

ФРАНЦУЗСКИЙ DANSE CHANTÉE И ПОНЯТИЕ «ХАРАКТЕР» В МУЗЫКЕ ЭПОХИ ЛЮДОВИКА XIV

Раскрываются специфика жанра *danse chantée* («танец с пением») и роль в понимании феномена «характер» во французской музыке времен Людовика XIV. Рассматривается генезис и сущность данного феномена, во многом определяющего содержательный смысл французской музыки в эпоху Короля-Солнце. Автор опирается на музыкально-теоретические взгляды представителей французской и немецкой культур второй половины XVII – первой половины XVIII в., тесно связанные с риторикой и барочной теорией аффектов. Специально подчеркивается ключевая роль танца в становлении представлений о «характере» не только танцевальных жанров барокко, но и французской музыки указанного периода как таковой.

Ключевые слова: Людовик XIV; теория аффектов; риторика; «характеры танцев» (*les caractères des danses*); «танец с пением» (*danse chantée*).

Музыка западноевропейского барокко, несмотря на возросшую в последние десятилетия степень изученности, в наши дни все еще таит для исполнителей и музыковедов немало секретов. К ним относятся и эмоциональное содержание музыкальных сочинений XVII – первой половины XVIII столетий, в значительной степени связанное с барочной теорией аффектов.

Не является в этом плане исключением и наследие французских композиторов, деятельность которых приходится на период правления Короля-Солнце. Однако объясняя содержание их сочинений через общие установки теории аффектов (имеющие, можно сказать, универсальный характер для творчества практически всех представителей западноевропейского барокко), следует принимать во внимание ее весьма своеобразное воплощение во французской традиции.

Общество «Великого века» постигало смысл и эмоциональный строй музыкальных произведений, располагая заключенные в них «характеры» (*«caractères»*). Современники Людовика XIV – театральные актеры, певцы, танцоры, исполнители-инструменталисты, с одной стороны, и слушатели и зрители – с другой, – определяли их без труда, тем более что подчас музыкальные пьесы мыслились композиторами как оригинальные портреты родственников, друзей и знакомых.

Каковыми же были приметы «характеров» во французской музыке? Приступая к поискам ответа на этот вопрос, нужно прежде всего учесть, что само понятие характера во французском языке двояко: оно не только указывает на душевные качества человека (так это слово употребил Лабрюйер), но используется в смысле особого «знака», «пометки», «оттиска». Французские музыканты XVII – начала XVIII в. вкладывали в слово *caractère* оба значения. М. Мерсенн в «Универсальной гармонии» (1636) рассматривает систему печатных знаков (*«caractères d'imprimerie»*), с помощью которых поэт мог расставить в тексте песни «акценты страстей», подобные маленьким язычкам пламени. Они указывают на усиление выразительности тона голоса певца, подчеркнутую ясность артикуляции, изменение темпа вокальной речи. Свои размышления Мерсенн распространяет и на «ритмические движения» (*mouvements rythmiques*) стихов, основывающиеся на долгих гласных звуках французской просодии, которые на письме узнаются благодаря специальным знакам (они и являются обсуждаемыми Мерсенном *caractères d'imprimerie*).

Позже на важности присутствия особых печатных знаков в тексте вокальных сочинений настаивал теоретик вокального искусства Бенинь де Басилли. В трактате «Любопытные заметки об искусстве прекрасного пения» (1668) он высказывает мнение, что «такие знаки помогут певцам тоньше передать “движения души” (*“mouvements de l'âme”*), отражаемые в ритмическом рисунке мелодии и разнообразных вокальных украшениях» [2. С. 135]. Большинство их обычно не фиксировалось в нотной записи, и добавленные к партитуре условные обозначения долгих слогов, по мнению Басилли, подсказывали бы исполнителям расположение трелей, форшлагов, мордентов. Таким образом, *caractères d'imprimerie* в значительной степени могли становиться опознавательными знаками «характеров» в более привычном смысле, подчеркивая стремление музыки усиливать выразительность слова. «Для того, чтобы она всецело выражала чувства и страсти... необходимо, чтобы композитор рельефно выразил все фразы теста, дабы он считался с характером... действующего лица¹, старался бы выразить чувство, его воодушевляющее, и нарастание страсти соединением и чередованием долгих и коротких нот, изменением модуляции в соответствии с ситуациями бесконечно меняющимися при наличии сильной страсти, дабы более выделялись одни пассажи перед другими, замедляя и ускоряя темп арии, сообразно с чувствами, переданными словами...» [9. С. 277]. П. д'Аплиньи допускает, что пристальное внимание к выполнению подобных задач может подчас «несколько охладить воображение и сделать мелодию менее блестящей, но выразительность ее будет более верной благодаря нюансировке» [Там же], отражающей шкалу эмоциональных оттенков текста, в особенности тонко дифференцированную в тексте стихотворном. Поэтому могущая возникнуть перед композитором «трудность в овладении поэтическими красками не должна служить поводом к их совершенному исключению» [9. С. 278].

Французская музыка XVII – начала XVIII вв. говорит о том, что опасения д'Аплиньи были по большей части излишними, поскольку ее авторы не только не избегали, но специально придерживались законов поэзии, ориентируясь в ритмике мелодий на правила стихосложения. Согласно Руссо, такая мелодия, «приспосабливаемая к словам песни (шансон) или небольшого стихотворения, пригодного для пения», и шире – «все

метрически регулярные мелодии» обозначаются термином *air* – в том числе для того, чтобы отличать их от речитативов [3. С. 28].

С другой стороны, этим кратким указанием снабжаются инструментальные номера театральных постановок, предназначенные для танцев, могущие иметь уточнения относительно участвующих в них персонажей и танцевального жанра. Такие пьесы являли собой блестящие образцы пластического выражения «характеров», включающего подчеркнуто выразительные визуальные компоненты – жесты, мимику, телодвижения. Особой оригинальностью отличались сценические танцы со свободной хореографией, исполнявшиеся профессиональными танцовщиками, являвшиеся зрителям в облике демонов, китайцев или подземных духов.

Танцевальные *airs* становились еще более яркой формой запечатления душевных движений, когда их мелодии подтекстовывались и исполнялись певцами, вызывая к жизни особую художественную идею – «танец с пением» (*danse chantée*).

На наш взгляд, сам факт существования данного феномена может быть обусловлен тем, что «без помощи... вспомогательных средств... изображение всякого рода... страстей чистая музыка может дать лишь условно... при содействии нашего воображения» [2. С. 277]. При этом танец в большой степени помогает достраивать воображаемый характер – тем более в сочетании со словом.

Не случайно композиторы в поисках идеи произведения обращались к распространенным в те времена танцам, а музыканты-инструменталисты делали фразировку и артикуляцию созвучной танцевальным движениям.

Столь значительная роль танцевальных жанров для французской музыкальной практики обусловлена более чем достаточным числом обстоятельств. Прежде всего это высокий общественный статус танца при французском дворе, поддерживаемый самим Людовиком XIV – королем-танцором. Действие сформированной при его правлении системы учреждений, способствовавших развитию профессионального обучения танцоров и балетмейстеров, привело к истинному взлету хореографического искусства. Важна и сама форма, в которой запечатлевались характеры и чувства в танце: изысканная, отмеченная тонким изяществом манеры исполнения, она как нельзя более соответствовала эстетике французского *Grand siècle*.

Исполнители сообщали публике о характере танца особым способом: они словно внушали ей различные эмоциональные состояния, смысл тех или иных возникающих по ходу выступления танцоров ситуаций, подражая ораторской речи. Шаги, жесты и позы воспринимались как «эквиваленты употребляемых в риторическом выступлении страстных слов и фигур» [5. С. 82].

Наиболее ярко риторический аспект в раскрытии «характера» танцев заявляет о себе в сценических *danses chantées*. «Безмолвную речь» танцора здесь озвучивает певец, прибегая в подражание ораторской манере к несколько преувеличенной артикуляции, украшению, акцентам.

Представляется, что *danses chantées*, во многом отталкивающиеся в своей выразительности от поэтиче-

ского текста вокальной партии, сыграли заметную роль в формировании французских «характеров танца» (*les caractères des danses*). На то, что этот жанр мог послужить одним из их истоков, намекает Жан-Батист Дюпюи: в трактате «Принципы игры на виоле» (1741) он замечает, что характеры танца «тесно связаны со словами в *danse chantée*... придавая “силу” и “экспрессию” словам, певец выделит эти характеры, а исполнитель-инструменталист сможет хорошо передать дух танца» [3. С. 7].

Ведущая роль певца в сообщении «характера» вполне естественна: ведь его, согласно Мерсенну, считали не кем иным, как «гармоническим оратором» [6. С. 372]. В этом качестве исполнитель вокальной партии виделся и музыкантам XVIII в. В 1707 г. Ж.-Л. ле Галлуа де Гримаре, продолжая идеи Б. де Басилли и французских риториков, проецирует их на оперные речитативы. В «Трактате о речитативе» он описывает искусство декламации, подробно излагает особенности пунктуации, которая «служит не только созданию фразировки, но также может подчеркивать чувства, или страсти». Актер или певец «должен быть “хозяином своего высказывания” и “должен разучивать в своих действиях душевные движения» [4. С. 25].

Ему вторили музыканты-инструменталисты. Следуя правилам французского прекрасного пения (*bien chant*) и внимательно вслушиваясь в театральную декламацию, они имитировали в своей игре преувеличенную артикуляцию согласных и экспрессивное звучание долгих декламируемых гласных.

Естественно, что музыканты полагались не только на свой слуховой опыт, но и на знание закономерностей просодии, важнейшие из которых фиксируются на письме с помощью специальных надстрочных знаков. Учитывая это обстоятельство, можно утверждать, что таковые знаки в конечном итоге и являются одними из «помет» («характеров»), которые становились устойчивыми признаками выражения различных эмоций. Возможно, в этом заключался один из путей формирования «характеров» во французских танцах, а через них – и в музыке французского барокко в целом. Вот почему ее изучение предполагает обращение к слову, специальный анализ элементов словесной речи и их соотношения с элементами музыкального языка.

С другой стороны, речь идет о слове риторическом, проявляющем себя в контексте «риторической эпохи». Не случайно знание «характеров» вплоть до начала второй половины XVIII в. рассматривалось французскими музыкантами как часть учения о риторической диспозиции. Так, уже упомянутый нами Ж.-Б. Дюпюи считал: «Если у музыканта отсутствуют знания об этой части диспозиции, то ему бесполезно учиться играть на каком-либо инструменте – ввиду того, что в инструментальной музыке вовсе нет никаких слов, подписанных под нотами для того, чтобы узнать всю силу экспрессии, которую должно придавать звучанию» [3. С. 8].

Передаваемые в танце движения души были столь разнообразны, что хореографами были предприняты попытки создать словарь аффектов танцевальных движений. В 1717 г. английский придворный балетмейстер Джон Уивер поместил такой словарь в качестве приложения к либретто балета «Любовь Марса и

Венеры». Известный немецкий музыкант-теоретик Иоганн Маттезон не обошел вниманием танцы в трактате «Зерно мелодической науки» (1737) при классификации музыкальных жанров; автор указал не только жанровые признаки танцев, но и характерные для них аффекты — «несколько кокетливая шутливость» (ригодон), «томление» (сарабанда), «легкомысленность» (паспье) и т.д.

Об аффектах танцев немецкий теоретик сообщает и в другой своей книге — знаменитом «Совершенном капельмейстере» (1739). Здесь наше внимание в особенности привлекла подробная характеристика французской куранты. Как танец, достойный королевской особы, долженствующий исполняться «торжественно», “величаво”, “почтительно”» [6. С. 235], иностранным музыкантам (Маттезону, а также его соотечественнику И. Кванцу) куранта представлялась «важной», «серьезной», «галантной».

Вместе с тем примечательно, что Маттезон добавлял в качестве типичных аффектов этого танца «сладостную надежду» и «отвагу», тонко улавливая его истинно французский дух: «Шедевр лютнистов, особенно во Франции — обычно куранта, в которой можно неплохо показать свои силы и мастерство. Страсть, или движение души, которое должно быть представлено в куранте, — это сладостная надежда, ибо в самой ее мелодии заключается нечто отважное, нечто стремящееся, жаждающее и нечто радостное: сплошь части (Stücke), из которых и складывается надежда» [7. С. 207]. Чуть выше Маттезон уточняет: «Надежда — вещь приятная и лестная. Она состоит из радостного желанья, наряду с известной отвагой включающего и душу (Gemüth), поскольку данный аффект требует самого приятного голосоведения и самого сладостного сочетания звуков, стимулом для которых служит мужественное желание — однако таким образом, чтобы, если радость и была бы умеренной, отвага все же оживляла и ободряла бы все то, что образует наилучшее сочетание и соединение звуков в композиции» [7. С. 204].

Далее Маттезон наглядно демонстрирует три элемента, входящие в содержание аффекта надежды, на примере известной в XVIII в. мелодии с названием «Куранта “Надежда”», анализируя план их распределение в данной пьесе².

Об аффектах танцев содержат сведения и французские труды по теории музыки и различные словари. Так, из «Музыкального словаря» Руссо можно узнать, что менуэту свойственна «элегантная и благородная простота» [10. С. 277], форлане — «радость и веселье» [10. С. 219].

Ориентироваться на тип выразительности или присущий соответствующему танцевальному жанру «характер» во французской музыке периода Grand siècle было общепринятым. Именно поэтому известный органист Андре Резон в 1687 г. советовал при знакомстве с новыми пьесами посмотреть, «не напоминают ли они сарабанду, жигу, гавот, бурре и другие танцы» [1. С. 77], за каждым из которых в практике закрепился свой тип выразительности, в связи с чем сами танцевальные мелодии называли не иначе как «airs de caractères» (фр. — «мелодии с характерами»). Под этим понятием подразумевался связываемый с танцевальным напевом особый эмоциональный смысл, заключенный в движениях танцоров в пространстве зала или сцены (т.е. в пластике их рук, наклоне головы, в самих хореографических па и их комбинациях) — чувственных, нежных, грациозных или же торжественных, величавых, горделивых. Перефразируя известное выражение Б. Асафьева, можно сказать, что «характеры танцев» служили для французских композиторов своего рода «эмоциональным словарем эпохи».

Поэтому приведенная выше многозначительная рекомендация А. Резона может оказаться полезной и для музыкантов наших дней, изучающих и исполняющих сочинения французских авторов XVII — XVIII столетий. В них непременно заявляют о своем присутствии танцы «с характерами», являющиеся истинным воплощением национальной традиции в музыке французского барокко. Изучение путей формирования ее «характеров» — важная и увлекательная исследовательская задача.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данном случае речь идет не только о поющих театральных персонажах в разного рода придворных музыкально-сценических спектаклях, но и о героях французской лирической поэзии, из уст которых звучат не менее трогательные любовные признания, страстные мольбы, восторженные восклицания и пр.

² Аналитические наблюдения из трактата Маттезона, а также комментарии к ним приведены в: Французская куранта XVII века: к истории танца барокко // Старинная музыка. 2008. № 3. С. 16–22.

ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII вв. Л.: Музгиз, 1961. 284 с.
2. Bacilly B. de. L'Art de Bien Chanter. Paris: Ballard, 1668. Repr. Genève, Minkoff: 1974.
3. Dupuits J.-B. Principes pour toucher de la vielle... Paris: J.-F. Bouin, 1741.
4. Gallois de Grimaire J.-L. Le. Traité du Récitatif. Paris: Le Fèvre and Ribou, 1707.
5. Lamy B. L'Art de parler. Amsterdam: Chez la veuve de Paul Marret, 1712.
6. Mather B.B. Dance rhythms of the French Baroque. A handbook for performance. Bloomington: Indiana univ. press, 1987.
7. Mattheson J. Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 504 s.
8. Mersenne M. L'Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris, S. Cramoisy, 1636. Facsimile. Paris: C.N.R.S., 1965.
9. Pileur d'Apligny, Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression (1779) // Иванов-Борецкий М.М. Материалы и документы по истории музыки. Т. II: XVIII век. М.: Огиз, 1934. 604 с.
10. Rousseau J.-J. Dictionnaire de Musique. Collection complete des oeuvres de J.-J. Rousseau. Paris: Londres, 1776. Vol. VIII.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 25 октября 2011 г.