

А. Д. ПЫЛАЕВА

Пермский государственный педагогический университет

УДК 781.62.085.1.087.6 (44)

«СТРАСТНЫЕ РИТМЫ» ВО ФРАНЦУЗСКИХ DANSES CHANTÉES
(К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ СЛОВА И МУЗЫКИ)

В настоящей статье речь пойдёт о примечательном феномене французского музыкального барокко *danse chantée* (фр. — «танец с пением», или «спетый танец»), на протяжении XVII — первой половины XVIII вв. представлявшем одно из ярких явлений французской национальной традиции. *Danse chantée* — разновидность сценического танца в театральных постановках *Grande siècle* [Великого столетия], где устойчивым признаком стал исполнительский состав, предполагавший участие не только танцоров, но и певца, в партии которого звучала основная тема на стихотворный текст. При этом жанровая основа самого танца могла быть различной.

Danse chantée получил широкое распространение в придворной музыкально-театральной практике эпохи абсолютизма. Авторы разнообразных музыкально-сценических постановок (среди которых Ж.-Б. Люлли, А. Кампра, П. Аффилар и др.), возрождая дух искусства античности, создали *danse chantée* как «ансамбль» искусств в миниатюре, в котором танцевальные па и их комбинации получают «особую окраску в контексте стихотворной, музыкальной, танцевальной фразы» [3, с. 139]. Благодаря включению слова смысловое содержание танца становится более понятным, усиливается выразительность и степень эмоционального воздействия танца на публику. Заметим, что слово играло большую роль в ранних французских балетах вообще: не зря хореографу-постановщику настоятельно рекомендовалось соединять своё искусство со знаниями не только из области геометрии, скульптуры, живописи, музыки — непосредственно связанными с устройством танцевального действия; «его сочинение должно украшать изящное стихотворство ...» [2, с. 268].

Хореографическая практика при дворе Людовика XIV, исполнительский стиль так называемого «прекрасного танца» (*belle danse*) находились под сильным влиянием поэзии *Grande siècle*: продолжительность, интонационный строй и внутреннюю структуру музыкальных построений в танцах с пением во многом определяли общая композиция стихотворения, продолжительность и ритмическая схема стиха. В её оформлении важными факторами были *количество слогов, их долгота или краткость*. Последняя характеристика играла принципиальную роль в выразительном произнесении поэтического текста, призванного в те времена вызывать у человека прежде всего различные «страсти», часто передаваемые в преувеличенно

помпезной манере. Бесконечно разнообразные комбинации долгих и кратких слогов образовывали так называемые «ритмы страстей», или «страстные ритмы» [11, с. 26], которыми изобилует язык стихотворений.

«Страстные ритмы» поэзии активно влияли на музыку *danse chantée*, манеру их исполнения в целом, но сильнее всего сказывались в вокальной партии. Здесь примечательным образом проявляли себя долгие слоги французской декламации. Наиболее полную информацию о таковых мы находим у признанного мэтра французского искусства *bien chant* (в некотором роде аналога знаменитого итальянского *bel canto*) Бенямина де Басили (ок. 1625–1690) в трактате «Искусство прекрасного пения» (1668) [7]. Внимательное отношение к долгим слогам требовалось в связи с исполнением украшений, применяемых с целью обильного варьирования. Введение украшений было призвано ритмически подчёркивать долгие слоги, выделяющие нужные слова — подобно риторическим акцентам в речи оратора. Именно в такой роли в *danse chantée* выступал певец, которого, как указывал М. Мерсенн, называли «гармоническим оратором» [10, с. 178]. Наделённый столь высоким статусом, певец непременно должен был хорошо знать, какие из слогов во французском языке считались долгими, чтобы правильно разместить украшения и мелкие длительности.

С этой целью Б. Басили в третьей части своего трактата рассматривает квантитативную ритмику французской поэзии в *air de cour*. На основе её анализа он выстраивает целую шкалу типов слогов по способу произнесения (*долгие, полудолгие, полукороткие и короткие* слоги) и даёт краткую характеристику каждого типа. Критериями классификации слогов выступают: наличие соответствующих буквосочетаний и манера их произнесения (закрытая, открытая), комбинация определённых гласных и согласных звуков в слоге. *Долгим* нужно считать слог, содержащий звуки *ep, an, un, in, on*, закрыто произносимые буквосочетания *au, ou, un, ai*, гласную, после которой следует звук *s*; оканчивающийся на *s, x, z*, а также на любом другом согласном звуке, после которого используют лиззон (объединение слов в слитно произносимую группу). Басили определяет с этих позиций и другие виды слогов: *полудолгий* слог (имеющий окончание *ous*; образованный с участием *g* или *l*, после которых идут другие согласные звуки), *полукороткий* слог (содержа-

щий два разных согласных звука), *короткий* (во всех остальных случаях). На первый взгляд, столь подробная классификация и указания Басили относительно вокального «произнесения» различных слогов могут показаться искусственными и запутанными, но на самом деле сравнение его теории с особенностями фонетики французского языка показывает, что средствами своей эпохи Басили дал достаточно точное описание французской просодии. Для исполнителя-вокалиста — современника Басили столь подробные рекомендации воспринимались как вполне естественные, и он часто мог полагаться на свою интуицию в плане чувства языка.

Долгие слоги, о которых писали Басили и его последователи, являются долгими, продлеваемыми звуками французской ораторской речи. По их мнению, долгий слог должен произноситься так, чтобы он казался «долгим». Музыкантов наших дней не должно смущать возникающее при этом несовпадение долгого слога и сильной доли в музыке: *длина слога перекрывает (!) местоположение ноты внутри такта*. Современная американская исследовательница танцевальной музыки XVII — начала XVIII веков П. Ранум объясняет отмеченное несовпадение, исходя, как и Басили, из «предписания риторики утрированно произносить долгие слоги, чтобы ухо четко воспринимало их долготу» [11, с. 26]. Иными словами, долгий слог на последней ноте такта должен казаться слуху долгим, что никак нельзя игнорировать как ошибку либреттиста. Исполнение *danse chantée* с учётом отмеченного явления может в первый момент показаться неестественным и нелогичным. Однако такое впечатление не должно смущать исполнителя и слушателя, поскольку в целом некая вычурность, преувеличенная помпезность, к которым приводит описанная ситуация, в большой мере характеризуют дух придворного искусства в эпоху французского абсолютизма.

Особую важность во французской декламации представляет не только долгота слогов, но и их количество в *ритмической группе*. Во французском языке это «группы слов, выражающие в речи единое смысловое целое, при помощи которых осуществляется синтаксическое членение речевого потока» [6, с. 84].

Самыми мелкими элементами ритмической группы являются слоги, объединяющиеся в «ритмические единицы» [11, с. 27], которые в стихах французской барочной поэзии насчитывают обычно от одного до шести слогов. Чем короче ритмическая единица, тем более интенсивной она оказывается в сравнении с окружающими её единицами. Поэтому одно- и двухсложные единицы воспринимаются как содержащие ключевые слова, и их слоги при чтении (а также при пении) интуитивно удлиняются.

Часто ритмическая единица завершается парой таких слогов, имитирующих манеру произнесения долгих слогов французской декламации. Употребленные в начальной или средней строке текста одно- и двухсложные единицы (особенно, если их слоги долгие или произнесены на повышенных тонах голоса) переключают внимание слушателя с конечных ударений в моменты цезур или при рифме, что приводит к большей плавности, мягкости звучания стиха. Добавим, что короткие единицы могут полностью состоять из длинных слогов, делая особенно значимыми отдельные слова текста. Их выделение может приводить к примечательному расхождению с метроритмическими акцентами в музыке или, иными словами, к возникновению так называемого «встречного ритма» [5, с. 14].

Типичным примером описанной ситуации может служить первый куплет «Сарабанды для танца» Жана Буайе из его «Второй тетради танцевальных и застольных песен» [8], в тексте которого долгие слоги выделены заглавными буквами (пример № 1).

Пример № 1 Ж. Буайе. Сарабанда для танца

Следовательно, именно *различные способы сочетания долготы слогов и ритмических групп создают «страстные ритмы»*.

Включение большого числа долгих слогов в состав протяжённых ритмических единиц вызывает эффект намеренного приостанавливания течения речи. Присутствие долгих слогов внутри кратких ритмических единиц заставляет речь казаться в целом достаточно медленной. И наоборот, короткие слоги в продолжительных ритмических единицах приводят к слуховому восприятию речи как произносимой быстрее.

Тонкие смены оттенков заключённого в высказывании эмоционального состояния часто передают слова с «женскими» окончаниями, имеющими конечное немое «е». Поскольку оно слышится как начало нового слова или новой ритмической единицы, реальное деление слов на слоги будто бы нарушается, и внутри стихов возникают связанные ритмы, характеризующиеся интонационным скольжением. Такой приём часто используется во вкрадчивых, льстивых, притворно-ласковых фрагментах. В своей крайней форме предпоследний слог нарастает как огромная волна и добавляет помпезности речам королей, возвра-

ниям к богам или эмоционально преувеличенным замечаниям. А ещё в одной «Сарабанде для танца», принадлежащей Ж. Буае [9], связанный ритм, возникающий при озвучивании немого «е», словно имитирует журчание воды, усиливая текучесть мелодической линии (пример № 2).

Пример № 2 Ж. Буае. Сарабанда для танца

Bel - le ri - viè - re, Sur qui na guè - re Phi - lis jet - toit ses doux re -
gards Pour bien pleu - rer l'ab - sen - ce de ses char - mes.
Tu as moins d'eau que je n'au - ray de lar - mes.

В это время «тансор сдерживает движения рук и корпуса, сосредотачиваясь на ритме ног. Он скорее скользит, чем делает шаги, подчёркивая мимикой течение женских окончаний, где граница между ритмическими единицами практически неразличима» [11, с. 29].

«Страстные ритмы» являются важным показателем характера движения (*mouvement*) танцев французского барокко, а в случае с *danse chantée* составляют самую его суть. В очень большой степени именно они помогают исполнителю достичь высшей цели его стремлений — глубоко растрогать публику, передать тонкую смену чувств.

Бесконечно разнообразные ритмы стихов *danse chantée* могут быть уподоблены фигурам ораторской речи, которая звучит из уст певца. С другой стороны, сам танцовщик выступает как исполнитель говорящий,

рассуждающий. Знаменитый французский хореограф Т. Арбо замечает: «...практически все учёные придерживаются той точки зрения, что танец — род немой риторики, посредством которой “оратор” одними движениями может заставить себя слушать и дать понять зрителю, что он весел, достоин похвалы, любви, почитания. Не кажется ли вам, что танец является способом речи, выраженной в движениях ног танцующих? Не говорит ли он мысленно своей возлюбленной: “Любите ли вы меня? Желаете ли вы, чтобы я был с вами?”» [1, с. 136].

Таким образом, во французских *danses chantées* одновременно сочетаются видимая, но «немая» риторика танцора и слышимая риторика певца, риторика хореографии и поэтической речи.

На наш взгляд, сказанное обязательно следует принимать во внимание и при обращении к танцам во французской инструментальной музыке эпохи барокко. Основанием этому служит, прежде всего, общность культурной традиции, которая во Франции по-особому тесно (в силу исторических причин) была связана с искусством риторики. Естественно, что его преломление в танцах без участия певцов, без слова носило специфический характер. Поэтому попытка расшифровать смысл может быть названа своеобразной «риторической герменевтикой», поскольку осуществляется в более сложной ситуации. Однако она представляется нам возможной через *полагание словесного ряда*. В контексте художественных традиций «риторической эпохи» (Ал. Михайлов) оно проясняет содержание музыки без слов, позволяет оценить богатство его смысловых оттенков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арбо Т. Оркестрография (фрагменты трактата) // Музыкальная академия. — 1991. — № 1. — С. 136.
2. Компан Ш. Танцевальный словарь. — М., 1790.
3. Красовская В. Статьи о балете. — Л., 1976.
4. Михайлов Ал. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.
5. Ручьевская Е. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений. — Л., 1988.
6. Щерба Л. Фонетика французского языка. — М., 1953.
7. Bacilly V. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant français. — Paris, 1668.
8. Jean Boyer. Sarabande pour danser. II^e livre chansons à danser et à boire. — Paris, 1642, f. 36 v.
9. Jean Boyer. Sarabande pour danser. II^e livre chansons à danser et à boire. — Paris, 1642, f. 37 v.
10. Mersenne M. Harmonie universelle. — Paris, 1637.
11. Ranum P. Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande // Early music. — 1986. — № 1. — P. 22–41.

Пылаева Лариса Дмитриевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыковедения и музыкальной педагогики
Пермского государственного педагогического университета,
соискатель кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского