

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Г. А. БЕЗУГЛАЯ

НОВЫЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР БАЛЕТА

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Б 40 **Безуглая Г. А.** Новый концертмейстер балета : учебное пособие / Г. А. Безуглая. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 432 с. : ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-2481-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-375-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-164-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Издание «Новый концертмейстер балета» создано в помощь студентам музыкальных вузов, обучающимся по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство — Фортепиано».

Настоящая книга, продолжая ряд учебно-методических и научных работ Г. А. Безуглой, зав. кафедрой музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, раскрывает важнейшие вопросы музыкально-хореографического синтеза, творческой деятельности музыканта в балетном искусстве. Книга знакомит с исторической эволюцией танцевальных жанров, проблемами теории и методики импровизации, спецификой и традициями искусства музыкального аккомпанемента танцу. Книга содержит практические рекомендации, позволяющие овладеть профессиональными компетенциями концертмейстера балета.

Издание предназначено для широкого круга читателей, интересующихся вопросами синтеза музыки и хореографии, истории и практики музыкального и балетного искусства.

УДК 793
ББК 85.318

The textbook “New ballet accompanist” was created to help students of music high schools, specializing on “Instrumental music art — Piano”.

This book, continuing a series of educational-methodical and scientific works by G. A. Bezuglaia, a Head of a Chair of Musical Arts in Vaganova Russian Ballet Academy, reveals the most important questions of musical-choreographic synthesis, of creative activity of the musician in the ballet art. The book makes one acquainted with the historical evolution of dance genres, issues on improvisation theory and its techniques, particularity and traditions of the art of music accompaniment to dance. The book contains practical recommendations, helping to acquire professional competences of a ballet accompanist.

The textbook is intended for a wide range of readers interested in music and choreography synthesis, history and practice of music and ballet.

Рецензенты:

О. Ю. МАЛОВ — заслуженный артист РФ,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано СПб ГК им. Н. Римского-Корсакова;
И. С. ВОРОБЬЕВ — доктор искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки СПб ГК им. Н. Римского-Корсакова


Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
2020

© Г. А. Безуглая, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

ОТ АВТОРА

 Эта новая книга предназначена для пианистов, изучающих искусство фортепианного аккомпанемента в балете. Она написана в помощь студентам музыкальных вузов, обучающимся по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство — Фортепиано», а также всем музыкантам, желающим совершенствоваться в различных сферах музыкальной работы в хореографическом искусстве.

Учебник будет представлять профессиональный интерес и для концертмейстеров, желающих повысить свою квалификацию, а также для всех, кто изучает теоретические и практические вопросы музыкально-пластического взаимодействия.

Настоящее пособие — вторая книга, адресованная пианистам, работающим в балете. За более чем десятилетие, прошедшее с момента издания книги «Концертмейстер балета», ее автору удалось в значительной степени углубить собственные познания, а также приобрести более обширный и многообразный опыт — педагога, исследователя, пианиста-аккомпаниатора. В связи с этим образовалась потребность в более глубоком и всестороннем рассмотрении многих актуальных вопросов, затронутых в предыдущем пособии лишь вскользь.

Благодаря активному развитию отраслей музыкальной науки и исполнительства, сосредоточенных в сферах пересечения музыки и танца, библиографические ресурсы обогатились новыми интересными исследованиями и практическими разработками. За прошедшее десятилетие во многом изменился и сам подход к изучению междисциплинарных вопросов музыкального и хореографического

искусства, балетмейстерского и композиторского творчества, балетной педагогики и фортепианного исполнительства. Поэтому появилась настоятельная потребность в написании фундаментальной работы, полно и системно раскрывающей вопрос о роли и значении музыки и музыкального исполнительства в балетном искусстве, сущности синтетической деятельности концертмейстера балета.

Автор выражает самую искреннюю признательность выдающемуся мастеру отечественной балетной педагогики, профессору Академии им. А. Я. Вагановой Людмиле Валентиновне Ковалевой.

Автор приносит глубокую благодарность своим высокопрофессиональным коллегам: кандидату искусствоведения, заслуженному артисту РФ, профессору Олегу Юрьевичу Малову; доктору искусствоведения, профессору Сергею Михайловичу Мальцеву; доктору искусствоведения, профессору Игорю Станиславовичу Воробьеву; доктору искусствоведения, профессору Владимиру Александровичу Шекалову, доценту Ирине Витальевне Цареградской, доценту Юлии Игоревне Розенталь, ведущим концертмейстерам Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Марии Геннадиевне Ивановой и Александре Игоревне Тиме.

Автор также благодарит своих замечательных учеников, студентов педагогического факультета Академии Русского балета — пианистов и хореографов.

ВВЕДЕНИЕ

Что такой концертмейстер балета? Это пианист, работающий в балетном театре или труппе, в балетной школе или студии. Это тот, кто аккомпанирует артистам-танцорам или учащимся хореографических учебных заведений на уроке, репетиции, концерте. Тот, кто непосредственно работает с хореографами — артистами, балетными педагогами, репетиторами, балетмейстерами. Это аккомпаниатор, умеющий вступать в художественное взаимодействие и сотрудничать с представителями хореографии.

Очевидно, что в синтетической деятельности концертмейстера, работающего в балете, проявляется иная специфика, отличающая ее от обычной музыкально-исполнительской работы. Полноценный аккомпанемент здесь невозможен без знания танца и понимания языка его выразительных средств. Концертмейстеру в его работе требуется овладеть знанием законов хореографии, обширным репертуаром балетного театра, навыками импровизации, умением аккомпанировать уроку танца.

Каждый педагог-хореограф мечтает работать с опытным и внимательным концертмейстером, обладающим профессиональным видением танца, способным аккомпанировать полноценно и художественно. Повседневная практика, однако, свидетельствует о том, что хорошие концертмейстеры встречаются отнюдь не часто. Можно с большой уверенностью сказать, что балетные школы и театры — повсеместно, как в нашей стране, так и за рубежом, — испытывают острый недостаток пианистов, по-настоящему хорошо владеющих профессией балетного концертмейстера. Это происходит потому, что лишь малое

количество вузов занимается подготовкой специалистов, способных соответствовать тем серьезным квалификационным требованиям, что предъявляются к концертмейстерам балета. В силу этого многие пианисты, выпускники консерваторий и других музыкальных учебных заведений бывают совершенно не готовы к работе в хореографии.

Нехватка квалифицированных специалистов в балетных театрах и хореографических учебных заведениях нередко восполняется с помощью привлечения к работе лиц, не имеющих хорошей пианистической подготовки, соответствующей высокому уровню современных требований. Некоторые из выпускников музыкальных училищ, не владея профессией в достаточной мере, стараются компенсировать свои пианистические недостатки хорошим знанием специфики балетного искусства. И по этой причине они бывают востребованы в качестве аккомпаниаторов. Однако недостаточно профессиональные в музыкальном отношении результаты их деятельности порой дискредитируют саму идею хореографического аккомпанемента, усугубляя проблему вовлечения хороших музыкантов в балетную педагогику и исполнительство.

Проблемы кадрового дефицита, в свою очередь, не могут не отражаться на качестве музыкального воспитания артистов балета. Ведь ученики в балетном классе учатся слушать, воспринимать музыку, танцевать под музыку каждый день, шесть раз в неделю. Поэтому качество ее исполнения должно быть безупречным.

В 1994 году, на заре перестройки, два отечественных балетных вуза, Московская Государственная Академия хореографии и Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой взяли за разрешение кадровой проблемы собственными усилиями.

Сотрудники кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, осуществившей первый набор студентов по вновь открытому учебному направлению, отдавали себе отчет в том, что им предстоит преодолеть многообразие сложностей, связанных как с профессиональным обучением пианистов, так и с ведением дисциплин концертмейстерской специализации.

Исходя из этого, во всех своих начинаниях кафедра руководствовалась требованиями Государственных стандартов высшего профессионального образования, предъявляемыми к подготовке пианистов.

Новизна профиля и сложность поставленных задач потребовали от Академии привлечения помощи Санкт-Петербургской Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, а также полной реорганизации учебной базы. Ведение учебного процесса в стенах Академии имени А. Я. Вагановой — старейшего хореографического учебного заведения страны — предоставило студентам возможность принимать активное участие в различных видах ознакомительной и практической деятельности по изучению основ и специфики искусства хореографии в исполнительской и педагогической практике.

За прошедшие годы своего формирования кафедра музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой получила бесценный опыт апробации нового учебного направления. Сегодня можно с уверенностью констатировать, что целенаправленные усилия, предпринятые руководством Академии, а также ее профессорско-преподавательским составом, дали вполне плодотворные результаты. Благодаря сочетанию двух основных направлений работы кафедре удалось обеспечить достойную общепрофессиональную и пианистическую подготовку ее выпускников.

Следует отметить, что образовательная деятельность Академии несомненно способствовала постепенному возрастанию профессиональных возможностей концертмейстеров Академии, что дает все основания этим гордиться. Не может не радовать и то, что возрастание профессионального уровня специалистов постепенно расширило свою географию, благодаря постоянно проводимым краткосрочным и долгосрочным курсам повышения квалификации, семинарской работе, мастер-классам и консультациям.

Плодотворная творческая и педагогическая работа способствовала возрастанию квалификационных критериев в оценке творческой деятельности концертмейстеров балета и одновременно укреплению статуса Академии имени

А. Я. Вагановой как крупнейшего мирового центра профессионального хореографического образования.

Особое искусство фортепианного исполнительства в хореографии, пройдя этапы своего становления, развивается в современной практике и вовлекает все больше одаренных пианистов в этот процесс. Забота о подготовке квалифицированных кадров, воспитание и обучение концертмейстеров балета — задача, с решением которой невозможно справиться без соответствующей поддержки, интереса, внимания и уважения со стороны профессиональных музыкантов и педагогов, учебных заведений, театров и других музыкальных учреждений, музыкальной общественности. Повышение общего уровня мастерства концертмейстеров театров, хореографических училищ, театральных институтов, балетных студий, творческое отношение к работе позволит выше поднять «планку» профессиональных критериев оценки, возбудит профессиональную гордость представителей особой «гильдии» — музыкантов, работающих в хореографии.

Итак, работа в балетном театре и школе — огромная и интересная сфера приложения пианистических талантов. Однако прежде чем приступить к ней, концертмейстер должен получить ответы на целый ряд важных профессиональных вопросов, касающихся и музыкальной, и синтетической стороны своей деятельности. Что такое балет и чем он отличается от других видов хореографии? Что составляет единство союза музыки и танца? В чем проявляются специфические различия выразительных средств музыки и танца? Что способствует объединению представителей разных видов искусства? Как научиться аккомпанировать танцу? Как научиться импровизировать на темы хореографических заданий? Как сотрудничать с педагогом-хореографом в классе? Как разбираться в балетной терминологии, запоминать порядок движений? Каковы особенности сценического прочтения балетных произведений? Как работать с клавиром балета? Рассмотрению этих и многих других важнейших вопросов и посвящена данная книга.

Нет никакого сомнения в том, что опыт хореографической преемственности, связывающий историю и современность, определяет то, как, каким образом развиваются и проявляют себя сегодня те или иные формы синтеза, реализуясь в различных видах музыкальной деятельности, как формируются и становятся востребованными те или иные критерии профессиональной работы в сфере балета. Их на всем протяжении развития пластического искусства формировала танцевальная традиция.

Заключенная в истории хореографического искусства, опыте и основаниях методического наследия его мастеров, танцевальная практика получила отражение в исторической эволюции жанров танцевальной музыки и одновременно в истории инструментального исполнительства.

Поэтому изложение учебного материала мы начинаем с изучения историко-теоретических основ европейской традиции инструментального аккомпанемента танцу.

ЧАСТЬ 1

**ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ
ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
И ЖАНРЫ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ
МУЗЫКИ**

Танцевальная музыка является неотъемлемой составляющей танца. Она представляет собой род музыки, предназначенной для сопровождения танца в любой его форме — от бытовой до сценической, поэтому включает в себя образцы и прикладной музыки, и музыки балетов. Отличительные черты танцевальной музыки несут в себе и многие музыкальные произведения танцевального характера, обладающие самостоятельной художественной ценностью, однако не предназначенные для танца. Они образуют категорию, которую в обобщенном смысле мы тоже называем танцевальной музыкой, или музыкой танцевального характера.

История европейской танцевальной музыки вплетена в историю формирования и развития танцевальной культуры. Каким же образом многовековая танцевальная традиция могла оказывать воздействие на развитие музыки? Что объединяло музыкальное и хореографическое искусство на протяжении столетий? Какие качества были присущи музыке и танцу в равной степени? В чем можно было наблюдать их кардинальное различие?

Попытаемся найти ответы на эти и другие важные вопросы.

СВОЙСТВА И ЖАНРЫ АНТИЧНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Родственная близость музыкально-песенного искусства и хореографии обусловлена совместной историей их рождения и формирования. Нам известно, что обрядовые пляски-игры, трудовые, охотничьи, ритуальные, военные танцы и песни, как и другие древнейшие виды танцевального искусства, обладали синкретической формой. Неразрывность, слитность, невозможность расчленить средства выражения, связывающие воедино танец, поэзию и музыку, явились важнейшими свойствами древних видов танцевального искусства. Бытование в синкретическом единстве обусловило формирование многих сходных черт, присущих каждой из составляющих неразрывной триады. Особое сродство не только объединило родственными узами музыку, поэзию и танец, но и во многом предопределило пути формирования ранних форм синтеза в прикладных и театральных жанрах танцевальной музыки.

Современное представление об античном танцевальном искусстве базируется на изучении описаний танца в литературных источниках, а также изображений танцующих людей на различных артефактах.

Сегодня мы не имеем возможности получить непосредственное впечатление о древнегреческой музыке. Живая исполнительская музыкальная традиция того времени утрачена для нас навсегда. Однако современные ее исследователи располагают достаточно большим количеством артефактов, изображающих или описывающих сцены

музицирования с танцами. Поэтому, несмотря на полное отсутствие сохранившихся текстовых записей музыки для танца, мы все же можем получить некое представление о ней и ее жанрах, изучая поэтические или живописные источники.

ИНСТРУМЕНТАРИЙ

Нам известно, что танцевальные жанры, бытовавшие в античной культуре, были преимущественно вокально-инструментальными — пляску обычно сопровождали как пение, так и игра на музыкальных инструментах. А в театральных и театрализованных представлениях ранние формы синтеза представляли в сочетании драматического действия, поэтической декламации, танцевального и пантомимического движения, хорового пения, инструментального аккомпанеента.

В числе античных музыкальных инструментов, применявшихся для аккомпанеента танцам и песнопениям, сопровождавшим ритуальные и религиозные церемонии, процессии, военные состязания и игры, бытовали лиры и кифары, авлосы¹ и флейты. Танец обычно сопровождала и игра на ударных инструментах: тимпанах (предшественники литавр), кимвалах (род тарелок) и кроталах (подобие трещотки).

Для грандиозных театрализованных представлений Древнего Рима наиболее характерными стали массовые танцы-пантомимы, сопровождаемые пением хора и аккомпанементом многосоставных ансамблей и оркестров. В оркестрах, аккомпанирующих танцу, использовались кифары, щипковые лиры, духовые инструменты (авлос или тибия), а также ансамбли ударных инструментов, где применялись тимпан, кимвалы, кроталы и систр (род трещотки или шейкера индийского происхождения). Римляне широко применяли и металлические духовые инструменты — трубу, букцину (инструмент в форме рога),

¹ Язычковый, по способу извлечения звука, парный инструмент — две трубки-дудочки из тростника, дерева или кости.

литуус (труба с изогнутым раструбом), придававшие звучанию особую громкость и торжественность.

ЖАНРЫ АНТИЧНОГО ТАНЦА

Искусство древнегреческой **орхестики** (от греч. орхео-май — пляшу) представляло собой род синкретического искусства, в котором поэтическое слово и музыка объединялись с пластическими средствами: хоровой пляской, пантомимой и гимнастикой. Ведущую роль и значение в этом единстве отводилось пляске — «ритмованным орхестическим движениям в сопровождении песни-музыки»¹.

Хорейя (от хорейя, хоровая пляска) — род древнегреческой пляски. Мы знаем, что очертания мелодий, под которые исполнялась эта пляска, характеризовались «хореическим» ритмом, то есть двухслоговой формулой, где первый слог долгий, а второй короткий.

Пирриха (пиррихий) — воинственная спартанская пляска, представляющая мимическую военную игру-пантомиму. Характер этой пляски, состоящей из скачков, прыжков и манипуляций с оружием, был темпераментным и воинственным. Позднее, в Афинах, пирриха стала исполняться профессиональными танцорами, и характер ее приобрел элемент театральности, зрелищного великолепия, а название жанра стало употребляться в отношении любого ансамблевого танца.

Пиррихе близка и другая разновидность древнегреческого хорового танца — **гимнопедия**, представлявшая собой род спартанской пляски, где стилизованные движения исполнялись либо без инструментального сопровождения, либо под звуки сирины (одноствольной или многоствольной флейты) и барабана. Фигуры гимнопедии напоминали движения и позиции, которые использовались в борьбе и кулачном бое.

К военным пляскам можно отнести также и фригийский танец **корибантум**.

¹ *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 155.

Комос — род хорового танца-шествия, участники которого выполняли танцевальные движения под аккомпанемент кимвал, кифар и флейт.

Эммелия — один из танцевальных жанров древнегреческого театра, хороводный танец лирического или торжественного характера, исполняемый в медленном или умеренном темпах.

Кордак представлял танцевальный жанр древнегреческой комедии, движения этого танца включали прыжки, скачки и вращения в стремительном темпе.

Амбарвалия и амбурбия — римские языческие танцы-шествия ритуального назначения.

Луперкалия (от *lupus* — волк) — римский ритуальный танец, сопровождающий церемонии языческого праздника плодородия Луперкалии.

РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНТИЧНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Роль центрального элемента, объединяющего и организующего мусические искусства¹ в античном триединстве, была отведена метроритму. В искусстве греческой оркестрики ее воплощал ритм танцевальный, пластический. По античным представлениям именно танец являлся наиболее чистым и первичным выражением ритмического начала. По словам Аристида Квинтилиана, пляска воспринималась одновременно тремя чувствами: «Тремя органами мыслится всякий ритм: зрением, как в пляске; слухом, как в пении; осязанием, как биения пульса. В отношении же музыки ритм [ощущается] двумя органами, зрением и слухом. Ритмизируется же в музыке движение тела, мелодия, словесное выражение»².

Благодаря чудесной особенности античного танца ритмизовать, выражая с помощью движений, мелодию и «словесное выражение», очертания танцевальных музыкальных ритмов были запечатлены в древнегреческих поэтических

¹ От *греч. music* — искусство муз.

² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм: «Фолио, АСТ», 2000, с. 47.

текстах — в облике ритмических фигур, стоп. Стихотворные античные стопы¹ — ритмические сочетания долгих и кратких слогов, повторяющиеся в той или иной стиховой форме, — сохранили для нас характерные фигуры ритмов танцевальных.

Стопы состояли из определенных по долготе² длительностей, имеющих сходное для всех временных искусств, составляющих триединство, временное значение. Ямб понимался как сочетание короткого и долгого слога в поэтическом тексте, и одновременно — как сочетание короткого и долгого шага/звука в танце и его музыкальном аккомпанементе. Аналогичным образом, трохей (хорей) представлял собой сочетание долгого и короткого слога/шага/звука, пиррихий — двух коротких.

Ритм танцевальной музыки можно было услышать даже в самих наименованиях античных танцевальных жанров. Так, очертания мелодий, под которые исполнялась хореическая пляска, характеризовались «хореическим» ритмом, то есть двухслоговой формулой (долгий-короткий). Ритмическое сочетание «пиррихий» аналогичным образом отражало основной ритм пляски с этим же названием (два коротких слога/шага/звука).

Единообразные законы ритма, объединявшие разные искусства в систему, базировались, таким образом, на соотношениях ритмической долготы. В современном искусствознании подобные метрические системы, то есть **организации ритма, образующие упорядоченность на основе соизмерения долготы ритмических длительностей**, называют **количественными или квантитативными**³.

Такие системы складывались и формировались в практике танцевального и песенного устного творчества ан-

¹ Как отмечает выдающийся исследователь метроритмических закономерностей музыки М. Г. Харлап: «По-видимому, именно в оркестике возник термин «стопа» — шаг или танцевальное «па»». Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. С. 92.

² Наименьшей по долготе считалась «первичная единица» — греческий «хронос протос». Аналогичное значение имели римская и средневековая «мора». Подобные «первичные» времяизмеряющие единицы существовали в арабском и персидском, отчасти в индийском искусстве.

³ От *лат.* *quantitas* — количество.

тичной (а позже и средневековой) Европы. Ритмические системы других древних культур, например арабской и индийской, по своим времяизмеряющим свойствам были во многом близки античным.

Важная особенность квантитативного способа организации времени заключалась в том, что участники песнотанца располагали возможностью получать одновременное представление о различных элементах, составляющих танцевально-музыкальное единство. Ритм стихов обрисовывал очертания ритмической же стороны музыки и танца, что позволяло сохранять в памяти их облик, не фиксируя в записи (либо использовать самые простые, приблизительные ее способы). Таким образом, **квантитативная метрика выступала в качестве важного вспомогательного элемента культур устной традиции** (в том числе профессиональных), **превращаясь в их отличительный признак.**

Здесь нужно отметить, что количественный способ организации ритма, не означал, конечно же, отсутствия акцентов в музыке! Квантитативность не отменяла качественную (то есть акцентную) сторону ритма как таковую. Удары, хлопки, щелчки, как и другие громкостные акценты, издаваемые участниками танца и музыкантами, играющими на ударных инструментах, — конечно, присутствовали в античной танцевальной музыке повсеместно, с глубокой древности. Тем не менее акцентность в культурах устной традиции обычно была подчинена примату «времяизмеряющей» логики метра: удары и хлопки направляли внимание к восприятию и сравнению долготы стоп, намечая их границы и структуру.

* * *

Итак, попробуем сделать выводы, объясняющие причину нашего столь подробного рассмотрения ритмических особенностей античного танца. Почему изучение специфики музыкального аккомпанемента в танце следует начинать с рассмотрения основ теории ритма, раскрывающей закономерности квантитативной метрики? Что дает нам представление о метроритмической стороне античных танцевальных жанров сегодня?

Изучение особенностей количественного ритма позволяет нам ощутить тот универсальный способ, с помощью которого осуществлялись синхронизация и взаимодействие движений и звуков издревле. Он был основан на применении самого обобщенного ритмического свойства, присущего в равной степени как танцу, так и музыке — долготе звука/движения.

На протяжении многих веков развития хореографического и музыкального искусства принцип организации времени, основанный на соизмерении долготы, сохранял основополагающее значение в отношениях музыкальной, пластической и поэтической составляющих танца. Понимание его закономерностей позволяет музыканту узреть ту сторону музыкального ритма, что, благодаря преемственности хореографической традиции, сохранила для нас истаявшие образы танца. «Танцевальная природа количественной стопы и ее частей дает нам ключ к той особенности, которая не может быть объяснена свойствами музыкального или речевого ритма»¹.

Пожалуй, самым важным для понимания специфики количественных метрических систем является тот факт, что подобные способы организации времени успешно разрешали задачу координации и измерения времени в различных видах искусства. В системе, основанной на единообразном измерении долготы, можно было осуществлять взаимодействие, варьируя элементы, имеющие различное содержание и смысл, присущий разным модальностям, но обладающие фиксированной, равноценной для всех временных искусств, долготой.

Соразмерность и единообразие в способах организации времени позволяли не только упорядочивать ритм танца, но и создавать его. Танцевально-песенные стопы, воплощенные в виде устойчивых ритмических сочетаний, можно было объединять в более протяженные временные отрезки, образуя более крупные структуры танца-музыки. Тем самым «времяизмеряющая» сторона метроритма превращалась в фактор формообразования.

¹ Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. С. 93.

ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ

Еще одной ключевой особенностью, определяющей облик ранней танцевальной музыки, является ее импровизационность. Импровизация¹ — процесс создания (сочинения) музыки, происходящий непосредственно во время ее исполнения, — считается самым древним видом музыкального творчества.

В древних музыкальных культурах основной смысл импровизации заключался обычно не в ее результате (то есть созданном произведении искусства в том его виде, как мы его понимаем сегодня), а в самом процессе импровизационных действий. Обычно в игре на музыкальных инструментах и пении участвовали сразу несколько музыкантов. Способ их творческого взаимодействия, по-видимому, и являлся определяющим для античных форм импровизации: «В таких содружествах музыкальное поведение не предопределено заранее, как у исполнителей написанного сочинения, а динамично формируется в постоянном взаимодействии»². Коллективные виды импровизации обычно были регламентированы сводом неписанных канонических правил, облегчающих координацию совместных действий музыкантов и определяющих традиционные нормы, принятые для данного рода и жанра музицирования.

Импровизационная форма бытования музыки весьма мало тяготела к точной фиксации музыкального текста. Поэтому самые древние из дошедших до нас образцов музыки обычно представляли собой условные, схематичные записи. «Записанный текст <...> был только дополнительной и второстепенной формой фиксации реально звучащего “текста” произведения, основной формой фиксации, повторим, была музыкальная сторона синкретического единства — квантитативная ритмика и мелодико-ладовые формулы»³.

¹ *Improvisazione* (ит.), от лат. *improvisus* — неожиданный, внезапный.

² Баташев А. Феномен импровизации / Советская музыка / Вопросы теории, 1987, № 2. С. 23.

³ Аркадьев М. О величии нотного письма и европейской ритмике. Статья первая: Израиль XXI, <http://www.21israel-music.com/Velicie1.htm>.

Любая устная форма музыкального творчества в древних культурах Китая, Индии, в странах арабского мира находила свое выражение в импровизационных жанрах. Импровизация господствовала в фольклоре, а также была характерна для раннего этапа европейской профессиональной музыки. С импровизацией тесно были связаны и профессиональные формы народного театра — древнегреческого, древнеримского, древнерусского театра скomoroxов, итальянской комедии дель арте, французского ярмарочного театра.

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

ИНСТРУМЕНТАРИЙ

Сохранившиеся образцы танцевальной музыки европейского средневековья (современным исследователям известны около пятидесяти дошедших до нас образцов средневековой танцевальной музыки) не дают ее исследователям оснований для однозначных выводов о том, какие именно инструменты применялись в танцевальной практике. Литературные источники, в которых встречаются упоминания о различных видах музицирования с танцами, содержат, как правило, описания огромного количества разнообразных музыкальных инструментов. Старинные живописные изображения и другие иконографические источники часто демонстрируют танцевальные сцены, где музыканты — жонглёры, шпильманы, трубадуры изображаются и по одному, и в виде групп, составляющих ансамбли. При этом, как по составу, так и по количеству исполнителей ансамбли, аккомпанирующие танцу, представлены очень неоднородно.

С античных времен популярным было сочетание флейт (одно- и двустольных, флейты Пана) и барабана. Сопровождение танцев могло обходиться и одними барабанами, а также пением самих танцующих.

Средневековые изображения музыкантов, играющих соло, нередко включают виелу (или фидель) — музыкальный инструмент, напоминающий современную скрипку. В трактате Иоанна де Грокейо «О музыке», относящемся к XIII веку, виела упоминается в качестве инструмента,

идеального для всех родов светской музыки. Виелисты нередко играли и парами, и даже квинтетом: «Четыре мекстреля играли на виелах новую эстампи перед леди»¹. Виела часто объединялась в ансамбли с псалтерием (многострунным инструментом наподобие гуслей), лютней и арфой.

Многие исследователи старинной танцевальной музыки, учитывая громкостный диапазон средневековой лютни и арфы, предполагают, что эти инструменты скорее применялись в светской практике музицирования, нежели для сопровождения массовых танцев. Для танцев, с большим количеством участников (в просторных залах или на открытом воздухе) лучше подходили ансамбли полнзвучных инструментов, которые именовались «альта», «гросси», — то есть «высокими» (*ит. alta, grossi, фр. haute, англ. high*). Типичный ансамбль «альта» позднего Средневековья состоял из двух-трех шалмеев (деревянный духовой инструмент с широким раструбом), сакбута (род средневекового тромбона) и ударных.

Итак, фактура танцевальной музыки Средневековья редко была одноголосной. При этом примерно к XIII веку сложилось достаточно традиционное распределение партий в инструментальном ансамбле: исполнение основного танцевального напева поручалось солирующему инструменту, нередко тенорового диапазона. Бас (или, реже, один из верхних голосов) выполнял функцию бурдона². В подобной роли довольно широко применялась волынка. Волынка могла участвовать в обоих типах ансамбля («тихом» и «высоком», «громогласном»), поскольку ее тембр хорошо сливался с тембром струнных инструментов, а ее «зычность» позволяла волынке участвовать в ансамбле с громкими инструментами *alta*. Волынка, известная в Древней Руси как козица, применялась и в танцевальной практике скоморохов.

¹ Цит. по: *Timothy J. McGee. Medieval Instrumental Dances: Indiana University Press, 1990. С. 26.*

² Бурдон — выдержанный (как правило, низкий) тон, на фоне которого развертывается мелодия.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В современной музыкальной медиевистике нет единства мнений, касающегося жанровых различий танцевальной музыки Средневековья. Преобладание того или иного свойства музыки определялось скорее самой танцевальной ситуацией (празднество с пением и танцами при королевском или княжеском дворе, рыцарский турнир, бюргерская пирушка с хором, танцами и факельным шествием, деревенская свадьба с хороводом и пр.). Поэтому многие исследователи по-разному описывают и трактуют названия жанров танцевальной музыки. При этом большое разнообразие черт, присущих разным формам танца, которое констатируют исследователи, не позволяет установить вполне определенных, закрепленных за тем или иным жанром различий. Речь скорее идет о ясно распознаваемой группе танцев-песен, «танцевально-игровых шансон¹, фигурирующих всегда под разными жанровыми обозначениями (как под карнавальными масками), однако единых по своим жонглерским свойствам»². К подобным танцевальным жанрам можно отнести танцы-хороводы, танцы-процессии, танцы-игры, парные танцы, переключки солиста и хора участников и т. д. Музыка, поэтический текст во многом обуславливали в таких танцах и характер движений, и протяженность шагов, формирующих их структуру. К свойствам, характеризующим эти жанры, обычно относят вариативность и импровизационность, наличие рефренов-повторов, а также некую особенную «танцевальную» подвижность и изменчивость.

Карола, кароль (*фр.* carol) — распространенный в Европе XII–XIII веков хороводный танец-песня-шествие. Характер танца мог быть различным или меняться от плавного к ускоренному и веселому, напоминающему бег. Некоторые исследователи считают, что общим названием карола

¹ Понятием «шансон» обозначают песенные жанры старинной французской музыки, имеющие строфическую форму.

² Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика XXI, 2004. С. 153.



Рис. 1. Карола. Андреа Бонайути (Андреа Флорентийский).
Начало XIV века

могли называться разные хороводные танцы, в которых участники шли по кругу, взявшись за руки, либо образовывали цепь. Музыкальная канва таких танцев нередко образовывала импровизационную рондообразную структуру, где рефрен распевался всеми участниками и подчеркивался вступлением дополнительных инструментов (рис. 1).

Жанр **эстампи**, эстампиды наиболее часто связывают с представлением об одной из важнейших форм западноевропейской вокально-инструментальной танцевальной музыки XIII–XIV веков. Возможно, название *estampie* происходит от провансальского *stampir* (бить стопы). Об эстампи упоминается в теоретическом средневековом трактате «*De musica*» Иоганна де Грокейо (примерно 1300 г.). По сохранившимся образцам этого жанра мы можем судить о том, что композиция эстампи обычно представляла собой цепь из нескольких небольших построений. Каждая поэтическая строфа состояла, как правило, из двух стихов, завершаемых короткими рефренами. Согласно этому, каждое музыкальное звено, соответствующее по долготе одной строфе, состояло из двух частей, различающихся окончаниями. Такие части Грокейо называет «пунктами» (*лат. puncti*).

Самый знаменитый образец вокальной эстампы — «*Kalenda Maya*» трубадура XII века Раймбаута де Вакей-раса.

Пример 1.

Современная запись-реконструкция эстампы «*Kalenda Maya*»

The image shows a modern reconstruction of the medieval song 'Kalenda Maya' in staff notation. It consists of six staves of music. The first staff begins with a box labeled 'A'. The second staff ends with a box labeled 'B'. The third staff ends with a box labeled 'C'. The fourth staff contains a repeat sign. The fifth and sixth staves are connected by a brace with two numbered sections, '1' and '2', indicating first and second endings. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Как и в других жанрах жонглерской, менестрельной музыки Средневековья, мелодический остов инструментальной эстампы украшался многочисленными импровизационными орнаментами. Многие сохранившиеся рукописные записи эстампы имеют явный виртуозный инструментальный характер. Это, вероятно, означает, что к моменту фиксации в виде музыкального текста они превратились в танцевальную инструментальную музыку «второго рода» — то есть не предназначенную непосредственно для танца.

Сальтарелло, сальтарелла (от *итал.* saltare — прыгать) — родовое наименование довольно быстрых темпераментных итальянских танцев с прыжками.

Дукция (от *лат.* ducere — вести) большинством исследователей не рассматривается в качестве отдельного само-

стоятельного понятия, а скорее в качестве синонима каро-
ле и эстампи¹.

Нота (*ст.-фр. note*) также не расценивается в качестве самостоятельного жанра танцевальной музыки, обычно понимается как общее наименование, которое «использовалось для упоминания любого напева (песни, песенки, мелодии) или наигрыша вообще².

ТАНЦЕВАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ РИТМИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ

Есть основания полагать, что танцевально-музыкальные взаимоотношения, сформировавшиеся в эпоху позднего европейского Средневековья, развивали базовые принципы, унаследованные от Античности. Квантитативность, воплощенная в ритмических модусах, была обусловлена изначальным синкретическим смыслом, заложенным в ритмической основе танца-песни. «Времяизмеряющие» ритмические свойства проявлялись в танцевальной музыке Средневековья как в метре стихотворного напева, так и в ритме танцевальных шагов.

Композиционные принципы ранней танцевальной музыки обычно определялись прикладными целями, то есть назначением и продолжительностью танца-песни. Подобно тому, как танец рождался из сцепления нескольких простых комбинаций танцевальных шагов, музыкальная его канва тоже «складывалась» — составлялась из песенных мотивов-строф. Поэтому многие формы танцевальной музыки представляли собой незамкнутые «цепочки», многочисленные разделы-звенья которых чередовались и варьировались.

Иногда танец строился как цепочка запево, исполняемых солистом и подхватываемых всеми участниками

¹ «Собственно дукция — это шансон легкая и подвижная, в восходящих и нисходящих ходах напева, которую в каролах поют юноши и девушки» De musica Иоганн де Грокейо. Цит. по: Сапонов М. Менестрели. М.: Классика XXI, 2004. С. 152.

² Сапонов М. А. Менестрели. М.: Классика XXI, 2004. С. 66.

танца-музыки. В этом случае инструментальный аккомпанемент мог представлять собой чередование соло, повторяющего основной мотив, и попеременного вступления групп инструментов ансамбля, его варьирующих.

С теми или иными изменениями композиционный принцип, основанный на многовариантном сцеплении фраз, можно ощутить в структуре многих танцевальных жанров Средневековья, в частности хороводных песен-танцев — карол. Композиционная цельность и цикличность нередко достигалась здесь с помощью рефрена, повторяющегося короткого мотива-припева.

Составной композиционный принцип, отражающий отношения, построенные на измерении долготы, был характерен для искусств устной традиции на протяжении достаточно долгого периода развития европейской культуры — вплоть до эпохи позднего Возрождения, открывшей пути к эмансипации искусств. Модальная ритмика, основанная на применении ритмических модусов, приблизительно к XIII веку постепенно трансформировалась в мензуральную систему метроритмических отношений, получившую распространение в искусстве Европы на протяжении последующих столетий.

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Поскольку аккомпанемент средневековому танцу представлял собой преимущественно устную форму коллективного музыкального творчества, а также и вследствие того, что ранние формы танца обычно сопровождались пением, — сохранившиеся немногие рукописные средневековые источники, как правило, представляют запись только вокально-поэтической составляющей танца. Запись же других голосов, — при том что нам известно, что музыкальная канва танца в эпоху Средневековья редко представляла собой унисон, — в дошедших до нас источниках либо предельно эскизна, либо отсутствует.

Многие исследователи, указывая на это обстоятельство, делают вывод о том, что в эпоху Средневековья ремесло инструменталиста обычно включало в себя способность

импровизировать собственную партию в ансамбле с другими исполнителями¹, беря за основу вокальный напев². Партии же других инструментов основывались на варьировании «простой мелодической заготовки с помощью инструментальных формул»³.

Если главной особенностью музыкального импровизационного творчества в сфере танца являлась теснейшая связь музыки и движения, то основой комбинаторики здесь являлись ритмические модусы, воплощавшие моторно-ритмическую сторону танца. Простейшим методом импровизационного варьирования было ритмическое, тембровое и регистровое варьирование интонационно-ритмической ячейки танцевального мотива. Применение таких музыкальных приемов варьирования, как орнаментирование, украшение напева, добавление к основному мотиву дополнительных голосов, комбинирование знакомых ритмических и мелодических компонентов наигрыша в виде новых разнообразных сочетаний — было типично для любой музыкальной исполнительской культуры устного типа. Оно позволяло добиваться постоянного обновления и обогащения первоначальной мелодической модели.

Танцевально-песенное творчество менестрелей, жонглеров, шпильманов позднего средневековья демонстрирует образцы музыки, в которых можно наблюдать уже и сугубо музыкальные способы развития и варьирования танцевальных ритмов и структур. Отход от танцевально-музыкального «параллелизма», проявляющегося в прямом временном и ритмическом соответствии шагов, слогов и мотивов, можно было наблюдать в родах вокально-инструментальной музыки, уже не предназначенной исключительно для танцевально-бытового или ритуального обихода. Подобной музыке, представленной преимущественно жанром эстампи, было свойственно возрастание виртуозного

¹ Певцы-вокалисты, в свою очередь, нередко обладали способностью к импровизации поэтической.

² В танцевальной музыке основной напев танца обычно воспроизводил солирующий инструмент тенорового диапазона.

³ Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика XXI, 2004.

инструментального начала и значительное усложнение музыкального языка. Здесь, при сохранении общего танцевального характера, применялись и сложные полифонические приемы варьирования.

Изучение характерных, канонических для той или иной эпохи средневекового искусства танцевально-музыкальных формул, а также правил орнаментации и варьирования, основанное на анализе сохранившихся источников и постижении традиционных исполнительских культур, сохранивших особые исполнительские приемы, позволяет современным музыкантам-исполнителям, владеющим искусством импровизации, реконструировать и исполнять старинную танцевальную музыку.

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Эпоха Возрождения была благодатным временем для расцвета танцевального искусства. Новое отношение к танцу, вознесенному гуманистическими устремлениями Ренессанса до значения искусства, рождающего «движение души», возрождение античной традиции воспитания и «усовершенствования духа и тела»¹ способствовали небывалому расцвету танца и танцевальной музыки. Танец стал одним из важнейших образцов ренессансной культуры. Формирование профессиональных танцевальных школ, руководимых выдающимися танцмейстерами, появление хореографических трактатов и практических руководств, в которых осуществлялось осмысление новых принципов хореографии и танцевальных жанров², обусловили то особое значение, которое приобрела танцевальная музыка.

Ее историческая роль огромна. Важнейшие черты и особенности танцевальной литературы Ренессанса во многом определили облик европейской музыки на несколько столетий вперед. В русле танцевальной музыки можно проследить зарождение огромного большинства крупных инструментальных жанров профессионального музыкального искусства. Танцевальные ритмы проникали в инструментальные формы. Богатство танцевальных образов,

¹ *Marsenne M.* Harmonie universelle. Paris, 1636, Facs. ed. Paris, 1963, t.2 Des chants, prop. XXII. Цит. по: *Баранова Т.* Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Сб. ст. / Сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. М., 1982. С. 8–35.

² Среди дошедших до нас исследований и руководств — книги Доменико да Пьяченцо (рубеж XIV–XV веков), Гульельмо Эбрео (XV век), «Книга об искусстве танца» Антонио Корнацано (1465), труды Антонио Арены (1536), Туано Арбо (1580), Фабрицио Карозо (1581) и многие другие.

запечатленных в паване, гальярде, жиге, вольте и других танцах, вдохновили выдающихся композиторов на создание виртуозных инструментальных пьес и циклических оркестровых произведений. С танцевальной литературой связано не только формирование жанров инструментальной музыки, но и развитие многих направлений профессионального музыкального исполнительского искусства.

Особой ролью танцевальной музыки обусловлено и зарождение жанров балетного театра в ренессансных театрализованных представлениях.

ИНСТРУМЕНТАРИЙ

Традиция чисто инструментального сопровождения танца, зародившаяся в эпоху позднего средневековья, получила в XV–XVI веках достаточно широкое развитие. Она становилась все более распространенной, в том числе, и благодаря появлению по-настоящему «певучих» инструментов, способных конкурировать с пением, — виолы, смычковой лиры, гамбы, ренессансной скрипки. Эти новые разновидности струнных смычковых инструментов обладали значительно более широкими возможностями для напевного звукоизвлечения.

Развитие и обогащение выразительных возможностей клавишных инструментов, таких как орган, портативный орган, клавикорд, вёрджинел, клавесин, в свою очередь, позволяло осваивать новые фактурно-гармонические возможности. Быстро совершенствовался и один из наиболее распространенных инструментов бытового и концертного музицирования Ренессанса — лютня.

Текстовые записи танцевальной музыки этого времени дают разноречивое представление о ее назначении и инструментарии. Искусно орнаментированные нотные записи, предназначенные для сольного исполнения на одном инструменте (клавирные и скрипичные пьесы, лютневые или гитарные табулатуры), часто обозначались названиями танцев (бранль, гальярда и т. д.) и обладали танцевальным характером, однако, скорее всего, не имели прикладного танцевального назначения.

Музыка, предназначенная непосредственно для хореографии, то есть применяемая в танцевальной, бальной практике, значительно чаще была представлена в ансамблевом репертуаре. Популярны сборники, подобные собраниям Пьера Аттеньяна¹, предлагали большой выбор танцевальных пьес в изложении для двух-четырех инструментов.

Инструментальные ансамбли, аккомпанирующие на танцевальных вечерах, могли быть весьма различающимися и по составу, и по количеству. Если в распоряжении танцующих был всего один музыкант, он мог исполнять аккомпанемент, играя одновременно на тамбурине и флейте². Ансамбли же из трех-четырех инструментов, в соответствии с традицией, сложившейся еще в эпоху позднего Средневековья, составлялись и объединялись преимущественно по громкостному признаку.

Музыкальные инструменты, обладающие большой силой звучания, хорошо слышные в больших помещениях и на открытых площадках, называли «громкозвучными» или «высокими» — *alta*³. К условной группе «высоких» инструментов обычно относили сакбут (род тромбона), шалмей (деревянный духовой инструмент с широким раструбом), трубу и барабан. Такое же название имела группа инструментов и в языках других стран Европы, — по-французски они назывались *haute*, по-английски — *high*.

Ансамбли, состоящие из инструментов, обладающих меньшей силой звучания, назывались «низкозвучающими», «низкими» — *bas*⁴. Эта группа инструментов включала в себя виолы, гамбы, лютни, портативный орган, вёрджинел или клавикорд.

¹ Например, Atteignant Pierre. «Quatorze Gaillardes neuf Pavannes, sept Branles et deux Basses Dances le tout reduit de musique en la tablature du jeu d'Orgues Espinettes Manicordions», 1531.

² «Тамбури, сопровождаемый продольной флейтой вместе с другими инструментами, был в ходу со времен наших отцов, потому что одного исполнителя было достаточно, чтобы играть на обоих инструментах слаженно и согласованно, тем самым избегая излишних трат на других музыкантов». Арбо Т. Оркестрография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века: Учебное пособие. 1-е изд. / Пер. Н. В. Юдалевич. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. С. 141.

³ Высокий (*ит.*).

⁴ Низкий (*фр.*).

Флейта, волынка и даже шалмей могли участвовать в составе любого типа ансамбля — *haute* («высоком») и *bas* («низком»).

«Громкие», «высокие» *alta* инструменты применялись для сопровождения массовых танцев, карнавалов, процессий — на улице или в очень просторных помещениях. Сами танцы, исполняемые в подобных условиях, например мореска, гальярда, вольта, сальтарелло, нередко имели живой, протонародный, веселый характер, включали в себя прыжки и скачки.

Отметим особо, что подвижные танцы, изобилующие прыжками и подскоками, тоже именовались высокими — *haute*. Мы можем предположить, что исторически причина такого названия заключена не только в наличии «высоких» движений ног, о которых обычно упоминают исследователи танца, а и в условиях их исполнения под «высокий» *alta-haute* ансамбль.

В силу своих громкостных особенностей *alta*-ансамбли прекрасно подходили для танцевального предназначения. Поэтому они широко применялись для аккомпанемента танцам — как «высоким», так и «низким»¹. Группа «низких», *bas* инструментов была более тесно связана с музыкально-поэтической сферой, эти инструменты широко использовались для пения и светского сольного музицирования.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Важной особенностью танцевально-музыкального союза в эпоху Возрождения стало постепенное освобождение его от музыкально-поэтических связей. При том что генетическая связь с вокальной, песенно-словесной составляющей танцевально-музыкального единства еще долгое время сохранялась в инструментальных танцах, и одни

¹ Танцы без прыжков назывались «низкими» — басданс. Обычно они обладали более сдержанным, изысканным, куртуазным бальным характером. К группе «низких», *bas* танцев обычно относят бранль, павану, аллеманду, куранту, сарабанду, басданцу и др.

и те же мелодии нередко исполнялись в качестве арий или хоровых шансон и одновременно популярных танцев, — в танцевальной практике Возрождения активно развивалась традиция самостоятельного, инструментального аккомпанемента танцу.

Высвобождаясь от метрической зависимости вокально-поэтической стороны триады, музыкально-хореографическое единство постепенно формировало новые отношения, которые обуславливались преимущественно пространственной моторикой танца.

Так танцевальная музыка стала ярче проявлять и формировать свойства, отражающие воздействие именно хореографии. Благодаря сохранению тесной метрической связи в музыкальных структурах стали находить более яркое отражение человеческая телесность и кинетические особенности движения: шаги, повороты (направо-налево, вперед-назад). Стремление к упорядоченности, равномерности, периодичности, которые проявляла ренессансная хореография в повторяющихся движениях и единообразии танцевально-ритмических фигур, исполняемых партнерами в танце, тоже оказывало самое активное воздействие на формирование музыкального синтаксиса. Музыка, сопровождавшая танцы, постепенно приобретала отчетливые черты ясного, парного мотивного строения, все более явно демонстрировала периодичные, в том числе квадратные структуры¹.

Отметим здесь, что структурно-метрические закономерности, приобретшие первостепенное значение благодаря объединенному взаимодействию средств танца и музыки, обусловили развитие не только ритмических и формообразующих свойств танцевальной музыки, но и всего ее

¹ «В шансон Клодена де Сермизи «C'est une dure disparaitre» мы встречаемся с полифоническим изложением (канон тенора и сопрано), несовпадением цезур в разных голосах, неквадратностью построений (5+3). В басс данс с аналогичным названием и мелодией верхнего голоса — иные композиционные принципы: аккордовая фактура, синхронное членение всех голосов, квадратность (4+4). Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Сб. ст. / Сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. М., 1982. С. 14–15.

языка. Тесное взаимодействие с хореографией опосредованно формировало характерные особенности даже таких сугубо музыкально-выразительных средств, как фактура и гомофонно-гармонический склад, гармония и тональная организации, определив в конечном итоге многие важнейшие черты облика танцевальной музыки Нового времени.

Ренессансная сюита. Сюита (*фр.* suite — ряд, последовательность) — одна из основных разновидностей многочастных циклических форм инструментальной музыки. Композиционный принцип, заключавшийся в объединении разнохарактерных танцев в многочастный цикл, был известен и бытовал во многих древних танцевальных культурах. Циклы танцевальной музыки, объединявшие танцы сочинения одного или нескольких авторов в эпоху Ренессанса возникали в соответствии с потребностью в создании крупных танцевальных композиций. При этом именно танцевальная практика Возрождения обогатила сюиту идеей **парного чередования танцев**.

В танцевальной традиции позднего Возрождения объединение нескольких танцевальных мелодий в цикл осуществлялось по принципу контраста в последовательности двух танцев. При этом обычно, при чередовании танцев, медленный темп противопоставлялся быстрому, а двухдольность — трехдольности. Так, например, павану сменяла гальярда, а пассамеццо — сальтарелло. Следование традиции темпового и метроритмического контраста между парой танцев сформировало характерную жанровую особенность танцевальной сюиты, один из ее основополагающих композиционных принципов. К перечисленной контрастирующей паре танцев иногда присоединялся третий, тоже трехдольный, но еще более оживленный танец (например, вольта или пива).

К заметным характерным особенностям сюиты того времени следует отнести не только принцип контрастного сопоставления танцев, но и объединение их на основе интонационного родства или даже единства мелодии: оба танца в паре (например, павана–гальярда) могли иметь в своей основе единое мелодическое основание.

Принцип построения сюиты на сходном, но метроритмически различающемся материале стал распространенным в танцевальной практике, и вскоре — определяющим для многих танцевальных композиций. Иногда заключительный танец сюиты совсем не фиксировался в виде нотной записи. В этом случае исполнители импровизировали его, используя мелодическую основу первоначального танца¹.

К концу шестнадцатого столетия, при сохранении и закреплении своих важнейших композиционных свойств, танцевальная сюита, не утрачивая прикладного назначения, стала все шире и разнообразнее приобретать смысл и свойства самостоятельного концертно-виртуозного жанра инструментальной (лютневой, гитарной, органной, ансамблевой) музыки.

Здесь нам важно отметить, что многие произведения инструментальной музыки, представляющие собой пьесы подобной, обращенной к слушателю, то есть утратившей первоначальное прикладное танцевальное назначение, жанровой разновидности, как правило, гораздо лучше и чаще сохранялись в виде полноценных нотных текстовых записей. Соответственно, нередко именно по этим записям исследователям приходилось судить о том или ином старинном танцевальном жанре в целом. Вследствие этого музыкальные и хореографические его описания, представленные в словарях или энциклопедиях, могли порой сильно различаться.

Поэтому при изучении образцов старинной танцевальной музыки нам следует обращать внимание на наличие определенных признаков, свидетельствующих о предназначении пьесы. Инструментально-виртуозное переосмысление жанра обычно было сопряжено с кардинальными изменениями музыкального языка. При сохранении общего танцевального характера в таких пьесах применялись сложные полифонические приемы варьирования, обильная мелизматика, а также приемы «размельчения»

¹ Указание, встречающееся у Ф. Карозо: «Играть этот танец еще четыре раза, уже как сальтарелло» *Fabritio Caroso, Nobiltà di dame*, 1600, Eng. trans., 1986, pp. 10–11. Цит. по: *Grove dictionary*. Статья «Вариации».

ритма, подчеркивающие главенство виртуозного инструментального начала. Подобная музыкальная трансформация танцевальных жанров нередко была сопряжена со значительным замедлением пульса и неизбежным изменением музыкального характера танца.

Импровизация и остинатные вариации. В соответствии с композиционной идеей ренессансной танцевальной сюиты, воплощенной в форме контраста (метр и темп) и единства (интонационного, мелодического), два или три «разнодольных» танца, представленных в ренессансной сюите подряд, могли иметь единое мелодическое основание, то есть исполняться на один и тот же напев. Музыканты, исполняющие аккомпанемент для этих танцев, обычно сами осуществляли ритмические и темповые преобразования напева — в соответствии с конкретными танцевальными шагами и фигурами. Для этого они нередко применяли прием остинатного варьирования.

Как уже отмечалось выше, нотные записи танцевальных мелодий, встречающиеся в танцевальных трактатах XV–XVI веков, обычно были весьма лаконичными. Проигрывание их могло занимать весьма малое время, измеряемое иногда одной-двумя минутами. При этом хореографические описания самих танцев нередко дают исследователям вполне ясное представление о том, что исполнение их многообразных сложных фигур могло занимать и более длительное время. Указывая на это обстоятельство, многие специалисты, занимающиеся реконструкцией танцев, приходили к выводу о том, что музыкантам, аккомпанирующим танцу на всем его протяжении, порой приходилось повторять основной напев танца многократно — до тех пор, пока не закончатся все исполняемые фигуры. Есть основания полагать, что в подобных ситуациях, связанных с необходимостью многократного воспроизведения одного и того же мелодического материала, музыкантами применялся прием остинатного варьирования.

Этот импровизационный прием, выработанный традицией аккомпанемента танцу еще в эпоху позднего средневековья, был основан на многократном повторении неиз-

менного напева в одном из голосов при одновременном (или попеременном) его варьировании в других голосах фактуры. Он создавал широкие возможности для постоянного обновления материала в условиях многократного воспроизведения.

В форму остинатных вариаций могли быть заключены традиционные для ренессансной сюиты сочетания пар танцев. Следует отметить, что мелодии танцев, представляющие основу для дальнейшего остинатного преобразования (например, пассамеццо, канарио или сальтарелло), нередко представляли собой разомкнутые в зоне каданса музыкальные структуры. В соответствии с принятыми для данной танцевальной разновидности и известными музыкантам правилами участники инструментального ансамбля могли импровизировать свои партии, используя интонационный материал напева и его моторно-ритмическую фигуру, варьируя их при каждом повторе.

Поскольку музыка такого, измененного, «преобразованного» танца представляла собой коллективную импровизацию, ее редко фиксировали в нотной записи.

В инструментальной танцевальной музыке XIV–VI веков исполнение основного танцевального напева обычно поручалось инструменту, воспроизводящему теноровую партию. Поэтому в некоторых танцевальных трактатах в музыкальном приложении приводилась лишь запись одной партии тенора.

Уже примерно к XIV–XV векам в танцевально-инструментальной практике закрепились основные теноровые ходы — мелодические формулы остинато, связанные с каноническим типом музыкального звучания некоторых популярных танцев. Позднее, к XVII веку, теноровые остинатные формулы стали «обрастать» традиционным четырехголосным наполнением, постепенно приобретая облик гармонических последовательностей. В эпоху цифрованного баса такие последовательности, получив распространение уже в концертной инструментальной практике, стали расцениваться в качестве ресурса для сольных инструментальных вариаций, уже не имеющих прикладного назначения. Традиция остинатного варьирования,

Пример 2.
Пассамеццо «antico». Пассамеццо «moderno»

passamezzo antico (per b molle)

passamezzo moderno (per b quadro)

The image shows two musical staves. The first staff is for 'passamezzo antico (per b molle)' and the second is for 'passamezzo moderno (per b quadro)'. Both are in 3/4 time and B-flat major. The first staff has a treble clef and a bass clef. The second staff also has a treble clef and a bass clef. The notes are: Treble: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4; Bass: Bb3, A3, G3, F3, G3, A3, Bb3.

таким образом, была подхвачена барочной музыкальной культурой XVII столетия и преобразована в концертный инструментальный жанр.

Приведем здесь две такие канонические гармонические последовательности в жанре пассамеццо, в их «старинной» (antico) и «современной» (moderno) формах (пример 2).

В дальнейшем принцип оstinатного варьирования получил свое развитие в танцевальных жанрах пассакальи и чакконы, а также концертных вариационных жанрах фолии и граунда, вдохновив многих композиторов эпохи барокко на создание инструментальных вариационных циклов.

Импульс к развитию старинных приемов оstinатного варьирования был воспринят европейским музыкальным искусством снова примерно через триста лет, в XX веке. Возрождение старинных жанров и форм импровизационного музицирования стало актуальным в связи с возрастанием интереса к свободным формам творчества. Обновлению культуры инструментальной импровизации в начале XX столетия способствовали многие факторы, в частности, популяризация идей ритмического и пластического воспитания Эмиля Жак-Далькроза, Айседоры Дункан и Карла Орфа. Создатели новаторских методов музыкально-ритмического воспитания уделяли большое внимание способу оstinатного варьирования.