

==== *Старинная музыка* ====

Научная статья

УДК 78.085.1

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-009-025



**О роли «страстных» ритмов французской поэзии
XVII — начала XVIII века в жанрах *chanson à danser*
и *danse chantée***

Лариса Дмитриевна Пылаева

Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет,
г. Пермь, Россия
ldpylaeva@gmail.com,
<https://orcid.org/0009-0007-6947-2873>



Аннотация. Статья посвящена ритмам французской поэзии барокко, которые рассматриваются как важный исток эмоциональной выразительности танцев эпохи. В качестве примера избрана сарабанда, представленная в жанрах *chanson à danser* и *danse chantée* французских композиторов XVII — начала XVIII века. Специальное внимание уделено так называемой несбалансированной фразировке стихов, приводившей к возникновению «страстных ритмов». Выразительность последних была обусловлена тремя типами акцентов французской речи — грамматическим, логическим и патетическим (ораторским), которые, согласно Ж.-Ж. Руссо, важны для композитора, сочиняющего музыку в танцевальных жанрах. Эквивалентами грамматических акцентов, отмечающих открытые или закрытые звуки, а также краткость или долготу слога, выступают сильные и слабые доли такта. Логические акценты указывают на связи и отношения мыслей, высказываемых в предложениях речи. Патетические или ораторские акценты выражают чувства говорящего и сообщают их слушающим.

Автором осуществляется сопоставительный анализ проявления названных видов акцентов в поэзии, музыке и танце, выявляющий действие «страстных ритмов» французской поэзии.

Новизна материалов статьи заключается в конкретизации механизма действия акцентов французской поэтической речи прежде всего в музыке и танце. Представления о трех типах акцентов важны для выразительности интонирования (как хореографического, так и музыкального), столь значимой для исполнения танцев барокко в связи с риторическими традициями эпохи.

Ключевые слова: французское барокко, риторика танца, *chanson à danser*, *danse chantée*, *sarabande tendre*, «страстные ритмы», грамматический, логический и патетический акценты французской речи

Для цитирования: Пылаева Л. Д. О роли «страстных» ритмов французской поэзии XVII — начала XVIII века в жанрах *chanson à danser* и *danse chantée* [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 3. С. 9–25.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-009-025

Early Music

Original article

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-009-025

On the Role of the “Passionate” Rhythms of French Poetry of the 17th and Early 18th Centuries in the Genres of the *chanson à danser* and *the danse chantée*

Larisa D. Pylaeva

Perm State Humanitarian and Pedagogical University, Perm, Russia,
ldpylaeva@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-6947-2873>

Abstract. The article is devoted to the rhythms of French Baroque poetry, which are considered as an important source of emotional expressiveness in the dances of that time period. One example chosen is the Sarabande, as presented in the genres of the *chanson à danser* and the *danse chantée* by French composers of the 17th and the early 18th centuries. Special attention is given to the so-called unbalanced phrasing of poems, which leads to the emergence of ‘passionate rhythms.’ Their expressiveness was stipulated by the three types of accents present in the French spoken language — the grammatical, the logical and the pathetic (oratorical), which, according to Jean-Jacques Rousseau, create an impact on musical intonation and are important for composers who write music in dance forms. The equivalents of the grammatical accents, which mark the open or the closed sounds, as well as the brevity vs. the length of the syllables, are presented by the downbeats and the offbeats of the measures. The logical accents indicate the connections and relationships of the expressed thoughts uttered in the sentences of speech. The pathetic, or oratorical accents express the feelings of the speaker and communicate them to the listeners.

Keywords: French baroque music, rhetoric of dance, *chanson à danser*, *danse chantée*, *sarabande tendre*, “passionate rhythms,” the grammatical, logical and pathetic accents of French speech

For citation: Pylaeva L. D. On the Role of the “Passionate” Rhythms of French Poetry of the 17th and Early 18th Centuries in the Genres of the *Chanson à Danser* and the *Danse Chantée* [Electronic source]. In: *Sovremennyye problemy muzykoznaneya / Contemporary Musicology*, 2023, no. 3, pp. 9–25. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-009-025

Как известно, танец в своем историческом развитии был тесно связан с пением и поэтическим словом. Ярким проявлением такого взаимодействия стала танцевальная ритмика, которая еще во времена Античности согласовывалась с особенностями стихотворных размеров. В различных танцевальных жанрах поэтические стопы не только синхронизировали хореографические элементы с музыкой, но и во многом определяли передаваемые в танце чувства и настроения.

Для французских композиторов XVII — первой половины XVIII века, причастных к танцевальному искусству, сохраняли актуальность эмоциональные характеристики стоп античной поэзии. Не случайно им уделяет внимание известный теоретик музыки Марен Мерсенн, приводя в трактате «Универсальная гармония» (1636) соответствия поэтических стоп танцевальным жанрам¹. Он полагает, что создатели танцев — «композиторы браблей и балетов, а также танцмейстеры» — могут применять различные виды ритмических стоп поэзии, используя термин «па» (*un pas*), «и вслед за двух-, трех-, четырехстопными (и более) стихами создавать танцы с двумя, тремя, четырьмя (и более) па»².

С другой стороны, современники Мерсенна, сообщая танцевальной музыке тот или иной смысл, не ограничивались ориентацией на представления древних. Они проявляли пристальное внимание к выразительным эффектам поэзии своей эпохи, обусловленным особенностями французского языка XVII столетия.

В этом отношении весьма показательными были жанры *chanson à danser* (песня для танца, или танцевальная песня)³ и *danse chantée* (танец с пением, или спетый танец)⁴. Один из них снискал популярность в среде придворной

¹ Такие характеристики присутствуют и в более поздних источниках — например, в трактате *De poematum cantu et viribus rhythmi* (1673), принадлежащем нидерландскому филологу Исааку Воссиусу (1618–1689). См.: Vossius I. *De poematum cantu et viribus rhythmi*. London: R. Scott, 1673, p. 77.

² Mersenne M. *L'Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique. Seconde partie: Livre VI. De l'Art de bien chanter*. Paris: Cramoisy, 1636, p. 394.

³ Перевод этого жанрового наименования на русский язык представляет известную сложность. Первый вариант — «песня для танца» — передает смысл французского предлога *à* (указание на предназначение для чего-либо); второй — «танцевальная песня» — может быть употреблен по аналогии с переводами названий таких вокальных жанров, как *chanson à bercer* (колыбельная песня) или *chanson à boire* (застольная песня), хотя *chanson à danser* нельзя считать рядоположенным с ними. Термин «танцевальная песня» может не только указывать на участие в исполнении танцора, но и означать присутствие в вокальном сочинении каких-либо признаков танцевальной музыки.

⁴ Оба жанра пока еще мало изучены в музыкознании. Впервые специальный интерес к ним возник у американских музыковедов в 1980-е годы; начиная с 2010-х годов к *danse chantée* неоднократно обращался автор настоящей статьи, а также глубокий знаток музыки барокко Иван Васильевич Розанов, подробно исследовавший темповую организацию в танцах для пения из трактата М. Л'Аффийяра «Очень легкие принципы для правильного [хорошего] обучения музыке...» [1]. В недавнем времени *chanson à danser* и *danse chantée* — в том числе действие в них закономерностей французской поэтической просодии — стали предметом изучения в статье Яны Анатольевны Данишевской [2]. См. также другую публикацию этого автора: [3].

и городской аристократии, другой получил широкое распространение в музыкально-театральной практике XVII — первой половины XVIII века.

Судя по жанровому наименованию, в *chanson à danser* ведущим компонентом выступает пение, в *danse chantée* — танец. Однако, несмотря на это различие, в обоих случаях художественное впечатление достигается органичным взаимодействием слова, музыки и движения. При этом симметричность, повторность, ритмическая периодичность, изначально свойственные песенной поэзии и танцевальной музыке, проявляются здесь лишь в относительно крупном плане. В деталях же, напротив, могут возникать несоразмерность, непропорциональность, становящиеся факторами отображения сильных эмоций или, как тогда говорили, страстей. Немаловажную роль здесь играли так называемые свободные ритмы французской поэзии. По свидетельству Ромена Роллана, около 1610 года французские авторы начали испытывать «настоящее опьянение такими ритмами, и их расцвет <...> продолжался вплоть до 1640 года в лютневой музыке и <...> танцах»⁵.

Игра свободными поэтическими ритмами была тонким и доступным для посвященных (хотя для кого-то и малозаметным) проявлением «искусства нравиться», имевшего особое значение для французской культуры XVII—XVIII веков. Его теория и практика специально рассмотрены в публикациях Натальи Владимировны Зайцевой. В одной из них [5] раскрывается принципиально важная категория «благородного» или «галантного» человека, с которой, в свою очередь, самым естественным образом может быть связана поэзия со страстными ритмами.

Среди *chansons à danser* и *danses chantées* наибольший интерес в плане претворения «ритмов страстей» представляют образцы, выдержанные в жанре сарабанды, которым посвящена эта статья.

В начале XVII века во Франции сарабанда была известна в своем исторически изначальном испанском (иберийском) облике. В ее образцах, относящихся к *chanson à danser* и *danse chantée*, вплоть до 1640-х годов сохранялся размеренный характер стихов, делящихся на равные полустишия. Однако примерно к 1660-м годам испанская сарабанда вполне адаптировалась ко вкусам французского двора, усвоила эстетику своей новой родины. При этом присущая испанскому танцу экспрессия, пожалуй, еще более усилилась, особенно в так называемой нежной сарабанде — *sarabande tendre*⁶. В ее стихах наблюдается переход от сбалансированной к несбалансированной (или не-

⁵ Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. М.: Музыка, 1987. Вып. 2. С. 114. Наталья Владимировна Зайцева, характеризуя французскую галантную поэзию, цитирует известного историка литературы Антуана Адана: «Она направлена не на величие, но на шарм. Она пишется, прежде всего, для дам и для изысканного общества. Ее цель — развлечь их, ибо она, главным образом, игра». Цит. по: [4]. О качествах французской литературы этого времени см. также [5].

⁶ Выразительные эффекты стиховых структур поэтических текстов с различной фразировкой рассматриваются в одной из публикаций автора настоящей статьи [6].

симметричной) фразировке, при которой первая часть стиха обычно короче второй. В качестве примера приведем начальную строку текста сарабанды Анри Демаре из трагедии «Дидона»:

Un tendre amour || on ne peut se deffendre
(4 слога) (6 слогов)

Другим примером несбалансированной фразировки⁷ может служить начальная строка текста сарабанды из трактата Мишеля Л'Аффийяра⁸:

Goûtons les doux plaisirs || Qu'un tendre amour inspire
(6 слогов) (7 слогов)

Использование несбалансированной фразировки, безусловно, служит усилению эмоциональной выразительности поэтического текста. Но при обсуждении действия «ритмов страстей» ограничиваться только констатацией этого факта, конечно же, недостаточно — необходимо рассмотреть различные элементы стиха и особенности его внутренней организации. В поэзии французского барокко такие ритмы определялись тремя факторами:

- 1) долготой слогов французского языка,
- 2) числом слогов в ритмической группе,
- 3) мелодикой эмоциональной речи.

Согласно Жан-Жаку Руссо, эти факторы соотносятся с тремя типами акцентов в речи — грамматическим, логическим и патетическим (или ораторским). Их особенности определяются французским мыслителем в одной из самых объемных статей «Музыкального словаря».

Грамматический акцент «обозначает открытые или закрытые звуки, а также краткость или долготу слога». Логический акцент есть «логическое ударение, указывающее на связи и отношения между предложениями и мыслями и частично выраженное знаками пунктуации». Экспрессивный и подвижный, он выделяет ключевые слова. Патетический (или ораторский) акцент — «различными модуляциями голоса — повышением или понижением тона, замедлением или ускорением темпа речи — выражает чувства говорящего и сообщает их слушающим». Основываясь на мнении древнегреческого историка и ритора Дионисия Галикарнасского, считавшего акцент истоком музыки, Руссо утверждает, что «изучение различных типов акцентов и их языковых эффектов должно быть очень важным для музыканта»⁹.

Принципиальное значение имеет соблюдение всех видов акцента в вокальной музыке, поскольку акцент связан с интонацией, «придающей языкам

⁷ Она возникает в связи с озвучиванием «e» в конце стиха, что было характерно не только для поэтической и актерской декламации, но и для благородного произношения, распространенного при французском дворе в XVII веке.

⁸ L'Affillard M. Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, & à Livre ouvert;... Cinquième Edition revûë, corrigée, & augmentée. Paris: Christophe Ballard, 1705, p. 72.

⁹ Ibid.

большую или меньшую музыкальность». В данном случае Руссо советует композиторам прежде всего «заботиться о мелодии и музыкальной интонации, затем <...> искать патетическую интонацию, которая помогает выразить чувства, и логическую интонацию¹⁰, посредством которой «музыкант более точно передает мысли поэта, ибо для того, чтобы внушить другим те чувства, которые нас вдохновляют, когда мы говорим, нужно суметь заставить нас их услышать. По этой причине необходимо учитывать <...> грамматический акцент»¹¹.

В целом же соблюдение всех видов акцентов при сочинении музыки Руссо признает достаточно трудным делом, поскольку в ней самой «слишком много своих правил <...>. Это очень часто вынуждает композитора оказывать предпочтение какому-либо одному акценту — в соответствии с музыкальными жанрами, в которых он работает <...>. Для танцевальных мелодий требуется учитывать акценты размера и ритма, характер которых у каждой нации определяется языком»¹². Этим мастерством владели не только композиторы, но порой и сами танцовщики, выступавшие в музыкально-сценических постановках при дворе также в качестве певцов, т. е. в роли «гармонических» (музыкальных) ораторов¹³.

В *chansons à danser* и *danses chantées* грамматические акценты позволяют слуху улавливать симметричную структуру стихотворения — подобно тому, как в ораторской речи они помогают сделать периоды звучными, разделяя их на звенья. В музыке, «чтобы не нарушить ритм стиха, каждый грамматический акцент должен попадать на сильную долю такта, а слоги без грамматического акцента — на слабую»¹⁴. Таким образом, эквивалентом грамматического акцента здесь являются «сильные и подчеркнутые звуки каждого аккорда, которые своей долготой и создаваемым впечатлением заметно отличаются от второстепенных звуков того же самого аккорда. Эти выделенные звуки приходятся на сильное (“хорошее”) время музыкального такта»¹⁵.

Однако даже при сбалансированной фразировке стиха синхронное соотношение долгих слогов стиха и сильных долей в музыке может нарушаться.

¹⁰ Мария Валентиновна Распутина констатирует, что в конце XVIII века ораторский и логический акценты стали синонимичными, что решало задачу «сделать понятной интонационную конструкцию музыкального произведения, зрительно представленную в нотном тексте: выявить начала фраз, подчеркнуть границы разделов (с помощью цезур и фермат), подать слушателям знак окончания пьесы (например, с помощью ритарданто)» [7, 142].

¹¹ Rousseau J.-J. Accent. In: Dictionnaire de Musique. Paris: chez Duchesne, 1768, pp. 1–5, p. 3.

¹² Ibid.

¹³ Яркий пример — знаменитая исполнительница главных женских ролей в спектаклях Ж.-Б. Люлли Мария-Луиза Дематен. В расцвете своей сценической карьеры она постоянно выступала одновременно как певица и танцовщица. Галина Александровна Безуглая, ссылаясь на Ребекку Харрис-Уоррик, указывает, что «артисты хора нередко выполняли обязанности танцоров, и наоборот» [8, 34].

¹⁴ Dinouart J. L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur. Paris: G. Desprez, 1761, p. 60.

¹⁵ Rousseau J.-J. Accent ... p. 3. В инструментальных сочинениях в жанре сарабанды с долгими слогами стихов ассоциируются более крупные длительности, с краткими — мелкие. В качестве одного из ярких примеров назовем ансамблевую пьесу Франсуа Куперена — сарабанду «Благородная гордость» из концерта № 9, входящего в инструментальный цикл «Объединенные вкусы». Во второй ее части в момент

Такие несовпадения неоднократно встречаются, например, в сарабанде Жана Буайе. В ней примечательны начала первого и третьего стихов, в которых упоминаются имена влюбленных: долгий слог в них — второй по счету, что предполагает тонкое расхождение поэтического акцента с музыкальным, как правило, приходящимся на начальную временную единицу. Во второй части четверти, на которые попадают долгие слоги, удлиняются до четвертей с точками, и возникает характерная фигура французской сарабанды, отличавшая ее ритмику от других трехдольных танцев (см. нотный пример 1)¹⁶.

Пример 1. Ж. Буайе. Сарабанда (*Le livre chanson à danser et à boire*, 1642)

Clo-ris, veux - tu sa-voir L'ef-fet de ton pou-voir, Clé-an-te nuit et jour Brû-le d'A-mour.

C'est luy qui plein de foy De-dans son â-me Ché-rit la flâ-me Qu'il nou-rit pour toi.

Немаловажно, что закрепление за танцевальным жанром ритма «четверть с точкой — восьмая» произошло в связи с тем, что «в стихах сарабанд, полустишия которых часто рифмовались, акцент первого такта был несколько неясным и приходился на вторую долю ввиду отсутствия анакрузы» [9, 194]. Однако вторая доля при использовании четверти с точкой, приходящейся на короткий или полукороткий слог, не требует от музыканта подчеркивания и некоторого агогического удлинения. В результате целостная картина ритмической организации сарабанды предстает внутренне переменчивой, гибкой, притом что, исполняя этот танец (как и менуэт), «всегда необходимо заботиться о сохранении пропорций и не превращать <...> в *air* со свободным метром»¹⁷.

Обсуждая действие грамматического акцента во французской поэзии, следует отметить еще одну важную его особенность. Она состоит в том, чтобы «всегда несколько оттягивать по времени заключительный мужской слог либо слог, предшествующий женскому» [10, 49–50]. Иными словами, последний слог стиха и полустишия удлиняется, регулярно создавая тем самым эффект достижения цели и ожидание перехода к следующему этапу развития мысли стихотворения, на который переключается внимание.

Неслучайно французский филолог Жорж-Жан Пино предложил обозначить такие моменты в восприятии текста термином «смысловое реле». Вedo-общей кульминации возникает яркий контраст сарабандного ритма и нисходящего движения ровными восьмыми в объеме полутора октав. Это вызывает эффект прямо-таки лавинообразного спуска, в котором словно находит выход сильное внутреннее напряжение, сдерживаемое в начале пьесы.

¹⁶ Все нотные примеры даны в современной нотации.

¹⁷ Bacilly B. de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois*. Paris: Ballard, 1671, p. 107–108.

мый смысловыми реле, слух в меньшей степени останавливается на небольших цезурах в развертывании поэтического выступления и охватывает его текст целиком¹⁸. Как правило, этому приему сопутствует смещение речевого акцента с долгого слога в конце одной группы слов на краткий слог, начинающий следующую группу, вызывая эффект «задержки смысла». Особым образом он передавался исполнителями вокальных партий *chansons à danser* и *danses chantées*, для которых композиторы иногда делали специальные пометы в нотном тексте (см. нотный пример 2).

Пример 2. С. де Броссар. Сарабанда (*I Ve livre d'Airs*, 1696)

В данном случае Себастьян де Броссар использовал специальный условный знак (латинскую букву *d*), отмечая моменты как взятия дыхания певцом, так и краткого «замирания» голоса¹⁹. Поместив *d* после четвертой и десятой

¹⁸ Значимость «смысловых реле» очевидна для исполнителей *chansons à danser* и *danses chantées*, а также для актеров барочного драматического театра, декламирующих текст в так называемом возвышенном стиле.

¹⁹ Сходным образом поступил Л'Аффийяр. В нотных текстах *danses chantées*, помещенных в трактате «Очень легкие принципы для правильного обучения музыке...» он использовал для обозначения момента взятия дыхания между фразами знак в виде маленькой буквы *s*, «немного сокращающий длительность предыдущей ноты и [требующий] исполнения ее слегка короче, чем ее обозначенная [в нотной записи] длительность, чтобы быть вынужденными [слегка] замедлить движение (мера, которая в равной степени необходима для хорошего пения в соответствии с размером и для правильного [верного, истинного] пения)...». Цит. по: [1, 8].

ноты каждой поэтической строки (или же после одиннадцатой — в случае женской рифмы), автор обозначил цезуры для взятия дыхания, обязательные для исполнения своей сарабанды. Используя *d* у четвертей с точкой, композитор подчеркнул моменты «задержки смысла», требующие от исполнителя дополнительного внимания — в частности, к окончаниям слов с озвучиваемым немым *e*. Такое *e* слышится как начало нового слова или ритмической группы. Возникает голосовое скольжение, служащее для передачи вкрадчивых, льстивых интонаций. Для вокальных сочинений в жанре сарабанды с их подчеркнuto страстным характером этот прием особенно типичен. Так, в стихах *Air sérieux en sarabande* Жан-Батиста Друара де Буссе встречаются довольно регулярно возникающие немые *e*, которые смягчают окончание каждого стиха (см. нотный пример 3).

Пример 3. Р. Друар де Буссе. *Air sérieux en sarabande* (*IIIe Recueil d'airs sérieux et à boire*, 1695), фрагмент

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first five measures of the piece. The second system contains measures 6 through 10. The lyrics are written below the vocal line. The basso continuo line includes fingerings: 7, 6, #, 7, #, 6, # in the first system, and 4, 3, # in the second system. A repeat sign is placed after the second measure of the second system, with first and second endings indicated by double bar lines and repeat signs.

Коснемся способов проявления логического акцента в сарабандах французского барокко, который, наряду с долгими слогами, подчеркивает ключевые слова, а также определяет границы различных смысловых единиц высказывания и их соотношения. С этим видом акцента естественным образом координируется ритм стихов, создающий (наряду с размером) в поэзии ощущение гармонии²⁰. Следует подчеркнуть, что ритмическая организация поэтических текстов французских авторов достаточно сложна, поскольку, согласно наблюдениям Шарля Балли, сам «ритм французского языка более вну-

²⁰ Неслучайно современные исследователи, признавая особую важность ритмов во французской поэзии, придерживаются в ее изучении фонологического подхода. По мнению Екатерины Михайловны Белавиной, он более чем оправдан, поскольку «все, что касается интонации, темпа речи и реализации рисунка ударений между адресантом (автором, поэтом, писателем) и адресатом (читателем, слушателем, зрителем) проходит несколько преломлений» [11, 126].

тренний; он как бы таится в малозаметных формах, которые различает только очень чуткий слух; зато слушающим он доставляет истинное наслаждение» [10, 307]. Вместе с тем ритм — важнейший элемент музыкального высказывания, который «оживляет такт таким образом, что, совместно с гармонией, способствует лучшему ощущению движения <...>. Чтобы музыка получилась прекрасной, музыкальный ритм необходимо понимать внутри музыкального метра, который может пропеваться, подобно тому, как и стихи скандируются внутри метрической стопы»²¹.

В организации внутреннего эмоционального движения поэтических текстов *chansons à danser* и *danses chantées* интересно проявляют себя ритмические группы, которые в зависимости от числа входящих в них слогов могут обладать различными выразительными эффектами. Так, одно- и двухсложные группы производят впечатление сжатых и активных, трехсложные — спокойных и ровных. Более продолжительное число слогов в группе характерно для высказываний, произносимых в смущении либо беспокойстве. Наконец, ритмические группы из шести слогов, находящиеся в завершении высказывания, выражают наиболее сильную эмоцию.

В *air sérieux* Франсуа Куперена *Ou'on ne me dise plus...* шести- и семисложные ритмические группы в стихах последней строфы подчеркивают пылкий характер любовного признания и надежду на взаимное чувство:

J'aime Iris,
 J'aime Iris en secret (6), et j'évitè sa presence (7),
 Ce remede cruel accable ma raison,
 Absente je la vois (6), á tous momens j'y pense (7),
 Et cherchant á guerir je fuis ma guerison.

Подобно авторам стихов, композиторы *chansons à danser* и *danses chantées* создавали разнообразные внутритактовые ритмические структуры. Так, за счет диминуций они могли менять одну ритмическую стопу на другую²². Певцы же, чтобы подчеркнуть долгие слоги текста, обогащали ритмический рисунок мелодии различными приемами орнаментации²³. При этом разнообразные украшения не только выписывались в нотном тексте, но и импровизировались, что было в целом характерно для практики барокко²⁴.

Для отделения одной мысли от другой певцами и музыкантами-инструменталистами применялась агогика. Исполнители должны были де-

²¹ Scoppa A. Traité de la poésie italienne rapportée à la poésie française, dans lequel... on y découvre la source de l'harmonie des vers français, qui est l'accent prosodique, et la langue française y est garantie de toutes les imputations injustes faites par J.-J. Rousseau... Paris: Veuve Devaux, 1803, p. 193.

²² См. подробнее об этом: [3, 42–43].

²³ Их описание достаточно полно представлено в трактате Бертрана де Басийи «Искусство прекрасного пения» (Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter...).

²⁴ Техника вокальной импровизации в музыке барокко и ее особенности во французской традиции рассмотрены в работе Елены Валентиновны Кругловой [13].

лать ясные цезуры, но действовать при этом осторожно. Французский проповедник Джозеф Антуан Туссен Динуар (1716–1786) призывал певца «братъ дыхание быстро и незаметно — так, чтобы мысль не прерывалась до окончания высказывания; делая небольшие остановки в конце коротких фрагментов каждого элемента напева, чтобы придать четкость и ясность различным смыслам (*les divers sens*), избегать разрыва связи посредством слишком долгих пауз»²⁵. Пристальное внимание к мелким цезурам необходимо не только для вокальной, но и для инструментальной музыки. Так, по мнению французского скрипача К. Р. Брижона, исполнителю «нужно исследовать короткий промежуток времени между нотой, которая оканчивает фразу, и той, которая начинает следующую фразу, несмотря на то, что эта пауза вредит такту»²⁶.

Приведенные рекомендации позволяют заключить, что музыканты должны были тщательно выстраивать свою «речь», прибегая при ее «произнесении» к тонким темповым колебаниям. Поступая таким образом, они позиционировали себя как ораторы, поскольку любое художественное высказывание в эпоху барокко имело риторический посыл, непременно содержало патетический акцент. В поэтической декламации, отображаемой в *chansons à danser* и *danses chantées* прежде всего в вокальной партии, такой акцент предполагает выявление выразительных, постоянно меняющихся ритмов, создаваемых группами слов стихотворения. Певцу, называемому в эпоху барокко «гармоническим оратором», вторят участвующие в исполнении танцовщик и музыканты-инструменталисты²⁷. При этом в музыке и пении риторика предстает не только видимой, но и слышимой.

В танце же риторика исключительно визуальная. Однако по своему воздействию она не только не уступает риторике слышимой, но, с точки зрения современников барокко, превосходит ее. Аббат-иезуит Франсуа Помей, описывая в приложении к составленному им «Королевскому словарю» (1671) исполнение французской *sarabande tendre*, считает, что по сравнению с мимикой, телодвижениями и шагами танцовщика другие проявления выразительности — просто «ничто»²⁸.

²⁵ Dinouart J. L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur ..., pp. 104–105.

²⁶ Brijon C. R. Réflexions sur la musique, et sur la vraie manière de l'exécuter sur le violon. Paris: Chez auteur, 1763. Facsimile, Geneva: Minkoff, 1972, p. 17.

²⁷ Важная роль риторически преподносимого слова не только в вокальной, но и в инструментальной музыке подчеркивается в исследовании Мэри Кир, где рассматривается недавно обнаруженная Кристофом Руссе единственная сохранившаяся кантата, приписываемая Франсуа Куперену — «Ариадна, утешаемая Вакхом» (*Ariane consolée par Bacchus*) для камерного состава с басса континуо [14].

²⁸ Pomey F. Description d'une Sarabande dansée. In: Pomey F. Le Dictionnaire royal augmenté. Lyons: chez Antoine Molin, 1671, p. 22. Заметим, что здесь сарабанда — единственный танец, исполнение которого удостоилось в словаре подробного рассмотрения. В других публикациях автора настоящей статьи описание Помея специально анализировалось с позиций барочной риторики и эстетики хореографии *belle danse*. См.: [15; 16].

Истоком такой выразительности была не только музыка, но и поэтические ритмы, под сильным влиянием которых находился стиль *belle danse*, что отразилось в определении искусства танца как «немой поэзии»²⁹. Во фрагменте описания Помея раскрывается мастерское владение исполнителем сарабанды темповой агогикой, чрезвычайно важной для поэтической декламации:

Иногда, попадая в такт настолько точно, насколько это только возможно, он (танцовщик) словно оставался неподвижным и наполовину наклонялся в сторону, приподняв одну ногу и держа ее на весу [аналогия фиксации долгих слогов. — Л. П.]; а потом, восполняя истекшую единицу времени другой, более стремительной, он словно летел — таким быстрым было его движение [аналогия перехода на короткие слоги. — Л. П.]³⁰.

Заметим также, что в своих наблюдениях Помей употребляет выражение «бурные ритмы» применительно к соотношению единиц танцевального и музыкального времени: «Подчас он [танцовщик. — Л. П.] пропускал полную единицу времени, застывая на месте как статуя, а потом — наоборот, был в своих движениях и бурных ритмах стремителен словно стрела, оказываясь в другом конце зала, прежде чем кто-то мог заметить его исчезновение»³¹.

В данном случае «бурные ритмы» танца и музыки (с ритмическим рисунком, предположительно содержащим контрастные музыкальные длительности) могут пониматься синонимично «страстным» поэтическим ритмам³².

Разумеется, что без участия в танце звучащего слова мы можем говорить только о косвенном действии таковых ритмов. Однако в *chansons à danser* и *danses chantées* оно обнаруживается достаточно явно и предполагает постижение художественного смысла через полагание словесного ряда, погружение в мир поэзии французского барокко. С другой стороны, при применении аналитического подхода, включающего специальное исследование различных элементов поэтического текста, их выразительных возможностей, обусловленных особенностями французского языка, возникают вопросы: не помешает ли тщательное выполнение закономерностей просодии и отображение различных элементов страстных ритмов выявлению оригинальности замысла создателей произведения — поэта, композитора, хореографа — и рождению собственной исполнительской интерпретации? Не заслонят ли детали целого?

²⁹ Pure M. de. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Paris: Brunet, 1668, p. 230.

³⁰ Pomey F. *Description d'une Sarabande dansée...*, p. 22.

³¹ *Ibid.*

³² Не подлежит сомнению, что исполнитель сарабанды, столь впечатливший автора «Королевского словаря», проявлял себя как истинный оратор, искусно владеющий различными способами общения с публикой и соответственно патетическим акцентом: «он посылал присутствующим нежные и страстные взгляды, а затем, казалось, устав быть любезным, он отводил взоры, как будто желая скрыть свое чувство, и порывистым движением словно отнимал дар, который прежде предлагал <...>. В продолжение всего танца он завоевывал столь же много сердец, сколь прельстил зрителей» См.: Pomey F. *Description d'une Sarabande dansée...*, p. 22.

Вряд ли есть необходимость стремиться отобразить каждую из названных деталей в пении, танце, игре на инструментах, дабы не попасть в число исполнителей, которые, по словам выдающегося интерпретатора старинной музыки Николауса Арнонкура, «хотя и знают музыкальную грамматику, но выполняют, будто склеротичные профессора лингвистики, что-то наподобие буквального перевода». «Однако, — замечает музыкант, — нельзя упрекать правила за то, что не удается их избежать», указывая тем самым на необходимость знания и соблюдения данных правил [17, 18]. Сходную мысль высказывал и Игорь Федорович Стравинский. В «Музыкальной поэтике» он приводит суждение Шарля Бодлера о том, что просодия и риторика в эпоху барокко, напротив, «помогали расцвету оригинальности», и продолжает: «Чем больше налагаешь на себя ограничений, тем больше освобождаешься от цепей, сковывающих дух»³³.

Список источников

1. Розанов И. В. Темпы танцев для пения в трактате Мишеля Л'Аффийяра (Париж, 1705) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. 2014. Вып. 2. С. 5–41.
2. Данишевская Я. А. Старинная французская сюита: сарабанда как вокально-инструментальный жанр // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: «Социально-гуманитарные науки». 2020. Т. 20. № 1. С. 72–78. DOI: 10.14529/ssh200111
3. Данишевская Я. А. Преломление законов просодии поэтических текстов *airs* в старинных танцах для клавира из французских сюит // Музыка. Искусство, наука, практика. 2020. № 1 (29). С. 38–49.
4. Зайцева Н. В. Полемика вокруг французского классицизма XVII века. Историография вопроса [Электронный ресурс] // Философия и культура. 2022. № 2. С. 101–114. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.2.37321 (дата обращения: 2.06.2023).
5. Зайцева Н. В. Светский этикет и «искусство нравиться» во французской моралистической литературе XVII–XVIII веков [Электронный ресурс] // Genesis: исторические исследования. 2022. № 2. С. 65–75. DOI: 10.25136/2409-868X.2022.2.34998 (дата обращения: 2.06.2023).
6. Пылаева Л. Д. Терминологические соотношения музыкального, поэтического и хореографического синтаксиса в сценических танцах французского барокко // Материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки «Термины, категории и понятия в музыковедении», 2–5 октября 2019 г. / Московская гос. консерватория

³³ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1973. С. 41. Источник цитаты из Ш. Бодлера (Baudelaire Ch. *L'Art romantique*), заимствованной, в свою очередь, из «Искусства и схоластики» Ж. Маритена, приведен на с. 244 в издании: Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012.

им. П. И. Чайковского, Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2021. С. 431–440.

7. *Распутина М. В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009.

8. *Безуглая Г. А.* Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. СПб., 2021.

9. *Пылаева Л. Д.* Музыка сценических танцев французских композиторов XVII — начала XVIII веков в контексте риторической эпохи: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2012.

10. *Pineau J.* Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse. Paris: Klincksieck, 1979.

11. *Белавина Е. М.* О ритме во французском языке: полемика литературоведов и лингвистов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 2–3. С. 124–126.

12. *Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: Иностранная литература, 1955.

13. *Круглова Е. В.* Об орнаментации и импровизации в вокальном исполнении эпохи барокко [Электронный ресурс] // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 6. С. 13–23. DOI: 10.7256/2453-613X.2022.6.39508 (дата обращения: 10.06.2023).

14. *Cyr M.* Ariane consolée par Bacchus and François Couperin's early writing for the viol. In: Early Music, 2020, vol. 48, issue 3, pp. 291–306. DOI: 10.1093/em/сааа037

15. *Пылаева Л. Д.* «Страстные ритмы» во французских *danses chantées* (к проблеме соотношения слова и музыки) // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 132–134.

16. *Пылаева Л. Д.* О понятии *danse de caractère* во французской музыке XVII — первой половины XVIII веков // Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы: сб. материалов Междунар. научной конф. К 80-летию УГК и 175-летию М. П. Мусоргского. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2015. С. 183–192.

17. *Арнонкур Н.* Музыка барокко: путь к новому пониманию / пер. с нем. О. Коваля; под ред. А. Аширметовой. М.: Пальмира, 2019.

Информация об авторе:

Пылаева Л. Д. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра культурологии, музыковедения и музыкального образования, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, Пермь, Россия

References

1. Rosanoff I. V. Tempy tancev dlya peniya v traktate Mishelya L’Affijyara (Parizh, 1705) [The Tempos of Danses chantées in Michel L’Affillard’s Treatise (Paris, 1705)]. In: *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 2014, vol. 4, no. 2, pp. 5–41. (In Russ.)
2. Danishevskaya Y. A. Starinnaya francuzskaya syuita: sarabanda kak vokal’no-instrumental’nyj zhanr [Old French Suite: The Sarabande as Vocal & Instrumental Genre]. In: *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2020, vol. 20, no. 1, pp. 72–78. (In Russ.). DOI: 10.14529/ssh200111
3. Danishevskaya Y. A. Prelomlenie zakonov prosodii poeticheskikh tekstov airs v starinnyh tanch dlya klavira iz francuzskih syuit [Refraction of the Laws of Prosody of the French Airs in Ancient Dances for Clavier]. In: *Music. Art, Research, Practice*, 2020, no. 1 (29), pp. 38–49. (In Russ.)
4. Zaytseva N. V. Polemika vokrug francuzskogo klassicizma XVII veka. Istoriografiya voprosa [The Controversy Around the French Classicism of the 17th Century. Historiography of the Issue] [Electronic source]. In: *Filosofiya i kul’tura / Philosophy and Culture*. 2022, no. 2, pp. 101–114. (In Russ.). DOI: 10.7256/2454-0757.2022.2.37321 (accessed: 2.06.2023).
5. Zaytseva N. V. Svetskij etiket i “iskusstvo nraiv’sya” vo francuzskoj moralisticheskoy literature XVII–XVIII vekov [Secular Etiquette and the ‘Art of Liking’ in French Moralistic Literature of the 17th – 18th Centuries] [Electronic source]. In: *Genesis: Istoricheskie issledovaniya / Genesis: Historical Research*, 2022, no 2, pp. 65–75. (In Russ.). DOI: 10.25136/2409-868X.2022.2.34998 (accessed: 2.06.2023).
6. Pylaeva L. D. Terminologicheskie sootnosheniya muzykal’nogo, poeticheskogo i horeograficheskogo sintaksisa v scenicheskikh tanch francuzskogo barokko [Terminological Relations of Musical, Poetic and Choreographic Syntax in Stage Dances of French Baroque]. In: *Terms, Concepts and Categories in Musicology. IV International Congress of the Society for Theory of Music*. Kazan, October 2–5, 2019. Congress Proceedings. Kazan: Zhiganov Kazan State Conservatoire, 2021, pp. 431–440. (In Russ.)
7. Rasputina M. V. Stanovlenie klavirnogo stilya v muzyke yuzhnonemeckogo barokko [The Rise of the Clavier Style in the Music of the South German Baroque]. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2009. (In Russ.)
8. Bezuglaya G. A. Muzyka baleta v kontekste muzykal’noj deyatel’nosti horeografov (konec XVI – pervaya tret’ XX vv.) [Ballet Music in the Context of the Musical Activity of Choreographers (From the End of the 16th till the First Third of the 20th Century)]. Doctor Habil. Thesis (Arts). Saint Petersburg, 2021. (In Russ.)
9. Pylaeva L. D. Muzyka scenicheskikh tancev francuzskih kompozitorov XVII – nachala XVIII vekov v kontekste ritoricheskoy epohi [Music of Stage Dances of French Composers of the 17th and Early 18th Centuries in the Context of the Rhetorical Era]. Doctor Habil. Thesis (Arts). Moscow, 2012. (In Russ.)
10. Pineau J. *Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d’analyse*. Paris: Klincksieck, 1979.

11. Belavina E. M. O ritme vo francuzskom yazyke: polemika literaturovedov i lingvistov [On Rhythm in the French Language: Polemics of Literary Scholars and Linguists]. In: *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [Current Issues of the Humanities and Sciences], 2016, no. 2–3, pp. 124–126. (In Russ.)

12. Bally Ch. *Obshchaya lingvistika i voprosy francuzskogo yazyka* [Linguistique générale et linguistique française]. Moscow: Inostrannaya literatura, 1955. (In Russ.)

13. Kruglova E. V. Ob ornamentacii i improvizacii v vokal'nom ispolnitel'stve epohi barokko [On Ornamentation and Improvisation in Baroque Vocal Performance] [Electronic source]. In: *PHILARMONIKA. International Music Journal*, 2022, no. 6, pp. 13–23. (In Russ.). DOI: 10.7256/2453-613X.2022.6.39508 (accessed: 10.06.2023).

14. Cyr M. Ariane Consolée par Bacchus and François Couperin's Early Writing for the viol. In: *Early Music*, 2020, vol. 48, issue 3, pp. 291–306. DOI: 10.1093/em/caaa037

15. Pylaeva L. D. “Strastnye ritmy” vo francuzskikh danses chantées (k probleme sootnosheniya slova i muzyki) [“Passionate Rhythms” in French Danses Chantées (the Problem of Correlation of Words and Music)]. In: *Problemy Muzykal'noj Nauki / Music Scholarship*, 2009, no. 2 (5), pp. 132–134. (In Russ.)

16. Pylaeva L. D. O ponyatii danse de caractère vo francuzskoj muzyke XVII – pervoj poloviny XVIII vekov [On the Concept of Danse de caractère in French Music of the 17th and first half of the 18th Centuries]. In: *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory, Issue 9. Muzykal'naya nauka v nachale XXI veka: dostizheniya, problemy, perspektivy* [Musicology in the Early 21st Century: Achievements, Problems, Prospects]. Proceedings of the International Scientific Conference to the 80th Anniversary of the Urals Mussorgsky State Conservatoire and the 175th Anniversary of Modest Mussorgsky. Ekaterinburg: Urals Mussorgsky State Conservatoire, 2015, pp. 183–192. (In Russ.)

17. Harnoncourt N. *Muzyka barokko: put' k novomu ponimaniyu* [Musik Als Klangrede. Wege zu einen neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge], transl. from German by O. Koval', ed. by A. Ashirmetova. Moscow: Palmira, 2019. (In Russ.)

Information about the author:

Larisa D. Pylaeva — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Cultural Studies, Musicology and Music Education Department, Perm State Humanitarian and Pedagogical University, Perm, Russia

Статья поступила в редакцию 12.05.2023;
одобрена после рецензирования 18.07.2023;
принята к публикации 28.07.2023.

The article was submitted 12.05.2023;
approved after reviewing 18.07.2023;
accepted for publication 28.07.2023.