

Пылаева Лариса Дмитриевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыковедения
и музыкальной педагогики
Пермского государственного гуманитарно-
педагогического университета

**ДЕЙСТВИЕ ПРИНЦИПОВ
РИТОРИЧЕСКОЙ ДИСПОЗИЦИИ
В УСЛОВИЯХ МАЛЫХ ФОРМ
БАРОККО (НА ПРИМЕРЕ
ФРАНЦУЗСКИХ СЦЕНИЧЕСКИХ
ТАНЦЕВ С ПЕНИЕМ)**

Аннотация:

Статья посвящена вопросам формообразования в танцевальной музыке барокко. Показана важность проведения параллелей со смежными областями художественной практики, среди которых автор акцентирует связь французского барочного танца с поэзией и искусством красноречия. Отдельно подчеркивается роль слова как толкователя содержательного смысла танцев эпохи Людовика XIV. Прослеживаются сходство и различие между элементами танцевального, поэтического, музыкального синтаксиса, выявляются способы их соотношения в композиции французских сценических танцев с пением (dances chantées). На примере жиги из трагедии на музыке Ж.-Б. Люлли «Амадис» проводятся аналогии композиции dances chantées с диспозицией ораторского выступления, правомерные в контексте традиций «риторической эпохи».

Ключевые слова:

барокко, эпоха французского абсолютизма, риторика, риторическая диспозиция, belle danse, danse chantée, хореография, музыкальная форма, композиционные функции.

Pylaeva Larisa Dmitrievna

D.Phil. in Art History, Professor,
Musicology and Music Pedagogy Department,
Perm State Liberal Arts
and Pedagogy University

**THE OPERATION OF
THE PRINCIPLES OF RHETORICAL
DISPOSITION IN SMALL FORMS
OF BAROQUE (CASE STUDY
OF THE FRENCH STAGE
DANCE SONGS)**

Summary:

The article deals with questions of form building in the baroque dance music. The author shows the significance of correlations with related art spheres, among which the connection of the baroque dance with the poetry and rhetoric is emphasized. The role of the word as an interpreter of the meaning of the baroque dance of the Louis XIV epoch is particularly accentuated. The paper traces the similarities and differences between the elements of dance, poetic, musical syntaxes, identifies the ways of their correlation in the composition of the French stage dances with singing (dances chantées). Studying the case of the Jig from the tragedy to the music of J.-B. Lully "Amadis of Gaul", the author considers analogies between compositions of dances chantées and the disposition of oratorical speech, which are justified in the context of the "rhetorical era" traditions.

Keywords:

baroque, era of the French absolutism, rhetoric, rhetorical disposition, belle danse, danse chantée, choreography, musical form, composition functions.

Влияние принципов риторической диспозиции на композиторскую практику барокко уже находило отражение в музыкознании – в трудах Я.С. Друскина, О.И. Захаровой, В.Б. Носиной, В.Н. Холоповой, а также у других исследователей.

Что же касается весьма специфической темы – отражение законов риторики в композиции барочного танца, то в отечественном музыкознании она пока что лишь намечена. Аспект риторики танца затрагивался в основном в связи с баховедением. К данной области относится и одно из сравнительно недавних исследований – диссертация С. Дружинина о системе средств риторики в оркестровых сюитах И.С. Баха, Г.Ф. Телемана, Г.Ф. Генделя [1]. Здесь коротко обозначены принципы проявления риторической диспозиции в танцевальных номерах баховских оркестровых сюитных циклов.

Однако немецкие риторические учения и теории отнюдь не были единственными – фактически в каждой стране Западной Европы существовала своя риторическая школа и традиция, так или иначе опиравшаяся на античных мастеров ораторского искусства. Наиболее непосредственное преломление наследия античной риторики наблюдалось во Франции: свою роль сыграло здесь не только прямое родство латинского и французского языков, но и те условия, которые сложились в стране в период правления династии Людовиков. Пышность королевского двора, прославление царствующих особ повели за собой своеобразное возрождение духа древнегреческой трагедии. Возвышенная манера выражаться, связанная с театральным искусством, актуализирует применение риторических приемов. Слово не просто произносилось, но преподносилось с воображаемой ораторской трибуны.

Во Франции XVII – первой половины XVIII вв. во всех сферах художественной деятельности проявлялся своего рода диктат канонов красноречия. В большинстве видов искусств они были

своеобразными «регуляторами» формы и содержания. Не являются исключениями здесь придворный балет и знаменитый французский *belle danse*.

Связь движения, музыки и слова предстала в искусстве сценического танца как своего рода продолжение синкретического единства древнего искусства, увиденного глазами создателей придворных музыкально-сценических постановок в стиле французского классицизма. А. Кампра, Ж.-Б. Люлли, П. Аффилар и другие в придворных операх, балетах и иного рода спектаклях по своему возрождали дух искусства античности, которое было плодом сотворчества знаменитого содружества муз, представляющего в *air de danse* как «ансамбль» искусств в миниатюре.

Содержательные работы, связанные с риторикой танца, принадлежат американским исследовательницам – Б.Б. Мазер [2] и П. Ранум [3; 4]. Довольно значительная по объему книга Бетти Бэнг Мазер «Танцевальные ритмы французского барокко» посвящена широкому кругу вопросов, касающихся танцев во Франции XVII–XVIII вв. Эта работа примечательна не только новизной ракурса исследования, но и своей источниковедческой базой. Здесь широко представлены эстетико-художественные идеи, высказанные представителями французского музыкального барокко по поводу различных моментов исполнения танцев, активно задействованы материалы из французских источников XVII–XVIII столетий, относящихся к самым разнообразным областям художественной практики – риторике, эстетике, поэзии, теории музыки и методики обучения пению и игре на инструментах, музыкальному и драматическому театру, хореографии. Замечим, что большинство оригинальных франкоязычных трактатов, словарей, пособий и руководств (среди авторов – Б. Лами, Р. Бари, М. де Сен-Ламбер, Б. де Базили, Ж.-Ф. Фрейон-Понсен, А. Фюретьер и другие), на которые ссылается американская исследовательница, сегодня гораздо менее известны, чем традиционно привлекавшие отечественными исследователями трактаты эпохи барокко, принадлежащие немецким музыкантам. В отдельной главе раскрываются общие принципы проявления риторики в поэтическом тексте, музыке и хореографии танцевальных номеров с пением – *danse chantée*. Именно они представляют предмет нашего рассмотрения.

Обращает на себя внимание, что в обозначенных номерах часто имеет место как раз не сходство и параллелизм в действии риторических и музыкальных функций разделов формы, отмечаемый исследователями немецкой музыкально-риторической традиции, а, напротив, их расхождение и противоречие.

Хорошо известно, что в европейских вокальных произведениях Нового времени синтез музыки и текста отнюдь не предполагает однонаправленности действия этих двух слагаемых (отсюда известное асафьевское сравнение вокальной музыки с «полем брани»). Однако в нашем случае обнаруживается внутренне более тонкое и сложное явление – не двух-, а **трехсловная организация художественного целого**, которую можно охарактеризовать как единство трех составляющих: **музыки, стихотворного текста** (с его рифмами, строфикой, игрой долгих и коротких слогов, важных для французской просодии), **риторической диспозиции**.

Если мы попытаемся занять позицию слушателя того времени, то для нас со всей очевидностью предстанет чрезвычайно значительная роль риторического слова, поскольку риторика пронизывала собой все без исключения области и сферы художественного творчества западноевропейского барокко (во Франции – в том числе в силу языковой ситуации – риторическим традициям, восходящим к античности, уделялось самое пристальное внимание).

Но установление границ разделов в *danse chantée* с ориентацией только на слово не может быть окончательным – более того, само по себе членение поэтического текста на риторические разделы иногда представляет самостоятельный предмет дискуссий. Первая причина здесь – возможность несколько по-разному истолковывать риторические функции отдельных построений в стихотворных текстах французской галантной поэзии. Отмеченные изяществом и изысканностью выражений, они полны неясных намеков, порой неожиданных поворотов мысли. Во-вторых, определенную сложность представляет значительная краткость каждого раздела поэтического высказывания в сравнении с ораторскими выступлениями. Это качество, являющееся главным отличительным признаком французского стиля, присуще подавляющему большинству французских барочных танцев с пением (лаконизм композиции в танцевальной музыке французских авторов особенно заметен при сравнении с органными произведениями немецких мастеров или бетховенским сонатным *allegro*, уже рассмотренными с позиций риторики в отечественном музыкознании). Краткость в данном случае отнюдь не была препятствием для полноты выражения мысли и являлась скорее «сестрой таланта»; миниатюрность разделов риторической диспозиции в поэтическом тексте сравнима скорее с изящными фарфоровыми статуэтками в дворцовом интерьере, с камерностью звучания музыки, рассчитанной на узкий круг посвященных.

В *danse chantée* одним из важных компонентов является танец, который вносит свои акценты в расстановку цезур внутри композиции целого.

Наконец, не следует недооценивать роли музыкальной стороны как таковой. На протяжении указанного исторического периода в рамках гомофонной инструментальной практики активно осуществлялось осознание роли ладогармонических процессов, этапов экспонирования, развития и завершения музыкального высказывания с точки зрения тематической организации.

И все же в сочинениях малых форм у представителей французского барокко нередко имела место **недостаточная четкость функций разделов**. Внутренний план формы был довольно однороден из-за преобладания построений экспозиционного типа; развивающий и в особенности заключительный характер разделов был выражен слабо.

В связи с отмеченной функциональной неоднозначностью разделов формы в *danse chantée*, которая наблюдается как в музыкальном, так и риторико-текстовом планах композиции, возникают основания обратиться к теории переменности функций формы, разработанной В.П. Бобровским [5]. основополагающие принципы его теории в некотором смысле способны объяснить данное явление (известно, что первоначально автор теории предполагал рассмотреть «движение функций музыкальной формы» и употреблял именно такое выражение, имеющее более прямое отношение к тематике настоящей статьи). С одной стороны, в музыке, о которой идет речь, возникает нечто похожее на феномен, обозначенный В.П. Бобровским как постоянное совмещение функций. С другой стороны, мы делаем попытку применить данную теорию не только к музыке как таковой, но и к двум различным слоям художественного целого, вступающим в сложное смысловое взаимодействие.

Проанализируем соотношение музыкального и текстового планов композиции в жиге (*danse chantée*) из трагедии на музыку Ж.-Б. Люлли «Амадис» (1684) на стихи Ф. Кино (пример 1).

Пример 1. Жига из трагедии на музыку Ж.-Б. Люлли «Амадис»:

Les plai - sirs nous sui - vent dé - sor - mais Nous al - lons vers nos dé - sirs sa - tis -

faits. Vie - vons sans al - lar - mes, Vi - vons tous en pair. Re - ve - nez, re - pre - nez tous vos

char - mes, Sens in - no - cens, re - ve - nez pour ja - mais. Il est temps que l'Au - ro - re ver -

meil - le Cé - de au So - leil qui mar - che sur ses pas. Tout bril - lei - ci bas. Il est

temps, que cha - cun se ré - veil - le, l'A - mour ne dort pas, Tout sent ses ap - pas. L'Ai - mab - le l'Zé -

phi - re pour fleu - re sou - pi - re Dans un si beau jour Tout par le d'A - mour.

Предварительно заметим, что мы исходим из широкого распространения в художественной практике Франции XVII в. законов ораторского искусства, актуальных в том числе для поэтического и музыкального творчества. Заметим также, что и хореографическая практика при дворе Людовика XIV, будучи основанной на танцевальных ритмах раннего барокко, находилась под сильным влиянием стихов танцев и риторических пропорций *Grand siècle*.

Разделы риторической диспозиции соотносились в танцевальных номерах (в особенности – при участии вокального компонента) с музыкальными периодами, а те, в свою очередь, с поэтическими периодами и предложениями стихов, которые клялись на музыку. Хореограф М. де Пюр в 1668 г. обнаружил разделы риторической диспозиции в танце, обосновав необходимость его деления на части в соответствии с принципами классической риторики тем, что слушателю нужно «помочь запоминать различные детали и многочисленные разделы речи» [6, р. 87]. Де Пюр распространил такой подход к композиции целого на музыкальную пьесу и стихотворение, а известный грамматист Б. Лами закрепил для поэтических произведений модель риторической диспозиции, включающую пять разделов: *exordium, narratio, confutatio, confirmatio, peroratio* [7, с. 286].

Исходя именно из французской модели риторической диспозиции в поэзии, Б. Мазер распределяет стихи жиги из «Амадиса» следующим образом [8, р. 305–306]:

Отныне за нами следуют удовольствия,
Мы на пути к осуществлению наших желаний.
Будем жить без слез,
Будем же все жить с нашими любимыми. *exordium*

Придите же и вновь станьте прекрасными,
Отбросьте стыдливость и смущение, вернитесь навсегда. *narratio*

Настало время, чтобы румяная Аврора
Уступила путь Солнцу, которое идет по ее стопам.
Все озарено его сиянием. *confutatio*

Настало время, чтобы каждый пробудился от сна,
Любовь не спит,
Всё чувствует на себе ее чары. *confirmatio*

Как желанный Зефир
Для нежного вздоха цветка
В столь прекрасный день
Всё говорит о любви. *peroratio*

В музыке первая часть старинной двухчастной формы, ограниченная знаками репризы, согласно тексту, содержит два раздела риторической диспозиции: *exordium* и *narratio*.

Уже здесь возникает определенная несогласованность риторических функций текста и функций музыкальной формы (в первой части, отделенной знаком репризы и содержащей два подраздела в контексте формы целого). В то время как первый раздел диспозиции – *exordium*, вводя слушателя в атмосферу ораторской речи, лишь предварительно очерчивает предмет будущего обсуждения, в музыке сразу же в начальных тактах звучит ярко выраженная тема (с 1-го по 5-й такты). После ее начального одноголосного проведения во втором (нижнем) голосе проходит ответ, и возникает вполне обычная для барочной жиги фугированная экспозиция, переходящая в гомофонно-гармоническое изложение.

В следующем построении (с 6-го по 10-й такты) риторическая и музыкальная «смысловая нагрузка» вновь несколько отличны. После полного совершенного каданса в параллельном мажоре (такты 5–6) в музыке ощущается минимальное развитие. Оно приводит в завершении первой части формы к простой остановке на D главной тональности. Таким образом, данный фрагмент решительно уступает начальному шеститакту – как по масштабам, так и по функциональной значимости. Риторическое *narratio* в тексте, согласно предъявляемым к нему требованиям, не только развивает заявленную тему, но и ярко утверждает ее, используя глагольные формы в повелительном наклонении:

**Придите же и вновь станьте прекрасными,
Отбросьте стыдливость и смущение, вернитесь навсегда.**

Начальное построение внутри второй части формы (с 11-го по 15-й такты) в композиции поэтического текста, согласно трактовке Б. Мазер, играет роль *confutatio*. Нам представляется, что такое определение функции данного раздела несколько спорно, поскольку как поэтические строки, так и музыка этих пяти тактов не имеют столь выраженного «опровергающего» или «возражающего» характера [9]. В тексте очевидно эмоциональное нарастание, которое, однако, не противоречит изначально представленной ситуации, но, наоборот, еще ярче расцветивает ее. Единственное, что может ассоциироваться с *confutatio* в музыке – тесситурная кульминация на звуке «соль» второй октавы и утверждение ре минора. Однако здесь можно заметить, что, согласно исполнительским традициям барокко, данная кульминация является скорее «тихой» – ее можно понимать не только как достигнутую в результате мелодического подъема, но и как взятую легко и непринужденно. Дело в том, что более значимыми в музыке барокко считались не высокие, а низкие звуки – высокие звуки словно парили над ними, украшали их, вносили разнообразие, но далеко не всегда ассоциировались с напряжением и усилением.

Сказанное подтверждается последующим построением, где мелодия спускается вниз и получает утвердительное мажорное завершение (с 16-го по 19-й такты). Происходит полное соответствие смыслу текста *confirmatio* (в тексте идет речь о пробуждении любви, когда каждый чувствует ее чары). Совпадение риторических функций текста и разделов музыкальной формы наблюдается также и в заключительном построении второй части формы (возвращение основной тональности и убедительное кадансирование согласуется с риторическим *peroratio*).

В целом же в жиге из «Амадиса» Люлли наблюдается рассогласование текстового и музыкального планов формы (из пяти разделов диспозиции четкое совпадение можно констатировать лишь в двух последних), что часто бывает свойственно вокальной музыке как таковой. Несмотря на то что здесь есть основания ожидать соответствия двух планов, каждый из которых апеллирует к общелогическим моментам человеческого мышления, в итоге этого все же не происходит. Риторический и музыкальный планы композиции оказываются примерно равноправными, каждый обладает собственной логикой, следствием чего становится сложный смысловой «контрапункт» функций разделов.

Коснемся теперь другого интересного явления в форме жиги из «Амадиса», а именно возможности ее деления на четыре раздела. Граница между первым и вторым разделами приходится на 10-й такт, между вторым и третьим – на 15-й такт, между третьим и четвертым – на 19-й такт (следовательно, в форме целого, на наш взгляд, можно усматривать черты так называемой малой многочастной формы). Данное членение возникает в связи с логикой тонального плана: соль минор – си-бемоль мажор (после чего следует связующее построение, ведущее к остановке на D основной тональности) – ре минор – си-бемоль мажор – соль минор. Во втором крупном разделе, отделенном знаками повторения, примечателен такой факт: все полные совершенные кадансы в трех последних тональностях построены на одном материале и являются точной транспозицией друг друга (сравним построения с 13-го по 15-й такты, с 17-го по 19-й такты, с 21-го по 23-й такты). Отчасти это связано со строфической и рифмовкой в стихотворном тексте.

Наконец, отдельно следует заметить, что внутри самой музыкальной формы наблюдается значительная дробность разделов, возникающая вследствие неоднократного применения кратких имитаций (такты 3–4, 6–7, 7–8, 15–16). Подчеркивая структуру текста, они приходятся на начало риторического раздела (такты 6–7, 15–16) или очередной строки стихотворения (такты 3–4). В тактах 7–8, напротив, едва уловимая имитация способствует внутреннему единству *narratio*.

Функциональная неопределенность разделов формы наблюдается и в танцах с поэтическим текстом, где, на наш взгляд, чрезвычайно важен так называемый «мелкий план» музыкального слоя формы, который таит в себе особые композиционные возможности. Во многом они продиктованы «тройственной» условностью синтетического целого: если некоторой условностью обладало даже поэтическое слово (казалось бы, самая «конкретная» составляющая), то тем более это относится к музыке и танцевальным движениям. Кроме того, новый смысл могли приобретать и неожиданные пересечения слова, танца и музыки. Вряд ли необходимо уточнять, что именно во Франции высоко ценились намек, недосказанность, тайный смысл, в которых, как тогда казалось, заключена гораздо большая прелесть по сравнению с высказываемым явным.

В завершение хотелось бы еще раз подчеркнуть возможность применения некоторых положений В.П. Бобровского не только к классико-романтической музыке и к творчеству композиторов XX в., но и к более ранним эпохам и стилям, в частности – барокко. Небезынтересные результаты может дать также рассмотрение движения и взаимодействия функций различных планов формы художественного целого – текстового, хореографического и музыкального, проявляющих себя посредством риторики. Как мы пытались показать, обращение к теории В.П. Бобровского в этом случае может привести к новым, порой неожиданным выводам.

Ссылки:

1. Дружинин С. Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г.Ф. Телемана. М., 2002.
2. Mather B.B. *Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance.* Bloomington, 1987.
3. Ranum P. Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande // *Early music.* 1986. № 1. P. 22–41.
4. Ranum P.M. *The Harmonic Orator. The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs.* N. Y., 2001.
5. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
6. Mather B.B. *Op. cit.*
7. Лами Б. Риторика, или Искусство речи // Пастернак Е.Л. «Риторика» Лами в истории французской филологии. М, 2002. С. 59–301.
8. Mather B.B. *Op. cit.*
9. Лами Б. Указ. соч. С. 290–291.

References:

1. Druzhinin, S 2002, *System means of musical rhetoric in orchestral suites IS Bach, GF Handel, GF Telemann*, Moscow.
2. Mather, BB 1987, *Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance*, Bloomington.
3. Ranum, P 1986, 'Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande', *Early music*, no. 1, P. 22–41.
4. Ranum, PM 2001, *The Harmonic Orator. The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs*, New York.
5. Bobrowski, VP 1970, *About the variables of the function of musical form*, Moscow.
6. Mather, BB 1987, *Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance*, Bloomington.
7. Lamy, B 2002, 'Rhetoric or Art speech', *Pasternak, EL "Rhetoric" Lamy in the history of French Philology*, Moscow, pp. 59–301.
8. Mather, BB 1987, *Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance*, Bloomington.
9. Lamy, B 2002, 'Rhetoric or Art speech', *Pasternak, EL "Rhetoric" Lamy in the history of French Philology*, Moscow, pp. 290–291.