

## О понятии «характера» в музыке французского Grand siècle

Музыка западноевропейского барокко, несмотря на возросшую в последние десятилетия степень изученности, в наши дни все еще таит для исполнителей и музыковедов немало секретов.

Не является в этом плане исключением и наследие французских композиторов XVII – начала XVIII столетия, живших в период Grand siècle. Содержание их сочинений (как, собственно, всех представителей барокко) в значительной степени связано с теорией аффектов, которая во французской музыке получила весьма своеобразное воплощение: общество «Великого века» постигало смысл и эмоциональный строй музыкальных произведений, распознавая 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» в 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». Музыканты XVII – начала XVIII века вкладывали в слово *caractèr* 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, основывающихся 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»<sup>1</sup>. 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 слова.

Процесс их формирования в музыке французского барокко связан не только с вокальными жанрами. Еще более показательной стала пластическая форма запечатления душевных движений – танец с подчеркнуто выразительными визуальными компонентами (жестами и мимикой). 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 – высокий общественный статус танца при французском дворе, поддерживаемом 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.

Танцоры и музыканты передавали заключенный в произведении характер особым способом: они словно внушали передаваемые в танце эмоции публике, подражая выступлению оратора. Шаги, жесты и позы есть не что иное, как «эквиваленты употребляемых в риторическом выступлении страстных слов и фигур»<sup>2</sup>.

Наиболее ярко риторический аспект в раскрытии «характера» танцев Grand siècle заявляет о себе в сценических *danses chantées* (фр. «спетый танец» или «пропетый танец»). «Безмолвную речь» танцора здесь озвучивает певец, прибегая в подражание ораторской манере к несколько преувеличенной артикуляции, украшениям, акцентам.

Представляется, что *danses chantées*, во многом отталкивающиеся в своей выразительности от поэтического 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»<sup>3</sup>.

То, что в музыке со словом ведущая роль в сообщении «характера» отводилась певцу – вполне естественно: ведь его, согласно Мерсенну, считали никем иным, как «гармоническим оратором»<sup>4</sup>. В этом качестве исполнитель вокальной партии выделялся и музыкантам XVIII века. В 1707 году Ж.-Л. де 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»<sup>5</sup>. Актер или певец «должен быть «хозяином своего высказывания» и «должен разучивать в своих действиях душевные движения»<sup>6</sup>.

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 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. Именно поэтому 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, проявляющим себя в контексте «риторической эпохи». Не случайно знание «характеров» вплоть до начала второй половины XVIII века 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»<sup>7</sup>.

При этом нельзя исключать из поля зрения танцевальную музыку во всех ее разнообразных проявлениях.

Ведь буквально за каждым танцевальным жанром в тогдашней 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 (то есть в пластике их рук, наклонах головы, в самих хореографических па и их комбинациях) – чувственных, нежных, грациозных или же торжественных, величавых, горделивых.

Передаваемые в танце движения души были столь разнообразны, что хореографами были предприняты попытки создать словарь аффектов танцевальных движений. В 1717 году 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 не только указал жанровые признаки танцев, но и характерные для них аффекты – «ликующая радость» (гавот), «томление» (сарабанда), «легкомысленность» (паспье) и т. д.

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 году советовал при знакомстве с новыми пьесами посмотреть, «не напоминают ли они сарабанду, жигу, гавот, бурре и другие танцы»<sup>8</sup>.

Думается, такая рекомендация остается актуальной 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» – увлекательная исследовательская задача.

#### Примечания

1. Bacilly V. de. L' Art de Bien Chanter. – Paris, 1668. Ed. Genève, Minkoff, 1974, p. 135.
2. Lamy V. L' Art de parler. – Paris, 1678, p. 82.
3. Dupuits J.-B. Principes pour toucher de la vielle...– Paris, 1741, p.7.
4. Mersenne M. Harmonie universelle. – Paris, 1636, Traité des Conconances, p, 372.
5. Gallois de Grimarest J.-L. Le. Traité du Récitatif. – Paris, 1707, p. 25.
6. Gallois de Grimarest J.-L. Le. Ibid., p. 28.
7. Dupuits J.-B. Op cit., p. 8.
8. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII вв. – Л.: Музгиз, 1960, с. 77.

#### Сведения об авторе.

*Пылаева Лариса Дмитриевна* — канд. искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного педагогического университета, докторант кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.  
e-mail: pylaevm@mail.ru тел.: 8-902-803-73-00 (сот.)  
Домашний адрес: 614064, Пермь, ул. Л. Шатрова, д.8, кв. 25.