

Дидро неизменно отдает дань восхищения таланту Буше-живописца, легкости его мазка, прозрачности красочной палитры: «Этот мастер никогда не утрачивает присущего ему пыла, легкости, плодовитости, обаяния, но вместе с тем никак не может избавиться от недостатков, присущих его редкостному дару» [2, с. 65].

В целом же в реалиях культуры XVIII столетия непримиримые противоречия между *что* и *как* отсутствуют. Это относится и к легкости, которая представляет в искусстве XVIII столетия одновременно и *что*, и *как*.

Окончание в следующем номере

Литература

1. Брянцева В. Н. Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
2. Дидро Д. Салон 1765 года // Дидро Д. Салоны: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1989. С. 99–203.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
6. Маттесон И. Совершенный капельмейстер // Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. С. 235–276.
7. Чегодаев А. Д. Художественная культура XVIII века // Западноевропейская художественная культура XVIII века / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1980. С. 7–18.
8. Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. VI. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. С. 155–209.
9. Шушкова О. М. Раннеклассическая музыка. Эстетика. Стилиевые особенности. Музыкальная форма. Владивосток: ДГУ, 2002. 238 с.

Vladimir RANNEV From branle to minuet: an attempt of a rhythmic analysis

This article examines the process of genre transformation of peasant dance into a court dance through the example of the minuet. For this purpose the analysis of rhythmic organization of the genre as the interaction of longitudinal (quantitative) and accent (qualitative) functions of rhythmic units that form in their interaction a special structure of multidimensional metric pulsation, which is typical for minuet.
Keywords: Baroque, dance, rhythm, rhythmic pattern, multidimensional metric structure.

Владимир РАННЕВ От бранля к менуэту: опыт ритмического анализа

В статье рассматривается процесс жанровой трансформации крестьянского танца в придворный на примере менуэта. С этой целью осуществляется анализ ритмической организации жанра как взаимодействия долготных (количественных) и акцентных (качественных) функций ритмических единиц, образующих в этом взаимодействии присущую менуэту особую структуру многоплановой метрической пульсации.
Ключевые слова: Барокко, танец, менуэт, ритм, ритмический рисунок, многоплановая метрическая структура.

В 1936 году в Ленинграде вышла в свет книга Михаила Друскина «Очерки по истории танцевальной музыки». В главе, посвященной историко-бытовому танцу, автор предлагает обзор танцевальных жанров, практиковавшихся в разное время в европейских странах, их музыкальных и хореографических форм. Касаясь рас-

цвета танцевального искусства во Франции эпохи Людовика XIV, М. Друскин отмечает постоянный «приток крестьянских танцев ко французскому двору <...> Естественно, что они проникали сюда в сильно измененном виде. В большинстве это были танцы хороводного движения, сопровождаемые пением, — *бранли*. Но все

фольклорные, жизненно-реалистические элементы из них выхолены. Оставлена лишь схема галантной, эротически-окрашенной игры» [5, с. 19]. Детального рассмотрения того, как формировался и чем характеризовался этот «измененный вид», «Очерки» М. Друскина не предполагали в силу их обзорно-исторического характера — от древнейших танцев до современного балета. В данной же работе трансформация жанра от крестьянского до придворного танца будет проанализирована на примере важнейшего из танцевальных жанров данной эпохи — менуэта.

Значение этого танца для Франции второй половины XVII века исключительно. «Французский менуэт был не просто танцем, это было объединяющее произведение искусства (Gesamtkunstwerk) целой эпохи. На его создание работали все остальные искусства как служанки. От античных статуй ренессанс почерпнул естественную красоту и единство движущегося человеческого тела. Без этого знания не появился бы французский менуэт. Начиная с Виллы Паладио (1508–1580) не было достигнуто иного такого выражения Покоя, Изящества и Достоинства, как в этом искусстве медленных шагов и поклонов»¹ [21, с. 13].

Как известно, прародителем менуэта явился Branle de Poitou — одна из разновидностей французских бранлей, практиковавшаяся в провинции Пуату. Французские бранли — круговые танцы (хороводы), которые в силу своей архаичности имели аналоги в традициях разных культур. «Эти основополагающие структуры были распространены от Южной до Северной Европы, варьируясь в своих формах и имея различные названия: например, в Каталонии — sardana, в Хорватии и Сербии — kolo, в Румынии — hora, в южной Франции — farandole, в северной Франции (наряду с branle) — ronde» [13, с. 96]. К XVII веку бранли танцевали во Франции повсемест-

но — на ярмарках, народных празднествах, свадьбах. Танец мог сопровождаться пением, размер бранлей был двух- или трёхдольным, что зависело от региона (branle de Bourgogne, branle de Champagne, branle de Poitou). Как свидетельствуют танцевальные трактаты и сборники танцев XVI–XVII веков², в бранлях господствовала свобода, непринужденность и импровизационная стихия, скованная лишь ритмическим жанровым инвариантом и последовательностью чередования шагов. Как и множество иных народных танцев, Branle de Poitou был, по выражению Курта Закса, «моторно-ритмическим выражением избыточной энергии и радости жизни» [20, с. 17]. Этот же музыковед весьма красноречиво аттестует жанровые черты другого танца — менуэта — словами Гете: «Танцевать менуэт означало быть причастным к особым эстетическим ценностям, и Гете, сын чуждого менуэту народа, вынужден был в „Римском карнавале“ подчеркнуть: „Никому не удастся так хорошо танцевать, как тому, кто занимался этим специально. А менуэт нужно рассматривать как произведение искусства, лишь немногим доступное по-настоящему“» [20, с. 218]. То есть, в отличие от бранля, здесь мы имеем дело со строго регламентированной музыкальной и хореографической формой, требовавшей точности и продуманности в исполнении.

У обоих танцев — общий жанровый инвариант, проявляющий себя прежде всего в ритме. Поэтому именно ритмический анализ поможет вскрыть эту общность и проследить, какими путями видоизменялся branle de Poitou, попав в поле интереса балетмейстеров французского la bella danse, и как он стал в их руках менуэтом.

В качестве примера народных танцев обратимся к сборнику Пьера Аттеняна «Пятая книга танцев» [10], в котором представлено достаточно много разнообразных бранлей (Пример 1):

Пример 1
Branle de Poitou
из сборника П. Аттеняна

¹ Здесь и далее перевод иностранных источников — автора статьи.

² Antonius Arena. Ad suos Compagnones (1529); Thoinot Arbeau. Orchésographie (1588); Francois de Lauze. Apologie de la dance (1623); Michael Praetorius. Terpsichore (1612).

из них не может взять на себя функцию зачинного импульса или завершения. Эта задача поэтому не может быть выполнена без «посторонней» помощи, в данном случае — мелодической линии. В ее соотношениях с ритмом обнаруживаются два конфронтирующих тяготения: к стабилизации и к обновлению, в условиях танцевального жанра понимаемые как (соответственно) остидность повтора и игровая комбинаторика. Остидность ритмоформулы скрепляет мелодическую линию, а их вариантность и перемещения служат источником динамического напряжения. Если сравнить множество бранлей в сборнике Аттеньяна, мы обнаружим, что часто тот или иной типизированный звуковысотный рисунок меняет ритмическое «местожительство», а ритмическая формула, наоборот, переходит к разным звуковысотным рисункам.

Но среди таких «непостоянных отношений» замечаются тем не менее устойчивые «брачные пары» то есть неизменные и чаще остальных встречающиеся соединения определенной ритмоформулы и определенного звуковысотного оборота. Именно такие ритмоинтонационные формулы, повторяясь время от времени, выполняют функцию «обобщающего события» [6, с. 57] (протокаданса) и членят музыкальную ткань на синтаксические единицы — фразы⁴. Но повторения эти, следуя игровой тактике танца, носят чаще нерегулярный характер. Вот подобный случай (Пример 2)⁵:

Пример 2

Branle de Champagne из «Орхезографии» Т. Арбо



В приведенном примере именно «союз» ритма и звуковысотной линии формирует мотивно-фразовую мозаику, нерегулярную, почти непредсказуемую (ср. мотивы $b - b' - b''$ и $c - c'$, фразы $A - A'$), с вариантной группировкой ритмо-мелодических фигур. Своей пластичностью эти структуры обязаны «толерантным» отношениям ее внутренних связей — повтор (точный или вариантный) ритмических ячеек компенсируется различием протяженности мотивов и фраз, то есть нерегулярным появлением ритмо-интонационной формулы «обобщения — членения». Таким образом, на синтаксическом уровне тенденция к обновлению выражается в нерегулярности синтаксических структур (продолжительности и внутренней мотивной организации фраз). Фактор стабилизации же выражается в том, что нерегулярность, являясь органическим свойством этого жанра,

образуется все-таки сочетанием разных регулярностей, часто, однако, противоречащих друг другу. Самые типичные для бранлей случаи — шеститакты с внутренними группировками ритмических рисунков «2 по 3» или «3 по 2» (Пример 3) — $6 (3+3)$ и $6 (2+2+2)$.

Пример 3

Branle из «Антверпенской книги танцев» Пьера Фалезе (Париж, 1583)

Такие «двойки» и «тройки», как в Примере 3, постоянно чередуются в бранлях, они так же — но уже на уровне синтаксиса — обратимы, как и симметричные ритмические рисунки на уровне фонического ритма⁶. Благодаря вышеупомянутой автономии ритма и звуковысотной линии, на протяжении танца в корне отсутствуют какие-либо признаки процессуальности. Это музыка не «становления», но «течения». Причиной этого является и то, что на синтаксическом уровне конструктивное строительство формы прекращается, так как «в некоторых жанрах он является высшим музыкальным уровнем структуры». [6, с. 74] То есть синтаксис, в данном случае, является высшим уровнем формообразования. Даже фразовое суммирование, наблюдаемое в представленных бранлях, не образует структур более высокого порядка (предложения). Ибо, как отмечает Е. Ручьевская, «предложение не является суммой более мелких синтаксических единиц, а представляет собой структуру более высокого порядка» [6, с. 94]. Обосновывая свою мысль, Е. Ручьевская поясняет, что предложение — «это построение, объединяющее синтаксические единицы языкового уровня, как правило, заключающие в себе

⁴ «Повторность мелких синтаксических единиц в ритме формы (мотивов, ритмических повторяющихся фигур, фраз) образует дробный синтаксический ритм. Остидность структурных уровней „венчается“ повтором самого крупного элемента всей формы» [3, с. 69].

⁵ Скобки (и в дальнейшем — лиги) в нотных примерах маркируют ритмическую и синтаксическую группировку, выявляющую переменность или вариантность этих уровней ритма формы.

⁶ Под «фоническим ритмом» Н. Афонина понимает «первичный (собственно звуковой) уровень временной организации в музыке, или уровень первичных элементов ритма — ритмических единиц и их свойств (долгота и акцентность)» [1, с. 5].

события на уровне не только элементов, но и синтаксиса. Цельность предложения определяется обобщающим событием» [6, с. 120]. На этом уровне «обобщающее событие» в синтаксических структурах бранлей отсутствует даже при наличии протокаданса (например, в последней фразе *Примера 3*). Они слишком мобильны для минимальных требований структурирования на более высоком уровне. Продолжительное варьирование синтаксических структур и образует ритмо-интонационный поток, который в данном случае является «течением» (но не «становлением») формы.

От XVI к XVII веку происходит постепенное вытеснение произвольности и беззаботности в танце. С формированием развитой, пышной и сложноорганизованной придворной культуры происходит регламентация всех сторон ее существования, включая танец. Все спонтанное, импровизационное, само собой разумеющееся отходит на маргинальные позиции «примитивного», «не-

совершенного». «Художественная высота тогдашнего французского танца заключается в его техническом совершенстве. Речь идет не о выразительности, жизненности и близости к природному естеству, а об... идеале упорядоченности и равновесия, в котором подкупает холодная схематичность. „Человек верит в созидательную силу художественной нормы“, — сказал однажды Генрих Морф об этом времени» [20, с. 263]. Постепенно фольклорные танцевальные жанры «обретают „профессиональную“ огранку посредством мелодических, гармонических, фактурных языковых средств, типичных для своего времени, становятся бытовыми жанрами, фиксированными в письменном тексте» [3, с. 10].

В середине XVII века branle de Poitou начал «микрироваться» и, прописавшись в благородных домах, первоначально именовался amener (от одной из своих разновидностей — branle a mener de Poitou, в котором танцоры двигались не по кругу, а цепочкой по зигзагообразной линии). Вот типичный образец (*Пример 4*):

Пример 4

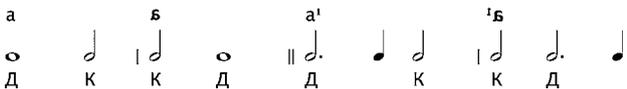
Аmener французского анонима середины XVI века (манускрипт из библиотеки г. Касселя, изданный в 1906 году в Берлине)

The musical score for 'Amener' is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Phrasing slurs and breath marks are used throughout. The first system has a 6-measure phrase, the second has a 6-measure phrase, and the third has a 4-measure phrase. The notation is clear and detailed, typical of early printed music.

Уже первое прочтение этого танца обнаруживает его родство с branle de Poitou. Мы видим тот же «строительный материал», ту же ритмическую лексику: музыкальная ткань сплетена из знакомых ритмоформул, организованных в знакомые симметричные порядки:



При этом стоит отметить, что второй ритмический рисунок (с пунктиром) является вариантом первого, с заполнением «половинной» ноты⁷:



В мелодической линии *Примера 4* — такие же интонационные ячейки, образующие преимущественно поступенные волнообразные движения с редкими неширокими скачками. А на уровне синтаксического ритма — знакомые группировки в двух- и трехтактовые фразы с их объединением в шеститакт: 6 (2+2+2) или 6 (3+3). При этом во фразировке второго шеститакта обнаруживается противоречие: инерция, задаваемая ритмическими рисунками, определяет синтаксическое членение шеститакта на три двутакта, а гармония и звуковысотная линия — на два трехтакта. В этом противодействии выявляется следующая закономерность: там, где гармонический ритм слабо выражен, усиливается влияние ритмических рисунков мелодии (то есть фонического — звукового — ритма) на организацию синтаксиса. Результатом такого противодействия является метрическая переменность группировки долей (двудольность/трехдольность), наблюдаемая на отдельных отрезках многоуровневой пульсации (подобное обнаруживается и в бранле — см. *Пример 2*)⁸.

Уже в бранле (*Пример 3*) два шеститакта (графически не прописаны в источнике, но отмечены над нотами) складываются в двенадцатитакт, и такую арифметику можно назвать неквадратной регулярностью, которая, в отличие от квадратной, состоит из объединения двух неквадратностей — 2 (2+2+2) или 2 (3+3). В *amener* же (*Пример 4*) шеститакты имеют уже иное функциональное качество и являются предложениями со всеми необходимыми для них признаками, описанными Е. Ручьевской и приведенными выше. Новые гармонические и фактурные условия определяют и новые метрические условия, которых мы не наблюдали в branle de Poitou. А именно — во временном структурировании архетипический ритмо-интонационный материал аутентичного бранля испытывает давление новой силы — логики

гармонических связей внутри тональной системы. В результате образуется «клинч» метрических планов разной природы. Взаимодействие комплементарных пульсаций формирует в общем знаменателе тактовую, регулярно-акцентную инерционную сетку трехдольного метра.

Равномерная пульсация трехдольного метра в *amener* из *Примера 3* определяется уже на четвертой доле — гармоническими (Т–D–Т) и мелодическими (возвращение к ноте *соль*) средствами. Причем первое из них — гармония, характерная для уже централизованной тональной системы (тональность g-moll) — средство, которое в branle de Poitou не принадлежало к числу «влиятельных», то есть определяющих какие-то метрические параметры. Более того, здесь и мелодическая линия (поддержанная гармонической вертикалью) активизирует свое действие на метр через функционально-гармоническое значение ступеней лада. Гармония становится самой действенной силой в формировании акцентной пульсации, гармоническая иерархия управляет метрическими функциями долей, а фонический ритм под ее натиском теряет свои позиции в строительстве метрической схемы. Взаимодействие метрической пульсации, логики гармонического развития и подчиненного ей рисунка мелодической линии способствует синтаксическому членению и группировке верхних уровней синтаксиса — предложений. Возвращаясь к условиям образования предложения и периода, отмеченным Е. Ручьевской и приведенным выше, здесь мы можем засвидетельствовать их очевидное присутствие: замыкающим и обобщающим событием на уровне предложения в *amener* являются отчетливо прорисованные гармонически кадансы. Это уже не потенциально бесконечное «течение» бранля, но «становление» движения, наделенного функциональной логикой начала, развития и завершения не только на синтаксическом уровне, но и на уровне строительства формы танцевальной миниатюры в целом. Другими словами, законченного целого — произведения. В отличие от «бесконечных» бранлей, *amener*, а потом и менуэты, были непродолжительными, ибо «чем менуэт короче — тем лучше. Если менуэт слишком продолжительный — это вызывает ощущение displeasing⁹» [19, с. 64]. В этом замечании просматривается символическая суть менуэта — штрих, жест.

Наличие инерционной метрической «колеи», по которой «проносятся» ритмические рисунки, дает последним возможность свободно в этой колее располагаться, в том числе и «поперек» нее (ритмически контрапунктуря). Следствием этого являются:

1) Меньшая динамическая наполненность акцентов: они рассредоточиваются в общем движении, отчего

⁷ Буквенные символы означают: Д — долгая ритмическая единица, К — короткая.

⁸ Инструмент анализа подобных явлений разработан Н. Афоной в теории переменных метрических функций в рамках многоплановой ритмики. Автор исходит из того, что «взаимодействие временных (количественных) и акцентных (качественных) отношений ритмических единиц многократно увеличивает число соотношений элементов многопланового ритмического рисунка и многоплановой метрической пульсации» [3, с. 27], что и образует участки метрической неустойчивости в виде метрической модуляции, метрического смещения (сдвига) и полиметрии.

⁹ Displeasing (англ.) — неприятный, раздражающий, вызывающий неудовольствие.

акцентные отношения смягчаются, и вместо «согласованного шума деревянными башмаками» мы слышим уже элегантный променад в дорогой обуви из мягкой кожи.

2) Появляются метрические противоречия. «Известно, что естественное положение больших длительностей — на сильных долях. Отклонение от этой нормы означает смещение ритмических акцентов с метрических опорных точек и создает ощущение синкопы» [7, с. 93]. Поэтому ритмический рисунок «четверть — половинная» в новых метрических условиях является уже синкопой (чем он не мог быть в бранле). Движение вразрез с функциональной нагрузкой метрических долей создает напряженную акцентную игру.

Отдав дань отличиям amener от branle, мы подошли теперь к тем чертам, что обнаруживают в первом наследника второго. Зададимся простым, казалось бы, вопросом: что проявляет себя в amener как черты именно этого жанра? Трехдольный метр? Есть и другие трехдольные танцы. Умеренный темп? Есть и другие танцы в умеренном темпе. Ведь одной ритмической формулы, хоть она и есть первейший отличительный жанровый признак, недостаточно для атрибуции жанра. «Ритмическая формула танца, взятая из мелодии, не даст представления не только о планах ритма аккомпанемента, но и о звуковысотных, ладовых, гармонических и прочих признаках данного жанра, через акценты и ритмические рисунки имеющих прямое отношение к жанровой формуле. В результате при одном и том же ритмическом рисунке мы не сможем различить целый ряд, например, трехдольных танцев (менуэт и вальс, сарабанда и мазурка и т.д.)» [2, с. 21–22]. Метрика жанра создается акцентными отношениями, организованными в целостную многоплановую метрическую структуру. При этом важную роль играет «комплексная природа музыкального акцента» [3, с. 34]. Ибо «музыкальный ритм проявляет себя в постоянной смене отделяющихся друг от друга событий разного ранга и временного масштаба <...> Речь идет о временной многоплановости: не только ритмической и метрической, но и синтаксической и, в целом, многоплановой иерархии музыкальной формы» [2, с. 34].

Уже отмечалось, что представленный amener соткан из знакомых нам по branle de Poitou архетипических ритмических ячеек (см. вышеприведенные перечни их ритмических рисунков). Эта ритмическая лексика попадает в amener в систему тяготений «прогрессивной», как это тогда понималось, тактовой, акцентно-регулярной ритмики. Она формирует равномерно-акцентный скелет amener, но его ритмическое наполнение состоит из унаследованных от бранля формул количественной природы, которые образуют метр второго плана. Эти два метрических плана конфликтуют друг с другом. Инерция неотвратимой тактовой пульсации смягчает жесткую, назойливую акцентуацию ритмических рисунков. Но их жанровая характеристичность,

характеристичность их отношений друг с другом (мотивные и фразовые «сцепления», образующие знакомые группировки 3 по 2 и 2 по 3), их сопротивление однонаправленной «стреле времени» равномерной пульсации создают неповторимый ритмический рельеф, в котором безошибочно угадывается жанр этого танца.

Само слово «менуэт» происходит от французского «тепи» — маленький (шаг) или от «mener» — «вести». Трехдольный размер (более гибкий, чем двудольный, за счет большей дифференциации акцентного «веса» долей), маленькие шаги, сдержанный темп — все эти качества соответствовали культивируемой в благородном обществе пластике и манере преподносить себя окружающим. «Менуэт — это променадный танец типа басс-данса (безпрыжковый), в котором танцмейстеры, усложняя графический рисунок, позы, манеру исполнения, — технику сохраняли полностью. Эта техника была сложной, несмотря на ограниченное количество движений, притом мелких (шаги, повороты, реверансы, действия со шляпой)» [4, с. 4]. Менуэту учились долго, несмотря на незамысловатый основной шаг. Трудно давались множество деталей, особая пластика движений.

Первые появления менуэта на исторической сцене произошли в середине XVII века. Макс фон Бём указывает на 1653 год: «Первый менуэт был исполнен в 1653 году в Версале Людовиком XIV и его возлюбленной. То была музыка Люлли — отца французской героической оперы» [12, с. 131]. Между тем есть еще более ранний пример — это Menuet de Poitou Луи Куперена из *Vauyn Manuscript* (1660)¹⁰ (Пример 5)¹¹:

Пример 5

Л. Куперен. Menuet de Poitou (Париж, 1660)

Жанровая преэминентность (метр, ритмические рисунки, мелодическая линия, синтаксические структуры) здесь настолько очевидна, что ее можно оставить без комментариев. Отметим лишь дальнейшее распределение функциональных отношений голосов в фактуре (мелодическая линия, гармонический голос, бас) и, как следствие, индивидуализацию ритмических рисунков в каждом из них. Это важная деталь, ибо «одной из глав-

¹⁰ *Vauyn Manuscript*. Bibliothèque Nationale de France: Rés. Vm7 674–675. P.53.

¹¹ Буквы в *Примере 5* означают: Д — долгая ритмическая единица, К — короткая, П — правая нога, Л — левая.

ных характеристик доклассического метра выступает пульсация, рождающаяся вследствие комплементарности ритмических рисунков фонического уровня» [3, с. 24]. Ритмический рисунок баса укрупняет метрическую пульсацию, соответствующую такту на $\frac{6}{4}$. А акцентная сетка среднего голоса «сдвинута» на четверть и лишь к заключительной каденции «пристраивается» к сильной доле крайних голосов. Наконец, шаги танцора требуют особого рассмотрения. К. Закс пишет: «Насчет pas de menuet определенно, что он состоит из двух шагов с полуприседом (pas demicoupe) и двух прямых шагов (pas de marshe), и что эта группа шагов занимает 2 такта по $\frac{3}{4}$ » [20, с. 268]. Причем из трактата Рауля де Фёйе «Хореография или искусство записи танца» (Париж, 1700) [14] известно, что pas demicoupe занимает 2 доли, а pas de marshe — одну. Таким образом, ритмический рисунок pas de menuet — ДДКК (2+2+1+1), что в целом составляет 6 долей и объемлет два такта музыки по $\frac{3}{4}$. Будучи хореографическим инвариантом менуэта, pas de menuet есть также метрическая формула, образующая еще один метрический план в многоплановой метрике менуэта — на $\frac{3}{2}$ (2+2+1+1), противоречащий не только музыкальному метру на $\frac{3}{4}$, но и синтаксису — двум фразам по три такта каждая. Таким образом, к игре метрических планов в музыкальной ткани добавляется и контрапункт музыкального и танцевального движений. Благодаря этому удельный вес сильных и слабых долей относительно друг друга еще более выравнивается, поскольку метр «слагается на основе взаимодействия ритмических рисунков, в их различном соотношении с уровнями нормативной метрической пульсации» [3, с. 24]. Таким рассредоточением метрических планов, в противовес моноритмии branля, в менуэте достигается большая плавность, мягкость и прозрачность движения. Образуется колеблющееся равновесие противодействующих друг другу акцентов.

Характерная для народного branля квантитативная метрическая формула КДДК трактовалась в свое время как ритмический аффект «твердо и грубо» [22, с. 101],

что вполне отражает характер этого танца (упомянутый выше «согласованный шум деревянными башмаками»). Но в менуэте, в силу противодействия, с одной стороны, акцентно-регулярной пульсации с присущими ей различными функциями внутритактовых долей (сильно — слабее — слабо, сильно — слабее — слабо), а с другой — акцентной логики симметричных ритмических рисунков (слабо — сильно, сильно — слабо), теряется «твердость и грубость», что объясняет нам, почему Иоганн Маттезон, классифицируя аффекты различных танцев, определил аффект менуэта как «умеренная веселость» (mäßige Lustigkeit) [16, с. 109].

Приведем еще пример менуэта, подтверждающий взаимодействие в этом жанре регулярной акцентной пульсации и квантитативных ритмоформул branle de Poitou (Пример 6).

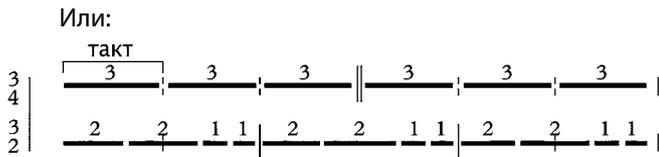
Если подробнее рассмотреть хореографическую строку (шаги pas de menuet) в этом менуэте, мы обнаружим, что метр pas de menuet, сложенный согласно квантитативной формуле соотношения долгот, «играет» как бы на стороне фонического ритма музыки, образованного из ритмических рисунков такой же природы. Но при этом противоречит организации синтаксических структур в музыке (на границе 3-го и 4-го тактов 2+2+2 накладывается на 3+3), не говоря уже о контрапункте акцентно-регулярной пульсации трехчетвертного размера. Присутствующая в этом взаимодействии гемиола «уже сама по себе постоянно устанавливает кросс-ритм между группами шагов и музыкой» [15, с. 17]. Оскар Би находит это не случайным: «Менуэт сочетает двудольность и трехдольность в двойном такте на $\frac{3}{4}$. Он объединяет медленно и быстро в одной умеренной середине, это и парный, и променадный танец, где во всем равновесие — идеал великой эпохи стилизации» [11, с. 174].

В результате образуется полиметрическая мозаика:

Музыка: 6 т. по $\frac{3}{4}$, доли в четвертных длительностях	3+3+3, 3+3+3
Шаги: pas de menuet, 3 т. по $\frac{3}{2}$, доли в четвертных длительностях	2+2+1+1, 2+2+1+1, 2+2+1+1

Пример 6

Агостино Штефани. *Enrico Leone*, драма per musica (Ганновер, 1688)



Мы видим, что музыкальные и хореографические планы движения, их ритмы и метрическая организация образуют здесь, каждый на своем уровне, согласованное, но в совокупности не синхронное движение, распределяя акцентную пульсацию между собой. Таким образом, возникают уровни акцентности, не сконцентрированные лишь в точках «сильно — слабо», как в бранле, но рассеянные по внутритактовым долям и образующие метрические пульсации, отличные от музыкальной титульной (в метре, нотированном автором). Так образуется эффект полиметрии и создается впечатление, что танцор движется не то чтобы наперекор музыке, но и не совсем вместе с ней. Его шаги как бы отрываются от тяготений метрической пульсации музыки, прорисовывая свой акцентный рельеф; это проявляется и в ритмах других хореографических планов: «В интерпретации танца важно расхождение между точной фразировкой работы ног и плавностью сдержанных движений рук. Движения рук и ног создают комплементарную ритмику, в которой руки как бы выводят линии скрипичного смычка» [21, с. 111]. То же относится и к голове и корпусу. Хореограф Пьер Рамо в трактате «Мастер танца» (1725) поясняет, что «...в процессе выполнения этих шагов

правое плечо желательно держать немного выше левого, а голову мягко повернуть чуть левее, чтобы видеть друг друга, причем все эти действия выполняются независимо от шагов танца и, кроме того, без аффектации» [18, с. 62]. Благодаря всем этим акцентным расхождениям возникает своеобразное мерцание пульсов, очевидное, но не слишком беспокойное — именно такое, какое создает в менуэте характерное «барочное напряжение» с его «стремлением объединить всю полноту противоречий в одной, минимальной единице формы» [8, с. 332].

Таким образом, менуэты в придворной культуре эпохи Людовика XIV предстают как законченные, прихотливо организованные в музыке и хореографии миниатюры — продукты творческой фантазии композиторов и балетмейстеров. В рамках этой культуры жанровый прототип народного бранля из олицетворения двигательной свободы и выплеска внутренней энергии превращается в строго нормированное, продуманное по содержанию и законченное по форме, отшлифованное в деталях исполнения и уникальное в каждом конкретном случае произведение искусства. Как и в случаях с другими придворными танцами того времени, мы имеем тут дело с «притоком крестьянских танцев ко французскому двору» [5, с. 19] и с процессом активной трансформации этих танцев в новых социально-культурных условиях. Процесс этой трансформации и был рассмотрен в этой статье посредством сравнительного анализа ритмической организации первичного жанра (*branle de Poitou*) и производных от него (*amener* и *menuet*).

Литература

1. Афонина Н. Ритм. Метр. Темп. Временная организация в музыке. СПб.: Союз художников, 2001. 48 с.
2. Афонина Н. Проблемы ритмического анализа // Ритм и форма: Сб. статей. СПб.: Союз художников, 2002. С. 10–38.
3. Афонина Н. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2006. 168 с.
4. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М.: Искусство, 1987. 382 с.
5. Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Ленинградская филармония, 1936. 201 с.
6. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
7. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сб. статей. М.: Музыка, 1978. С. 48–104.
8. Чечот И. Барокко как культурологическое понятие // Барокко в славянских культурах. М.: Наука, 1982. С. 326–349.
9. Arbeau T. Orchesographie. Übersetzt von Albert Czerwinski. Danzig: Selbstverlag des Verfassers, 1878. 160 S.
10. Attaignant, P. Cinqiesme livre de dancieries, a quatre parties, contenant dix bransle gays. Paris: Pierre Attaignant, Imprimeur du Roi en musique, 1550. 64 p.
11. Bie O. Der Tanz. Berlin: Bard, Marquard & Co, 1905. 370 S.
12. Böhm M. Der Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886. 339 S.
13. Brunner W. Branle // Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 2. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1995. S. 95–99.
14. Feuillet R. Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse. Paris: Chez l'auteur, rue de bussis, Faubourg S. Germain, a la cour imperiale, et chez Michel Brunet, dans la grande Salle du Palais, au Mercure galant, 1700. 114 p.
15. Hilton W. Dance of Court and Theater. N.Y.: Pendragon Press, 1997. 470 p.
16. Mattheson J. Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg: Christian Herold, 1737. 208 S.
17. Mather B. Dance rhythmus of the French baroque. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 334 p.
18. Rameau P. The dancing master (translated by Cyril Beamonh). London: J. Essex and J. Brotherton, 1728. 160 p.
19. Riemann H. Musiklexikon. Bd. 3. Mainz: Schott, 1967. 1087 S.
20. Sachs C. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin: Dietrich Reimer / Ernst Vohsen, 1933. 325 S.
21. Taubert, K. Das Menuett: Geschichte und Choreographie. Zürich: Musikhaus Pan, 1989. 135 S.
22. Vossius J. De poematum cantu et viribus rhythmici. Oxonia: Theatro Sheldoniano, 1673. 136 p.