

Я. А. Данишевская

Преломление законов просодии поэтических текстов *airs* в старинных танцах для клавира из французских сюит

Аннотация

Статья посвящена старинным танцам для клавира, которые, в том числе, исполнялись и в качестве песен (XVII–XVIII вв.). Выявляется взаимосвязь вокального и инструментального жанров, и, как следствие, необходимость имплицирования законов просодии и пения при исполнении клавирных танцев. Обнаруживается преломление особенностей французской силлабики с элементами квантитативности латинского языка в музыкальной агогике. Представлен анализ клавирной сарабанды де Шамбоньера “Jeunes zephirs” на примере одноимённой сарабанды-песни, а также его вольты, именуемой в песенном сборнике в качестве сарабанды “O beau jardin”.

Ключевые слова: старинная французская сюита, сарабанда, вокально-инструментальный жанр, *airs*, просодия.

Y. A. Danishevskaya

Refraction of the laws of prosody of the French *airs* in ancient dances for clavier

Summary

The article examines the ancient dances for clavier, which, among other things, were performed as songs in the 17th–18th centuries. The interconnection of vocal and instrumental genres and, as a consequence, the need to implicate the laws of prosody and singing when performing clavier dances are revealed. The refraction of the features of the French syllabics and quantitative elements of the Latin language in musical agogics is revealed. The analysis of clavier saraband *Jeunes zephirs* by Jacques Champion de Chambonnières is presented on the example of the song saraband of the same name, as well as his *volta*, referred to in the song collection as a saraband *O beau jardin*.

Keywords: ancient French suite, *saraband*, vocal and instrumental genre, *airs*, prosody.

Н а сегодняшний день известно, что старинные танцы, такие как менуэт, сарабанда, гавот, исполнялись в том числе и в качестве песен. В русскоязычной литературе об этом можно прочесть как в энциклопедических словарях, так и в монографиях некоторых отечественных музыковедов, однако весьма фрагментарно и в общих чертах. Из наиболее новых исследований на эту тему стоит отметить докторскую диссертацию Л. Д. Пылаевой, в которой подробно анализируются наряду с другими сценическими танцами *belle danses* так называемые танцы с пением (*danses chantée*) в контексте риторической эпохи барокко XVII – первой половины XVIII веков.

В данной статье рассматриваются инструментальные (клавирные) танцы, на которые впоследствии были написаны стихи, и они исполнялись в качестве песен. Среди таковых известны пьесы Шамбоньера, Луи и Франсуа Куперенов, а также других композиторов. Франсуа Куперен писал о том, что именно благодаря подобным «пародиям»¹ его пьесы могут заслужить бессмертие и обрести славу [13]. Несмотря на то, что стихи писались на музыку инструментального танца (а не музыка писалась на стихи), это не отменяет наличие влияния поэтического текста на музыкальный материал. Стихи однозначно должны были отражать метроритмические особенности каждого танца, поэтому поэтические тексты безусловно являются важным и интересным материалом для анализа; и важнейшим аспектом в этой связи является просодия.

Просодия (др.-греч.: *προσῳδία* «ударение»), также просодика — учение об ударении, изучающее слоги с точки зрения их ударности и протяжённости. Возникшая в античной грамматике, просодия в стихосложении рассматривает слоги (в том числе паузы) на предмет их долготы и краткости, ударности и безударности. Просодия в

фонетике — это учение об ударении, тоне, интонации, то есть о суперсегментных (нелинейных) единицах языка; в контексте данного исследования оно рассматриваться не будет. Прежде всего, для нас имеет значение просодия, понимаемая в поэтике как синоним ритмики, изучающей ритмический материал стиха и метрические элементы речи.

В квантитативном стихе впервые появляется понятие стопы (др.-греч.: *πούς*; лат.: *pes* «нога, ступня») — сочетания сильной и слабой позиций, арсиса (греч.: *ἄρσις*) и тезиса (греч.: *θέσις*), объединённых ритмическим ударением в стихе, так называемом *иктом* (лат.: *ictus* «удар, толчок»). Термин «стопа» указывает на первоначальное единство стиха, музыки и танца; стопу также можно рассматривать как «квант» стиха.

Г. Рима́н пишет об этой взаимосвязи следующее: «Стопа» греческой ритмической теории была ни что иное, как такт новой музыки, и, как мы теперь различаем сильные и слабые части тактов, так греки различали подъём (*arsis*) и падение (*thesis*); они разумели под *thesis* опускание ноги в танце и в пении хора в трагедии, а под *arsis* слабую часть тактов...» [9. С. 91]. Имея систему квантитативного стихосложения, античные читатели произносили свои стихи, следуя естественному ритму языковых ударений, но слухом следили не за ним, а за возникающим при этом ритмом долгот и краткостей.

В основу размеров средневековой романской силлабики (8-сложный, 12-сложный и 15-сложный размеры) легли главные размеры силлабики латинской. Но, как известно, латинские слова при переходе в романские языки, во-первых, часто укорачивались, безударное окончание редуцировалось (лат. *facere* трансформировалось в ит. *fare*, во фр. *faire*), и, во-вторых, подвергались переакцентуации (в исп. *hacer* ударение уже не на первый слог, а на второй). Это сказалось и на строе стихов. Из-за редуции окончаний изменился слоговой объём строки, а

из-за переакцентуации изменениям подвергся и непосредственно ритм строки, ввиду чего, например, латинский восьмисложник звучит совсем иначе, нежели возникший из него французский восьмисложник.

Несмотря на силлабическую систему стихосложения, в школе продолжали учить: «Вот здесь *A* долгое, а здесь *A* краткое, хотя ты этого и не слышишь». И с этой выучкой люди могли прекрасно воспринимать классические квантитативные стихи и даже сочинять по тем же правилам новые. Для этого в IX веке был издан латинский «метрический словарь» (Милона Сент-Амандского), после чего подобная педагогическая традиция не прекращалась тысячу лет: ещё в XIX веке такие учебные пособия (под стандартным заглавием *Gradus ad Parnassum*) издавались массовыми тиражами [4. С. 77].

Пропорциональный способ музыкального отображения латинской просодии заключался в том, что длинный слог (2 моры) передавал-

ся с помощью ноты, вдвое более длинной, чем нота, передающая короткий слог (1 мора). Такой принцип передачи просодии стиха в эпоху барокко представлял собой учение о ритмопее (*rythmopoeia*), содержанием которого был поиск типовых музыкально-ритмических эквивалентов для самых разнообразных поэтических стоп квантитативного латинского стиха [6. С. 42].

Во второй части «Универсальной гармонии» М. Мерсенна в разделе о ритмике содержится таблица, в которой представлено двадцать семь метрических стоп с их музыкальными ритмическими эквивалентами (см. пример 1) [15. Р. 376].

В самой верхней строке отображены такие античные метрические стопы, как пиррихий, ямб, трохей, спондей, трибрахий, дактиль, анапест, амфибрахий, амфимакр (кретик), триподий (бакхий). Более наглядно это отражено в схеме на примере 2 и 3 (см. примеры 2, 3).

1

Table de vingt-sept pieds Métriques ou moniemens Rythmiques.

2

U U U _ _ U _ _ U U U

Пиррихий. Ямб. Трохей. Спондей. Трибрахий.

3

_ U U U U _ U _ U _ U _ _

Дактиль. Анапест. Амфибрахий. Кретик. Бакхий.

Из этой схемы очевидно, что музыкальные ритмические эквиваленты двусложных стоп, таких как пиррихий, ямба, трохей, спондей, могут образовывать различные тактовые структуры и размеры (2/4, 3/4, 4/4) в зависимости от количества долгих и кратких слогов внутри стопы. Так же и эквиваленты трёхсложных стоп (3/4, 4/4, 5/4). Так, в размере 4/4 может быть как спондей, так и дактиль, анапест и пиррихий.

Подобные таблицы приводятся и многими другими барочными теоретиками. Среди таковых большое количество немецких авторов — И. Матеззон (1739), М. Шпис (1745), И. Ф. Кирнбергер (1776), Г. К. Кох (1802).

Что же касается ритма в поэзии, то как такового «чистого» ритма в ней не существует, как не существует в живописи чистой симметрии. Стихотворный ритм всегда является компромиссной формой, возникающей в результате сопротивления материала законам художественной композиции. Однако в первобытной хоровой песне по отношению к слову и мелодии ритм играет первичную, организующую роль [3. С. 66]. Зачастую в жертву приносился даже смысл текстов ради сохранения ритмической организации.

Значительным трудом первой половины XVIII века, посвящённым просодии, является трактат аббата д'Оливе (1736)² [17]. В первой главе трактата, давая разъяснение понятию «просодия», автор уточняет, что, будучи манерой регулярного (правильного) произнесения слогов, просодия «разбирает» и рассматривает слоги в трёх аспектах: акцент, аспирация и квантитативность. Приведём полную выдержку из текста³:

«Во-первых, несомненным является то, что все слоги не могут произноситься одинаково и, следовательно, различаются по интонации голоса, который в одних случаях повышается, а в других понижается: это — то, что грамматисты именуют *акцентами*.

Во-вторых, все слоги различаются по мягкости и резкости произнесения, не нуждаясь при этом в повышении или понижении голоса:

это — то, что называется *аспирацией* (придыханием).

В-третьих, мы уделяем больше или меньше времени на произнесение каждого слога таким образом, что один должен пониматься как долгий, а другой — как короткий: это — то, что называется *квантитативностью*» [17. Р. 6].

«Музыкальный акцент, как и другие акценты, заключается в повышении или понижении голоса; но процесс понижения или повышения сопряжён с использованием конкретных интервалов (конкретного расстояния между звуками, которое измеряется), а это влечёт за собой нарушение музыкальных законов» [17. Р. 26].

Среди акцентов различаются следующие: *l'accent aigu* (акутовое острое ударение, требующее повышения голоса); *l'accent grave* (тяжёлое ударение, требующее понижения голоса); *circumflexe* (циркумфлекс, обозначавшийся знаком (^), а впоследствии (~) и охватывавший оба предыдущих типа» [1. С. 81]). Будучи диакритическим знаком, циркумфлекс являлся одним из видов тонического ударения в древнегреческом языке, который представлял собой «составной», т. е. сложный тон, имевший восходяще-нисходящий характер, соединение «острого» и «тяжёлого» тонов. Во французском языке он означает долготу гласного.

Говоря об основных гласных французского языка — *a, e, i, o, u*, — авторы грамматик утверждают, что каждый из них может быть кратким или долгим, помимо того, что один и тот же звук может быть и открытым, и закрытым⁴. Также существует такое понятие, как «густое придыхание» (лат.: *spiritus asper*, фр.: *esprit apre*). Для его обозначения латиняне заимствовали согласный звук *H*; во французском языке эта буква не читается, подлинным звуковым выражением является придыхание.

Вообще же для французского языка характерно довольно большое количество непроносимых букв (в отличие от других языков романской группы), однако они не теряют своей вспомогательной роли для понимания значения слов. Например, в словах *champs* «поля» и *chants* «песни» *p* и *t* не произносятся, но тем

не менее важны для различения слов, ибо из их написания следует, что первое восходит к латинскому *campi*, а второе — к латинскому *cantus*.

По-другому обстоит дело с так называемым немой *e* (фр. *e muet*), которое в разговорной речи в конечном слоге обыкновенно не произносится (*ailles, sainte*): при счёте слогов во французском стихе оно, наоборот, принимается во внимание. В языке разговорном «немое *e*» в большинстве случаев после ударения уже не произносится, но искусственно поддерживается, по крайней мере внутри стиха, архаизирующим стихотворным произношением. Напротив, в конце слова перед гласным немое *e* элидируется (выпадает), например: *Mon visag[e] est fletri ... или sous la ronc[e] est devenu...*

В вопросах, связанных с просодией, на авторитетный труд д'Оливе не раз ссылается Антонио Скоппа в своём трактате об итальянской и французской поэзии. Он пишет: «Все мы знаем, что в лирической поэзии, предназначенной для исполнения в качестве песен, поэт обязан приспособить стихотворный текст к музыке так, чтобы он соответствовал (подходил) музыкальным фразам, тактам и темпу... Музыка — это ни что иное, как продолжение просодии: и как просодия есть душа речи, так и музыка есть душа возникающего настроения, и поэту она должна изменяться вместе с настроением посредством меняющихся интонаций голоса и различных акцентов. Музыкант должен использовать всё, чтобы оживить и одушевить ноты, тем самым выражая (передавая) смысл слов: он должен либо ускорять, либо замедлять ход песни, согласно настроению, которое передаётся посредством слов, так, чтобы значимость⁵ нот совершенно соответствовала значимости слов и слогов» [19. Р. 192].

Таким образом, один из путей разрешения противоречий он видит в том, чтобы поэт, сочиняющий стихотворный текст на конкретную мелодию, учитывал музыкальные законы таким образом, чтобы слоги, которые должны акцентироваться, приходились бы на сильные доли такта, а начала и окончания стихотворных

фраз соответствовали началам и окончаниям фраз музыкальных; подобно и цезуры. Однако это не исключает необходимость правильного прочтения нотного текста музыкантом и является вторым важнейшим аспектом в нахождении наиболее верной интерпретации.

Говоря о сходствах и различиях между французской и итальянской поэзией, предназначенной в том числе и для пения, Скоппа приводит в трактате высказывания Ж. Ж. Руссо, который сравнивает музыку с «поэзией в нотах»: «...в ней имеются свои акценты, свои цезуры, свои паузы, свои количественные соотношения. Исходя из того, что французские стихи могут быть приравнены к стихам музыкальным (поэзии в нотах), вместе они представляют единое целое» [19. Р. 197]. Далее он говорит о том, что секрет правильной музыкальной фразировки и произнесения музыкального текста кроется в должном произнесении текста вербального, подходящего для пропевания конкретного мотива. Руссо восклицает: «Французы! Вы отстаёте в своём музыкальном развитии ввиду вашего плохого стихосложения. Я говорю здесь исключительно о лирических стихотворениях: для хорошей музыки подобает писать и хорошие стихи» [19. Р. 198].

Далее уже сам Скоппа пишет о том, что гармония стихов связана с ритмом, который естественным образом сопряжен с акцентом. В то же время ритм является неотъемлемой частью хорошей музыки; он оживляет такт таким образом, что, совместно с гармонией, способствует ещё более лучшему ощущению движения музыки. В конце концов, чтобы музыка получилась прекрасной, музыкальный ритм необходимо понимать внутри музыкального метра, который может пропеваться, подобно как и стихи скандируются внутри метрической стопы. Следовательно, «хороший музыкант должен быть и сам поэтом»⁶ [19. Р. 193].

В музыкальном словаре Руссо находим следующее важное уточнение о разнице между написанием нот и их реальным звучанием: «Одна и та же последовательность звуков может иметь столь разное написание нотными

знаками, сколь по-разному может исполняться мелодия, как и при скандировании: малейшее изменение стоимости нот может исказить эту последовательность до неузнаваемости. Так же и в стихах: размер определяется акцентами и количеством слогов. Исходя из этого, нам становится очевидным тот вред, который наносят французские грамматисты, претендующие на то, чтобы у нас были стихи без акцентов (силлабические), и, что ещё хуже, чтобы такого рода стихи предназначались бы для музыки (для пения)» [18. Р. 422].

Возвращаясь к «Универсальной гармонии» Мерсенна, приведём ещё одну важную поддержку: «Так же, как наличие стоп предполагается в стихах, все виды ритмических стоп и темпов могут употреблять и музыканты; ... композиторы бранлей и балетов, а также танцмейстеры могут называть ритмические стопы таким термином, как «па» (*un pas*), и вслед за двух-, трёх-, четырёхстопными (и более) стихами создавать танцы с двумя, тремя, четырьмя (и более) па» [15. Р. 394].

В девятнадцатом тезисе (*proposition XIX*) этого же раздела Мерсенн рассматривает слоги французского языка в качестве долгих, кратких и относительных (неопределённых) в попытке установить правила французской просодии. Он заявляет, что, поскольку длительность или размер французских слогов не соответствует размеру слогов латинских, измерять их длительность необходимо с помощью правильного (истинного) произношения и французского акцента. Автор «Универсальной гармонии»

последовательно рассматривает виды слогов, которые могут быть длинными, например, за счёт дифтонгов, либо короткими, например, в случаях с немым элидируемым *e*.

Мерсенн приводит в качестве примера одну из од Горация [15. Р. 395]. Первая нотная строка оды (на латинском языке) представлена в примере 4.

Мерсенн делает важное замечание: «... поскольку слог *fa* в слове *fauete* в первом куплете является коротким (исходя из нотной стоимости), перед ним имеется знак придыхания (для некоторого его подчёркивания), тем не менее ритмическая структура сохраняется» [15. Р. 395]. Он поясняет, что движение музыки, её ритм должен соответствовать стихотворному тексту, для которого пишется мелодия; таким образом, долгий слог должен приходиться на долгую нотную длительность (например, половинную), а короткий — на короткую (соответственно, — на четверть). Такие несоответствия, как в приведённом выше примере в слове *fauete*, должны возмещаться (приходить в соответствие) при помощи дополнительных приёмов; одним из таковых является придыхание (*souspir*).

Композиторы, как и поэты, имеют большой спектр возможностей для варьирования ритмических структур внутри такта. Мерсенн наглядно показывает, каким образом это можно осуществить в четырёхдольном такте (см. пример 5).

Подобные вариационные ритмы, осуществляемые за счёт диминуций (*diminutions*), приё-

4

Premiere Ode du troisieme liure d'Horace.

O Di prophanum vulgus & arceo. Fauete linguiscarmina non prius Audita,

5

1. 2. 3. 4.

ма, распространённого вплоть до конца эпохи барокко, позволяли композиторам подстраивать поэтический текст под различные ритмические структуры вокальной (либо инструментальной) мелодии. С помощью подобных вариаций можно было трансформировать одну ритмическую стопу в другую. Следовательно, приём диминуций, употребляемый впоследствии в дублях клавирных танцев, может быть прямой отсылкой к вариативности ритмических стоп внутри такта, так же как и вариативности метрических стоп внутри стиха.

Помимо диминуций, существовало немало других приёмов вокальной импровизации. О них пишет автор первого французского вокального трактата «Искусство прекрасного пения» Бертран де Басийи⁷. Среди приёмов орнаментации он подробно описывает такие вокальные украшения, как *port de voix*, трели, акценты (или аспирация), гортанное удвоение ноты, пассажи, каденции, поддержание заключительной ноты [13. Р. 135–223]. Подобно тому, как орнаментация шагов и различных па была перенесена в инструментальную версию танцев (в частности, клавирных), вокальные украшения, безусловно, в большей степени стали прототипом клавирной орнаментики.

Важным для нас является тот факт, что вокальная орнаментация служила не столько украшению музыкального материала, сколько несла смысловую нагрузку и была призвана выделить нужные слова в тексте, подчеркнуть долгие и полудолгие слоги с помощью ритмики и агогики. Известно, что великими танцмейстерами и хореографами золотого века танцов во Франции был приравнен к оратору, мастеру красноречия, который без слов должен был завладеть вниманием зрителя и быть во всех смыслах убедительным [2. С. 18]. Тем более этим мастерством должен был владеть певец и, вне сомнений, различать все типы слогов, описанные де Басийи, — долгие, полудолгие, полукороткие и короткие. В противном случае неосведомлённость в вопросах просодии приводила к вульгарщине и свидетельствовала об отсутствии у исполнителя *bon goût* (хорошего вкуса)⁸.

Однако стоит учитывать ещё один важный аспект: такие *airs*, как гавот, сарабанда и менуэт, имеют постоянный, установленный размер (*mesure réglée*), в отличие, например, от виланеллы. Де Басийи предостерегает исполнителей быть аккуратными в допущении отклонения от строгого метра: «в определённых гавотах допустимо не только некоторое замедление, но и ускорение темпа (для гармоничного внедрения украшений); в то время как в других песнях допустимо только замедление; но всегда необходимо заботиться о сохранении пропорций и не превращать менуэт и сарабанду в песни со свободным метром (*mesure libre*), в те, что мы называем непосредственно *airs* [12. Р. 107–108].

О важной роли вокального, мелодического начала в танцах с пением свидетельствует и наличие так называемого пропеваемого баса (*basse chantante*). Хор или ансамбль, участвующие в *danse chantée*, распевают слова на ту же мелодию, что и бас в партии *basse continue*. В таких образцах мелодия баса постоянно фразирована поперёк тактовой черты, как и верхний голос. Таким образом, если в партии *basse continue* акцент определяется метром (подчёркиваются сильные доли тактов), то в партии *basse chantante* акцент связан с долготой слогов текста.

Подобные басовые партии, как правило, не выписаны в нотном тексте, но поются на те же слова, что и верхний голос; мелодия таких пропеваемых басов точно дублирует линию инструментального баса (с пропуском октавных скачков у инструментов в кадансах). Пример выписанного баса содержится в трактате Л'Аффийяра (1705) (см. пример 6) [14. Р. 72].

Эта «нежная сарабанда» приведена в современной нотации в приложении к книге Милинга (см. пример 7) [16. Р. 419].

В таких случаях бас не ограничивается лишь гармонической функцией, выступая в качестве аккомпанемента, но представляет собой также полноценный мелодический голос. Это является ещё одним косвенным свидетельством того, что грамматический акцент в музыке имел

6

72 AIRS DE MOUVEMENT,
SARABANDE TENDRE.

(30 DUO.)

GOûtons les doux plaisirs Qu'un tendre amour inspire,

7

SARABANDE TENDRE (72-73)

(50) $\text{♩} = 72$

большое значение, как и в просодии, будучи важным элементом языка.

Возвращаясь к вопросам просодии, необходимо отметить, что, несмотря на предписания для композиторов, о которых было сказано выше, часто возникали ситуации, когда длинные слоги поэтического текста приходились на слабую долю в музыке, либо короткую длительность. В подобных случаях де Басийи и его последователи предельно ясно говорили о необходимости произнесения долгого слога таким образом, чтобы он слышался и воспринимался как реально «долгий», несмотря на несовпадение с нотацией. Так, например, в стихах сарабанд, полустишия которых часто рифмовались, акцент первого такта был несколько неясным и приходился на вторую долю ввиду отсутствия анакрузы (в отличие от гавотов), что и выделяло ритмику сарабанды среди всех трёхдольных танцев [8. С. 194].

Один из подобных случаев наглядно виден в приведённом выше нотном примере «нежной сарабанды» в слове *amour*, где долгий слог *-tour* приходится на вторую, слабую долю такта, что предполагает её подчёркивание и некоторое агогическое удлинение.

Более интересный для нас пример мы находим в первом томе сборника нежных

арий “*brunettes ou Petits airs tendres...*”, изданных К. Байяром в 1703 году. На с. 172 содержится сарабанда, стихи которой, судя по всему, были написаны на клавирную пьесу Ж. де Шамбоньера, именуемую вольтой. Вероятно, отнести эту пьесу к жанру сарабанды (в качестве песни) послужило наличие пунктирного рисунка на второй доле такта. Для наглядного сравнения приводим оригинальную вольту Шамбоньера (см. пример 8) и сарабанду-песню, транспонированную в C-dur, из сборника Байяра (см. пример 9).

В 7-м такте, несмотря на пунктир, вторая доля не подлежит подчёркиванию и удлинению, поскольку это нарушит законы просодии. В разговорной французской речи в слове *miracles* последний слог *-les* практически не произносится; однако при подсчёте слогов он учитывается и при чтении стихов и при пении озвучивается, но никак не является долгим. Точно так же будет в третьем куплете, где на вторую долю приходится короткий или полукороткий артикль *le*. А вот во втором куплете на эту долю приходится долгий слог *-ne* в слове *termine*, следовательно, она будет подчёркиваться.

Чуть иначе обстоит дело в первом такте второго колена (после знака репризы): при том же

пунктирном рисунке вторая доля будет подчёркиваться во всех трёх куплетах, так как в первом слог *quel-* является долгим, во втором — слог *-dis* в слове *tandis* и в третьем куплете на вторую долю приходится односложное слово *tous*.

Аналогичный случай мы находим и с текстом неизвестного автора, озаглавленного в сборнике стихов Басийи “*Suite de la première partie du recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant*” (1668) [11] как гавот на с. 55. Песня с таким же текстом (“*Beaux yeux de Clim.*”) содержится в первом томе брюнеток Байяра на с. 90, однако название «гавот» здесь не фигурирует. Более того, песня представлена здесь в качестве дуэта; текст её местами подвергнут корректировке, количество куплетов увеличено с четырёх до шести, а также изменён их порядок.

Более интересный пример для анализа, в котором название «сарабанда» фигурирует и у Шамбоньера, и в песенном сборнике, содержится у Байяра среди брюнеток на с. 226 (см. пример 10).

Оригинальная клавирная сарабанда Шамбоньера, изданная среди других пьес в 1670 году, содержится в полном собрании сочинений под редакцией Paul Brunold & André Tessier 1925 года на с. 52 (см. пример 11).

Уже в первом такте мы обнаружим пример той самой элидируемой немой *e* на конце слова *jeunes*, которая не произносится в устной речи, однако озвучивается при пропевании. Ей соответствует восьмая длительность в пункте на два удара. Подобным образом немая *e* приходится на третью долю 4-го такта и, что ещё интереснее, на первую долю 11-го такта, что свидетельствует о том, что четверть, приходящаяся на *thesis*, не будет долгой, поскольку априори слог *tes* в слове *toutes* не может быть долгим. Это является ярким примером, выявляющим особенности жанра сарабанды, в которой часто подчёркиванию подлежит не первая, а вторая доля такта.

Как мы увидим, не всегда пунктиры, приходящиеся на вторую долю такта, свидетельствуют о том, что эта доля будет подчёркиваться и подвергаться некоторой пролонгации. Так, в 3-м такте она подчёркивается за счёт долгого слога (с наличием дифтонга) в слове *amoureuse* (подобно и в 9-м такте в односложном слове *vous*), а вот в 7-м такте четверть с точкой будет подчёркиваться не столь явно ввиду безударной *e* в слове *ecartez* (подобно и в 19-м такте слог *Ce* в слове *Celimene*).

Понимание того, что за подчёркивающимися долями, подлежащими некоторому агогиче-

8

VOLTE

de M^r de Chambonnières

(110)

The musical score is presented in three systems. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system is marked with a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, along with dynamic markings like *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line and the word "FIN" in the bass staff of the third system.

9

172 BRUNETES
Sarabande

O Beau Jardin, où l'Art & la Nature, Font admirer cent miracles divers: Si quelque Objet, dans l'Univers,

Basse-Continue.

10

126 BRUNETES
Sarabande.

Jeunes Zephirs, dont l'amoureuse haleine, Careffe Flore, en ces lieux décartez: Je vous apprens que tou-

Basse-Continue.

11

SARABANDE JEUNES ZEPHIRS

(59)

Reprise

скому удлинению, стоят долгие слоги слов, а не только танцевальные па, даёт исполнителю-инструменталисту другой взгляд на агогику в целом, раскрывая её подлинный смысл и значение; а также даёт основание взглянуть под другим ракурсом на французскую традицию игры неровных нот (*notes inégales*). Возникающие исключения из правил, используемые с определённой художественной целью, лишь подтверждают эти самые правила. Тонкости туше, метроритма, акцентуации, агогики в

клавирных танцах напрямую связаны с пониманием тонкостей вокального мастерства — звукоизвлечения, дыхания, фразировки, акцентов, украшений и др. Знание и учёт законов просодии представляется одним из важнейших звеньев этой цепи.

Музыка, как и танец, живопись, скульптура, не способна транслировать конкретное вербальное послание, хотя композиторы разных эпох и пытались закодировать их в нотах. В то же время, призванное волновать человеческие

сердца и выражать различные движения души, музыкальное искусство не ограничивается сферой чувств: подлинная музыкальность — это «с чувством проинтонированная мысль» [7. С. 14]. В данной связи агогика является тем инструментом, без которого музыканту не представляется возможным верно интонировать и доносить эту самую мысль. Агогика в музыке подобна просодии в стихах; и так же, как просодия является душой речи, агогика суть душа «поэзии в нотах», душа музыки.

Примечания

- ¹ Слово «пародия» в то время не имело оттенка комичности; пародиями назывались поэтические тексты, созданные на инструментальные мелодии. Говоря же о таком термине, как *airs*, стоит уточнить, что под ним понимались не только вокальные арии, но и пьесы в более широком смысле. В своём музыкальном словаре (1768) Ж. Ж. Руссо пишет следующее: «У греков было много видов арий, которые они называли *Les Només* или шансонами. Каждая носила свой характер и имела своё применение, многие из них подходили для исполнения только на определённых инструментах и напоминали то, что мы сегодня называем пьесой или сонатой. В современной музыке встречаются разнообразные виды арий, каждой из которой соответствует определённый вид танца, от которого и происходит её название (менуэт, гавот, мюзетт, паспье...)» [18. Р. 29].
- ² Стоит упомянуть и о самом первом фундаментальном труде, относящемся к универсальным грамматикам, которым стала «Всеобщая и рациональная грамматика Пор-Рояля». Книга была издана аббатами монастыря Пор-Рояль (*Port-Royal*) Антуаном Арно и Клодом Лансло в 1660 году [10]. На русском языке книга представлена в переводе Н. Ю. Бокадоровой [1].
- ³ Данная и последующие выдержки оригинальных текстов переведены с французского языка автором данной статьи.

- ⁴ Так, например, *o* — открытый звук в словах *coste, hoste*, и *o* — закрытый в словах *cotte, hotte*.
- ⁵ Понятие значимости во французском, немецком и английском языках совпадает с понятием величины (стоимости) и означает «длительность» (фр.: *valeur*; нем. *wert*; англ. *value*). Это же понятие мы встречаем в учении о внутренней стоимости нот (*de quantitate notarum intrinseca*) в барочных немецких трактатах: таковы работы Адлунга, Але, Вальтера, Маттезона, Шейбе и др. Суть данного учения заключается в неравенстве внешней (*extrinseca*) и внутренней (*intrinseca*) стоимости нот, когда внешне одинаковые длительности трактуются не одинаково, и могут быть то длинными, то короткими в зависимости от местоположения в такте.
- ⁶ Данное заключение Скоппы является одним из тех, что указывает на возрождение в эпоху барокко интереса к античности, когда композиторы и исполнители были одновременно философами, поэтами и ораторами, овладевая искусствами комплексно, в их синкретизме.
- ⁷ В некоторых источниках фигурирует другое имя де Басийи — Бенинь (*Bénigne*). Это связано с тем, что в музыкальном словаре де Броссара (*Dictionnaire de musique de Sébastien de Brossard*) в 1703 году де Басийи именуется как Бенинь. Однако в большинстве первоисточников фигурирует имя Бертран. Также в русскоязычных работах иногда встречается фамилия Басилли, что тоже является неверной транслитерацией фамилии *de Bacilly*.
- ⁸ Об этом хорошо знали не только на родине *Bien Chant* (во Франции), но и, разумеется, на родине *bel canto* (в Италии) [20].

Список литературы

References

1. Арно А., Лансло К. Грамматика общая и рациональная Пор-Рояля / Пер. с франц. Н. Ю. Бокадоровой. — М.: Прогресс, 1990. — 272 с. [Arno A., Lanslo K. Grammatika obshchaya i racional'naya Por-Royalya / Per. s franc. N. Yu. Bokadorovoj. — М.: Progress, 1990. — 272 s.].
2. Баранова Т. Б. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета. — М.: Музыка, 1982. — Вып. 4. — С. 8–36 [Baranova T. B. Tanceval'naya muzyka epohi Vozrozhdeniya // Muzyka i horeografiya sovremennogo baleta. — М.: Muzyka, 1982. — Выр. 4. — S. 8–36].
3. Бюхер К. Работа и ритм / Пер. с нем. С. С. Заяицкого. — М.: Новая Москва, 1923. — 326 с. [Byuher K. Rabota i ritm / Per. s nem. S. S. Zayaickogo. — М.: Novaya Moskva, 1923. — 326 s.].
4. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. — М.: Фортуна Лимитед, 2003. — 272 с. [Gasparov M. L. Ocherk istorii evropejskogo stiha. — М.: Fortuna Limited, 2003. — 272 s.].
5. Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л.: Сов. писатель, 1975. — 290 с. [Zhirmunskij V. M. Teoriya stiha. — L.: Sov. pisatel', 1975. — 290 s.].
6. Мальцев С. М. Агогика такта в немецком учении о такте XVII–XVIII веков. — СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория, 2016. — 233 с. [Mal'cev S. M. Agogika takta v nemeckom uchenii o takte XVII–XVIII vekov. — SPb.: Sankt-Peterburg. gos. konservatoriya, 2016. — 233 s.].
7. Перельман Н. Е. В классе рояля. — СПб.: Артист. агентство «Импресариат», 1994. — 160 с. [Perel'man N. E. V klasse royalya. — SPb.: Artist. agentstvo «Impresariat», 1994. — 160 s.].
8. Пылаева Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII — начала XVIII веков в контексте риторической эпохи: Дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 2012. — 447 с. [Pylyeva L. D. Muzyka scenicheskikh tancev francuzskih kompozitorov XVII — nachala XVIII vekov v kontekste ritoricheskoy epohi: Dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. — М., 2012. — 447 s.].
9. Риман Г. Катехизис истории музыки. Ч. 2. История музыкальных форм / Пер. с нем. Н. Кашкина (с издания 1897 г.). — М.: Музыкальный сектор, 1928. — 158 с. [Riman G. Katekhizis istorii muzyki. Ch. 2. Istoriya muzykal'nyh form / Per. s nem. N. Kashkina (s izdaniya 1897 g.). — М.: Muzykal'nyj sektor, 1928. — 158 s.].
10. Arnauld A., Lancelot C. Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal. — Seconde édition. — Paris: Bossange et Masson, 1810. — 464 p.
11. Bacilly B. de. Recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant. — Paris: Ballard, 1668. — 520 p.
12. Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant francois. — Paris: Ballard, 1671. — 430 p.
13. Couperin F. Pieces de clavecin. Livre III. — Paris: A. Durand&Fils. — 116 p.
14. L'Affilard M. Principes très-faciles pour bien apprendre la musique. — Paris: Christophe Ballard, 1705. — 181 p.
15. 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. — 804 p.
16. Miehling K. Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. Verbesserte und Stark erweiterte Neuauflage. — Wilhelmshaven: Noetzel, 2003. — 458 p.
17. Olivet P. J. d'. Traité de la prosodie françoise. — Paris: Gandouin, 1736. — 144 p.
18. Rousseau J. J. Dictionnaire de musique. — Paris, 1768. — 548 p.
19. 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, 1803. — 339 p.
20. Tosi P. F. Opinioni de cantori antichi y moderni. — Bologna: Lelio dalla Volpe, 1743. — 184 p.