

Опыт прочтения «Терпсихоры» Михаэля Преториуса

В статье рассматривается противоречие между формой презентации французской танцевальной культуры в сборнике Михаэля Преториуса «Терпсихора» (1612) — письменно зафиксированными завершёнными танцевальными пьесами — и формами бытования этой культуры в естественной среде обитания, где музыка, передаваясь из уст в уста, постоянно обновлялась и наполнялась динамикой импровизационной вариативности.

Ключевые слова: Михаэль Преториус, «Терпсихора», бранль, барокко, ритмоформула, синтаксис, интерпретация, Туано Арбо, сюита, жанр, архетип

В 1612 году немецкий композитор, органист и капельмейстер Михаэль Преториус (1571–1621) публикует собрание танцев, озаглавленное им «Терпсихора»¹. Точнее:

ТЕРПСИХОРА, | Собрание Эонийских Муз | ПЯТЫЙ ТОМ. | включающий | преимущественно французские | танцы и песни | такие как 21 бранль: | 13 других танцев с особыми названиями. | 162 куранты: | 48 вольт: | 37 багателей: | 3 пассамеце: | 23 гальярды: и | 4 репринза. | на 4, 5 и 6 голосов².

Автор внушительного числа произведений в жанрах церковной музыки, объединённых общим названием «Сионские музы» («Musae Sioniae»)³,

¹ Др.-греч. Τερψιχόρη — муза танца.

² „TERPSICHORE, | Musarum Aoniarum | QUINTA. | Darinnen | Allerley Frantzösische | Däntze und Lieder/ | Als 21. Branslen: | 13. Andere Däntze/ mit sonderbaren Namen. | 162. Couranten: | 48. Volten: | 37. Balletten: | 3 Passameze: | 23. Gaillardien: und | 4. Reprinsen. | Mit 4. 5. und 6. Stimmen“. (Здесь и далее перевод с немецкого и английского языков выполнен автором статьи).

³ Наиболее полное собрание сочинений — издание, выпущенное Фридрихом Блюме (Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius / hrsg. von Friedrich Blume.

Преториус замыслил и, если верить ему самому, почти осуществил⁴ проект издания восьми томов светской музыки под общим названием «Эонийские музы» («Musae Aoniae»). В целостности до нас дошел лишь один из томов, пятый⁵. Зато самый объемный из танцевальных сборников своего времени (всего в «Терпсихоре» собрано 312 танцев⁶).

Преториус — образованный музыкант, органист, капельмейстер и композитор — выступил здесь как собиратель и просветитель. Это — первый значительный труд немецкого автора, открывшего своим соотечественникам одну из самых передовых танцевальных культур Европы своего времени⁷. Франции еще предстоит настоящий ренессанс искусства *la belle danse*, обласканного покровительством Короля-Солнце. Впереди и наследники Преториуса на немецкой земле — Готфрид Тауберт с фундаментальным трактатом «Искусный мастер танца» (1717), Йоханнес Паш с «Изложением истинного искусства танца» (1707), Самуэль Рудольф Бер с «Искусством хорошо танцевать» (1713) и другие⁸. Но они в следующем XVIII веке принесут на немецкую почву совсем иную традицию — «новейший вид галантного и театрального танцевального искусства танца»⁹, детище барочной рафинированной культуры, утвердившей в танце авторскую хореографическую фантазию, изощренную технику исполнения

Wolfenbüttel; Berlin, 1928–1960), — включает двадцать один том, в которых, например, одних только хоральных обработок — 1244.

⁴ «Почти закончено, но к настоящему времени еще не готово для публикации» („Diese nachfolgende sind zwar fast ganz fertig/ aber noch zur zeit in Druck nicht herfür kommen“.— *Praetorius M. Syntagma musicum. Bd. 3. Wolfenbüttel, 1619. S. 220*).

⁵ Отдельные сочинения и целые разделы из остальных, не изданных Преториусом томов, выходили в свет в XVII-м и последующих веках. Подробнее об этом: *Holman P. Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dances // The Viola da Gamba Society Journal. 2012. Vol. 6. P. 34–51*.

⁶ В собрании — пять частей: Бранли, Куранты, Вольты, Балетти, Пассамеце и Гальярды.

⁷ О чем свидетельствует хотя бы утверждение Атаназия Кирхера в его трактате «Всееленское музотворение» («*Musurgia Universalis*», 1650): «Если германцы избирают стиль важный, спокойный, скромный и полифонический, <...> то галлы, напротив, более подвижны, по складу своему веселы, полны живости, не способны себя сдерживать и стиль любят такой же, поэтому предпочитают в большинстве случаев гипорхемный (от греч. «танцевальный»). — *V. P.* стиль, то есть более всего годный для хороводов, плясок и тому подобных скаканий» (цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1971. С. 190. (Памятники музыкально-эстетической мысли; 4).

⁸ *Taubert G. Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst: bestehend in 3 Büchern. Leipzig, 1717; Pasch J. Beschreibung wahrer Tanzkunst. Franckfurth, 1707; Behr S. R. L'art de bien danser, oder die Kunst wohl zu Tantzen. Leipzig, 1713.*

⁹ Таково название еще одного танцевального трактата, изданного в XVIII веке в Германии (см.: *Bonin L. Die neueste Art der galanten und theatralischen Tanzkunst. Frankfurt; Leipzig, 1712*).

и канон классического балета, где «порядок выше свободы»¹⁰. В «Терпсихоре» же мы имеем дело с наследием ренессансной культуры, в которой стилистика и обстоятельства исполнения, а также жанровая номенклатура танцев — во многом общая для простонародной и аристократической среды — еще не оторвались от традиции, укорененной во многовековой памяти европейской культуры. Эта традиция практиковала танец «как выражение избыточной энергии и радости жизни»¹¹. Об этом свидетельствуют и известные нам танцевальные трактаты, предшествовавшие появлению «Терпсихоры». Так, у Атанасиуса Арены в трактате «Моим друзьям»¹² — самом раннем дошедшем до нас описании французских бранлей — последние «построены по образцу древних обрядовых танцевальных песен, и исполнялись цепочкой танцующих по замкнутому или разомкнутому кругу»¹³. Здесь обнаруживается достаточная свобода в манере исполнения танцевальных движений, а регламентация относится лишь к последовательности чередования шагов ради сохранения согласия между танцующими. Трактат «Моим друзьям» свидетельствует, что танцевальная культура позднего Возрождения не отличалась строгой детерминированностью и стремлением к оригинальности. Стихия импровизационной свободы в рамках жанрового прототипа, которую описывает Арена, еще оставалась одной из принципиальных черт танца.

В «Орхезографии» Туано Арбо¹⁴, как и в трактате Арены, танец представляется как радость и отдохновение, где при всей необходимости выучки, свобода и раскрепощенность не должны сковываться рамками строгой хореографической регламентации. Всё предустановленное в технике танцев относится к жанровым инвариантам, которые оставляют достаточно свободы для импровизации:

¹⁰ *Durant W.J., Durant A. The age of Louis XIV: a history of European civilization in the period of Pascal, Molière, Cromwell, Milton, Peter the Great, Newton, and Spinoza (1648–1715). New York, 1963. P. 90. (The story of civilization; 8).*

¹¹ *Sachs C. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933. S. 18.*

¹² *Arena A. Ad suos Compagnones. Lyon, 1529.*

¹³ *Lauze F. de. Apologie de la danse (1623): a treatise of instruction in dancing and deportment, given in the original French / with a transl., introd., and notes by Joan Wildeblood; music transcribed by Eduardo M. Torner. London, 1952. P. 27.*

¹⁴ *Arbeau T. Orchésographie: et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des dances. Lengreau, 1588.*

Опытные танцоры могут сменять столько разнообразных дроблений, сколько им нравится. Главное, чтобы они попадали в каданс. Импровизация даровитого танцора в ритмических диминуциях и украшениях шагов не только возможна, но и желательна¹⁵.

В технике танцев, предлагаемой Ареной и Арбо, не слишком много нюансировки, такая свобода была распространена и в аристократической среде, и в городской буржуазной и ремесленной, и на крестьянских праздниках. Это справедливо и для «Терпсихоры», собравшей под одной обложкой наиболее ходовые бытовые танцы своего времени — от народных branley до придворной паваны (точнее — ее разновидности *passamezzo*). Этот материал характеризует и тот факт, что «последовательность исполнения танцев здесь могла быть свободной, что было несколько старомодно для начала XVII века, когда композиторы уже начинали устанавливать собственный порядок исполнения танцев, что стало обозначаться как сюита»¹⁶. Инструментовка и характер исполнения (темп, динамика и так далее) тоже оставались на волю исполнителей. Об инструментальном стиле той эпохи Адам Карс в своей «Истории оркестровки» пишет:

В редких случаях различные инструменты перечислялись на главном листе, служившем предисловием к этим первобытным партитурам. Инструментальные партии <...> не имели никаких указаний, на каких инструментах следовало их играть¹⁷.

Сказанное относится и к «Терпсихоре» Преториуса: автор дает в предисловии лишь краткие словесные рекомендации, например, советует в повторях варьировать громкость, «что не трудно сделать, чередуя струнные и духовые»¹⁸.

Именно о таких танцах автору «Терпсихоры» и поведал его основной информант — Антуан Эмро (Antoin Emeraud), придворный танцмейстер герцога Брауншвейгского и Люнебургского Фридриха Ульриха (1591–1634), который был в то время и работодателем Преториуса, служившего

¹⁵ *Arbeau T. Orchesography: a treatise in the form of a dialogue whereby all manner of persons may easily acquire and practice the honourable exercise of dancing / now first transl. from the original ed. published at Langres, 1588, by Cyril W. Beaumont; with a preface by Peter Warlock. London, 1925. P. 16.*

¹⁶ *Holman P. Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dances... P. 48.*

¹⁷ *Карс А. История оркестровки. М., 1932. С. 34.*

¹⁸ *Praetorius M. Terpsichore (1612) / bearb. von Günther Oberst. Wolfenbüttel, 1929. S. XV. (Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius / hrsg. von Friedrich Blume; Bd. 15).*

у герцога придворным капельмейстером. От Эмро Преториус «получил мелодии и арии <...> и переложил на 4 и 5 голосов»¹⁹. Таким образом, в «Терпсихоре» речь не идет о сочинениях Преториуса, так же как и о сочинениях Эмро. Танцмейстер выступил здесь в роли источника информации, предоставившего материал собирателю. Эти «мелодии и арии» сопровождали быт французов, звучали на улицах и площадях, во дворцах и жилищах попроще. У них если когда-то и были авторы, то таковыми себя эти анонимы не считали — они не *придумывали* эту музыку, а *воспроизводили* жанровую модель того или иного танца в той степени вариативности, какую та или иная жанровая модель допускала²⁰.

В особенности это относится к бранлям — народным танцам, происходящим от средневекового Carole²¹, аналога русских хороводов. К XVII веку бранли танцевали во Франции повсеместно — на ярмарках, народных празднествах, свадьбах и так далее. Танец мог сопровождаться пением, размер бранлей был двух- или трёхдольным, что зависело от разновидностей — региона (branle de Bourgogne, branle de Champagne, branle de Poitou), профессиональной принадлежности танцующих («бранль прачек», «бранль булочников» и так далее²²), и от техники (branle simple — «простой», то есть с обычными шагами, branle doubles — «двойной», то есть с приставными шагами, и branle gay — «веселый», с прыжками). Фактически, в отношении бранлей Преториус в своей «Терпсихоре» проделал работу, подобную Арбо в его «Орхезографии» — запечатлел на бумаге образцы бытовых народных танцев. С одной лишь — но принципиальной — разницей: аббат Арбо, будучи фининспектором католических монастырей и приходов, много путешествовал по Франции и фиксировал

¹⁹ Praetorius M. Terpsichore (1612)... S. XI.

²⁰ Для этого, в частности, использовались и подходящие мелодии, бывшие на слуху. Например, Bransle simple № 1 в «Терпсихоре» заимствует мелодию «шансона „La, la, je ne l'ose dire“ предположительно середины XVI века; в это время шансоны часто трансформировались в танцы за счет изменения и упрощения ритма и фразовых структур» (Holman P. Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dances... P. 49).

²¹ «Carole (кэрол, кароль) — группа средневековых европейских танцев, исполнявшихся по кругу или цепочкой, <...> различным количеством участников, которые брались за руки и следовали за ведущим. Истоки Carole уходят в древность, к весенним или летним празднествам, а также к древнейшему Choros, или круговому танцу с пением. Первые указания на Carole встречаются в VII веке, к XII веку Carole распространился по всей Европе» (Carole // Encyclopedie Britannica. URL: <http://global.britannica.com/art/carole> (дата обращения: 17.03.2016)).

²² В «Терпсихоре» мы встречаем удивительный пример — Бранль Королевы (Bransle de la Roayne), «который лично исполнялся тогда еще здравствовавшей Королевой» (Praetorius M. Terpsichore (1612) ... S. X). Впрочем, сам Преториус понимал это как исключение, добавляя, что этот бранль был для королевы «инвентирован» (inventirt), то есть изобретен, придуман.

танцы (музыку и движение), наблюдая за танцующими, то есть работал с первоисточником. Преториус же позаимствовал материал от посредников (только музыку), основным из которых выступил Эмро²³, оказавшийся волею случая коллегой автора «Терпсихоры» по работе при дворе герцога Брауншвейдского и Люнебургского. Очевидно, Преториус был так увлечен мастерством французского танцмейстера и его танцами, что взял на себя труд, в рамках задуманного проекта «Musae Aoniae», собрать их в одном издании. При этом, в отличие от Арбо, Преториус не претендует на этнографическую достоверность этого материала, он доверяется своему информанту, возможно допуская, что тот может несколько видоизменить танцы согласно своим вкусам. Но вряд ли в ту эпоху, еще далекую от понятия авторства в хореографии, эти видоизменения могли войти в противоречие с жанровым инвариантом того или иного танца. Тогда никому не приходило в голову *сочинять* танец, выдумывать замысловатые па и уж тем более — замысловатую музыку к ним²⁴. Вот и сам Преториус в предисловии дает пояснения к номерам из сборника именно как представителям жанров, а не как «независимым» танцевальным пьесам. В связи с пьесами данного сборника не может идти речь о законченных *произведениях*, наделенных волей и фантазией автора, чертами его индивидуальности, то есть о том, чем оперировала французская танцевальная культура конца XVII века, когда балетмейстеры и композиторы²⁵ производили на свет оригинальные сочинения, детища их неповторимого таланта, в которых отпечатался их субъективный опыт. Там танец, 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. Именно поэтому танцевальные пьесы Люлли и его современников построены по канонам замкнутых форм, имеющих логику начала, развития и завер-

²³ Кроме него, источником 30 танцев помечен Франсуа Каробль (François Caroubel), итальяно-французский скрипач, служивший с 1576 по 1611 год при французском дворе. Отдельные танцы предоставлены другими информантами, французскими танцмейстерами: Пьером Лагрене (Pierre La Grénée), Жаном Деламотт (Jean Delamotte), Клодом де Ньоне Лафон (Claude Nyon De Lafont), Пьером Бошаном (Pierre Beauchamp).

²⁴ «Консервативная, сформировавшаяся к XVI веку модель, в которой авторы танцевальных сборников предпочитали собирать и аранжировать существующий репертуар, нежели самим писать новый» (Holman P. Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dances... P. 38).

²⁵ Прежде всего окружавшие молодого Людовика XIV — его придворные балетмейстеры (Шарль Бошан, Рауль де Фёйе) и композиторы (Жан-Батист Люлли, Марин Марэ, Антуан Форкре), но также и множество других (например, Луи-Гийом Пекур, Пьер Рамо, Луи Куперен), создавших культуру классического французского танца.

шения, и не предполагают никаких дополнений или произвола по отношению к тому, что нотировано автором²⁶. Чего не может быть в стихии народных танцев, построенных по совсем иным канонам — разомкнутые формы, типизированные жанровые модели (ритмика, звуковысотная линия), свободные от индивидуальной авторской воли; вариативная свобода и импровизационность в степени, не противоречащей жанровому инварианту; произвольная инструментовка (что есть под рукой, на том и играют).

Тем не менее, в «Терпсихоре» Преториуса — сборнике бытовых танцев, в том числе народных бранлей, открывающих его, — мы видим законченные, тщательно нотированные танцевальные миниатюры, в которых, к тому же, заимствованные от информантов мелодии дополнены голосами, составляющими 4-, 5- или 6-голосную хоральную фактуру. Автор сборника стесняется обиходный (пусть и не «чистый», а полученный от посредников) материал, передаваемый «от уха к уху» и живущий неконтролируемым вариативным саморазвитием, оковами совершенно другой культуры — письменной, профессиональной, авторской²⁷. В связи с этим противоречием возникает вопрос — как читать, интерпретировать и исполнять этот материал?

Компактные нотированные бранли из «Терпсихоры» можно рассматривать как то, *что именно* танцевали в ту эпоху, но не *как именно*. Важно понимать, что эти миниатюры не фиксируют и не передают непрерывно обновляющегося импровизационного потока прихотливой комбинаторики ритмических и звуковысотных вариантов исполнения. Обращаясь к информантам за танцами, Преториус обращался за материалом текущего танцевального быта, за «музыкой, имеющей две специфические характеристики: она передается и распространяется скорее по памяти, чем на письме, и это музыка, которая постоянно в развитии, и каждое следующее исполнение одного и того же номера отличается от предыду-

²⁶ Это же относится и к хореографии — именно для этого придворным балетмейстером Людовика XIV Шарлем Бошаном и создавалась система графической нотации хореографии, изданная его учеником Райлем де Фёйе в трактате «Хореография, или искусство записи танца» (*Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*, 1700).

²⁷ Музыковед Питер Холман в статье к 400-летию выхода в свет «Терпсихоры», опровергает распространенную в многочисленных концертных программках и буклетах компакт-дисков с музыкой «Терпсихоры» информацию об авторстве Преториуса и замечает, что тот выступает здесь «скорее как собиратель и аранжировщик, нежели композитор» («more as a collector and arranger than as a composer»). Следовательно, некоторую (не главенствующую) авторскую (композиторскую) роль создателя «Терпсихоры» Холман не отрицает. См.: *Holman P. Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dances...* P. 38.

щего»²⁸. Еще в XIV веке Николай Арема (132?–1382) писал об инструментальном исполнительстве (которое представляло собой именно сопровождение танцев), что если музыкант «не сможет или не сумеет варьировать музыкальные напевы, способные варьироваться до бесконечности, его не сочтут наилучшим, его сочтут кукушкой»²⁹. Понимая это, «Преториус представил в конце сборника вариации и деминуции для некоторых пьес. Он дает четыре примера, названных им „Репринзами“ (№ № 309–312), которые „были диминуированы и колорированы французскими *тенцмейстерами*“³⁰. Скорее всего, Преториус написал эти сложные диминуции сам, как пример того, как Эмро и другие французские танцмейстеры подходили к импровизационной орнаментации»³¹. Но это относится лишь к четырем гальярдам, завершающим сборник. В отношении же бранлей складывается иной принцип: исполнительская вариативность проявляется не наличием «репринз» у отдельно взятых бранлей, а сравнением их друг с другом: у них настолько схожие интонационные черты (за исключением принципиальной разницы между 2- и 3-дольной пульсацией), что каждый воспринимается не как нечто оригинальное и самостоятельное, а как вариант остальных. Весь корпус бранлей, представленных в «Терпсихоре», представляется мегациклом вариаций, переменной игрой ритмоинтонационных формул, репрезентирующих процесс обновления в границах исходной жанровой модели. Эти письменные (и в этом противоречащие природе первоисточника) «застывшие мгновения» танца реализуются одновременно и как типичные, и как частные случаи — «бумажные» бранли подобны набору слайдов, по которым мы должны получить представление о фильме. Анализируя бранли из «Терпсихоры», мы все время должны учитывать этот фактор письменности, а именно, стремление автора к концентрированной схематичности представления того или иного варианта. Здесь «специфическая задача <...> как раз и состоит в особом „сгущении“ в них выразительных средств ритма и звуковысотного рисунка»³². Поэтому когда приглядываешься к двадцати одному бранлю «Терпсихоры», обнаруживаешь, что их вариантные отличия (рельеф звуковысотной линии, порядок чередования ритмических рисунков) не формируют тематического разнообразия.

²⁸ List G. Discussion of K.P. Wachsmann's Paper // Journal of the Folklore Institute. 1969. Vol. 6. No. 2/3. P. 195.

²⁹ Цит. по: Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. М., 1978. С. 29.

³⁰ Praetorius M. Terpsichore (1612)... S. 182.

³¹ Holman P. Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dances... P. 46.

³² Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке высокого ренессанса и барокко (формирующая роль музыкального синтаксиса): лекции. СПб., 2006. С. 11.

Это не самостоятельные и завершенные произведения в нашем современном понимании, а *отрезки живого потока*, в который в естественных «полевых» условиях, как в любой поток, не войдешь дважды³³. В связи с этим, постоянные знаки репризы у Преториуса следует понимать не как точное повторение, а как «и далее в таком же духе».

Опознаваемые тематические черты в этих бранлях несут на себе зачинные 2-х или 3-х тактовые фразы, ибо синтаксические структуры здесь настолько компактны, что, едва обозначив свой ритмический и звуковысотный облик, стремятся к каденционной формуле завершения и последующему повтору. Сравним несколько из них, сгруппировав по сходствам.

Двудольные бранли:

Ил. 1. I. à 5. 2. Bransle Gay

Ил. 2. II. à 5. 1. Bransle Gay

Ил. 3. I. à 5. 2. Bransle de Montirande

Ил. 4. II. à 5. 2. Bransle Gay

³³ Сквозные «цепочки» бранлей могли исполняться бесконечно долго, но речь при этом не может идти о крупной форме: «Если увеличение масштабов сопровождается ростом структурной иерархии, функциональной неоднородностью разделов, форма выходит на уровень крупной; в случае функционального подобия куплетов, строф она получает „уплощенное“ линейное развертывание, количественная характеристика формы вступает в противоречие с ее событийной „емкостью“». (Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке высокого ренессанса и барокко... С. 9).

Ил. 5. II. à 5. 1. Bransle Gay

Ил. 6. XII. à 4. 2. Bransle Gay

Ил. 7. VI. à 5. 1. Bransle Double

Ил. 8. XIV. à 5. 2. Bransle de Villages

Ил. 9. XV. à 5. Bransle de la Torche

Ил. 10. XVII. à 4. 2. Bransle de la Roynne

Трехдольные бранли:

Ил. 11. II. à 5. 2. Bransle de Poitou

Ил. 12. VIII. à 5. 4. Bransle Gay



Ил. 13. I. à 5. Bransle de Poitou



Ил. 14. II. à 5. 2. Bransle Double



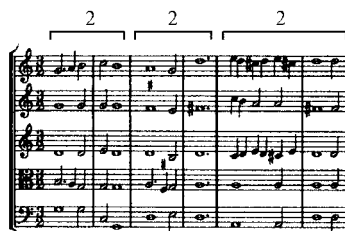
Ил. 15. II. à 5. 3. Bransle du Poitou



Ил. 16. XII. à 4. 1. Bransle Gay

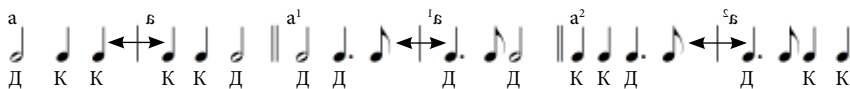


Ил. 17. II. à 5. 4. Bransle de Poitou

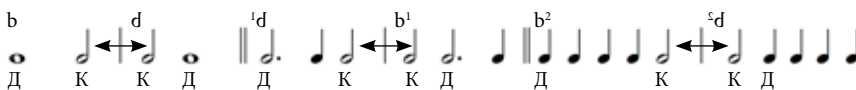


Ил. 18. XIX. à 5. 1. Bransle de la Schappe

Представленные примеры обнаруживают очевидное сходство ритмических рисунков и звуковысотной линии фрагментов разных бранлей. Их метрику составляют несколько ритмических формул:



Ил. 19. Характерные ритмические формулы двудольных бранлей



Ил. 20. Характерные ритмические формулы трехдольных бранлей

Фактически, это варианты трех ритмических рисунков — ДД, ДКК и ДК, где Д — «долго», К — «коротко», в прямом и ракоходном движении, без или с заполнением (проходящим или опевающим) ритмической единицы Д (варианты a^1 и a^2 , b^1 и b^2). Они и задают ту «акцентную характеричность, которая является распознаваемым жанровым признаком»³⁴ танца. Эти «хромающие ритмы типа 2-го средневекового модуса (КДДК.— В.Р.) характерны для музыкального фольклора ряда народов. Такого рода фольклору, ритмика которого лежит за пределами тактовой системы, обязаны своим происхождением многие танцы, в которых дробление на сильной доле и большие длительности на слабых долях не производят впечатления ритмических диссонансов. <...> Ритмический рисунок в них обусловлен жанром: он повторяется, видоизменяясь лишь в определенных границах»³⁵.

Сходство обнаруживается и на уровне синтаксиса — эти ритмоформулы, сцепляясь в определенных порядках, образуют 4- или 6-тактовые фразы следующего строения: 4 (2+2), 6 (3+3) и 6 (2+2+2). Такие «двойки» и «тройки» постоянно чередуются в бранлях в тех же «обратимых» порядках, что и ритмические и звуковысотные рисунки внутри фраз. Вот, например, как это происходит в бранле II. à 5:

1. Bransle de Poitou: (3+3) (2+2+2) (2+2+2) (3+3) (2+2+2)
2. Bransle de Poitou: (3+3) (3+3) (2+2+2)
3. Bransle de Poitou: (3+3) (2+2+2) (2+2+2) (2+2+2)
4. Bransle de Poitou: (2+2+2+2) (2+2) (3+3) (2+2+2)

Или, например, в бранле VIII. à 5:

1. Bransle Gay Double: (3+3) (3+3) (2+2+2) (3+3)
2. Bransle Gay Double: (2+2+2) (2+2+2) (3+3)
3. Bransle Gay Double: (3+3) (3+3) (2+2+2) (2+2+2)
4. Bransle Gay Double: (3+3) (2+2+2) (3+3) (3+3)

Таким образом, танцы складываются посредством довольно произвольной комбинаторики элементов их «строительного материала», жанровых шаблонов, благодаря чему здесь отсутствуют какие-либо признаки процессуальности — начала, развития и завершения. Варианты ритмических

³⁴ Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо... С. 29.

³⁵ Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. М., 1978. С. 93.

и звуковысотных рисунков, а также фразы, в которые они группируются, — потенциально взаимозаменяемы (ограничение составляет лишь принадлежность двух- или трехдольной пульсации), причем не только в рамках одного танца, но и между танцами. То есть любая отдельная фраза является не чем-то тематически оригинальным и самостоятельным, но выбранной из описанного выше ограниченного множества вариантов синтаксических единиц, и помещенной на определенный участок танца. За конструктивную же целостность танца ответственны жанровые инварианты — вышеприведенные ритмические рисунки и шаблонные участки звуковысотной линии — поступенное движение или отдельные скачки с поступенным же возвращением в противоположном направлении. Аддитивный синтаксис (комбинаторика сложения фраз типового набора) создает музыку потока, не «становления», а «течения». И на этом — синтаксическом — уровне конструктивное строительство формы прекращается. Е. А. Ручьевская так описывает это явление: «В некоторых жанрах <...> фразовый уровень оказывается и последним синтаксическим <...>, синтаксис является высшим уровнем формообразования»³⁶. В этом потоке ресурсы обновления, то есть количество вариантов комбинирования ритмических и звуковысотных рисунков, достаточно велики, но не бесконечны, и сводятся к типизированным — закрепившимся на практике — вариантам. От танца к танцу Преториус демонстрирует нам эти варианты, рассредотачивая их по «Терпсихоре», словно это не 21 танец, а один «совокупный» бранль. Таким образом он преодолевает статику единичной фиксации музыкального материала, которому в естественной среде бытования присуща иная природа — динамика импровизационной вариативности.

«Терпсихора» Преториуса застает исторический момент бытования жанров народных танцев накануне их коренного преобразования, когда эти танцы все интенсивнее адаптируются к потребностям и вкусам бюргерской и аристократической среды. Это культура создаваемых *произведений искусства*, а не воспроизведения «само собой заведенных» *архетипов*. Посредниками в этом процессе становятся танцмейстеры и композиторы. В хореографии «живой и естественной свободе движений <...> противопоставляются замкнутые и сдержанные фигуры <...>, подвергающиеся все более строгой регламентации. Все фольклорные, жизненно-реалистические элементы у них выхолощены, оставлена лишь схема галантной, эротически окрашенной игры»³⁷. В музыке — на смену

³⁶ Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. СПб., 1998. С. 74.

³⁷ Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л., 1936. С. 44.

импровизационному и потенциально бесконечному потоку танца приходят завершенные пьесы, танцевальные миниатюры, каждая по-своему оригинальная. Причем в дальнейшем эти пьесы начинают различаться на музыку для собственно танцевания и на музыку для слушания — появляются инструментальные сюиты, под которые не предполагается, а иногда и невозможно танцевать. В «Терпсихоре» мы пока этого не находим — автор сборника, формально запечатлевая на бумаге завершенные танцевальные пьесы, ищет способы «разомкнуть» их и передать принципы аутентичного бытования танцевальных жанров в культуре своего времени.

Литература

1. *Афонина Н.* Малые формы в музыке высокого ренессанса и барокко. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2006. 168 с.
2. *Друскин М.* Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Лен. филармония, 1936. 207 с.
3. *Карс А.* История оркестровки. М.: Музиздат, 1932. 260 с.
4. *Ручьевская Е.* Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
5. *Сапонов М.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 7–47.
6. *Харлан М.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. Сб. статей / Сост. В.Н. Холопова М.: Музыка, 1978. С. 48–104.
7. *Arbeau T.* Orchesographie. Lengreau, 1588.
8. *Arbeau T.* Orchesographie. London: C. W. Beaumont, 1925. 281 p.
9. *Arena A.* Ad suos Compagnones. Lyon, 1529.
10. *Behr S.* Die Kunst wohl zu tanzen. Leipzig, 1713.
11. *Bonin L.* Die neueste Art der galanten und theatralischen Tanzkunst. Frankfurt und Leipzig, 1712.
12. *Durant W. and A.* The age of Louis XIV. New York: Simon and shuster, 1963. 801 p.
13. *Holman P.* Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dances. // The Viola da Gamba Society Journal, Volume Six, 2012. P. 34–51.
14. *Kircher A.* Musurgia Universalis. Romae, 1650.
15. *Lauze F.* Apologie de la dance. // J. Wildeblood. Dancing and deportment. London, 1950. 221 p.
16. *List G.* Discussion of K. P. Wachsmann's Paper // Journal of the Folklore Instiute. Vol. 6, No 2/3, 1969. P. 192–199.
17. *Pasch J.* Beschreibung wahrer Tanzkunst. Frankfurt-am-Main, 1707.
18. *Prätorius M.* Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Herausgegeben von Friedrich Blume. Wolfenbüttel, 1928–1960. 21 B.
19. *Sachs C.* Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933. 325 S.
20. *Taubert G.* Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst, bestehend in drei Büchern. Leipzig, 1717.