частей, соотносящихся друг с другом, согласно известной формуле «медленно — быстро». Для их обозначения композиторы XVII — первой половины XVIII столетия прибегали к разным терми-

²⁰ Подробнее об этом см. далее.

²¹ Причем вне зависимости от выбранного композитором конкретного решения: будь то достаточно лаконичная прелюдия («Дидона» Франческо Кавалли, «Арджия» Антонио Чести) или (что чаще) гораздо более развитая композиция из нескольких разделов, различающихся в тематическом и метроритмическом отношении («Эрминия у Иордана» Микеланджело Росси, «Влюбленный Геркулес» Ф. Кавалли, «Великодушие Александра» А. Чести и др.).

²² Наиболее значительным его исследованием до сих пор остается изданная в 1971 г. монография Хельмута Хелля [24].

²³ См., например, партитуры опер «Артаксеркс» и «Александр в Индии» Леонардо Винчи или же оперы «Гризельда» Франческо Бартоломео Конти.

²⁴ Такие образцы можно найти, к примеру, в ораториях Георга Фридриха Генделя «Дебора» (HWV 51), «Аталия» (HWV 52), «Саул» (HWV 53), «Самсон» (HWV 57), «Иосиф и его братья» (HWV 59).



Рис. 4. Начальная страница рукописной партитуры оперы Джованни Баттиста Перголези «Олимпиада» [XXI], открывающейся оркестровой симфонией в форме трехчастной итальянской увертюры. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Mus. ms. 142

нам (в том числе *Introduzione, Concerto, Overture*)²⁵, но явное предпочтение отдавали двум — *Sinfonia* и *Sonata*, которые фактически применялись как синонимы²⁶. При этом размеры и особенности строения конкретных композиций особого значения не имели. В самом деле, и симфониями, и сонатами могли именоваться как сравнительно краткие пьесы, так и гораздо более сложные в конструктивном отношении сочинения, в чем с легкостью можно убедиться на примере многочисленных образцов творческого наследия крупнейших мастеров эпохи барокко.

Так, И. С. Бах неоднократно открывал свои духовные кантаты инструментальными интродукциями, которые чаще всего называл симфониями. Причем это касается как сравнительно небольших прелюдий²⁷, так и значительно более развернутых композиций²⁸. Наименование *Sinfonia* имеет и начальное оркестровое *Presto* В-dur в «Ацисе и Галатее» Генделя (HWV 49). Хотя иногда те же авторы прибегали

²⁵ Впрочем, сохранилось немало партитур, в которых подобного рода вступительные инструментальные пьесы вообще никак не названы. В качестве примеров можно указать хотя бы на латинскую ораторию Джакомо Кариссими «Суд Соломона», немецкие духовные кантаты *Heut triumphieret Gottes Sohn* Дитриха Букстехуде (ВухWV 43) и *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* И. С. Баха (BWV 146) или же итальянскую светскую кантату *Diana cacciatrice* Г. Ф. Генделя (HWV 79).

²⁶ При этом они выступали в функции предельно обобщенных видовых наименований, являясь эквивалентами соответственно *многоголосной пьесы* (симфония) либо *инструментальной пьесы* (соната).

²⁷ В их числе знаменитые интродукции с солирующим гобоем в кантатах *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21) и *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12).

²⁸ См., например, *Sinfonie* из кантат *Ich geh' und suche mit Verlangen* (BWV 49) и *Gott soll allein mein Herze haben* (BWV 169), музыкальный материал которых композитор впоследствии использовал при создании клавирного концерта E-dur (BWV 1053).

все-таки к термину «соната»²⁹. Причем Гендель использовал его и для обозначения полиаффектных двухчастных инструментальных композиций, которые открывают многие из его так называемых Чандос-антемов (HWV 246–256).

Но, как хорошо известно, сонатами в первой половине XVIII в. в большинстве случаев все-таки называли многочастные камерные сочинения, не имевшие прямого отношения к крупным вокальным или сценическим произведениям. Термин *Sonata* при этом обладал функцией вполне определенного жанрового наименования.

Можно ли сказать такое о симфонии? И да, и нет. С одной стороны, даже в первой половине XVIII в. (не говоря уже о XVII столетии) композиторы, применяя данный термин, руководствовались явно не фактором жанрового единства (поскольку симфонией тогда могли называть композиции, не просто рассчитанные на разный исполнительский состав, но и принципиально отличающиеся в структурном, содержательном, контекстуальном и функциональном отношении). С другой стороны, в то время данный термин постепенно приобретал характер жанрового наименования. И в первую очередь об этом свидетельствует его использование в качестве обозначения уже упоминавшейся нами достаточно стабильной и конкретной разновидности вступительного оркестрового раздела крупных сценических (а отчасти и кантатно-ораториальных) сочинений, которая ныне хорошо известна как *итальянская увертюра* или *неаполитанская оперная симфония*. Тем не менее свой полноценный статус типизированного в композиционном отношении многочастного оркестрового сочинения, которое предназначено для исполнения не только в театрах, но и в публичных концертах, симфония все-таки получила не ранее середины XVIII столетия. Во всяком случае, в инструментальном творчестве барочных авторов она, в отличие от концерта и сонаты, находилась еще в процессе обретения своего жанрового своеобразия. Пожалуй, весьма показательны в этом отношении симфонии Кристофа Граупнера (1683–1760). С одной стороны, в наследии этого автора сочинений с таким наименованием довольно много³⁰, более того, их исполнительский состав относительно стабилен (его основу составляет струнная группа с continuo, с добавлением одной или двух пар духовых инструментов, а нередко и литавр). С другой стороны, утверждение о типизации строения всех этих сочинений, очевидно, будет преувеличением. Несмотря на то, что тенденция к ориентации их общей композиции на форму трехчастной *итальянской увертюры* здесь явно просматривается, тем не менее суммарно таких образцов оказывается все-таки менее половины³¹.

Окончательно о симфонии как жанровом наименовании нетеатральных и при этом нормативных по своему строению трехчастных (реже четырехчастных) оркестровых сочинений, судя по всему, можно говорить уже применительно к творче-

²⁹ См., например, духовную кантату Баха *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert* (BWV 31) или светскую кантату Генделя *Tu fedel? tu costante?* (HWV 171).

³⁰ Согласно указателю инструментальных сочинений Граупнера, составленному Освальдом Биллем и Кристофом Гроспичем [25], всего их насчитывается не менее 112. С электронной версией упомянутого каталога можно ознакомиться на сайте Общества Граупнера (Christoph Graupner-Gesellschaft): <https://christoph-graupner-gesellschaft.de/index.php/forschung/gwv-online>.

³¹ И даже добавление к ним около десяти четырехчастных сочинений, в чем-то близких облику классической симфонии с менуэтом (в качестве 3-й части), в данном случае не слишком поможет, поскольку принципиально иных по строению сочинений все равно будет довольно много (одних только «нестандартных» по своему облику композиций из пяти-шести частей и более оказывается свыше четверти от общего количества граупнеровских «симфоний»).

ству композиторов, начавших свой путь на исходе эпохи барокко (Антонио Бриоски, Джованни Баттиста Саммартини, Иоганн Стамиц и др.).

Но если термину «симфония» в барочные времена не удалось до конца приобрести статус однозначного жанрового наименования (хотя процесс, направленный на это, бесспорно, имел место), то другой отчасти родственный ему термин, вынесенный в заголовок настоящей статьи, а именно «увертюра», преуспел на этом пути значительно больше.

Достаточно сказать, что во Франции он еще в XVII в. стал типовым обозначением вступительной пьесы для оркестра в театральном спектакле. Первый случай его применения в этом качестве датирован 1640 г. (*Ballet de Mademoiselle*) и обнаруживается в одном из двух томов «Собрания Филидора» [XXII, р. 88], содержащих музыку французских придворных балетов с конца XVI до середины XVII столетия (рис. 5). Но уже спустя несколько десятилетий термин *Ouverture* фактически стал использоваться также и как наименование вполне определенного музыкального жанра, обладавшего в том числе комплексом характерных композиционно-стилистических признаков, позволяющих всякий раз его безошибочно идентифицировать³². Речь идет о жанре так называемой *французской увертюры* (*Ouverture française*), который предстал в виде специфических композиций из двух дополняющих друг друга различных по характеру и при этом повторяющихся частей, сопоставленных по принципу, который традиционно определяют как «медленно — быстро». Хотя в данном случае, вероятно, точнее было бы применить формулировку «величественно — действенно»³³.

Несмотря на то что жанр *французской увертюры* в музыке эпохи барокко занимал далеко не последнее место, теоретически он в те времена осмыслен не был. Что, собственно, неудивительно, учитывая, что и само французское слово *Ouverture* (букв. «открытие») далеко не сразу получило общепризнанное музыкальное значение. Достаточно упомянуть тот факт, что в толковом словаре Антуана Фюретьера (1690) такое значение отсутствует вовсе. Нет термина *Ouverture* и в «Музыкальном словаре» Себастьяна де Броссара (1703). В статье же *Ouverture* из «Нового словаря Французской академии» (1718) лишь в самом конце обнаруживается весьма скромное замечание: «Говоря об опере, *Увертюрой* называют симфонию, которой начинается спектакль» [27, р. 186].

Но практика использования термина *Ouverture* в музыкальных текстах эпохи барокко свидетельствует о том, что композиторы этим как минимум не ограничивались. Во всяком случае контекст, в котором термин обнаруживается, весьма разнообразен, хотя, следует признать, не до такой степени, как это имело место в отношении симфонии.

³² Автор этих строк уже неоднократно отмечал эти признаки (см., например: [2; 26]), к тому же интересующемуся музыкой эпохи барокко читателю они, думается, хорошо известны, что исключает необходимость их еще раз подробно описывать.

³³ Вариант темпового контраста «медленно — быстро» следует признать не вполне удачным хотя бы потому, что первые части французских увертюр (особенно в музыке XVII — начала XVIII в.) зачастую были весьма подвижны, а ощущение очевидного ускорения движения с началом второй части обычно вытекало из изменения метра, но не темпа как такового. К тому же нейтральное «медленно — быстро» ничего не говорит о самом характере основных частей, который символически можно уподобить торжественному выходу с последующим активным действием.



Рис. 5. Страница 88 из второго рукописного тома музыки французских придворных балетов от Генриха III до Людовика XIII из «Собрания Филидора» [XXII]. На ней зафиксирован первый известный случай применения термина *Ouverture*. Национальная библиотека Франции, Париж. RES F-497

Действительно, увертюрами (в отличие от симфоний) не называли вокальные композиции, к тому же и в церковной музыке данный термин, как правило, не использовался³⁴. Да и возник он существенно позже.

³⁴ Разумеется, любая более или менее нормативная практика в эпоху барокко имела исключения. Вот и в нашем случае можно вспомнить о существовании в творческом наследии Марк-Антуана Шарпантье сочинения для струнных и флейт под названием *Ouverture pour l'église* (букв.

Напомним, что изначально термин *Ouverture* имел отношение к тем инструментальным пьесам, которые открывали французские придворные балеты середины XVII столетия. Но довольно скоро он распространился и на другие постепенно формировавшиеся разновидности спектаклей национального музыкального театра, наиболее важным из которых стала появившаяся в 1670-е годы в творчестве Жана Батиста Люлли «музыкальная трагедия» (*Tragédie [mise] en musique*)³⁵, где, заметим, оркестровая пьеса, обозначавшаяся как *Ouverture*, обычно звучала два (!) раза, обрамляя сценический пролог и фактически одновременно *открывая* первый акт³⁶.

А ближе к концу XVII в. термин *Ouverture*, преодолев национальные пределы, стал активно распространяться в Англии и различных немецких землях, причем, что особенно важно, не только в сценическом контексте, но и в светской инструментальной музыке, не связанной непосредственно с театром. Фактически с конца XVII по середину XVIII в. именно к этим сферам творчества в основном и относятся те источники, в которых обнаруживается интересующий нас термин.

Вполне естественно, что его прежде всего использовали для наименования оркестровых пьес, открывавших музыкально-театральные сочинения. Традиционно — во Франции и в значительной мере в Англии³⁷ (часто в национальной версии *Overture*)³⁸, нередко (хотя и необязательно) — в немецкоязычных странах, крайне редко — в Италии (где, как уже отмечалось, в подобных случаях предпочитали термин *Sinfonia*)³⁹.

В большинстве случаев названные увертюрами вступительные оркестровые пьесы к музыкально-сценическим опусам оказываются созданными в форме *Ouverture française*, хотя и не всегда в «чистом» виде. Так, установленная Люлли «каноническая» двухчастная структура, усложненная наличием завершающего

«Увертюра для церкви», Н. 524). Разумеется, не стоит забывать и об *Ouverture* как об оригинальном названии первого номера церковной кантаты *Nun komm, der Heiden Heiland* И. С. Баха (BWV 61), который, по сути, представляет собой *вокально-инструментальную* хоральную обработку в форме, близкой французской увертюре. Правда, если обратиться к интернет-порталу *Bach Digital* (<https://www.bach-digital.de>), где, в частности, содержится оцифрованная копия наиболее ранней рукописной партитуры данного сочинения из Фонда прусского культурного наследия Государственной библиотеки Берлина (*D-BMus.ms. BachP 45, Faszikel 6*), можно обнаружить наименование *Ouverture* вписанным на первом листе над строкой партии continuo (по тем временам обычная практика), тогда как в самом верху этого листа в качестве общего заглавия, относящегося, очевидно, ко всей кантате, читаем: *Concerto . à 5 Strom. 4 Voci. Domin: 1 Advent[us] Xsti. JSBach*.

³⁵ К сожалению, вплоть до настоящего времени в литературе встречается давно устаревшее ошибочное определение *Tragédie lyrique* (см., например: [28, p. 707–8]), которое долгое время фигурировало как жанровое наименование сочинений Люлли и его прямых последователей, хотя никакого отношения к ним не имело, поскольку возникло уже в музыкальном театре Франции пред-революционной эпохи.

³⁶ Несмотря на то что в партитурах указание на повтор увертюры формально содержалось именно в конце пролога.

³⁷ Включая так называемые семи-оперы.

³⁸ Добавим также, что в ряде случаев (хотя в целом достаточно редко) увертюрами называли вступительные оркестровые композиции в ораториях, созданные под очевидным влиянием увертюр оперных. В частности, неоднократно к такому решению прибегал Гендель («Валтасар», «Иуда Маккавей», «Соломон», «Иевфай» и др.).

³⁹ Из числа наиболее известных примеров использования термина «увертюра» в Италии первых десятилетий XVIII в. можно вспомнить написанную Генделем для постановки во Флоренции (1707) оперу «Родриго» (HWV 5), а также представленные в Риме оперы Порпоры «Эций» (1728) и «Германик в Германии» (1732).

вторую («быструю») часть небольшого медленного заключения (*Lentement*), иногда нарушалась из-за снятия повторения второй части целиком, приобретая явно трехчастные очертания⁴⁰. Впрочем, гораздо чаще (особенно в Англии первой половины XVIII в.) в рамках театральной увертюры к типичной *Ouverture française* добавлялись еще одна либо две части, что мы можем, в частности, видеть на примере многих оперных партитур Генделя («Ринальдо», «Амадис», «Тамерлан», «Роделинда», «Сципион» и др.) или некоторых увертюр к лондонским постановкам Порпоры («Ариадна на Наксосе», «Ифигения в Авлиде»).

Особо же хотелось отметить, что ближе к середине XVIII в. во французском музыкальном театре (прежде всего в творчестве Жана Филиппа Рамо) явно обозначились «реформаторские» тенденции в отношении оркестровых вступлений к спектаклям. И если в первых своих крупных сценических работах 1730-х годов («Ипполит и Арисия», «Галантные Индии», «Кастор и Поллукс») композитор в целом придерживался композиционно-стилистических особенностей *французской увертюры*, то в дальнейшем, не отвергая эту традицию полностью, достаточно свободно подходил к решению проблемы оркестрового вступления к спектаклю, вплоть до создания в полном смысле слова программных увертюр⁴¹ и предельной индивидуализации их формы, в той или иной мере обусловленной спецификой содержания конкретного сценического произведения⁴². При этом композитор никогда не отказывался от самого термина *Ouverture*, использование которого во Франции со времен Люлли неизменно связывалось с вполне конкретной и единственной типовой разновидностью оркестрового вступления к музыкальному спектаклю (какой была *Ouverture française*), но ближе к середине XVIII в. стало освобождаться от этой «зависимости». Что, в частности, привело к возникновению того понимания термина «увертюра» (в его театральной «ипостаси»), которое уже мало чем отличается от современного.

О другой (а именно концертной) «ипостаси» применительно к эпохе барокко можно говорить с большой долей условности. Действительно, практика сочинения увертюр как крупных одночастных оркестровых произведений, предназначенных для публичных концертов, в то время еще не сложилась. Тем не менее стоит обратить внимание на весьма длительное использование термина *Ouverture* в сфере собственно инструментальной (нетеатральной) музыки в качестве наименования пьес, написанных в форме *французской увертюры*, которые обычно помещались в начале многочастных композиций, а также для обозначения подобных композиций целиком⁴³. Последние, кстати, могли быть достаточно разнообразными по своему облику. Иногда, как например, в клавирных увертюрах Георга Филиппа Телемана

⁴⁰ См., например, увертюры к маске Джона Блоу «Венера и Адонис» (*Venus and Adonis*, ок. 1683) или же к музыкальной трагедии Марк-Антуана Шарпантье «Медея» (*Médée*, 1693).

⁴¹ См., например, вступительные оркестровые пьесы к героическому балету «Заис» (*Zaïs*, 1748), героической пасторали «Наис» (*Nais*, 1749) или же музыкальной трагедии «Зороастр» (*Zoroastre*, 1749).

⁴² В творчестве Рамо явственно обозначилась тенденция к более органичному встраиванию увертюры в общий контекст музыкального спектакля. Посему весьма справедливым представляется резюме из *The Rameau Compendium*, гласящее, что «Рамо сыграл важную роль в превращении увертюры из отдельной вступительной части в такую, которая тесно связана с последующей драмой. <...> В этом развитии Рамо превзошел Глюка на несколько десятилетий» [29, p. 150].

⁴³ Традиционно многие из этих композиций именовались увертюрами-сюитами, хотя в реальной практике для их названия, помимо термина *Ouverture*, могли применяться и иные (*Suite*, *Partita*, *Concerto* и др.), вплоть до весьма «экзотических» программных наименований, вроде *Fasciculus* («куст») во «Флорилегиумах» Георга Муффата.

(BWV 32: 5–10), к собственно *французской увертюре* присоединяли лишь две части (лирическую и быструю жанровую) в духе итальянских инструментальных циклов, из-за чего целое оказывалось близким сонате⁴⁴. Но чаще всего «добавление» было весьма внушительным и представляло собой разнообразный по характеру сюитный ряд из небольших танцев и близких им пьес с программными заголовками⁴⁵. При этом особо, вероятно, следует оговорить, что в определенных случаях названная увертюрой композиция могла находиться в самом начале достаточно крупных подборок инструментальных пьес (от полутора десятков и более), которые как таковые уже сложно считать увертюрами-сюитами, хотя бы потому, что подборки эти существенно превышают размеры «стандартной» сюиты⁴⁶, не говоря уже о том, что в них, вопреки традиции, могли присутствовать пьесы в разных тональностях⁴⁷.

Разделяя театральную и (условно) камерную сферы применения термина «увертюра» в эпоху барокко, мы далеки от мысли о том, что соответствующие им области музыкального творчества существовали абсолютно независимо друг от друга. Вот и в нашем случае можно констатировать, что возникновение в конце XVII столетия увертюры-сюиты, очевидно, явилось результатом театральных влияний на камерно-оркестровую практику. Вместе с тем различного рода «расширения» стандартной *французской увертюры* в театральных спектаклях стали следствием воздействия на нее со стороны жанров нетеатральной ансамблево-оркестровой музыки, в том числе и собственно увертюры-сюиты, свидетельством чему может служить девятичастная *Ouverture*, открывающая генделевскую оперу «Родриго» (HWV 5).

Имя Генделя вспоминается и в связи с практикой прижизненных лондонских изданий его оперных (и ораториальных) увертюр в качестве материала для бытового любительского музицирования, прежде всего неоднократных публикаций Джоном Уолшем в Лондоне различных сборников, составленных из таких сочинений, в том числе в переложении для клавира⁴⁸.

Однако клавирные транскрипции оперных увертюр можно найти еще в источниках конца XVII в. К примеру, в отпечатанной в 1689 г. книге клавесинных пьес Жана-Анри д'Англебера [XXVI], основу которой составляют четыре больших набора пьес (каждый в своей тональности)⁴⁹, содержатся в том числе три увертюры

⁴⁴ Как указано на титульном листе сборника упомянутых сочинений Телемана [XXIII], в него включены «шесть увертюр с двумя последующими частями в каждой» (*VI Ouverturen nebst zween Folgesätzen bei jedweder*). При этом данные комбинированные композиции целиком здесь также именовались увертюрами (с соответствующими порядковыми номерами, обозначенными римскими цифрами).

⁴⁵ У композиторов была полная свобода в выборе жанрового состава и порядка пьес в этих рядах (при соблюдении тонального единства и контрасте характера движения между сопрягаемыми пьесами). В этом легко убедиться, обратившись хотя бы к четырем увертюрам И. С. Баха (BWV 1066–1069), не говоря уже о многочисленных увертюрах Телемана (BWV 55).

⁴⁶ См., например, сборник ансамблево-оркестровых сочинений Ж. Б. де Буамортье ор. 39, который образуют две многочастные серенады из 21 и 15 разных пьес соответственно (с учетом танцев, исполняемых в порядке *alternativement*) [XXIV].

⁴⁷ Как, например, в составленном Андре Филлдором в 1703 г. рукописном томе «Симфоний для ужинов короля» Мишеля Ришара Делаланда, хранящемся в Национальной библиотеке Франции в Париже [XXV].

⁴⁸ Клавирным версиям генделевских увертюр специально посвящена достаточно обстоятельная статья Грэма Понта в журнале *Early Music* [30].

⁴⁹ В. Н. Брянцева определяла их как сюиты [31, с. 67], хотя наименование *Suite* в оригинале отсутствует. Но в любом случае речь может идти лишь о наборах различных пьес, а не о целостных

Люлли. Казалось бы, в этом нет ничего удивительного, ибо использование «чужого» музыкального материала (к тому же анонсированное) для того времени было довольно распространенным явлением. Но вот расположены люллистские увертюры явно нетрадиционно (в последней четверти соответствующих подборок пьес), а их «законное» первое место отдано так называемым нетактированными (иначе — «неметризованным») прелюдиям (*préludes non mesuré*).

Впрочем, в двух других известных случаях применения увертюр внутри целостных композиций, а именно *Variatio 16* из «Гольдберговских вариаций» И. С. Баха (BWV 988) и 5-й части Первой партиты (Серенады) C-dur из сборника *Concentus musico-instrumentalis* И. Й. Фукса, композиторы в какой-то мере учли традиционную функциональность, поскольку появление пьес, обозначенных *Ouverture*, знаменует собой начало новых разделов целого. Соответственно, второй части всего вариационного цикла и группы пьес Серенады, написанных в параллельной тональности.

Но, пожалуй, наиболее неожиданным оказалось решение, предложенное в опере-балете Андре Кампра «Венецианские празднества» (1710), где оркестровый «номер» под названием *Ouverture* оказался включен в одну из сцен III акта, изображая начало театрального представления.

Во всех четырех отмеченных нами «нестандартных» с контекстуальной точки зрения случаях применения термина *Ouverture* композиторы использовали пьесы в форме *французской увертюры*. Тем не менее иногда пьесы в подобной форме не сопровождалась данным термином. Именно так Гендель поступил в двух своих концертах — F-dur op. 3 № 4 (HWV 315) и D-dur op. 6 № 5 (HWV 323), в партитурах которых обозначение *Ouverture* отсутствует. А в III акте его оперы «Ринальдо» (HWV 7a) во вторую сцену вставлена типичная *французская увертюра*, иллюстрирующая, согласно ремарке в партитуре, сценку inferнального характера. Но в данном случае эта оркестровая пьеса (в полном соответствии с оперными традициями) названа *Sinfonia*.

По сути то же наименование, только на французском языке (*Symphonie*), получила каждая из четырех пьес в форме *французской увертюры*, включенных в «Третью книгу для органа» Николя Лебега [XXVII, p. 62–71].

С последним обстоятельством напрямую связан вопрос о соотношении терминов «симфония» и «увертюра» в эпоху барокко.

В этой связи отметим, что такое соотношение радикально отличается от того, которое характерно для музыкальной практики двух последних столетий, когда данные термины, как правило, выступали в качестве наименований достаточно определенных жанров оркестровой музыки, образцы которых предполагали прежде всего публичное исполнение. Причем, как несложно заметить, симфония и увертюра в традиционном представлении являются одновременно наименованиями не только родственными, но и четко различающимися, поскольку одно из них (симфония) применяется в основном к крупным произведениям циклической структуры, а другое (увертюра) — к одночастным композициям (которые при этом могут предназначаться как для открытия разного рода публичных зрелищных представлений, так и собственно для концертной практики).

сочинениях. Об этом свидетельствует как явно «избыточное» количество частей в трех первых quasi-сюитах (17, 21 и 13 соответственно), так и прежде всего факты включения в них пьес, которые оказываются транскрипциями номеров из *разных* произведений Люлли.

Но если обратиться к музыке XVII — первой половины XVIII столетия, то можно увидеть совершенно иную картину, при том что определенная общность и одновременно дифференциация терминов «симфония» и «увертюра» в ней действительно присутствуют. Однако вместо типизации в характере применения при относительной стабильности значений на первый план выходят принципиальная вариативность и неоднозначность.

Как уже отмечалось, спектр значений термина «симфония» в старинной музыке вообще (и в музыке барокко, в частности) гораздо шире, нежели у термина «увертюра». Более того, стоящее за самим термином понятие о симфонии в содержательном отношении представляется значительно более емким, так что увертюра, по сути, может рассматриваться просто как частный случай симфонии, под которой фактически могла подразумеваться любая инструментальная пьеса⁵⁰.

Тем не менее в старинных музыкальных источниках упомянутые термины обычно не смешивались, и композиторы более или менее четко представляли себе, какой из них в каком контексте уместен. При этом характер применения термина «увертюра» в целом близок современному (традиционному) в том смысле, что он часто использовался для обозначения вступительных оркестровых пьес в музыкальных спектаклях, да и вообще в большинстве случаев выступал в качестве вполне конкретного *жанрового наименования*. Иначе говоря, наименования композиций, позднее отнесенных музыковедением к так называемым *французским увертюрам* либо более сложным конструкциям, которые открывались *Ouverture française*.

Что же касается термина «симфония», то в тех случаях, когда его использовали для обозначения конкретных сочинений, далеко не всегда можно говорить о наименованиях собственно жанровых. В определенной мере это допустимо в отношении трехчастных («быстро — медленно — быстро») оркестровых вступлений к операм первой половины XVIII в., которые ныне принято считать «итальянскими увертюрами» или «неаполитанскими оперными симфониями», либо к нетеатральным ансамблево-оркестровым композициям из трех или четырех частей, создававшимся в тот же период времени под очевидным влиянием инструментальных жанров итальянской музыки (прежде всего концерта, сонаты и *итальянской увертюры*).

Во всех прочих случаях (а их, учитывая образцы всего XVII столетия, пожалуй, большинство) говорить о симфонии именно как о жанровом наименовании достаточных оснований нет; уж очень разнородные это композиции (причем в самых разных аспектах), не говоря о том, что нередко термин «симфония» применялся в отношении не целостных композиционно завершенных пьес, а инструментальных разделов структурных единиц сочинений, вокальных в своей основе. Так что о симфонии в лучшем случае можно говорить как об *условно видовом наименовании*.

Если же обобщить типовые случаи использования терминов «симфония» и «увертюра» при обозначении формально завершенных композиций (т. е. в качестве жанровых или условно видовых наименований), то их для наглядности можно представить в виде сравнительной таблицы (см. с. 374).

Как следует из таблицы, в характере использования терминов «симфония» и «увертюра» имеется не только определенная общность, но и весьма существенные

⁵⁰ Вспомним о приводившемся уже определении увертюры из «Нового словаря Французской Академии» (1718), согласно которому увертюрой в музыке признавалась *симфония*, «которой начинается спектакль» [27, р. 186].

Таблица. Симфония и увертюра в эпоху барокко как формально завершённые композиции

| Термин | Симфония (<i>Sinfonia, Symphonia, Simphonie, Symphonie, Symphony</i>) | Увертюра (<i>Ouverture, Overture</i>) |
|--|--|---|
| Происхождение и регионы распространения | Латинизированный термин древнегреческого происхождения, широко распространённый в XVII — первой половине XVIII в. по всей Европе | Термин французского происхождения, до 1680-х годов использовался исключительно во Франции, позднее активно применялся и в других европейских странах и регионах (кроме Италии) |
| Начало использования (согласно сохранившимся музыкальным источникам) | С конца XVI в. | Ок. 1640 г. |
| Области применения | Музыка в основном светская (театральная и камерная), отчасти духовная В основном инструментальные, отчасти вокальные (до середины XVII в.) композиции | Музыка светская (театральная и камерная) Инструментальные композиции |
| Типы композиций | Вступительные оркестровые пьесы разной формы в музыкально-сценических и крупных вокальных сочинениях | Вступительные оркестровые пьесы разной формы в музыкально-сценических произведениях французских композиторов |
| | Вступительные оркестровые пьесы в форме <i>итальянской увертюры</i> в музыкально-сценических и крупных вокальных сочинениях первой половины XVIII в. | Вступительные оркестровые пьесы в форме <i>французской увертюры</i> в музыкально-сценических и крупных вокальных сочинениях европейских композиторов второй половины XVII — первой половины XVIII в., в том числе с добавлением одной или нескольких «дополнительных» пьес (в первой половине XVIII в.) |
| | Внутренние композиционно завершённые «номера» в музыкально-сценических и крупных вокальных сочинениях | — |
| | Композиционно завершённые моноаффектные пьесы разного рода, как правило, сгруппированные в большие сборники | Композиционно завершённые пьесы в форме <i>французской увертюры</i> , как правило, открывающие большие подборки (сюиты) из разножанровых пьес |
| | Относительно самостоятельные, композиционно завершённые многочастные полиаффектные сочинения (в первой половине XVIII в. — нередко в форме трехчастной <i>итальянской увертюры</i>) | Инструментальные сюиты и иные крупные подборки пьес, открывающиеся пьесами в форме <i>французской увертюры</i> |

различия. Последние, однако, не дают оснований радикально противопоставлять данные термины (как, впрочем, и те разновидности пьес, которые за ними стоят), подобно тому, как это часто делается при сравнении сонаты и сюиты⁵¹. Не говоря уже о том, что в ряде случаев (например, при публикации музыки итальянских композиторов в Англии ближе к середине XVIII в.) оригинальный термин *Sinfonia* мог быть заменен на *Overture* (см., например: [XXVIII])⁵².

В целом оба термина (и «симфония», и «увертюра») в эпоху барокко использовались далеко не столь унифицировано, нежели это следует из тех традиционных представлений, на которые в значительной мере опирается современная теория музыкальных жанров. Достаточно напомнить хотя бы о том, что в реальности интересующие нас термины применялись в отношении не только оркестровой, но и сольной и ансамблевой музыки (а иногда и вовсе к вокальным опусам). Вместо вполне конкретных жанровых наименований, за которыми по большей части стоят относительно типизированные по своему строению композиции, мы имеем термины, которые лишь частично использовались в этом качестве. При этом не следует забывать и о том, что музыкальные сочинения или их части (разделы), называвшиеся симфониями и увертюрами, в XVII — первой половине XVIII в. были ориентированы не только (и даже не столько) на концертную и театральную практику, но и на любительское музицирование, использование в придворном быту и даже для исполнения в церкви⁵³.

Эти и другие особенности применения терминов «симфония» и «увертюра», о которых шла речь в статье, в очередной раз свидетельствуют о том, что многие давно укоренившиеся в музыковедении представления о терминологии эпохи барокко и жанрах инструментальной музыки того времени нуждаются в существенном пересмотре.

Литература

1. Царёва, Екатерина. “Жанр музыкальный”. В изд. *Музыкальная энциклопедия*, гл. ред. Юрий Келдыш, т. 2: 383–8. М.: Советская энциклопедия, 1974.
2. Бочаров, Юрий. *Увертюра в эпоху барокко*. М.: Композитор, 2005.
3. Фраёнов, Виктор. “Увертюра”. В изд. *Музыкальный энциклопедический словарь*, гл. ред. Юрий Келдыш, 560. М.: Советская энциклопедия, 1990.
4. Temperley, Nicolas. “Overture”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 18: 824–6. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
5. LaRue, Jan, and Eugene K. Wolf. “Symphony. § 1. 18th century”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 24: 812–33. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
6. Kunze, Stefan. *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*. Laaber: Laaber-Verlag, 1993. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1).
7. Morrow, Mary Sue, and Bathia Churgin, eds. *The Symphonic Repertoire*. Bloomington; London: Indiana University Press, 2012, vol. I: The Eighteenth-Century Symphony.

⁵¹ Подробнее об этом см.: [32].

⁵² Подобная практика распространялась и на публикацию целого ряда сочинений Генделя, когда оригинальный термин *Sinfonia* заменялся на *Overture*. См., например: [XXIX].

⁵³ Здесь, вероятно, стоит вспомнить не только об инструментальных вступлениях к крупным литургическим вокальным сочинениям, но и о названных симфониями инструментальных композициях итальянских мастеров конца XVII — начала XVIII в., созданных на манер сонаты *da chiesa*. Так, Грегори Барнетт в своей монографии о болонской музыке того времени называет как минимум четыре опубликованных сборника *Sinfonie da chiesa* («церковных симфоний»), в том числе ор. 5 Джованни Бонончини (1687), ор. 1 Андреа Фиоре, ор. 2 Джузеппе Бергонци и ор. 2 Франческо Онофрио Манфредини [33, p. 169–70].

8. “Symphonia (I)”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 24: 801. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
9. Pöhlman, Egert. “Symphonia. 1. Griechische Antike”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Sächteil, Bd. 9: 12. 2. Auflage. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998.
10. Grassineau, James. *A Musical Dictionary* <...>. London: J. Wilcox, 1740.
11. Лебедев, Сергей. “Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве”. *Научный вестник Московской консерватории*, no. 1 (2015): 120–45.
12. Brown, Howard Mayer. “Symphonia (II)”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 24: 801. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
13. Finscher, Ludwig. “Symphonie”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Sächteil, Bd. 9: 16–53. 2. Auflage. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998.
14. Suzanne G. Cusick, and Jan LaRue. “Sinfonia”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 23: 419–20. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
15. Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. 2 tomes. La Haye; Rotterdam: Arnout & Reinier Leers, 1690, t. 2.
16. Chambers, Ephraim. *Cyclopædia: or, an Universal Dictionary of Arts and Sciences* <...>. 2 vols. London: s. n., 1728, vol. 2.
17. Walther, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* <...>. Leipzig: W. Deer, 1732.
18. Scacchi, Marco. *Breve discorso sopra la musica moderna* <...>. Warszawa: Peter Elert, 1649.
19. Бочаров, Юрий. “К вопросу о макроструктурах в инструментальной музыке эпохи барокко”. *Старинная музыка*, no. 2/88 (2020): 15–25.
20. Brossard, Sébastien, de. *Dictionnaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usitez dans la Musique*. Paris: Christoph Ballard, 1703.
21. Бочаров, Юрий. “Симфония в контексте музыкальной терминологии XVI — первой половины XVIII века”. *Старинная музыка*, no. 2/92 (2021): 12–9.
22. Dratwicky, Benoît. *Les Concerts de la reine*. Versailles: Centre de musique baroque de Versailles, 2012. (Cahiers Philidor, 39).
23. Булычева, Анна. *Французская музыка первой половины XVIII века*. М.: НИЦ “Московская консерватория”, 2018.
24. Hell, Helmut. *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* <...>. Tutzing: Schneider, 1971. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 19).
25. Bill, Oswald, und Christoph Grosspietsch, Hrsg. *Christoph Graupner: thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke: Graupner-Werke-Verzeichnis (GWV), Instrumentalwerke*. Stuttgart: Carus, 2005.
26. Бочаров, Юрий. *Жанры инструментальной музыки эпохи барокко*. М.: НИЦ “Московская консерватория”, 2016.
27. *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*. 2 tomes. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1717–1718, t. 2 : [M — Z].
28. Swain, Joseph P. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
29. Sadler, Graham. *The Rameau Compendium*. Woodbridge: The Boydell Press, 2014.
30. Pont, Graham. “Handel’s Overtures for Harpsichord or Organ: An Unrecognized Genre”. *Early Music* 11, iss. 3 (1983): 309–22.
31. Брянцева, Вера. *Французский клавесинизм*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.
32. Бочаров, Юрий. “Соната vs сюита в эпоху барокко”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 2 (2020): 210–29.
33. Barnett, Gregory. *Bolognese Instrumental Music, 1660–1710. Spiritual Comfort, Courtly Delight, and Commercial Triumph*. London; New York: Routledge, 2008.

Нотные издания и источники

- I. *Symphoniae iucundae arque adeo breves* <...>. Vitebergae: Georgium Rhau, 1538.
- II. Jehan Matre. *Symphonia quatuor modulata vocibus*. Venetiis: Apud Hyeronimum Scotum, 1543.
- III. *Symphonia Angelica*. Anversa: Pietro Phalesio & Giouanne Bellerio, 1585.
- IV. *Intermedii et concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana*. Firenze: Giacomo Vincenti, 1591.

- V. Banchieri, Adriano. *Ecclesiastiche Sinfonie dette Canzoni in aria Francese, a quatro voci, per sonare, & cantare, & et sopra vn basso seguente concertare entro l'Organo*. Opera sedicesima. Venetia: Ricciardo Amadino, 1607.
- VI. Troilo, Antonio. *Sinfonie, scherzi, ricercari, caprici et fantasia, a due voci, per cantar & sonar, con ogni sorte di stromenti*. Venetia: Ricciardo Amadino, 1608.
- VII. Troilo, Antonio. *Il primo libro delle canzoni da sonare <...>*. Venetia: Ricciardo Amadino, 1606.
- VIII. Marini, Biagio. *Per ogni sorte di strumento musicale diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera, a due, tre, & a quattro*. Venetia: Francesco Magni, 1655.
- IX. Torelli, Giuseppe. *Concerti musicali a quattro*. Opera sesta. Augsburg: Lorenz Kroniger & Theophil Göbels Erben; Johann Christoph Wagner, 1698.
- X. Albinoni, Tomaso. *Sinfonie e Concerti a cinque*. Opera seconda. Venetia: Giuseppe Sala, 1700.
- XI. Porpora, Nicola. *Sinfonia da camera a tre istromenti*. London: B. Fortier, 1736.
- XII. Rosenmiller, Giovanni. *Sonate da camera <...>*. Venetia: Alessandro Vincenti, 1667.
- XIII. Fux, Joanne Josepho. *Concentus musico-instrumentalis in septem partitas <...>*. Opus primum. Norimbergae: Typis Hæredum Felseckerianorum, 1701.
- XIV. Fux, Johann Josef. *Concentus musico-instrumentalis enthaltend sieben partiten und zwar: vier Ouvertüren, zwei Sinfonien, eine Serenade, bearbeitet von Heinrich Rietsch*. Wien; Leipzig: Artaria & C°; Breitkopf & Härtel, 1916. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 47).
- XV. Dornel, Louis-Antoine. *Livre de symphonies*. Paris: l'Auteur; Foucault, 1709.
- XVI. Boismortier, Joseph Bodin, de. *Actéon: Cantate a voix seule avec symphonie*. Paris: Boivin; Le Clerc, 1732.
- XVII. Boismortier, Joseph Bodin, de. *L'Automne: Cantate de basse taille avec symphonie*. Paris: l'Auteur; Mme Boivin; Le Clerc, 1738.
- XVIII. *Motets de feu Mr. de Lalande*. 20 livres. Paris: Boivin, 1729, liv. 1.
- XIX. Grandi, Alessandro. *Mottetti a una, et due voci con sinfonie di due violini*. Venetia: Alessandro Vincenti, 1629, lib. 3.
- XX. Banchieri, Adriano. *Il Virtuoso ritrovo academico*. Venetia: Bortholomeo Magni, 1626.
- XXI. Pergolesi, Giovanni Battista. *L'Olimpiade*: Manuscript, n. d. [c1735]. Germany. München. Bayerische Staatsbibliothek. Mus. MS 42. Accessed February 02, 2021. [https://imslp.org/wiki/L'Olimpiade%2C_P.145_\(Pergolesi%2C_Giovanni_Battista\)](https://imslp.org/wiki/L'Olimpiade%2C_P.145_(Pergolesi%2C_Giovanni_Battista)).
- XXII. “Recueil // de // Plusieurs Anciens Ballets // Dancez // Sous les Regnes // de // Henry 3. Henry 4. Et Louis 13. // Depuis l'An 1575 Jusqu'à 1641 // Recherchez et mis en ordre // Par // Philidor l'Aîné Ordinaire de la Musique // du Roy en 1690 // Tome 2°. [Musique manuscrite]”. France. Paris. Bibliothèque nationale de France. Centre technique du livre. RES-F-497. Accessed February 02, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107418q>.
- XXIII. Telemann, Georg Philipp. VI. *Ouverturen nebst zween Folgesätzen bey jedweder <...> fürs Clavier*. Nürnberg: Balth. Schmid, 1740.
- XXIV. Boismortier, Joseph Bodin de. *II sérénades ou symphonies françaises en trois parties pour flûtes, violons et haubois*. Oeuvre 39. Paris: l'Auteur; Boivin; Leclerc, 1732.
- XXV. Lalande, Michel Richard, de. *Les Symphonies de M. de La Lande Surintendant de la Musique du Roy. Qui se joüent ordinairement au souper du Roy*: Manuscrit, 1703. Bibliothèque nationale de France. Ancien fonds du Conservatoire. RES-582 (A — D). Accessed February 02, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500195t/f1.item>.
- XXVI. Anglebert, Jean-Henri d'. *Pièces de clavessin*. Paris: Chez l'Auteur, 1689.
- XXVII. Lebègue, Nicolas. *Troisième Livre d'Orgue*. Paris: le Sieur de Baussen, n. d. [1685].
- XXVIII. *Six Overtures in Seven Parts for Violins, French-Horns, Hoboys &c. with a Through Bass for the Harpsicord or Violoncello from the Late Operas compos'd by Sigr Hasse, Vinci, Galuppi & Porpora*. London: I. Walsh, 1748.
- XXIX. Handel, George Frederic. *Acis and Galatea: A Mask. As it was Originally Composed*. London: I. Walsh, 1743.

Статья поступила в редакцию 4 марта 2021 г.;
рекомендована в печать 27 мая 2021 г.

Контактная информация:

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

Sinfonia and Overture in the Baroque Era: Terminological Aspect*

Yu. S. Bocharov

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

For citation: Bocharov, Yury. "Sinfonia and Overture in the Baroque Era: Terminological Aspect". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 3 (2021): 354–380.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.301> (In Russian)

This article focuses on the use of *sinfonia* and *overture* as terms in the Baroque era. Its relevance is due to the fact that an objective picture of the Baroque musical culture is impossible without studying authentic terminology, including terms used as names of musical works or their sections. Since there have been no special musicological publications on this topic, information obtained as a result of the study can expand the traditional ideas about what the terms *sinfonia* and *overture* meant in the 17th and the first half of the 18th century. Sheet music and manuscripts as well as articles from the largest European dictionaries of that time indicate that the terms had different meanings. They were used not only in orchestral, but also in solo and ensemble music and even vocal compositions could be regarded as symphonies. Moreover, musical compositions or their sections, called sinfonias and overtures were intended not only for theatrical and concert practice, but also for performance at court and in even at church. According to the author, the terms *sinfonia* and *overture* in the Baroque era, in contrast to modern practice, were used as genre names only in regard to so-called Neapolitan opera symphonies and French overtures. Thus, these terms were generally used much more diversely than it follows from those traditional perceptions on which the modern theory of musical genres is largely based.

Keywords: Baroque era, symphony, overture, suite, instrumental music, opera, musical genre, musical source.

References

1. Tsareva, Ekaterina. "Music Genre". In *Muzykal'naia entsiklopediia*, chief ed. Iurii Keldysh, vol. 2: 383–8. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1974. (In Russian)
2. Bocharov, Yuri. *Overture in the Baroque Era*. Moscow: Kompozitor Publ., 2005. (In Russian)
3. Fraenov, Viktor. "Overture". In *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'*, chief ed. Iurii Keldysh, 560. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1990. (In Russian)
4. Temperley, Nicolas. "Overture". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 18: 824–6. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
5. LaRue, Jan, and Eugene K. Wolf. "Symphony. § 1. 18th century". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 24: 812–33. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
6. Kunze, Stefan. *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*. Laaber: Laaber-Verlag, 1993. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1).
7. Morrow, Mary Sue, and Bathia Churgin, eds. *The Symphonic Repertoire*. Bloomington; London: Indiana University Press, 2012, vol. I: The Eighteenth-Century Symphony.
8. "Symphonia (I)". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 24: 801. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
9. Pöhlman, Egert. "Symphonia. 1. Griechische Antike". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 9: 12. 2. Auflage. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998.
10. Grassineau, James. *A Musical Dictionary <...>*. London: J. Wilcox, 1740.
11. Lebedev, Sergei. "Epistola by Guido: a Familiar Text on an Unfamiliar Cantus". *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, no. 1 (2015): 120–45. (In Russian)

* The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research, project number 20-012-00152 ("Genres and forms of early instrumental music from the perspective of an authentic approach to historical musicology").

12. Brown, Howard Mayer. "Symphonia (II)". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 24: 801. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
13. Finscher, Ludwig. "Symphonie". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 9: 16–53. 2. Auflage. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998.
14. Suzanne G. Cusick, and Jan LaRue. "Sinfonia". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 23: 419–20. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
15. Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que moderne, et les termes de toutes les sciences et des arts*. Tome second. La Haye; Rotterdam: Arnout & Reinier Leers, 1690.
16. Chambers, Ephraim. *Cyclopædia: Or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences <...>*. 2 vols. London: s. n., 1728, vol. 2.
17. Walther, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec <...>*. Leipzig: W. Deer, 1732.
18. Scacchi, Marco. *Breve discorso sopra la musica moderna <...>*. Warszawa: Peter Elert, 1649.
19. Bocharov, Yuri. "Macrostructures in Baroque Instrumental Music". *Starinnaia muzyka*, no. 2/88 (2020): 15–25. (In Russian).
20. Brossard, Sébastien, de. *Dictionnaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usitez dans la Musique*. Paris: Christoph Ballard, 1703.
21. Bocharov, Yuri. "Symphony in the Context of Musical Terminology from the 16th to the mid-18th Century". *Starinnaia muzyka*, no. 2/92 (2021): 12–9.
22. Dratwicky, Benoît. *Les Concerts de la reine*. Versailles: Centre de musique baroque de Versailles, 2012. (Cahiers Philidor, 39).
23. Bulycheva, Anna. *French Music in the First Half of 18th Century*. Moscow: NITs "Moskovskaia konservatoriia" Publ., 2018. (In Russian)
24. Hell, Helmut. *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts <...>*. Tutzing: Schneider, 1971. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 19).
25. Bill, Oswald, und Christoph Grosspietsch, Hrsg. *Christoph Graupner: thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke: Graupner-Werke-Verzeichnis (GWV), Instrumentalwerke*. Stuttgart: Carus, 2005.
26. Bocharov, Yuri. *Genres in Baroque Instrumental Music*. Moscow: NITs "Moskovskaia konservatoriia" Publ., 2016. (In Russian)
27. *Nouveau dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*. 2 tomes. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1717–1718, t. 2: [M — Z].
28. Swain, Joseph P. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
29. Sadler, Graham. *The Rameau Compendium*. Woodbridge: The Boydell Press, 2014.
30. Pont, Graham. "Handel's Overtures for Harpsichord or Organ: An Unrecognized Genre". *Early Music* 11, iss. 3 (1983): 309–22. <https://doi.org/10.1093/earlyj/11.3.309>.
31. Briantseva, Vera. *French Clavecinisme*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., 2000. (In Russian)
32. Bocharov, Yuri. "Suite vs Sonata in the Baroque Era". *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Iskusstvovedenie* 10, no. 2 (2020): 210–29. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.202>. (In Russian)
33. Barnett, Gregory. *Bolognese Instrumental Music, 1660–1710. Spiritual Comfort, Courtly Delight, and Commercial Triumph*. London; New York: Routledge, 2008. <https://doi.org/10.4324/9781315096186>.

Musical Editions and Sources

- I. *Symphoniae iucundae arque adeo breves <...>*. Vitebergae: Georgium Rhau, 1538.
- II. Jehan Matre. *Symphonia quatuor modulata vocibus*. Venetiis: Apud Hyeronimum Scotum, 1543.
- III. *Symphonia Angelica*. Anversa: Pietro Phalesio & Giouanne Bellero, 1585.
- IV. *Intermedii et concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana*. Firenze: Giacomo Vincenti, 1591.
- V. Banchieri, Adriano. *Ecclesiastiche Sinfonie dette Canzoni in aria Francese, a qvatro voci, per sonare, & cantare, & et sopra vn basso seguente concertare entro l'Organo*. Opera sedicesima. Venetia: Ricciardo Amadino, 1607.
- VI. Troilo, Antonio. *Sinfonie, scherzi, ricercari, caprici et fantasia, a due voci, per cantar & sonar, con ogni sorte di stromenti*. Venetia: Ricciardo Amadino, 1608.
- VII. Troilo, Antonio. *Il primo libro delle canzoni da sonare <...>*. Venetia: Ricciardo Amadino, 1606.

- VIII. Marini, Biagio. *Per ogni sorte di strumento musicale diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera, a due, tre, & a quattro*. Venetia: Francesco Magni, 1655.
- IX. Torelli, Giuseppe. *Concerti musicali a quattro*. Opera sesta. Augsburg: Lorenz Kroniger & Theophil Göbels Erben; Johann Christoph Wagner, 1698.
- X. Albinoni, Tomaso. *Sinfonie e Concerti a cinque*. Opera seconda. Venetia: Giuseppe Sala, 1700.
- XI. Porpora, Nicola. *Sinfonie da camera a tre istromenti*. London: B. Fortier, 1736.
- XII. Rosenmiller, Giovanni. *Sonate da camera <...>*. Venetia: Alessandro Vincenti, 1667.
- XIII. Fux, Joanne Josepho. *Concentus musico-instrumentalis in septem partitas <...>*. Opus primum. Norimbergae: Typis Hæredum Felseckerianorum, 1701.
- XIV. Fux, Johann Josef. *Concentus musico-instrumentalis enthaltend sieben partiten und zwar: vier Ouvertüren, zwei Sinfonien, eine Serenade*, bearbeitet von Heinrich Rietsch. Wien; Leipzig: Artaria & C^o; Breitkopf & Härtel, 1916. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 47).
- XV. Dornel, Louis-Antoine. *Livre de symphonies*. Paris: l'Auteur; Foucault, 1709.
- XVI. Boismortier, Joseph Bodin, de. *Actéon: Cantate a voix seule avec symphonie*. Paris: Boivin; Le Clerc, 1732.
- XVII. Boismortier, Joseph Bodin, de. *L'Automne: Cantate de basse taille avec symphonie*. Paris: l'Auteur; Mme Boivin; Le Clerc, 1738.
- XVIII. *Motets de feu Mr. de Lalande*. 20 livres. Paris: Boivin, 1729, liv. 1.
- XIX. Grandi, Alessandro. *Mottetti a una, et due voci con sinfonie di due violini*. Venetia: Alessandro Vincenti, 1629, lib. 3.
- XX. Banchieri, Adriano. *Il Virtuoso ritrovo academico*. Venetia: Bortholomeo Magni, 1626.
- XXI. Pergolesi, Giovanni Battista. *L'Olimpiade*: Manuscript, n. d. [c1735]. Germany. München. Bayerische Staatsbibliothek. Mus. MS 42. Accessed February 02, 2021. [https://imslp.org/wiki/L'Olimpiade%2C_P.145_\(Pergolesi%2C_Giovanni_Battista\)](https://imslp.org/wiki/L'Olimpiade%2C_P.145_(Pergolesi%2C_Giovanni_Battista)).
- XXII. "Recüeil // de // Plusieurs Anciens Ballets // Dancez // Sous les Regnes // de // Henry 3. Henry 4. Et Louis 13. // Depuis l'An 1575 Jusqu'à 1641 // Recherchez et mis en ordre // Par // Philidor l'Aisné Ordinaire de la Musique // du Roy en 1690 // Tome 2^e. [Musique manuscrite]". France. Paris. Bibliothèque nationale de France. Centre technique du livre. RES-F-497. Accessed February 02, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107418q>.
- XXIII. Telemann, Georg Philipp. VI. *Ouverturen nebst zween Folgesätzen bey jedweder <...> fürs Clavier*. Nürnberg: Balth. Schmid, 1740.
- XXIV. Boismortier, Joseph Bodin de. *II sérénades ou symphonies françaises en trois parties pour flûtes, violons et haubois*. Oeuvre 39. Paris: l'Auteur; Boivin; Leclerc, 1732.
- XXV. Lalande, Michel Richard, de. *Les Symphonies de M. de La Lande Surintendant de la Musique du Roy. Qui se jouënt ordinairement au souper du Roy*: Manuscrit, 1703. Bibliothèque nationale de France. Ancien fonds du Conservatoire. RES-582 (A — D). Accessed February 02, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500195t/fl.item>.
- XXVI. Anglebert, Jean-Henri d'. *Pièces de clavessin*. Paris: Chez l'Auteur, 1689.
- XXVII. Lebègue, Nicolas. *Troisième Livre d'Orgue*. Paris: le Sieur de Baussen, n. d. [1685].
- XXVIII. *Six Overtures in Seven Parts for Violins, French-Horns, Hoboys &c. with a Through Bass for the Harpsicord or Violoncello from the Late Operas compos'd by Sigr Hasse, Vinci, Galuppi & Porpora*. London: I. Walsh, 1748.
- XXIX. Handel, George Frederic. *Acis and Galatea: A Mask. As it was Originally Composed*. London: I. Walsh, 1743.

Received: March 04, 2021

Accepted: May 27, 2021

Author's information:

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