

ЖАНР МУЗЫКАЛЬНОГО ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНСУА КУПЕРЕНА

Жанр портрета, широко представленный в изобразительном искусстве – живописи, графике, скульптуре, – распространился и на другие области художественного творчества. Как самостоятельный жанр существует литературный портрет, воссоздающий самобытный облик известных исторических личностей. Кинематограф узаконил экранный портрет в художественном, документальном, анимационном фильме. Уже несколько веков жанр портрета существует в музыке. Первые музыкальные портреты появились в XVII–XVIII стст. в творчестве английских верджинелистов и французских клавесинистов.

В статье делается попытка выявления специфики и основных типов жанра музыкального портрета на примере творчества одного из основоположников жанра – Франсуа Куперена.

Среди разнообразия жанров музыкального искусства есть такие, само название которых вызывает визуальные ассоциации и чье содержание на первый взгляд апеллирует не к слуховым, а к зрительным впечатлениям. Таков жанр музыкального портрета. Теория этого жанра пока еще недостаточно разработана, но само словосочетание “музыкальный портрет” является общеупотребительным в музыковедении (например, у Л.Казанцевой, В.Медушевского, Е.Назайкинского, О.Соколова) [1], где ему обычно придается значение “музыкальной зарисовки самых различных личностей” [2, с. 219]. Жанр музыкального портрета не нов, ему уже несколько веков. Все его музыкальные образцы принадлежат искусству Нового времени, художественный мир которого “основан на внимании к внешнему и конкретному, многообразию человеческих эмоций” [3, с. 82]. Первые музыкальные портреты появляются в XVII–XVIII стст. в творчестве английских верджинелистов и французских клавесинистов. Целью данной работы является выявление специфики и типологии жанра музыкального портрета на примере творчества одного из его основоположников – Франсуа Куперена.

Перу Куперена (1658–1733), прозванного современниками Великим, принадлежит более 130 инструментальных программных миниатюр, жанр которых самим автором был определен как портрет: “Сочиняя пьесы, я всегда имел в виду определенный объект: его мне представляли различные обстоятельства. Таким образом ... пьесы – своего рода портреты, которые находили довольно похожими при звучании под моими пальцами” [4, с. 64].

В полном соответствии с главным требованием портретности в искусстве (“характеристика реального человека”) среди музыкальных портретов Куперена абсолютное большинство составляют изображения знакомых ему людей. Есть среди них портреты знатных персон. К ним относятся “Регентша, или Минерва” (посвящена супруге Филиппа Орлеанского, регента при малолетнем Людовике XV), “Ла Бурбонуаз” и “Ла Шароле” (пьесы, посвященные малолетним дочерям герцога Бурбона), “Несравненные грации, или Ла Конти” (посвящение дочери Людовика XIV, которую Куперен обучал музыке), “Принцесса Мари” (написана в честь Марии Лещинской, невесты Людовика XV) и др. На некоторых портретах запечатлены люди, близкие Куперену, люди его круга. Это “Ла Гарнье” (супруга королевского органиста Габриэля Гарнье), “Ла Моринет”, (написана в честь дочери друга композитора Жана-Батиста Морена), “Великолепная, или Форкре” (супруга композитора Антуана Форкре, еще одного друга Куперена), “Ла Вилье” (супруга Кристофа-Александра Пайо де Вилье, генерального инспектора почт и почтовых станций, которому Куперен посвятил свой первый сборник). Среди “моделей” есть родственники самого Куперена: “Ла Круйи, или Ла Куперинет” (посвящена младшей из двух дочерей композитора Маргарите-Антуанетте) и “Ла Куперен” (имеется в виду жена композитора). “Ла Куперинет” создает впечатление нежной женственности (ремарка *деликатно, без поспешности*), благодаря мягкому триольному ритму и секстовым интонациям, вплетающимся в мелодию. Пьеса “Ла Куперен” мягко лирична и сдержанна: в ней

преобладают мелодические построения, имеющие общую нисходящую направленность и фразы с возвращением мелодии к начальному звуку.

Есть портреты, озаглавленные лишь *женскими именами*, по которым сейчас уже невозможно установить их оригиналы (“Нанетта”, “Мими”, “Манон”, “Бабэ”, “Анжелика”); или именами с уточняющей характеристикой (“Цветущая, или Нежная Нанетта”, “Нежная Фаншон”). Но абсолютное большинство портретных миниатюр у Куперена составляют пьесы, названием которых является не имя, а какое-то одно, наверное, главное качество, черта характера изображаемой модели. Таковы, например, “Трудолюбивая”, “Сумрачная”, “Величественная”, “Недотрога”, “Проворная”, “Ласковая”, “Сладострастная”, “Скорбная”, “Озорница”, “Вкрадчивая”, “Опасная”, “Шутница”, “Волшебница” и др.

Помимо названий, дополнительную программную информацию содержат также многочисленные ремарки, встречающиеся в нотном тексте пьес Куперена: *нежно, наивно, грациозно, живо, благородно, торжественно, значительно* и т.д. Эти ремарки не только уточняют общий характер движения, но и фактически очерчивают не особенно большой диапазон присущих купереновским персонажам эмоций. Именно они позволяют судить об отличительных чертах персонажей портретной галереи Куперена в тех случаях, когда их имена уже очень мало или вовсе ничего не могут сообщить о них современному слушателю. Так, характер Бабэ выдает больше почти нигде не встречающаяся ремарка *ponchalantment* – *небрежно, лениво, равнодушно*. (Она еще лишь раз появится в пьесе “Освежающая”, только там ее оттенок слегка небрежной раскованности будет введен в характеристику персонажа, отличающегося элегантно изысканностью.)

О моделях именных портретных миниатюр Куперена можно также многое узнать, если сопоставить их со сходными по настроению или музыкальному языку безымянными *портретами-характеристиками*. О внутреннем родстве оригиналов этих портретных пьес свидетельствуют не только одинаковые ремарки в нотном тексте, но и сходные приемы их музыкального воссоздания. Так, родство “Ла Вилье” с “Вкрадчивой”, основанное на использовании в обеих пьесах легкой поступи паспье, подтверждается одной и той же ремаркой *грациозно*. Ремарки *любовно, сердечно* объединяют персонажей пьес “Мими” и “Ласковая”. Изобилующие энергичными скачками “Манон” и “Озорница” имеют сходные ремарки *живо и очень живо и акцентированно*. Мягко звучащие в мелодии широкие секстовые ходы и ремарка *нежно* роднят “Ласковую” и “Сладострастную” с пьесами “Цветущая, или Нежная Нанетта”, “Нежная Фаншон”. Быстрые подпрыгивания сближают “Резвую” с шустрými “Брюнетками” (второй частью пьесы “Молодые монахини”). В изысканном фигурационном движении “Флоры” заметно стилистическое соприкосновение с “Цветущей, или Нежной Нанеттой”.

Встречаются среди пьес Куперена и *возрастные портреты*. Таков мини-цикл “Юные годы”. Первая часть носит название “Рождающаяся Муза”. Для воплощения такого образа композитор нашел оригинальный прием. И в начальном соль-мажорном разделе (повторяющемся *da capo*), и в соль-минорной “середине” мелодическая линия как бы лишь постепенно рождается, подготовленная “баюкающими” покачиваниями распределенных между партиями правой и левой руки звуков тонического трезвучия. Вторая часть “Детская” (или “Ребяческая”) имеет меньшую протяженность и узкий звуковой диапазон, в пределах которого вьется незамысловатая мелодия. Третья же часть “Девушка-подросток” отмечена большей мелодической распевностью и подвижностью, включает кокетливые кружения. С ласковой бережностью выписан Купереном детский портрет в пьесе “Принцесса де Шабей, или Муза Монако”. Тихие малообъемные качания составляют ключевую фразу пьесы, звуча светло и слегка игриво (A-dur, морденты), в полном соответствии с изображаемой героиней, “похожей на котенка, играющего лапкой” [5, с. 146].

Кроме индивидуальных, наследие Куперена включает некоторое количество *двойных портретов*. Таковы, например, “Сестры-близнецы” – пьеса, состоящая из двух частей (“parties”), ми-мажорной и ми-минорной, с повтором первой *da capo*. Она написана в жанре аллеманды, сочетающем плавную степенную текучесть движения с квадратной расчлененностью и сосредоточенностью на варьировании исходного мотива в обеих частях. Портрет фиксирует, главным образом, не черты внешности героинь и даже не их

внешнее сходство, а душевную близость, ласковую дружественность взаимоотношений, на что указывают многочисленные авторские ремарки *нежно, сердечно, с любовью*.

Двойным портретом являются и контрастно оттеняющие друг друга “Старые сеньоры” и “Молодые сеньоры”. “Старые сеньоры” имеют подзаголовок “Торжественная сарабанда” и ремарку *благородно*. Стремясь подчеркнуть возрастное различие персонажей и усилить контраст со следующим далее портретом легкомысленных “Молодых сеньоров”, Куперен написал эту сарабанду как намеренно старомодную, в духе XVII в. “Молодые сеньоры” (с подзаголовком “Прежде вертопрахи”) обрисованы последовательностью из двух бойких современных контрдансов (ля-минорного и ля-мажорного). Церемонное старомодное благородство сарабанды и новомодное легкомыслие контрданса противопоставлены друг другу как афористическое музыкально-стилистическое отражение разных эпох, сменившихся на глазах у композитора.

Композитора занимает не тщательная разработка эмоции, а лишь обозначение состояния. Это доказывают не только сольные, но и *групповые его портреты* (“Молодые монашенки”, “Паломницы”, “Монастырские послушницы”, “Сборщицы винограда”, “Жнецы”). Как правило, композитор не стремится показать здесь отдельные личности. Группу характеризует одна обобщенная эмоция, в которой не выделяются сколько-нибудь существенные нюансы (благородная грация пьесы “Малый траур, или Три вдовушки”, сдержанная печаль сарабанды “Старые сеньоры”). Так, музыка мажорной пьесы “Малый траур” с ее слегка пританцовывающим ритмом и ремаркой *грациозно* явно характеризует героинь с легкой иронией: три вдовушки настроены отнюдь не на траурный лад. Их лукавое притворство сродни настроению второй части “Молодых монахинь”.

Часть портретов, судя по названиям (“Жнецы”, “Сборщицы винограда”, “Вязальщицы”, “Прядильщица”, “Маленькие молочницы из Баньоле”), воспроизводят трудовые действия персонажей и по классификации должны быть отнесены к *портретно-жанровым сценам*. Однако композитор вовсе не стремится здесь углубляться в специфику изображаемых процессов, полагая, что о характере деятельности представителей этих профессий мы сможем судить по какой-то одной изобразительной детали, по одному точному штриху музыкального портрета. Потому и “Жнецы”, и “Сборщицы винограда” предстают как изящный условный образ в духе французских оперных и балетных пасторалей той поры. В мелодическом рисунке “Жнецов”, настойчиво возвращающемся к V ступени лада, ощущается некоторое подражание легким взмахам серпов, простому движению туда – обратно. Такими же условно обобщенными кажутся звукоизобразительные намеки в “Прядильщице”. Легкое жужжание прялки и монотонность движений труженицы-ремесленницы изображаются при помощи ровного кружения восьмых в нижнем голосе, сопровождающими мерно повторяющиеся в мелодии секундовые мотивы, украшенные группетто на втором, слабом, звуке. В “Вязальщицах” дополнительной характеристикой отличается добавленная к двухчастной форме маленькая кода с юмористической авторской ремаркой-заглавием “Спущенные петли”. Здесь в гармонически консонантных легких двухголосных фигурациях, ассоциирующихся с быстрым нанизыванием петель, вдруг происходит забавный “сбой” – два диссонантно заостренных уменьшенных септаккорда.

В определенном смысле к профессиональным портретам относятся и “Весталки”, изображающие целомудренных жриц богини Весты. Пьеса состоит из двух контрастных частей (“parties”) – соль-мажорной и соль-минорной. В первой, соль-мажорной, части мелодия в рефрене и в двух куплетах маленького рондо вьется в узком диапазоне со скромной сдержанностью. Но вторую, соль-минорную, часть пронизывают откровенно грустные интонации с обилием малосекундовых “вздохов”. Возможно, они выражают некоторые сожаления героинь об их отречении от женского счастья и других радостей жизни.

Встречаются у Куперена также одиночные и групповые *портреты мифологических персонажей* (“Диана”, “Терпсихора”, “Флора”, “Сильваны”, “Козлоногие сатиры”, “Гименей Амур”, “Амазонка”, “Жалобная Муза”, “Победоносная Муза”). Портреты их, как и портреты людей, нарисованы всего несколькими музыкальными штрихами и представляют героев в одной ситуации, в одной – двух характерных позах. Так, в “Сильванах” изображаемые мифологические лесные существа сначала торжественно

дефилируют в ритме марша, затем, словно устав, прихрамывают. Потом, в начале второго раздела, они кружатся, приплясывая, в конце же его снова прихрамывают. А “Козлоногие сатиры” сначала (в первой части двусоставной пьесы с ремаркой *важно и решительно*) неуклюже тяжело танцуют, а затем (во второй части с ремаркой *стремительно и в бурлескном вкусе*) пускаются в угловатый лихой пляс. В “Херувимах, или Приветливой лазури” групповой звуковой портрет этих милостивых крылатых ангелочков основан на образно метких “порхающих” мотивах (три восходящих звука в ритме дробления), имитационно передаваемых из голоса в голос, словно ведущих воздушно-легкий хоровод на фоне небесной синевы.

Среди программных миниатюр Куперена есть и *национально индивидуализированные портреты* (“Флорентинка”, “Испанка”, “Баска”, “Китайцы”). Однако степень их национальной характерности не велика. Так, в купереновской “Флорентинке” тщетно искать нечто специально флорентийское и подчеркнуто общетальянское. Это лирически обобщенное впечатление от какого-то единичного, портретно индивидуализированного образа. Итальянский элемент проявляется здесь, скорее, как лирическое песенное начало – в отличие от французской танцевальной моторики. Главным компонентом фактуры во “Флорентинке” является, однако, не кантиленная мелодия, а мелодическая фигурация, окутывающая музыкальное целое трепетно-лирической дымкой. Напевность в ней присутствует, но она рассредоточена и как бы завуалирована, растворена в непрерывном движении. В ее очертаниях можно подчас уловить отражение сладостной певучести общетальянского типа, например в серии секвенций с красиво звучащими “воздушными” секстами, отмечающими момент наибольшей эмоциональной открытости и взволнованности высказывания. Ничто не дает оснований усмотреть национально-характерные черты в музыке “Баски”, кроме разве что признаков некоторой южной темпераментности в мелодии. Большой национальной определенностью отмечен портрет “Принцессы Мари”: удачное претворение в третьей части пьесы ритма полонеза (ремарка *напев в польском вкусе*) музыкально обозначает польское происхождение Марии Лещинской. Отметим также совершенно нейтральный колорит “Китайцев”, не обнаруживающих ясных национальных признаков. “Китайцы” – единственный у Куперена случай обращения к ориентальной экзотике, отображенной сугубо условно, наподобие того, как она фигурировала на сценах парижских театров. Поэтому мы можем не удивляться тому, что в первом разделе пьесы купереновские китайцы танцуют французский танец лур. Комический вариант этого танца композитор использовал для характеристики “козлоногих сатиров”, столь же необычных, по его мнению, существ. При этом в “китайском луре” не совсем обычным оказалось разве что обилие размашистых ходов баса в двухоктавном диапазоне. Во втором разделе пьесы внезапная смена размера с 6/4 на 2/4 и ускорение темпа (ремарка *быстро*), по-видимому, подразумевают какую-то комически суетливую пантомимическую сценку, и все заканчивается церемонными поклонами (последние 5 тактов с резким замедлением темпа и сменой метра с 2/4 на 3/4).

Анализ клавишных портретных пьес Куперена позволяет нам сделать некоторые выводы. Отметим, что среди музыкальных портретов, написанных Купереном, в большинстве изображены женские образы. Женская портретная миниатюра неизменно остается главным “программным жанром” Куперена. Оригиналами портретов были преимущественно реальные, живые люди, окружавшие композитора, хотя встречаются и вымышленные портреты мифологических существ. Среди пьес Куперена имеются портреты индивидуальные, двойные и групповые, возрастны, профессиональные и национальные, портреты именные и портреты-характеристики. Все они написаны в жанре инструментальной миниатюры и тем самым соответствуют одному из важнейших принципов портретности – изображение конкретного человека есть единственная, главная тема произведений. Программные названия кратки: композитор считает достаточным с их помощью только направить восприятие слушателя в нужную сторону, избегая подробной детализации. Характеристику образа дополняют авторские ремарки в нотном тексте (указывающие скорость и манеру исполнения). Оригинал портрета характеризуется через присущее ему эмоциональное состояние. Эмоция, настроение, характеристика изображаемого оригинала имеют достаточно общий характер, они, скорее, обозначаются композитором, а не переживаются его героями. Каждый портрет, как правило, изображает модель с

какой-то одной стороны, подчеркивает одно ее главное или наиболее заметное, наиболее очевидное качество. Воплощаются эти качества скромными средствами, чаще всего при помощи одного – двух характерных приемов (мелодических, метроритмических, фактурных, ладотональных).

1. *Казанцева, Л.П.* Музыкальный портрет / Л.П.Казанцева. – М.: НТЦ “Консерватория”, 1995. – 124 с.; *Соколов, О.* К проблеме типологии музыкальных жанров / О.Соколов // Проблемы музыкальной науки: [сборник] / редкол.: В.Цендровский [и др.]. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С. 12–58; *Медушевский, В.* Музыковедение / В.Медушевский // Спутник учителя музыки / сост. Т.В.Челышева. – М.: Просвещение, 1993. – С. 63–125; *Назайкинский, Е.В.* Стиль и жанр в музыке / Е.В.Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

2. *Назайкинский, Е.В.* Стиль и жанр в музыке / Е.В.Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

3. *Медушевский, В.* Музыковедение / В.Медушевский // Спутник учителя музыки / сост. Т.В.Челышева. – М.: Просвещение, 1993. – С. 63–125.

4. *Куперен, Ф.* Искусство игры на клавесине / Ф.Куперен. – М.: Музыка, 1973. – 152 с.

5. *Брянцева, В.Н.* Французский клавесинизм / В.Н.Брянцева. – СПб.: Дмитрий Буланов, 2000. – 379 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ