Г. А. БЕЗУГЛАЯ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ В РАБОТЕ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

ДОПУЩЕНО
УМО по образованию в области хореографического искусства для студентов вузов, обучающихся по направлению подготовки «Хореографическое искусство»

ЛАНЬ®
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ®
MUSIC PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.32я73
Б 40

Безуглая Г. А.

Б 40 Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. — 272 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1864-0 (Изд-во «Лань»)
ISBN 978-5-91938-189-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)
ISMN 979-0-66005-070-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Учебное пособие Г. А. Безуглой, канд. искусствоведения, зав. кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки «Хореографическое искусство» (бакалавр, магистр), а также для студентов хореографических училищ. Пособие содержит лекционный материал дисциплин «Анализ танцевальной и балетной музыки», «Музыкальное сопровождение урока танца», а также теоретико-аналитическую составляющую практических занятий. Целью учебных дисциплин является ознакомление с основами анализа музыкальных произведений танцевальных жанров, углубление и систематизация музыкально-теоретических познаний будущих педагогов-хореографов, приобретение навыков практической работы с музыкой.

Учебное пособие также представляет профессиональный интерес для широкого круга лиц, интересующихся вопросами синтеза искусств, музыкально-хореографического взаимодействия.

ББК 85.32я73

Bezuglaia G. A.

Б 40 Music analysis in the work of a teacher-choreographer: Textbook. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “The Planet of music”, 2015. — 272 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

G. A. Bezuglaia is a Ph.D. in Art history, the head of the department of concertmastership and music education in the Academy of Russian ballet named after A. Y. Vaganova. The textbook by G. A. Bezuglaia is intended for the students of universities, studying the area of specialization “Choreographic art” (bachelor’s and master’s degrees), and also for the students of choreographic school. The book contains the material for lectures on “The analysis of dancing and ballet music”, “Music accompaniment of a dance lesson”, and also theoretical-analytical component of practical lessons. The aims of the course units are getting acquainted with the basics of the analysis of the music pieces of dancing genres, extension and systematizing of musical theoretical knowledge of future teachers-choreographers, acquisition of the skills of practical work with music.

The textbook is of professional interest for a wide range of people, who are interested in the problems of synthesis of arts, cooperation of music and choreography

Рецензенты:

И. С. ВОРОБЬЕВ — доктор искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) им. Н. А. Римского-Корсакова;
О. И. ГЛАДКОВА — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015
© Г. А. Безуглая, 2015
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2015

Учебное пособие, которое вы держите в руках, написано кандидатом искусствоведения, профессором Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой Галиной Александровной Безуглой, которая является заведующей Кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования.

Труд Г. А. Безуглой «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа» содержит два авторских учебных курса, которые она разработала и ведет на протяжении двадцати пяти лет.

Книга адресована в первую очередь будущему педагогу-хореографу, а также всем интересующимся вопросами музыкального сопровождения и взаимодействия музыкантов и хореографов. Студенты найдут там лекционный материал дисциплин во всех аспектах, связанных с музыкой. Учебное пособие знакомит с основами анализа музыкальных произведений танцевальных жанров и дает навыки практических занятий по музыке. В этой книге Галина Александровна использовала весь свой многолетний опыт, чтобы сформулировать профессиональные умения хореографа в работе с музыкальным материалом.

С большой радостью приветствую выход серьезного труда, посвященного одной из главных актуальных проблем современной хореографии. Искренне горд тем, что Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой стоит в авангарде научных исследований в области музыки и балета.

Ректор, народный артист России,
лауреат Государственных премий
Николай Цискаридзе

ЧАСТЬ 1

АНАЛИЗ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ И БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ

ВВЕДЕНИЕ

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ

Постижение синтетической природы балетного искусства невозможно без углубленного и систематичного изучения музыкальной стороны танцевально-музыкального единства. Целью дисциплины «Анализ танцевальной и балетной музыки» является формирование комплекса теоретических знаний о специфике музыкального искусства и особенностях танцевальных музыкальных жанров. Изучение дисциплины призвано сформировать также комплекс профессиональных умений хореографа в работе с музыкой. Основные задачи при изучении дисциплины можно сформулировать так:

- углубление и систематизация музыкально-теоретических познаний, приобретенных в процессе изучения курсов истории и теории музыки;
- изучение произведений танцевальных жанров, приобретение опыта аналитической работы с музыкальными произведениями танцевального характера;
- формирование комплекса практических навыков работы с музыкой, способствующих успешному и плодотворному сотрудничеству педагога-хореографа и музыканта — в балетном классе, на репетиции.

Курс проводится в форме лекционных и практических занятий. Учебное пособие содержит лекционный материал курса, а также аналитическую и теоретическую составляющую практических занятий.

РАЗДЕЛ 1

ВЗАИМОСВЯЗЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ МУЗЫКИ И ТАНЦА

ТЕМА 1. МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ. ПРИРОДА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАДАЧИ МУЗЫКИ

Анализ («разложить, разобрать» — *греч.*) — процесс мысленного или практического детального рассмотрения разъединенных частей целого. Целью анализа, как правило, является следующая фаза исследования — синтез (совмещение, помещение вместе), приводящий к новому этапу познания. Синтез, таким образом, представляет собой рассмотрение целого в комплексе, во взаимодействии компонентов. Анализ музыкального произведения в нашем случае не ограничивается, конечно, изучением отдельных элементов музыкального целого (гармонии, мелодики, полифонии, метрики, тембра и т.п.), но рассматривает музыкальную систему во взаимодействии ее элементов.

Музыка в системе искусств. Музыкальное искусство представляет собой безграничную художественную сферу, позволяющую запечатлеть мир в звуках: в необозримом диапазоне образов, событий, переживаний, чувств — от тончайших движений человеческой души до колоссальных общественных потрясений или природных явлений. Благодаря этому музыка занимает особое место в духовной жизни человека, в общественной художественной деятельности, в системе искусств.

В искусствознании принята достаточно условная система рассмотрения различных видов искусства в пространст-

венно-временном контексте с подразделением на временные, пространственные и пространственно-временные. К области пространственно-временных видов искусства относятся, например, драматическое искусство и танец. К временным — литература и музыка.

Каждый вид искусства по-своему выражает художественное видение мира, проявляя характерные для данной творческой сферы выразительные особенности. В то же время любое произведение искусства как продукт созидательной деятельности человека обладает и некими универсальными свойствами. Композиционная стройность, пропорциональность в соотношении целого и его частей, периодичность, всевозможные точные и неточные повторы, симметрия свойственны произведениям архитектуры и живописи, театрального искусства и искусства поэтического слова. Подобные, общие для всех видов искусства закономерности, проявляют себя, в зависимости от рода и вида искусства, в пространственных решениях или в логике организации и распределения времени.

Наиболее ясно выраженное подобие можно наблюдать в родственных по пространственно-временной принадлежности сферах искусства. Так, во временных видах искусства: в музыке, поэзии, а также и в пространственно-временных, например танце, — наряду с универсальными свойствами можно подметить определенное сходство в проявлении ритмических и синтаксических свойств.

Важно отметить, что хореографическое искусство на всех этапах своего развития сохраняет неразрывную связь с музыкой, а многовековая история музыкально-танцевального единства демонстрирует постоянное обновление и обогащение синтетических жанров.

Стоит разобраться в специфике нерасторжимого союза танца и музыки, попытаться выявить его особенности и причины. Для этого необходимо углубиться в дальнейшее изучение как общих, так и сугубо музыкальных или хореографических закономерностей.

Прежде всего выявим те стороны музыки, что в наибольшей степени выражают ее природу, ее сущность как самостоятельного вида искусства.

Эмоциональное воздействие музыки. Общеизвестно, что музыка — это звуковой вид искусства. Звуки музыки, воздействуя на наши чувства, способны дарить нам радость, давать энергию, заставляющую наше тело отзываться движениями. Музыка дает и наслаждение душе, утешение, вызывая чувство сопереживания, потребность обратиться к высокому созерцанию: «Говорят, что музыка «обращена к слуху», но ведь это говорится лишь условно, лишь постольку, поскольку слух, как и остальные наши чувства, опосредствующе подменяет собою несуществующий орган для восприятия чисто духовного»[1].

Весьма заметной характерной особенностью музыки как звукового вида искусства является особая сила ее эмоционального воздействия на слушателя. Музыка, как самое эмоциональное из искусств способна вбирать в себя весь звуковой спектр проявлений человеческих эмоций: и тех, что встречаются вне искусства, в обыденной жизни, и специфически музыкальных. Мелодическая, вокальная сфера музыки впитала в себя весь психологический диапазон голосовых интонаций: восторженных, негодующих, скорбных, возвышенных, сочувственных и т. д. Откликаясь на звуковые проявления человеческих эмоций и обобщая их, музыка многократно умножает тем самым эмоциональную силу мелоса. Музыкальные ритмы с их периодичностью и побудительной силой акцентов тоже способны имитировать эмоциональные состояния человека (частота дыхания, движений, пульса), они взаимодействуют с его моторным, двигательным опытом, усиливая эффект эмоционального воздействия. Музыкальные эмоции — сформировавшаяся система обобщений, однако их непосредственная связь с жизненными эмоциональными проявлениями позволяет специфически музыкальной образности находить путь к сердцу человека, занимать особое место в его духовной жизни.

Интонационная природа музыки. Определяя сущность музыки через категорию **интонации** в своем основополагающем труде «Музыкальная форма как процесс»,

---

[1] *Манн Т.* Доктор Фаустус. М.: Иностранная литература, 1969. С. 87.

выдающийся исследователь и композитор Б. Асафьев подчеркивал тем самым необычайную важность этого понятия для всего музыкознания. Б. Асафьев называл музыку «искусством интонируемого смысла»[1].

При разработке основных положений концепции музыкального искусства категория интонации расценивается как одна из фундаментальных. Она охватывает все глобальные образно-смысловые аспекты проблематики музыкознания, вбирая в себя при этом и частные, простые понятия.

Начнем с бытового значения интонации, понимаемой как повышение или понижение тона речи. В музыке профессиональной европейской традиции принципиальное отличие интонации музыкальной от речевой состоит в точности, дискретности звуковысотных отношений. Обретая точную высоту звучания, интонация не теряет связи с эмоциональной окраской и звуковысотным контуром речевого высказывания (утвердительного, вопросительного, гневного и т. д.).

Мельчайшие оттенки произнесения музыкального звука, мотива, фразы, которые воплощает музыкант-исполнитель, позволяют нам рассуждать и об исполнительской индивидуальной интонации вокалиста, скрипача или пианиста.

Теперь рассмотрим категорию интонации в широком образно-смысловом значении — как одно из важнейших научных понятий, отражающих сущность музыкальной выразительности. Она вбирает в себя все измерения музыкальной ткани, все пространство музыкального произведения в образном и звуковысотном аспекте — обобщенно.

«Интонация — выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций»[2]. Принципиальная целостность музыкального образа, нерасчлененность его на структурные единицы — характерная особенность музыкального образного мышления. Ладогармонические, метроритмические,

---

[1] *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Л.: Музыка, 1971. 344 с.

[2] *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: Лань, 2000. С. 58.

фактурные, композиционно-драматургические компоненты звучания раскрывают не только одномоментные преходящие состояния, образы, но и обобщенные содержания, взаимодействуя при этом с музыкальным опытом слушателя, обращаясь к запечатленным в его памяти чувственным впечатлениям. Опыт восприятия музыки подскажет нам верное ощущение сущности интонационного единства.

В этом смысле интонация как живая основа музыки представляет собой целостный звуковой образ, и мы можем рассуждать об обобщенной интонации всего музыкального произведения. Или еще шире — о генеральной интонации всего творчества композитора: о «бетховенской», «рахманиновской», «прокофьевской» интонации.

Безусловно, многое в содержании музыки поддается аналитическому разбору, в результате которого мы больше узнаем не только о том, как происходит процесс восприятия музыки, но и как она воздействует на нас. Однако осознание одушевленной цельности музыкального образа как выразительно-смыслового единства — важнейший ориентир при исследовательской работе аналитического характера.

Художественные задачи музыки. Роль музыки в художественном воспитании человека неоценима. Она заключается прежде всего в глубоко гуманитарной направленности музыкального искусства: обращаясь к каждому конкретному человеку, к его духовному миру, музыка способна объединять всех людей, нести им общение и воспитывать высокие идеалы. Эмоциональные и интонационные свойства музыки придают ей силу непосредственного воздействия и убеждения, позволяющую преодолевать исторические, национальные, культурные границы, языковые барьеры.

Критерии высочайшей художественности, наряду с эстетическими и этическими задачами музыки, осознанными еще в глубокой древности, были определяющими на всем протяжении исторического пути развития европейского музыкального искусства. Фундаментальная проблематика добра и красоты приобрела особую глубину и важность в музыкальном искусстве XX века. На примере истории развития европейской музыкальной культуры видно, что основным

содержательным центром, вокруг которого формируется выразительный строй средств музыки: от интервалов, мотивов и звукорядов до законченной драматургически выстроенной композиции, — является мир, отраженный в душе человека во всем богатстве и разнообразии событий, состояний, образов, чувств и раздумий. Музыка очеловечивает мир: обращаясь к душе, она утешает, приносит добро и мудрость, возвышает и приближает к состоянию гармонии. «Музыкальный звук обладает мириадами форм и красок, которые обогащают и укрепляют это обретенное настоящее. Невидимый, неосязаемый, но всепроникающий, он легко исчезает как объект, сливается с интимной, внутренней жизнью каждого и продолжает жить в ней. И всякий раз, когда это происходит, музыкальный звук исцеляет, хотя бы на миг возвращая человеку внутреннюю цельность и восстанавливая его единство с миром по ту сторону различий и изменений»[1].

ТЕМА 2.
СИСТЕМА СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В результате длительной истории своего развития профессиональное музыкальное искусство обрело необычайно богатую и разнообразную палитру средств, воплощающих музыкальное содержание. Интонация и мелодия, метроритм и темп, лад и гармония, фактура, тембр и т. д. — все средства музыки, взятые в совокупности, образуют сложно организованную многостороннюю систему. Каждый элемент системы взаимодействует с другими ее составляющими.

Некоторые средства выразительности, например мелодия, лад, присущи именно музыке как звуковому и интонационному виду искусства. Поэтому их называют сугубо музыкальными. Другие, проявляясь в различных видах искусства, рассматриваются и в качестве межвидовых понятий (например, ритм, артикуляция, синтаксис и т. д.).

Очевидно, что межвидовые средства выразительности, являясь принадлежностью музыкальной системы, а не

[1] *Орлов Г.* Древо музыки. СПб.: Композитор, 2005. С. 430.

чем-то внешним по отношению к ней, наряду с общими свойствами, характеризующими их в целом, приобрели и специфические качества, соответствующие музыкальной форме выражения. Так, например, ритм выполняет свою основную функцию художественного упорядочивания времени во всех временных искусствах, в то время как ритм музыкальный, тоже распределяя и организуя время, **воплощается в звуках и интонациях** и проявляет свои свойства в динамике, фразировке, фактуре, гармонии и т. д.

Подобно живому организму, система средств музыкальной выразительности динамична и находится в постоянном развитии.

Исторически процесс формирования и развития элементов музыкального языка весьма неоднороден. В зависимости от эстетических норм эпохи, художественных устремлений, социальных условий, особенностей композиторского мышления и стиля та или иная группа выразительных средств вызывает большой художественный интерес и активно развивается. Музыкальное искусство тем самым постоянно обновляется, расширяя горизонты музыкального мышления, восприятия, музыкальной практики и музыкознания, принимая новые структуры, звуковысотные системы, композиторские техники и т. д.

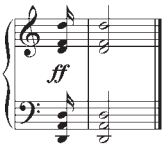
Рождение выразительного эффекта обусловлено сущностью элементов музыки, каждый из которых уже сам по себе обладает достаточно большим и гибким диапазоном выразительных возможностей. Например, громкостный динамический диапазон представлен приблизительно в 100 градациях силы звукоизвлечения (от *ppppp* до *fffff*). Крайние, полярные проявления выразительных свойств элемента можно противопоставить друг другу в качестве оппозиций.

Отметим, что потенциал выразительных свойств элементов музыки значительно обогащается благодаря возможности контрастного противопоставления, поэтому при дальнейшем, более детальном, рассмотрении каждого выразительного средства внимание будет уделяться и таким оппозициям.

Представим для примера оппозицию ритмического свойства — контрастное противопоставление долгих

и коротких длительностей: сыграем один и тот же звук сначала как очень короткий, затем как долгий: 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ||.

Наше мышечное чувство обязательно отзовется на подобное ритмическое сопряжение: как будто кто-то подтолкнул — сейчас что-то произойдет. Мы ощутим небольшой эмоциональный импульс, особенно если короткий звук будет очень отрывистым, а долгий будет действительно долгим. Тем не менее пока музыкальное впечатление очень неясное и неполное. Если сыграть этот же звук громко (динамика), одновременно высоко и низко (в разных регистрах), в октавном удвоении (фактура), то выразительный эффект будет более определенным. Прибавится ощущение ожидания чего-то важного, значимого, может быть, торжественного? Но что именно произойдет, что последует за этим призывом к вниманию? Если октавы заменят минорные трезвучия (лад), то характер их звучания вызовет предощущение какого-то трагического музыкального события.



Изменение трезвучия на мажорное, в свою очередь, изменит характер ожиданий на более благоприятные.

Так мы получили выразительный эффект, основанный на единстве, образующемся во взаимосвязи элементов музыки, при этом обладающий еще и довольно ясно осознаваемым музыкальным значением. Мы понимаем «о чем это», благодаря приобретенному опыту восприятия музыки, установившейся связи с внемузыкальными ассоциациями, возникновение и повторение которых в ряде подобных схожих ситуаций позволило нам осознать музыкальный смысл этого элемента.

Музыку воплощают все ее средства, все элементы ее языка. При этом, как правило, главенствующими, «отвечающими» за звуковую реализацию выразительного эффекта являются несколько важнейших (в данном музыкальном контексте, в произведении определенного композитора,

в конкретную эпоху, в национальной музыкальной культуре). Другие элементы могут либо способствовать усилению эффекта либо создавать контрастное сопряжение, что способствует избеганию излишней прямолинейности и рождает более многогранное, неоднозначное впечатление. Выявление роли средств музыки в воплощении музыкального смысла, рассмотрение их поочередно и во взаимодействии помогает глубже осознать замысел композитора, а также понять и оценить художественные намерения музыканта-исполнителя.

Постижение сущности музыкального языка, получение более емких представлений о системе средств музыкальной выразительности позволит обратиться к непосредственной цели изучения данного курса: рассмотрению художественного взаимодействия средств музыки в контексте музыкально-пластического единства танца.

В связи с этим представляется интересным, во-первых, выявить особые «кинетические» свойства, специфические качества музыки, благодаря которым становится возможным появление внемузыкальных, в частности, танцевальных ассоциаций (почему и как звуки музыки способны рождать представление об образах движения?).

Во-вторых, следует уделить особое внимание тем элементам музыки, свойства которых полностью раскрываются в **синтетическом** пространственно-временном контексте. При восприятии цельного балетного произведения они прежде всего проявляются как **композиционно-драматургические** компоненты танцевально-музыкального единства. Изучению их роли и значения посвящено содержание курса «Музыкальная драматургия балета».

При рассмотрении же небольших смысловых единиц музыкально-хореографического материала (на протяжении мотива, фразы, предложения, периода, простой двух-, трехчастной формы) восприятие выделяет в качестве важного объекта внимания **метроритмические и артикуляционно-синтаксические средства**. В пределах малых временных структур именно они, в силу принадлежности их к обеим системам (музыки и танца), становятся центральной сферой взаимодействия и стержнем музыкально-

хореографического единства. Учитывая это обстоятельство, именно этим элементам системы средств выразительности музыки ниже уделено наибольшее внимание.

ТЕМА 3.
МЕЛОДИЯ. ЛАД И ГАРМОНИЯ

Рассмотрим выразительные средства музыки поочередно, обозначив их характерные свойства, а также уделяя внимание способности каждого элемента создавать контрастное сопряжение.

Мелодия. Мелодию часто называют душой музыки. Это объясняется прежде всего ее интонационной сущностью. **«Мелодия — живая, осмысленная, одухотворенная последовательность звуков, голос, организованный интонационно и конструктивно»**[1]. Как выражение музыкального интонационного единства мелодия вбирает в себя все богатство музыкального языка: лад и гармонию, метроритм и синтаксис. Тем не менее в многоголосной фактуре мелодия раскрывает все богатство оттенков выразительного содержания лишь в тесном взаимодействии со всеми голосами музыкальной ткани, всеми элементами музыкального языка.

Наиболее рельефно выразительные свойства мелодии проявляются в гомофонно-гармонической фактуре, где мелодия — «один ведущий голос, который концентрирует в себе художественную мысль и подчиняет своей музыкальной власти все остальные компоненты фактуры»[2].

Свое полновластие в роли центра, средоточия музыкального образа мелодия утвердила в эпоху расцвета кантилены (*bel canto*) в оперном искусстве.

В музыке балетов, особенно классического этапа, представленного творчеством Адана, Делиба, Чайковского, других выдающихся композиторов, мелодия, занимая, как и в опере, главенствующее положение, привлекает

---

[1] *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. С. 86.

[2] *Холопова В.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. С. 9.

богатством мелоса, разнообразием и глубиной образности. Наполняя звуковой выразительностью сольные танцевальные выступления героев балетного спектакля, мелодический голос становится «голосом» персонажа. В *pas de deux*, в особенности в адажио, сфере выражения лирических чувств, отношений, музыкальная интонация, рождая настроения и образы, дополняет и уточняет индивидуальные оттенки пластического высказывания.

Последовательное, поступательное движение звуков мелодического голоса часто вызывает потребность описать, охарактеризовать его с помощью обращения к зрительному ряду — мелодию сравнивают с линией, упоминают о ее траектории, о непрерывности, изгибах: «Она ведет за собой слух и последовательно, как протяженная линия, развертывается перед воспринимающим музыку сознанием»[1]. Органично родственна музыкальной мелодии-линии визуальная линия движений человеческого тела — пластическая «мелодия». Неудивительно, что творчество композиторов, обладающих прежде всего выдающимся мелодическим даром, вызывает громадный и неослабевающий интерес хореографов-постановщиков. Вероятно, нет ни одной мелодии, созданной Чайковским, не нашедшей хореографического воплощения. Снова и снова создаются сценические версии не только триады балетов Чайковского, но и его симфоний, оркестровых сюит, камерной музыки, произведений сольного инструментального и вокального репертуара.

Выявим потенциал мелодических средств, проявляющийся в контрастных противопоставлениях. Восприятие мелодии прежде всего отмечает особенности траектории мелодической линии, мелодического движения:

- поступательно-направленное движение и, например, вращательное;
- подъем и спад;
- скачки и плавное движение;
- движение по тонам аккорда и секундовые интонации.

---

[1] *Асафьев Б. В.* Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий). 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1978. С. 82.

Лад и гармония. Несмотря на то, что вопросы теории лада являются весьма сложной областью музыкознания, все же попытаемся обобщить и углубить представления, сформированные в процессе изучения музыкальных практических и теоретических дисциплин. Прежде всего необходимо осознать, что лад — это система художественной организации музыкального звукоряда, выражающая интонационную природу музыки.

Ладовое чувство обусловлено опытом восприятия музыки, оно складывается как представление о качественном неравенстве тонов звукоряда, их иерархии: соподчинении и тяготении. Таким образом, лад как свойство музыкальной интонации, выявляет неоднозначность звуков не только по высоте, но и по производимому ими психологическому воздействию.

Весьма широко распространенной формой ладовой, но далеко не единственной организации музыки является мажоро-минорная система. Ладовые системы разнообразны в разных музыкальных культурах, в разных эпохах.

Гармонические средства, являясь компонентом музыкальной ткани, теснейшим образом связаны с ладовой организацией. **«Гармония — система отношений тонов в их одновременном звучании»**[1]. Гармонические средства проявляют свои свойства во взаимоотношениях созвучий (аккордов), определяемых законами музыкальной интонации и лада. Выразительность гармонии зависит от всех элементов музыкального языка, и в первую очередь от мелодии. Со своей стороны, гармония влияет на восприятие мелодии.

Особенности гармонического языка составляют один из компонентов музыкального стиля — как стиля творчества какого-либо композитора, так и стиля, понимаемого в качестве более широкой музыкально-исторической категории.

Обратим внимание на свойство ладогармонических средств, позволяющее создавать ощущение движения, его направленности. **«Лад — это звуковысотная система**

---

[1] *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. 2-е доп. изд. Л.: Музыка, 1985. С. 12.

соподчинения определенного ряда тонов, логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей роли»[1]. Удивительная «кинетичность» данного определения свидетельствует о том, что слуховое восприятие гармонического движения способно вызывать прямые ассоциации пространственно-двигательного порядка. Ладогармонические средства (наряду с другими средствами) выражают, таким образом, процессуальную сторону музыки и непосредственно участвуют в формообразовании — в развертывании содержательной стороны музыкального произведения. Они исполняют роль своеобразного «двигателя», содержащего потенциал для контрастного сопряжения статики и движения. В построении различных форм существенно значение многих гармонических средств, например каденций, модуляций, соотношения и последовательности тональностей.

Выявим полярные, контрастирующие друг с другом качества звучания, которые способны создавать ладовая организация и гармонические средства:

- консонанс и диссонанс;
- устойчивость и неустойчивость;
- мажор и минор;
- аккорд и созвучие;
- тональная стабильность и неустойчивость.

ТЕМА 4.
МЕТР И РИТМ. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ МЕТРИЧЕСКИХ СВОЙСТВ МУЗЫКИ

В отличие от других средств музыкальной выразительности, ритм принадлежит не только музыке. Все временные виды искусства проявляют ритмические свойства, демонстрируя разнообразные формы художественной организации времени. В этом смысле музыкальный ритм представляет собой организованную последовательность длительностей музыкальных звуков, а ритм в хореографии — организованную последовательность длительностей танцевальных движений.

---

[1] *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии... С. 64.

Ритм составляет один из важнейших родовых признаков для триады «музыка — поэзия — танец», поскольку ритмические закономерности формировались здесь в условиях синкретического единства. Тем не менее проявление родственных свойств в музыкальном, поэтическом и танцевальном ритме не означает, что межвидовое значение ритма «внемузыкально». При всей схожести ритма: стихотворного, пластического и музыкального — ритм, озвученный в музыке и одушевленный ее интонацией, обретает особую эмоциональную и художественную выразительность, рождение которой обусловлено природой именно музыкального искусства. Вероятно, поэтому ритм порой называют музыкальным началом в поэзии и хореографии.

Важнейшим из особых качеств ритма музыкального, ритма звуков и интонаций является способность проявлять свои свойства с помощью всех средств музыки, в том числе сугубо музыкальных. **«Музыкальный ритм — это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка»**[1].

Ритмические особенности мелодии, в силу ее особого статуса главного голоса музыкальной ткани, легко различимы. Так же нетрудно оценить роль динамики, расцвечивающей ритмический контур музыки. Выявить на слух и проанализировать ритмические свойства других элементов музыкального языка — задача несколько более сложная, но выполнимая.

Рассмотрим основные временные музыкальные понятия последовательно. К ним относятся: собственно ритм, метр, акцент, такт, длительность, темп.

В музыке разных исторических эпох и культур метроритмические свойства и закономерности проявляются по-разному, а функции метра и ритма порой меняют свое значение. При том, что оба понятия представляют собой основополагающие временные категории, в музыковедении принято истолковывать их как обобщенно, так и в частных, более узких значениях. **В узком значении**

---

[1] *Холопова В. Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб: Лань, 2002. С. 107.

музыкальный ритм понимается как **соотношение длительностей последовательного ряда звуков,** то есть **ритмический рисунок.**

Метр в широком смысле — это форма организации музыкального ритма, основанная на какой-либо соизмеряющей единице (мере). Это означает, что с помощью метра происходит объединение ритмических компонентов в организованную систему. При этом в качестве мерила времени в музыке используется какая-либо временная величина (например, такт). Ее долгота становится определяющей на конкретном отрезке музыкального времени. Музыкальная ткань тем самым приобретает упорядоченную структуру: она состоит из соразмерных отрезков времени, каждый из которых различим на слух.

Мерой отсчета времени в разные эпохи считались различные величины, в зависимости от отношения к количеству и качеству звучащего материала. В античную эпоху мерой отсчета времени выступал «хронос протос» — «первичное время», минимальная длительность. Аналогичное значение имеет латинский термин «мора». В этом случае принималась в расчет именно количественная сторона измерения времени: долгота звуков, шагов, слогов — при их чередовании. Подобные системы организации времени называются квантитативными.

В более поздние эпохи для метрической организации музыки, наряду с количественной стороной музыкального ритма, решающей стала и его **качественная сторона, то есть акцентные свойства ритма.** Такая — квалитативная — система организации времени учитывает как количественную, так и качественную (акцентную) сторону музыкального времени.

Тактовая система. К квалитативным системам распределения времени в музыке относится тактометрическая или **тактовая система** — одна из наиболее широко распространенных систем в музыке Нового времени, важнейшая из европейских метрических систем. Наиболее характерными признаками ее является наличие тактов, а также **градация сильных и слабых долей.**

Метр для тактовой системы (в узком смысле) **— закономерное чередование сильных и слабых (опорных и переходных) долей.**

Такт — отрезок музыкального времени от одной ударной (сильной, опорной) доли до другой, равномерно разделяемый на доли, обычно содержащий хотя бы одну слабую долю. В нотной записи границы такта обозначаются тактовыми чертами. Такт, являясь принадлежностью тактометрической системы, в то же время способен условно запечатлеть и метрику иных систем — подобная запись нередко используется для удобства чтения нот.

Благодаря метрической организации музыкального времени мы дифференцируем и сравниваем отдельные ритмические элементы — длительности и акценты.

Длительности — это доли такта, частицы времени, соотносимые по долготе. Длительности в такте определяются на слух не только по долготе, но и в отношении периодичности и акцентов. Такт начинается с сильной (акцентной) доли: именно она указывает нам время прихода каждого нового такта и соответственно местоположение тактовой черты. Сильные доли чередуются с определенным одинаковым количеством слабых долей с регулярной периодичностью.

Распределение музыкальной ткани на такты — пульсирующие промежутки времени равной протяженности — отчасти напоминает результат использования трафарета при написании текста. Рукопись при этом выглядит упорядоченной, приобретает привлекательный вид благодаря ровности, соразмерности строк и пробелов.

Отметим, что при своей равномерности и регулярности тактовая пульсация не является абсолютно жесткой и застывшей структурой. Ее однородность всегда преодолевают дыхание интонаций, мотивов, особенности артикуляции, что придает разнообразие, органичность и эмоциональность музыкальному ритму, способствует естественности проявлений агогики — нюансов темпа. Живое дыхание музыкального ритма проявляется и при объединении групп тактов в музыкальные фразы и предложения, а также более крупные ритмические образования.

Акцент — необходимый, ясно различимый элемент музыкального ритма. Конечно, акценты были присущи музыке всегда, с древнейших времен, о чем свидетельствует хотя бы применение ударных инструментов. Тем не менее следует осознавать различие между акцентом, применяемым в качестве ориентира, указывающего начало отмеряемого временного промежутка (в квантитативных системах), и системой градаций акцентов тактовой метрики как квалитативной метрической системы.

Не следует полагать, что акцент в музыке — это лишь усиление громкости звука. Эффект акцента создается всеми элементами музыкального языка: интонацией, ритмическим рисунком, гармонией, артикуляцией, тембром и т. д. Иногда акцент в музыке может быть и воображаемым. При установившейся регулярной тактовой пульсации сильных долей наше восприятие настраивается на нее. Мы ожидаем появления акцента в определенное время — время звучания очередной сильной доли, в начале каждого нового такта. Благодаря инерции восприятия этот момент ощущается нами как акцент вне зависимости от того, прозвучал он реально или нет. В музыке также встречаются и эпизодические акценты, не совпадающие с сильной или относительно сильной долей.

Музыкальный размер. Двухдольность и трехдольность. Тактовая система организации времени предполагает равномерное распределение на доли внутри такта. Оно выражается в музыкальном размере, который показывает, на какие доли времени (длительности) делится такт и сколько их. Например, музыкальные размеры 2/4, 4/4, обозначая четверть в качестве меры измерения времени в такте, сообщают об их количестве (соответственно две и четыре). Музыкальный размер 3/2 показывает, что такт состоит из трех половинных длительностей.

Различаются простые размеры (с числителем 2 или 3) и сложные размеры, представляющие собой сумму одинаковых простых размеров. Наиболее широко распространенными музыкальными размерами являются: 2/4, 3/4, 3/8, 4/4, 6/8, 12/8.

Для того чтобы яснее выявить свойства, присущие разным музыкальным размерам, необходимо сначала рассмотреть их обобщенно. Наиболее принятые в танцевальной музыке простые и сложные размеры можно условно разделить на две группы: двухдольные и трехдольные. К первой группе можно причислить размеры, в которых внутритактовое количество длительностей можно поделить на два: 2/4, 2/2, 4/4, 4/2, 4/8, 8/4 и т. д. Ко второй группе — соответственно те размеры, количество длительностей в которых делится на три: 3/2, 3/4, 3/8, 9/4, 9/8 и т. д.

В **двухдольных** музыкальных размерах возможно членение такта пополам. Середина такта при этом может восприниматься как относительно сильная доля. Например, в размере 4/4: первая доля (четверть) — сильная, вторая — слабая, третья (середина такта) — относительно сильная, четвертая — слабая. Двухдольная метрика благодаря простоте парной группировки звуков обладает свойством создавать довольно сильную инерцию восприятия. Поэтому двухдольность чаще создает впечатление ритмической ясности и четкости. Безусловно, то обстоятельство, что ритм воплощается всеми средствами музыки, не позволяет утверждать, что вся двухдольная музыка обладает подобными свойствами. Если фразировка, интонация, гармония и т. д. вступают в противоречие с сильной долей, создавая другие акценты, образуя непарные группировки длительностей, то музыка приобретает совершенно другие качества звучания, менее характерные для двухдольности в целом. И все же марши, польки, гавоты, танго, галопы и другие жанровые произведения демонстрируют именно метрическую ясность, а порой и довольно заметную темповую стабильность при отсутствии агогической (темповой) гибкости.

Студенты часто спрашивают, в чем состоит отличие музыкальных размеров 2/4 и 4/4. Всегда ли можно различить на слух двухдольность и четырехдольность? Нет, не всегда. Середину такта в размере 4/4 можно порой принять за очередную сильную долю. Различие здесь можно заметить в жанровой природе музыки, а также в долготе дыхания. Простые, обиходные жанры (как, например,

русская плясовая) чаще бывают связаны с двухдольностью. Короткое дыхание, короткие мотивы, составляющие музыкальную фразу, особенно в сочетании с подвижным темпом, скорее всего, записаны в размере 2/4. Большая протяженность музыкальных мотивов, фраз, их напевный характер нередко свидетельствуют о четырехдольности.

В методике классического танца принято применять музыку в двухдольных размерах для сопровождения таких движений экзерсиса, как *battement tendu, jetй, frappй, petit battement, rond de jambe en l'air, grand battement jetй,* что вполне оправдано как в методическом, так и в художественном плане. Ведь, наверное, одна из важнейших задач педагога в балетном классе — добиться ясности и четкости совместного с музыкой исполнения.

Трехдольный такт, в отличие от двухдольного, представляет собой более гибкое ритмическое образование. Соединение первой, сильной доли с двумя последующими (разной степени легкости или относительной тяжести, акцентности) дает более разнообразные сочетания. В зависимости от музыкального контекста и внутритактового ритма трехдольность может создавать ощущение кругообразности (в вальсе), шагообразности (в менуэте, полонезе), а также способствовать воплощению яркой характеристичности мазурки, сарабанды, болеро и т. д.

Вальсовая трехдольность, наиболее близкая пластике классического танца, в целом может быть охарактеризована как стихия плавности, закругленности, пластичности. Она, представляя широчайший диапазон выразительных возможностей, является сферой достаточно свободного дыхания и темповой гибкости.

Особое, промежуточное положение при обобщенном рассмотрении метрических свойств простых музыкальных размеров занимает **шестидольность.** Количество долей в музыкальных размерах 6/8, 6/4, 12/8 и т. д. делится и на два, и на три. Шестидольный такт всегда делится пополам, что придает музыке качества мерности. Но внутреннее течение времени в такте более гибкое, поскольку каждая из его половин трехдольна. Благодаря этой особенности ритм

баркаролы или сицилианы производит впечатление и размеренности, и плавности.

В зависимости от роли и функций других средств музыки (темпа, фразировки, фактуры изложения и т. д.), шестидольность способна проявлять и более ярко выраженные свойства двух- или трехдольности. Например, в быстром темпе, в сочетании с подчеркиванием середины такта, яснее воспринимаются двухдольные качества 6/8-х: в тарантелле, жиге, лезгинке. При использовании вальсовой фактурной формулы аккомпанемента «бас + два аккорда» на первый план выступают трехдольные свойства: такт 6/8 в этом случае можно принять за два такта вальса. Различие (как и в случае сравнения музыкальных размеров 2/4 и 4/4), как правило, состоит в долготе дыхания, длине мотивов.

Сочетание размеренности и пластичности — ценнейшие для танца качества, поэтому музыкальный размер 6/8 необычайно широко распространен в балетной и танцевальной музыке, весьма часто применяется в практике аккомпанемента на уроке классического танца.

Часто будущие педагоги признаются, что испытывают затруднения в определении музыкального размера на слух. Как известно, для выполнения этой задачи необходимо, прослушав небольшой фрагмент музыки, определить местонахождение сильных долей и попытаться просчитать или продирижировать, примеряясь, музыкальное «пространство» от одной сильной доли до другой. Не всегда это удается сделать сразу. Облегчить решение подобной задачи может предварительная установка на определенный счет, заданная жанром произведения. Ведь, как правило, марши, гавоты, польки, галопы и балетные пиццикато являются двух- или четырехдольными, вальсы — трехдольными, баркаролы — шестидольными и так далее.

Правильному определению музыкального размера способствует и распознавание типовых фактурных формул сопровождения. Если перед вступлением мелодии дважды прозвучала формула «бас + два аккорда», то, вероятно, это будет вальс или музыка на 6/8 вальсового характера.

Если мы четырежды услышали сочетание «бас + аккорд», то очевидно, что последующая музыка будет двух- или четырехдольной.

Несмотря на то, что внутритактовый счет редко применяется в танце, специфические особенности музыкальных размеров не могут не учитываться, особенно в учебной работе. Метрические свойства музыки сообщают звучанию разнообразные характерные качества, которые могут способствовать выполнению как художественных, так и учебно-дидактических задач урока танца.

Выразительные свойства двух-, трех-, четырех- и шестидольности, а также возможности их разнообразного применения в работе стоит обсудить с концертмейстером.

ТЕМА 5.
МУЗЫКАЛЬНЫЙ РИТМ И РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК. РИТМОФОРМУЛА. СИНКОПА КАК МЕТРОРИТМИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Объединяясь в определенных последовательностях, длительности звуков образуют ритмические группы (фигуры), из которых складывается ритмический рисунок.

Рассмотрим свойства, проявляющиеся в соотношениях длительностей звуков и акцентов, то есть особенности ритмических рисунков. Виды их многообразны, поскольку сочетание разных длительностей и акцентов внутри разнодольных тактов дает неисчислимое множество вариантов. Богатейшим источником ритмического разнообразия является народная музыка, и в частности музыка танцев.

Основные виды ритмических соединений могут быть следующие: равномерное движение длительностей; пунктирный ритм (сочетание долгой опорной доли с короткой последующей более слабой); парное или триольное (и более) разделение и соотношение длительностей.

В тактовой системе, базирующейся на градации акцентов, большое выразительное значение обретают простые ритмические соединения длительностей, образующиеся по принципу группировки с сильной долей такта. Они

могут представлять собой ритмические фигуры, а также и ритмоформулы.

Ритмические фигуры: ямб и хорей. Ритмическая фигура представляет собой группу длительностей, образующих определенное (обычно повторяющееся) ритмическое последование. При соотнесении ритмического последования с сильными и слабыми долями метра достаточно рельефно выявляются его выразительные характерные свойства.

Соотношение слабой доли и последующей опорной, сильной («акцент в конце») образует ритмическую фигуру, которая называется ямб. Ямб, то есть движение из-за такта к сильной доле, в большей степени присущ ритмам действенным, энергичным. Ямбические мотивы пронизывают музыку активную, например, маршеобразную или гимническую, часто несут выразительный смысл побуждающих интонаций.

Последование, состоящее из сильной и последующей слабой доли, образует хорей («акцент в начале»). Подобному ритмическому образованию, составляющему мотив, может сопутствовать более плавная, лирическая интонация.

В основе восприятия выразительных свойств и смыслового значения ямба и хорея заложены как опыт речевых интонаций и сопровождающих их жестов, движений, так и физиологические предпосылки — свойства дыхания. Так, музыковед В. В. Медушевский предлагал обратить внимание на возможность появления устойчивых ассоциаций между характером мотива и дыханием. По его мнению, сильная доля «ассоциируется с движением, выдохом. Расположение звуков на слабых долях ассоциируется с вдохом»[1]. Благодаря непосредственной связи музыки с движением и ее способности обращаться к нашим ощущениям и опыту мы можем распознавать характерные свойства ее ритма. Например, ямбическая интонация может вызывать ассоциацию со смыслом высказывания

[1] *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. С. 63.

побуждающего характера: «иди!», «давай!». При этом наш физиологический опыт подсказывает, что, когда человек собирается сделать какое-либо активное движение, он делает вдох, затем, вместе с движением, — сильный выдох. Сочетание затакта и сильной доли в музыке, таким образом, может вызывать представление об активном движении и столь же активном дыхании. В свою очередь, сильная доля с последующей слабой может восприниматься как плавное движение, выполняемое «на выдохе». Ямб и хорей как простые ритмические образования представляют собой две основные оппозиции, обращенные к двигательному и эмоциональному опыту человека. В музыке, конечно, встречаются и другие ритмические группы, например, трехсложные мотивы[1]. Однако именно противопоставление ямба и хорея является фундаментом, на котором строится не только выразительность музыки, но и музыкально-пластическая взаимосвязь в сфере хореографии, и в частности классического танца: «одно и то же движение получает совершенно иной смысл в зависимости от того, опускается ли танцовщица в такт музыки или подымается. В первом случае, как бы отбивая такт или долю такта ногой, она выражает уверенность, во втором, то есть взиваясь на воздух или на кончик пальцев — легкость, воздушность...»[2]

Ритмоформула. В отличие от ритмического рисунка, ритмоформула представляет собой сравнительно целостное по смыслу ритмообразование. В качестве устойчивого сочетания длительностей и акцентов ритмоформула сформировалась в народном творчестве дотактометрического периода. Чередование ритмоформул отмеряло и отмечало звучанием ударных инструментов равномерные промежутки времени.

Это синтетическое понятие, и его можно охарактеризовать и в музыкальном, и в танцевальном смысле. Для хореографии ритмоформула — ритмический элемент танца, составляющий фигуру основного движения (говоря

---

[1] Трехсложный мотив (акцент в середине) называется амфибрахий.

[2] *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.: Искусство, 1981. С. 97.

языком классического танца, — основного па). В музыке ритмоформула представляет собой устойчивый элемент ритмического рисунка, соотносящийся по протяженности с мотивом, свидетельствующий о танцевальном происхождении музыкального произведения либо придающий музыке танцевальный характер.

Ритмоформула активна и постоянна в музыкальных танцевальных жанрах и является важным стилистическим, национальным, жанровым признаком. Так, например, она широко распространена в музыке Востока — в фольклоре или в произведениях композиторов, черпающих вдохновение из источника народного творчества. Так, танцы из «Гаянэ», «Спартака» А. Хачатуряна, «Семи красавиц» К. Караева, «Легенды о любви» А. Меликова насыщены ритмоформулами. Применение римоформулы может быть и стилизаторским композиторским приемом, как, например, в арабском танце «Кофе» из «Щелкунчика» П. Чайковского.

В танцевальном искусстве Европы ритмоформулы встречаются в народном, бытовом, бальном танцах, а также в балетных произведениях, имеющих в своей жанровой основе связь с народным, бытовым или бальным танцем.

Эти синтетические ритмообразования можно назвать результатом, следствием теснейшего взаимодействия музыки и танца, характерного для синкретического искусства, а позднее — для танцевальных прикладных жанров. Поскольку ритмоформула определялась основным движением танца, ритм того или иного танцевального движения ног: например, па гальярды (*cing pas*), или па мазурки (*pas galб*), или иного па — представлял собой исходный материал для ритма музыкальной составляющей. Становясь компонентом музыкального языка, ритм обрастал интонацией, фактурой, гармонией и т. д., превращаясь в музыкальную устойчивую формулу, указывающую на жанровое происхождение музыки. В свою очередь, в настоящее время музыкальные ритмоформулы, демонстрирующие ритмические «портреты» старинных танцев XV–XVII веков: гальярды, форланы, бассаданцы и др. — являются весьма важной и вполне

достоверной информацией о хореографическом материале этих танцев.

Отметим важную особенность, характерную для европейского танцевального искусства «добалетной» эпохи: танец, представляя собой типизированную форму хореографии, понимался как комбинация определенных элементов (па), теснейшим образом связанных с музыкой, благодаря выработанной системе ритмоформул. Современный балетный экзерсис, в результате исторической преемственности профессионального танцевального искусства, демонстрирует сходную структуру: он образует систему комбинируемых элементов, имеющих прямую ритмическую связь с музыкой. Практика показывает, что и здесь, в учебной (тоже типизированной) форме танца, ритмическое взаимодействие музыки и движения может выражаться сходным образом: в виде единства устойчивых сочетаний длительностей и акцентов-ритмоформул.

Это не означает, конечно же, что ритм на уроке классического танца представляет собой систему жестких, раз и навсегда установленных схем. Ритмическое варьирование, основанное на разнообразии акцентных и долготных соотношений движения и музыки, является на уроке танца очень важным компонентом учебного хореографического материала. Многообразие ритма учебных комбинаций воспитывает ритмическое чувство и координацию движений учащихся, способствует более глубокому осознанию ими выразительной роли пластического и музыкального ритма в их взаимодействии.

Синкопа представляет собой категорию метроритмического свойства. Для рассмотрения ее выразительных особенностей вернемся к понятию «воображаемого акцента». Подобный эффект мы ощущаем благодаря установке психики, настройке нашего восприятия на определенную, уже заданную метрическую пульсацию сильных и слабых долей, — когда мы ожидаем появления акцента в момент прихода очередной сильной доли. Пропуск реального акцента, в результате которого происходит смещение ударения с сильной доли на слабую и соответственно наблюдается

явное противоречие между акцентом и сильной долей, называется синкопой. Это происходит в тех случаях, когда звук, взятый на слабой доле, тянется, продолжается вплоть до момента, соответствующего опорному времени, сильной доле. Синкопа часто встречается в танцевальной музыке, как народной, так и профессиональной. В двухдольных музыкальных размерах синкопированный ритм вызывает ощущение энергичного импульса, связан с образами танцевальной или механической моторики, — как например, в танце Арапа из первого акта «Щелкунчика» Чайковского или в Краковяке из «Ивана Сусанина» Глинки. Синкопа — непременная составляющая характерного ритма русской плясовой, других энергичных народных танцев: венгерских, польских, цыганских, испанских и т. д. Широкое распространение синкопа получила в музыке джаза, в бытовых и бальных танцах XX века (чарльстон, регтайм и пр.).

Восприятие синкопы, встречающейся в трехдольных метрах, часто вызывает ассоциацию с очень глубоким вздохом или задержкой дыхания. Приведем для примера характеристику синкопы, «отвечающей» за эффект медленного, широкого дыхания в центральном эпизоде *Lento* из седьмого вальса Шопена: «необыкновенная широта мелодии... создается благодаря избеганию сильных долей. Мелодия здесь «парит» не только над метром, но и над синтаксической структурой»[1].

Двухдольные мотивы, встречающиеся в трехдольных метрах (гемиолы), в сочетании с действием других средств музыки тоже порой производят впечатление синкопы: «безопорности» (нет опоры на сильную долю вследствие потери ее ощущения), бестелесности; эффекта «парения» или полета. Подобные ритмические свойства, необычайно расширяющие спектр изобразительных возможностей музыки, конечно, не остаются незамеченными хореографами. Танцевальная сфера с благодарностью принимает и визуализирует музыкальные «полеты», «парения» и «прыжки»,

[1] *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. С. 76.

наполняет широту дыхания музыки еще большей глубиной и богатством бесконечно широкого дыхания пластической кантилены. В качестве примера такого взаимообогащающего взаимодействия музыки и пластики можно привести практически всю трехдольную музыку П. Чайковского. Особый случай полиритмии, «сплошной» гемиолы встречается в Вальсе снежных хлопьев из «Щелкунчика». Звуковая картина основной темы вальса (конечно, благодаря не только гемиоле, но и другим: мелодическим, тембровым, ладовым и т. д. — средствам) производит совершенно зримое впечатление косой пелены падающего, летящего, парящего снега.

ТЕМА 6. ИЕРАРХИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО МЕТРА И ОРГАНИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ В УЧЕБНЫХ ФОРМАХ ТАНЦА

Ритм, метр и счет в танце. Полноценное восприятие ритма предполагает прежде всего способность оценивать долготу промежутков времени, их периодичность, скорость их чередования. При этом основой ритмического ощущения является мышечное чувство, порождаемое движением, то есть телесно-пластический двигательный опыт.

Ритм воспринимается также и благодаря звукам, сопутствующим движениям. С помощью движений гортани озвучивается ритм поэтического текста: он ощущается в чередовании ударных и безударных звуков, в соотношении их долготы, передается дыханием и сменами интонации речи. Танцевальным движениям тоже сопутствуют звуки: шагов, прыжков, дыхания. Однако эти звуки почти не слышны со сцены: именно музыка придает звуковое воплощение «немому» ритму танца, ритму пластического движения. Вероятно, в этом заключается одна из важнейших причин многотысячелетнего союза музыки и хореографии. Отметим, что звучание музыки тоже порождено движениями: взмахами дирижерской палочки, напряжениями и расслаблениями мышц рук пианиста, скрипача, их дыханием, напряжением мышц гортани и дыханием певца, флейтиста и т. д.

Ритм танца складывается из долготы и краткости движений рук, ног, головы, корпуса, из динамики движений, их амплитуды и акцентности, из пространственных перемещений, рисунков, образующихся из тел танцующих, из появлений или уходов групп танцовщиков, из чередования сольных и массовых эпизодов танца и так далее. То есть **ритм танцевальный — это временная и акцентная сторона всех элементов танцевального языка**. Поэтому ритм в хореографии, наряду с общими, универсальными свойствами, проявляет и специфические особенности, присущие пространственному пластическому искусству. Очевидно, что изучать и оценивать танцевальный ритм невозможно с позиций лишь ритма общехудожественного или музыкального.

В то же время ритм в танце нельзя рассматривать и обособленно от музыки, ведь весьма существенные формы организации времени привносит здесь звуковая, интонационная составляющая.

Рассмотрим важнейшие особенности взаимосвязи музыкального и танцевального ритма. В античные времена музыкально-стиховые стопы, сформированные из долгих и кратких слогов, были точны по временным соотношениям и соответствовали танцевальным движениям по **долготе**. Использование ударных инструментов, подчеркивающих акцентами ритмические моменты музыки и танца, способствовало измерению времени, а не определению соотношений долей в их группировке и градациях акцентов (то есть тактовых закономерностей в их сегодняшнем понимании).

Основной соизмеряющей мерой времени в танце, балете и сегодня является долгота движений — она соотносится с музыкальными длительностями и тактами. Почему именно долгота, а не акцентность, не регулярное чередование? Потому что промежутки времени, затрачиваемые на исполнение того или иного танцевального движения, не всегда равномерны и периодичны, а движения танца далеко не всегда обладают акцентными свойствами. **Метр в хореографии – это форма организации пластического ритма, выраженная в чередовании отрезков времени, заполненных танцевальными движениями.** При

этом закономерности танцевального ритма, как правило, определяются взаимосвязью с метроритмом музыкальным и воспринимаются в синтетическом взаимодействии. В условиях музыкальной тактовой метрики, в европейском профессиональном искусстве XVII–XX столетий периодичную упорядоченность танцевального времени создает пульсация тактов, градация сильных и слабых долей.

Танцевальная «четверть» как мера измерения времени. Рассмотрим меру отсчета времени в классическом танце. Она представляет собой временную долю, с помощью которой измеряется долгота движения, па. Она же соотносится с долготой промежутков музыкального времени. В классическом танце ее называют «четвертью»[1]. Несмотря на свое название, танцевальная «четверть» далеко не всегда совпадает с музыкальной четвертью как длительностью. Чаще всего в хореографии ее долготу соотносят с долготой музыкальных тактов или полутактов. Это происходит потому, что акценты, соответствующие опорным (сильным или относительно сильным) долям в музыке, служат хорошими слуховыми ориентирами, а также и потому, что в музыкально-хореографическом взаимодействии танцевальные па чаще всего соотносятся по долготе с мотивами, а не с отдельными звуками.

Если музыкальный такт ясно воспринимается на слух как цельная временная ячейка, его долгота будет принята за долготу одной танцевальной «четверти». Так, в трехдольной вальсовой метрике, где первая, сильная доля значительно весомее других, такт практически всегда соотносится с одной танцевальной «четвертью». Одна такая «четверть» — такт соответствует долготе па вальса или иного движения.

Если при восприятии музыкального такта ясно слышно его членение пополам, то будет возможно принять за меру измерения времени половину такта. Поэтому двух-, четырех- и шестидольный такт, в зависимости от силы

[1] В танце-модерн в качестве меры измерения времени применяется столь же условная «восьмая».

акцента, приходящегося на середину такта (а также от темпа, ритма мелодии, фразировки и т. д.), может быть соотнесен по долготе с одной или двумя хореографическими «четвертями».

Формула сопровождения медленной музыки довольно часто представляет собой пару трехзвучных арпеджио:

Это типовая формула музыкального размера 6/8, характерная для ноктюрна, баркаролы, балетного адажио. Считать ее возможно с помощью условных «четвертей» как полутактами, так и тактами[1]. В первом случае середине музыкального такта будет соответствовать счет «два». Такой счет чаще используют в репетиционной работе. Во втором случае, при счете тактами, весь такт будет просчитан как «раз — и», а момент «два» совпадет с началом нового такта. Этот вариант счета широко применяется в учебной практике, на уроках классического танца. Он используется в тех случаях, когда требуется «наполнить» звучанием плавное, спокойное движение, дать музыкальное подкрепление и обоснование медленному темпу хореографического исполнения.

В отдельных случаях танцевальная «четверть» может совпадать по долготе с музыкальной четвертью. Это возможно в музыкальном размере 2/4 (если середина такта воспринимается как достаточно весомая), а также в тех случаях, когда в такте 4/4 ясно слышно его членение на четыре части, а скорость чередования музыкальных четвертей позволяет соотнести их с «четвертями» хореографическими. Для достижения большей простоты восприятия составители методических пособий по классическому танцу, как правило, стремятся применять именно такую форму ритмических соотношений. Используя другой му-

[1] Порой студенты, пытаясь исполнить подготовленную учебную танцевальную комбинацию под малознакомую музыку и по-разному просчитывая ее: то тактами, то полутактами — с удивлением обнаруживают, что для совместного исполнения одной и той же комбинации под одну и ту же музыку им требуется то 16, то 32 такта музыки.

зыкальный материал, педагог вместе с концертмейстером должны выявить соотношение долготы музыкальных и хореографических долей самостоятельно.

Чередование долей хореографического времени выражается в счете. По вышеизложенным причинам, счет танцевальный достаточно редко совпадает с музыкальным, внутритактовым счетом. Гораздо чаще он совпадает с тактовой пульсацией, то есть с музыкальной метрикой высшего порядка — и это не случайно. Соответствие долготы танцевальных «четвертей» музыкальным тактам, а также принятое в хореографии объединение условных танцевальных «четвертей» в столь же условные танцевальные такты 4/4 демонстрирует теснейшую связь танцевальных построений с квадратной структурой музыкального периода.

Формообразующие свойства музыкального метра. Квадратность. Организация времени в музыке, то есть ее метрические функции выражаются не только в тактовой акцентуации. Выразительная роль музыкального метра проявляется и в более мелком и более крупном масштабах. Тактовая система позволяет различать и оценивать выразительные свойства различных отрезков музыкального времени: долей тактов, тактовой пульсации, а также тактовых групп. Пульсация опорных и переходных моментов времени на разных уровнях музыкальной формы образует иерархическую систему музыкального метра.

Рассмотрим особенности музыкального метра, проявляющиеся в его способности создавать систему отношений тактов. При группировке тактов по два и четыре по принципу тяжелый/легкий образуются организованные структуры. Тем самым проявляются формообразующие свойства музыкального метра. Квадратность, или группировка тактов по четыре, важная для метрической организации периодов, имеет прямую связь с движением. Она органична, потому что отражает симметрию человеческого тела (две ноги), моторику движений танцующих (вправо — влево, вверх — вниз), обладает природной упорядоченностью, естественной соразмерностью и в силу этого легкой воспринимаемостью.

Периоды, сформированные из четырехтактовых групп, считаются нормативными. Квадратность особенно широко распространена в жанровой, танцевальной и балетной музыке. Способность музыкального метра создавать квадратную структуру, ясно обозначая будущие опорные моменты времени, служит стержнем взаимодействия в музыкально-хореографическом ансамбле. Характерно, что именно совместное бытование музыки и танца ускорило процессы формирования квадратных метрических музыкальных структур.

В танцевальной, балетной практике квадратные 8–16-тактовые музыкальные построения называют «музыкальными фразами». «Музыкальная фраза», состоящая из 16 условных «четвертей», — в силу того, что отсчет времени производится с помощью музыкальных полутактов или тактов, — соответствует 8 или 16 тактам музыки (в вальсе — всегда 16 тактам).

В определенных случаях квадратность может восприниматься и как некий упрощенный стандарт, шаблон, что может выражаться и в некотором однообразии, механичности. Преодоление квадратности в музыке реализуется в развитии и выражается, в частности, в разновидностях ненормативных периодов (расширенных, с дополнением и т. д.).

В учебных формах танца применение музыкального материала, состоящего из одинаковых по размерам «музыкальных фраз», общепринято. Это служит целям урока танца, облегчая педагогу процесс сочинения учебных танцевальных комбинаций, а учащимся — его восприятие и запоминание. При сочинении более свободных хореографических комбинаций, композиций педагоги-хореографы применяют музыкальный материал и неквадратного строения, предварительно проанализировав его.

Итак, структура музыкального метра является многоуровневой. Происходящее в процессе совместного исполнения взаимодействие ритмического и пространственного рисунка танца и музыки создает характерную именно для танца ритмическую пульсацию. Поскольку ритм движений тела многообразен и складывается из политемповых,

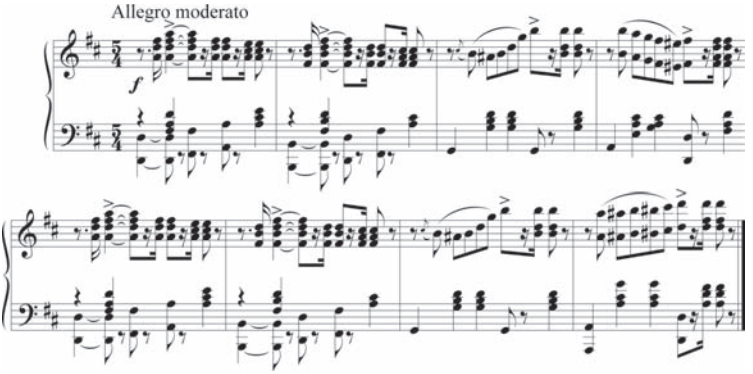
полиартикуляционных движений ног, рук, корпуса и головы танцовщика, синтез музыки и пластики формирует, как правило, сложные полиритмические структуры. Ритмическая взаимосвязь музыки и движения проявляется на различных уровнях пульсации музыкального метра: **на уровне групп тактов** — как взаимодействие структурных, композиционных и динамических особенностей танца с музыкальной метрикой высшего порядка; **на уровне тактов** — как соотношение долготы временных танцевальных долей с тактовой пульсацией; **на внутритактовом ритмическом уровне** — в виде разнообразных ритмических сочетаний (от ритмического подобия и ритмоформул до полиритмии или ритмического контрапункта).

ТЕМА 7. СМЕШАННЫЕ (СОСТАВНЫЕ) МУЗЫКАЛЬНЫЕ РАЗМЕРЫ И ПЕРЕМЕННАЯ МЕТРИКА

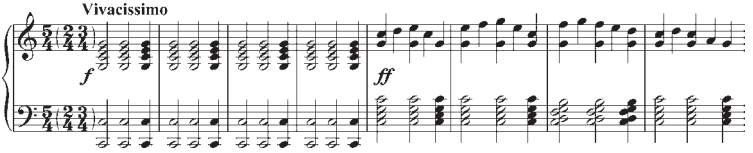
Смешанные размеры. Смешанными (составными) размерами называются музыкальные размеры, состоящие из двух или нескольких различных простых размеров, например: 5/4, 7/8, 11/8. Любой смешанный размер поэтому может быть представлен в качестве суммы простых: музыкальный размер 5/4 будет просчитан как 2+3 или 3+2, а 7/4 как 3+4 или 4+3 и т. д. Обычно именно такой (внутритактовый) счет способствует более ясному восприятию ритма музыки и, точности, музыкальности исполнения танцевальных движений. Рассмотрим в качестве примера вариацию Бронзового божка из «Баядерки» Л. Минкуса и вариацию Феи Сапфиров из «Спящей красавицы» П. Чайковского.

Если мы сравним метрическую структуру мотива, представленную в вариации Феи Сапфиров (2+3), основанную на органичном течении русского поэтического ритма таких словосочетаний, как «до́б-рый мо́-ло-дец», «кра́с-на де́-ви-ца» с как будто «вывернутым наизнанку» сочетанием 3+2 из вариации Бронзового божка, то заметим во втором случае некоторую жесткость, может быть, скованность ритма. Музыкальная ритмическая

Минкус Л. «Баядерка»
Вариация Бронзового божка. Фрагмент



Чайковский П. «Спящая красавица».
Вариация Феи Сапфиров. Фрагмент



фигура здесь несколько напоминает менуэтную, что придает звучанию торжественность, а в сочетании с пышной оркестровкой, ямбическими интонациями, устойчивыми опорами на квинты, образующимися при сочетании трезвучий I–V и VI–III ступеней лада — даже некоторую помпезность. Начальный запев настраивает наше восприятие на метрическую пульсацию менуэта, однако последние две четверти ритмической группировки 3+2 противоречат этой настройке, оставляя впечатление незаконченности, «недоделанности» воображаемого ритма танца, что усиливает впечатление чего-то неестественного, «неживого», присущего не человеку, а танцующей статуе. Так специфические качества музыкальной метрики, наряду со свойствами других средств музыки, способны создавать изобразительный эффект, характеризующий фантастический театральный персонаж.

Смешанные метрические размеры встречаются и в произведениях фольклорного характера и представляют собой попытку зафиксировать свободную метрику народной музыки с помощью тактовой системы. Свободные, нерегулярные проявления ритма, встречающиеся, например, в музыке современных композиторов, также могут быть записаны с помощью сложной или переменной метрики.

Переменные метры. При постоянной нерегулярности акцентов в музыке формируются особые системы, которые могут быть зафиксированы с помощью системы тактов. Это будет выражено в сменах музыкального размера (периодичных или непериодичных). В качестве относительно простого примера такой нерегулярной метрики можно привести экспозиционный и репризный разделы Адажио из второго акта «Спящей красавицы» П. Чайковского: *Pas d'action* (6/8–2/4)[1].

В современной музыке, в частности в музыке балетов, подобные системы встречаются довольно часто, и это значительно усложняет счет.

Перечислим возможности контрастных сопоставлений в области ритма:

- долгие и короткие длительности;
- тактовая система и свободные метрические системы;
- слабая и сильная доля;
- двухдольность и трехдольность;
- ямб и хорей.

ТЕМА 8. МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕМП

Музыкальный темп (от лат. *tempus*, время) — это скорость чередования музыкальных долей за единицу времени. Темп выступает в качестве показателя скорости музыкального движения. Исполнительский музыкальный темп устанавливается в зависимости от указаний в нотном

[1] См. нотный пример 12 в разделе 4.

тексте: словесных или метрономических. Словесные указания сохранились в музыкальном искусстве со времен, когда они сообщали о характере музыки, а воспроизведение характера подразумевало соответствующий ему темп. Свое темповое «скоростное» значение словесные указания получили уже в бетховенскую эпоху. К скорым музыкальным темпам относятся *allegro* (радостно, весело), *vivo, vivace* (живо), *presto* (быстро). К средним темпам принадлежат *moderato* (умеренно, размеренно), *andante* (идя шагом). Медленные темпы представлены в указаниях *adagio* (медленно, свободно), *largo* (широко, протяжно) и др. Дополнительные словесные указания в нотном тексте позволяют также уточнять основной темп (например, *molto vivo* — очень живо) или сообщать о его изменениях (например, *accelerando* — ускоряя, *ritenuto* — замедляя). Изобретение метронома в 1816 г. позволило ввести более точное указание скорости.

Агогика — это отклонение реальной длительности звуков и пауз от указанной в тексте, то есть колебания, изменения темпа, создающие ощущение естественности, органичности музыкального движения, его дыхания.

Для рассмотрения музыкально-танцевальных взаимоотношений в области темпа следует принять во внимание, что в основе природы ощущения темпа лежит двигательный опыт человека. Мы соотносим музыкальный темп с темпом естественных телесных проявлений: дыхания, пульса, ходьбы, бега и других движений. При музыкально-хореографическом взаимодействии темп — это скорость совместного движения. В этом случае мы соотносим частоту чередования опорных моментов танцевального и музыкального времени. Здесь, конечно, можно рассуждать о совпадении темпов, но при более пристальном рассмотрении музыкально-пластического взаимодействия, как правило, можно заметить проявления политемповости. Это объясняется уже и тем, что танцевальный темп сам по себе является сочетанием разных темпов: движений рук, ног, головы, корпуса. Если рассматривать в качестве основного показателя темпа скорость чередования движений ног, то, по сравнению с ней, музыкальные темпы, основанные на

мелкой моторике движений пальцев рук или гортани, могут быть значительно скорее танцевальных. Поэтому при взаимосвязи музыки и танца часто отмечается кратность темпов: скорости танцевального движения может соответствовать относительно крупная музыкальная временная единица: несколько долей или такт.

Темп и агогика — сфера наиболее заметно проявляющегося взаимодействия музыки и танца. Чаще всего оно выражается в сходстве, подобии: ускорение темпа в музыке влечет за собой увеличение скорости движений и наоборот. Очевидно, что в связи с этим вопрос о единстве темпа в совместной исполнительской деятельности музыкантов и танцовщиков является, во-первых, наиболее актуальным, во-вторых — часто вызывающим разногласия. Установление общего темпа, а также взаимное обсуждение темповых проблем, безусловно, возможно и необходимо, однако даже предварительное согласование темпов между музыкантами и артистами балета, к сожалению, далеко не всегда приводит к успешному результату. Ведь в момент выступления танцовщики подчиняются темпу музыки и поэтому почти полностью зависят от воли дирижера или концертмейстера, от умения и способности музыканта воспринимать темповую и динамическую сторону танца и согласовывать ее со своими исполнительскими намерениями.

В связи с этим важно осознавать, что одним из существенных условий успешного и плодотворного танцевально-музыкального взаимодействия является способность его участников к **запоминанию** темпа совместного исполнения. Ведь на самом деле самым удобным темпом можно назвать не какой-то особенно медленный или быстрый темп исполнения, а тот темп, к которому можно подготовиться: логичный, естественный и, следовательно, достаточно ожидаемый и предсказуемый. Поэтому чрезвычайно высоко ценится способность музыканта к воспроизведению на концерте или спектакле темпа, найденного и «утвержденного» в процессе совместной с танцовщиками репетиции. Как же возможно запомнить и точно воспроизвести «репетиционный» темп?

Поскольку чувство темпа неразрывно связано с телесными ощущениями и мышечной моторикой, способность запоминать темп (темповая память) представляет собой умение ясно представлять движения и запоминать их скорость. Темп невозможно сохранять абстрактно, «в голове», — для этого нужны движения. Чем они крупнее и многообразнее, тем легче запоминание темпа. Очевидно, что элементы танца в этом смысле являются чрезвычайно стабильными темповыми показателями. Они дают более определенные ощущения для запоминания темпа в сравнении с игровыми движениями музыкантов. Именно этим объясняется высокая степень ясности темповых представлений танцовщиков, артистов балета и относительно невысокая — музыкантов (в частности, дирижеров). Этим же объясняется весьма частое недовольство, которое высказывают танцовщики в адрес музыкантов, которые, по их мнению, малопредсказуемы в отношении исполнительского темпа.

Другой причиной «неверного», с точки зрения танцовщиков, темпа может быть и представление музыкантов о первостепенной роли музыки в балетном искусстве, следствием чего может быть нежелание или неспособность принимать хореографическую сторону балетного произведения в качестве равноправной составляющей. Впрочем, можно упрекнуть и танцовщиков в аналогичном нежелании слышать музыку так, как ее создал композитор, в попытках искусственно изменить (замедлить или ускорить) ее течение без какого-либо смыслового или выразительного обоснования, лишь в соответствии с движенческим комфортом.

Противопоставления в области темпа очевидны:

- медленный и быстрый темп;
- ускорение и замедление темпа.

ТЕМА 9.
МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРА И ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Музыкальная фактура (*лат.* facture — обработка) — строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов. По количеству

голосов виды фактуры подразделяются на одноголосие и многоголосие. Двумя основными видами многоголосия, представленными в европейской музыке XVIII–XX веков, являются полифонический (сочетание индивидуальных мелодических голосов) и гомофонно-гармонический склад (мелодия с сопровождением). Последний, как известно, широко распространен в балетной и танцевальной музыке.

В условиях фактуры «мелодия + аккомпанемент» сопровождающие мелодию голоса подкрепляют ее главенствующее положение, дополняя и украшая мелодический голос. В качестве характерной особенности здесь можно отметить различие ритма мелодии и аккомпанемента. Уточним здесь, что под аккомпанементом (франц. *accompagner* — сопровождать) в данном случае понимается гармоническое и ритмическое сопровождение основного мелодического голоса. Голоса аккомпанемента нередко выполняют основную часть метрических функций: демонстрируют биение пульса сильных долей, показывают градацию долей такта.

Многие виды фактуры имеют устоявшиеся названия, например: аккордовая, арпеджированная, гомофонная, хоральная, полипластовая. К основным фактурным рисункам относятся фигурации и удвоения (дублировки).

В ходе исторического процесса формирования средств музыкальной выразительности, в качестве наиболее явной тенденции в области фактуры, можно отметить все большую ее индивидуализацию. Особенно ярко это проявляется в искусстве композиторов-романтиков. В эту эпоху рисунок фактуры, представляя собой характерную особенность стиля композитора, определял уникальность, неповторимость произведения. Интенсивное развитие фактуры наблюдается и в XX столетии.

При анализе фактуры[1] можно отмечать ее высотно-регистровые характеристики (верхние, средние и нижние голоса), временные параметры (одновременное или последовательное вступление и звучание голосов). Важным

[1] Отметим, что можно анализировать как фактуру мелодии, так и других голосов.

специфическим свойством фактуры является ее «глубина»: рельеф составляющих фактуру голосов может производить эффект объема звучания, его стереофоничности. Перечисленные особенности позволяют считать фактуру средством, способствующим изобразительно-пространственному восприятию музыки (верх — низ, далеко — близко и т. д.). Расположение и движение голосов музыкальной ткани способно давать основания и для получения вполне материальных ощущений плотности или прозрачности звучания, впечатления тесноты или объема, тяжести или легкости. Фактурные средства являются важным компонентом не только пространственной изобразительности, но также и движенческой, кинетической. Например, рисунок гаммообразного восходящего пассажа в определенных случаях может вызывать ассоциации с порывистым, взлетающим движением, а трель — с дрожью, колебательными движениями и т. д. В связи с этим представляют интерес как анализ частных моментов музыкально-танцевального взаимодействия — к примеру, хореографического прочтения подобных музыкальных символов, — так и обобщенное рассмотрение прямого или опосредованного взаимодействия пространственной стороны музыки и танца.

Можно противопоставить такие виды фактуры, как:

- одноголосие и многоголосие;
- гомофонно-гармонический склад и полифонический склад;
- плотная и прозрачная фактура.

ТЕМА 10. ДИНАМИКА, ТЕМБР И РЕГИСТР

Музыкальная динамика — сторона музыки, тесно связанная с характерными изменениями плотности, громкости звучания, а также темпа. В широком смысле динамика — это любые изменения в процессе музыкального развития и его восприятия. Динамика определяется действием разных свойств музыкального звука: высотой, громкостью, тембром. Она проявляется в мелодии,

гармонии, ритмике, темпе и т. д. Наиболее часто динамика упоминается как **громкостная** динамика (сила звучания). Выше уже отмечалось, что динамические громкостные оттенки, представляя широкий диапазон градаций, могут быть противопоставлены, как:

- громко и тихо;
- усиливая и ослабляя громкость.

В качестве хореографических аналогов музыкальной динамики можно рассматривать силу и размах движений, их амплитуду, увеличение или сокращение объема занимаемого пространства в сочетании с нарастанием или успокоением темпа движений и т. д. Взаимодействие динамических средств музыки и хореографии может выражаться в подобии или взаимодополнении; в самостоятельном развитии, согласованном во времени; в контрастных сопоставлениях. Два последних вида взаимодействия характерны для более позднего этапа развития танцевального искусства, представленного творчеством хореографов XX столетия.

Тембр и регистр. Неотъемлемыми свойствами музыкального звука, наряду с громкостью и длительностью, являются его высота и тембр. Звук, будучи первоначальной материей музыки, может восприниматься как звуковое тело, а высокие или низкие звуки по этой причине могут казаться легкими или плотными, тяжелыми.

Регистр — часть диапазона звучания инструмента или певческого голоса — может быть высокий, средний, низкий. Высота звука в обобщенном плане (как принадлежность к высокому, среднему или низкому регистрам) может характеризовать его, сообщая о соответствии голосовому диапазону человека (мужчины или женщины), звукам движений, явлений природы и др., а также и вызывать пространственные ассоциации: «высоко — низко». Благодаря этим особенностям регистрового звучания (наряду с фактурными и другими свойствами музыки) становятся возможными звукоизобразительные эффекты, а также проявление специфической музыкальной пространственности, во многом определяющей ее взаимосвязь с танцем.

Тембр как окраска музыкального звука составляет его неотъемлемую характерную особенность. Тембровые средства выразительности позволяют выделить тот или иной слой музыкальной ткани, голос музыкального целого, противопоставить их. При восприятии тембров музыкальных инструментов или певческих голосов возникает ассоциативная связь с реальным миром, его звуками.

В музыке балетов специфическая окраска звучания солирующих инструментов оркестра нередко воспринимается как тембр голоса персонажа спектакля. Так, ярко характерный тембр гобоя «озвучивает» голоса лебедей в «Лебедином озере», а щебетание Канарейки и Голубой птицы в «Спящей красавице» воспроизводит флейта. Интонации лирических героев часто воплощает тембр скрипки или виолончели. Знаменитое соло альта в *Pas de deux* второго акта «Жизели» благодаря необычайно близкой к звучанию человеческого голоса тембровой окраске вызывает живую иллюзию проникновенного монолога.

Восприятие тембров может быть связано и со зрительными, осязательными и даже вкусовыми ассоциациями. Тембры характеризуют и как сочные, глубокие, мягкие и т. д. Изобретение звукового синтезатора во второй половине двадцатого столетия значительно расширило диапазон колористических тембровых средств музыки.

Тембры не образуют ряда последовательно меняющихся свойств, но противопоставления в области тембра возможны:

- глухие и звонкие;
- блестящие и матовые;
- теплые и холодные.

ТЕМА 11.
АРТИКУЛЯЦИЯ В МУЗЫКЕ И ХОРЕОГРАФИИ

Музыкальная артикуляция (лат. *articulo,* членораздельно произносить) — это способ произнесения последовательности звуков: слитный или раздельный. Будучи достаточно широким музыкальным понятием, артикуляция находит свое выражение прежде всего в музыкальных штрихах.

К основным музыкальным штрихам относятся легато, нон легато и стаккато, обозначающие соответственно: слитно (связно), раздельно и отрывисто. Другие штрихи тоже имеют специальные названия, например, маркато — прием игры с «подчеркиванием» каждого звука; мартеллато — резкое, отрывистое звукоизвлечение.

Виды музыкальных штрихов первоначально сформировались в скрипичном исполнительском искусстве, поскольку выразительные свойства звука, извлекаемого на струнных смычковых инструментах, непосредственно связаны с характером движения смычка — плавным, толчкообразным, отскакивающим. Позднее штрихи были освоены и на других музыкальных инструментах. Однако именно струнные инструменты (в частности, скрипка) демонстрируют чрезвычайно высокую артикуляционную ясность звукоизвлечения. Возможно, это обстоятельство объясняет ту особую роль, которую история профессионального танца отводит скрипке.

По мнению многих выдающихся деятелей хореографии, именно скрипка является инструментом, наиболее подходящим для «произнесения» музыкального аккомпанемента экзерсису: «В конце XIX века в России и за рубежом русские и иностранные мастера балета, давая уроки танцев, одновременно играли на скрипке. Думается, что это не случайно, не только потому, что смычком было удобнее наказывать своих питомцев, а и потому, что скрипка «поет» тему лучше, чем какой-нибудь другой инструмент...» — отмечал Н. И. Тарасов[1].

Уточним здесь, что значительно чаще на уроках танца звучала пошетта (франц. *pochette*, от *pocheter* — носить в кармане). Этот миниатюрный струнный смычковый музыкальный инструмент (длиной около 35 см) появился в начале XVI в. и применялся до начала XIX в. Пошетта сначала представляла собой 3-струнный инструмент, впоследствии стала 4-струнной и приобрела самые различные формы (виолы, скрипки, гитары и пр.).

---

[1] *Тарасов Н. И.* Классический танец, Школа мужского исполнительства. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2005. С. 24.

Особый скрипичный прием игры — пиццикато — породил даже одноименный музыкально-танцевальный жанр. Пиццикато (итал. *pizzicare* — щипать) — прием звукоизвлечения на смычковых инструментах, дающий отрывистый звук — более тихий, чем при игре смычком. Пиццикато — это инструментальная пьеса, исполнение которой основано на приеме пиццикато. Пиццикато в «балетном» смысле — женская вариация с применением пальцевой техники, исполняемая под соответствующую («пиццикато»!) музыку.

Итак, музыкальный характер, обретаемый звучанием благодаря штрихам, может быть сопоставлен с характером пластического «произнесения» движения — слитным или раздельным (отрывистым). Разнообразие способов извлечения звука на скрипке очень схоже с артикуляционным многообразием элементов балетного экзерсиса. Так, *staccato* можно уподобить способу исполнения *jetй, frappй; spiccato — petit battement, legato —* медленному и плавному *developpй,* а также какому-либо другому элементу *Adagio, pizzicato* — движениям на пальцах. Практика артикуляционного уподобления звука движению широко распространена в учебной танцевальной сфере, поскольку в этом случае звучание помогает ученику яснее представить танцевальный элемент или упражнение и выполнить его в соответствии с его характером.

Гармония отношений сценического классического танца и музыки тоже базируется преимущественно на артикуляционном подобии. Однако потенциал музыкально-танцевального синтеза представляет огромные возможности и для расширения диапазона выразительности: от артикуляционной близости, подобия до контрапункта или противопоставления. Танцевальное искусство XX столетия, обращаясь к новой образности, новым средствам выразительности, все больше проявляет тенденцию к освоению полиартикуляционного звукопластического многообразия. Уже неоклассические работы М. Фокина, Р. Захарова, Ф. Лопухова, К. Голейзовского и других выдающихся балетмейстеров демонстрируют примеры контрастов звукоизвлечения и пластики. Современный балет наряду с новаторскими решениями в области ритма, простран-

ства, формированием новой танцевальной лексики значительно обогатился артикуляционным музыкально-хореографическим «многоголосием».

Итак, основная оппозиция в области артикуляции основана на противопоставлении отрывистого и плавного произнесения: легато и стаккато.

Для дальнейшего рассмотрения особенностей взаимодействия музыки и движения в сфере слитности и расчлененности необходимо обозначить еще одно понятие, знакомое по курсу теории музыки, — музыкальный синтаксис.

ТЕМА 12.
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС

Музыкальный синтаксис тоже рассматривает категории слитности и раздельности, только в относительно более крупных музыкальных образованиях — таких, как мотив, фраза, предложение. Важным синтаксическим (и тематическим) понятием является **мотив — наименьшая музыкально-тематическая ячейка, содержащая, как правило, одну сильную долю.** Основными характеризующими мотив элементами, наряду с ладом, тембром и т. д. являются ритмический и мелодический рисунок.

Благодаря знаниям, полученным при изучении курса теории музыки[1], мы можем сфокусировать внимание на рассмотрении синтаксических свойств музыкально-пластического единства.

Поскольку музыку и танцевальные движения объединяет сходство дыхания и ритмическая близость, музыкально-пластические взаимоотношения в области синтаксиса часто проявляются как соотнесение (или даже совпадение) контуров мотива и танцевального движения.

Наиболее рельефно это единство воплощается в классическом танце, где па как смысловой элемент танца порой «отождествляется» с мотивом. Сплавленный с движением

[1] Напомним здесь, что фраза, будучи объединением двух или нескольких мотивов, становится частью музыкального предложения, а предложение, в свою очередь, — периода и т. д.

в единое целое, мотив воспринимается в этом случае как неотъемлемая звуковая составляющая танцевального элемента. Взаимоотношения мотивов и движений классического танца упорядочены и органичны: хореографическая интонация здесь живет и дышит вместе с интонацией музыкальной, мелодический рисунок — с рисунком пластическим.

В самом наглядном (и несколько упрощенном) виде логика отношений мотивов и движений представлена в уроке классического танца. Именно здесь изучается музыкально-танцевальная грамматика классического танца.

Для выявления простых артикуляционно-синтаксических свойств танцевально-музыкального взаимодействия вернемся к ритмическим понятиям ямба и хорея.

Как и музыкальные мотивы, большинство движений классического танца (практически все движения экзерсиса) можно условно представить в виде двух основных групп: затактовой группы (ямбической) и группы «сильной доли» (хореической). Ритмические свойства движения, определяемые его взаимодействием с музыкальной сильной долей, часто подкрепляются и дополняются характером его пластического и музыкального произнесения. Так, ямбический мотив, воспроизводя активную интонацию, чаще связан с раздельностью: «нон легатностью», «стаккатностью», с короткими мотивами — с четкими или резкими движениями[1]. Хорей, представляя собой ритмоартикуляционный «портрет» движений плавных, сопровождается слитностью звукоизвлечения и может быть охарактеризован большей протяженностью мотивов.

В лексике классического танца, конечно, встречаются и более сложные ритмические группы, например, трехсложный мотив, объединяющий затакт, сильную долю и последующую слабую — амфибрахий. Более подробное рассмотрение ритмических и синтаксических свойств элементов классического танца представлено в разделе «Музыкальное сопровождение урока танца».

---

[1] Движениями *ног*, такими, как, например, *battement tendu, battement jetü, battement frappü.* Движения рук в классическом танце, как известно, практически всегда опережают движения ног, а в окончании движения, запаздывая, завершают его.

Взаимоотношения танца и музыки, проявляющиеся в области синтаксиса, представляют большой интерес в качестве объекта анализа. Здесь можно наблюдать и отмечать различные степени подобия, близости или наоборот — несоответствия или контраста, выявлять тождество повторов, симметрию и т. д. Следует, однако, помнить, что рассмотрение простых видов музыкально-синтаксического взаимодействия не дает оснований для полного отождествления синтаксической логики танца с музыкальной, а также для ее упрощения. Не следует полагать, что, подобно сцеплению упражнений в учебной комбинации, мотивы всегда «скрепляются в музыку»: «Мотивы принимают участие в строительстве, в «лепке» темы в качестве выразительных интонационных оборотов... Но это отнюдь не означает, что мотивы сами по себе являются всегда расчлененными строительными «единицами», из соединения которых в сплошной ряд якобы складывается музыкальная форма, подобно тому, как из кирпичей строится здание»[1], — отмечает выдающийся теоретик музыкального искусства Ю. Тюлин.

Оппозиции в области синтаксиса:

- слитность и раздельность;
- симметрия простая и зеркальная;
- повторное и неповторное строение.

ТЕМА 13. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Категория музыкальной формы, будучи очень многогранным и емким понятием, подразумевает различные ракурсы рассмотрения. Обычно изучению проблематики музыкальной формы отводится большая часть содержания учебного курса «Теория музыки». Музыкальная форма — это воплощение содержания музыкального произведения. В то же время это и тип музыкальной композиции, то есть ее обобщенная схема. Формой называется также и индивидуально-неповторимая звуковая структура конкретного музыкального произведения.

---

[1] *Тюлин Ю. Н.* Строение музыкальной речи. Л.: Музыка, 1969. С. 16.

Поскольку музыкальные формы являются результатом организации звукового материала в единое целое с помощью системы элементов и их отношений, в качестве формообразующих средств в музыке выступают метр, тематическое и гармоническое развитие и т. д. Музыкальная мысль, таким образом, воплощается в метрической организации, синтаксической структуре мелодии, аккордике и ладогармонических особенностях, тембрах и т. д. и реализуется в музыкальной форме.

Обратим внимание на многозначность понятия формы в музыке. Если этот термин часто употребляется по отношению к структуре произведения, его композиционной схеме, не следует полагать, что форму можно уподобить некой «оболочке», «наполняемой» содержанием. Форма — это и сама звучащая ткань музыки, и само ее содержание. Она неотделима от сущности произведения: любые мельчайшие оттенки содержания непременно имеют выражение средствами формы, а любые композиционные детали служат воплощению содержания, — поэтому форма охватывает как структурно-технические, так и эстетические компоненты.

Поскольку понятие формы обычно включает в себя и типы интонационно-ладового мышления, и способы разработки тематического материала, воплощенные как равновесие, изменение и контраст, главные композиционные схемы или планы в музыке и основаны на этих трех принципах: повторении, варьировании и контрасте. Принцип развития отличается от принципа повторения тем, что тематический материал трактуется не просто как структурная единица, пригодная для повторения и варьирования. В этом материале выделяются элементы, которые изменяются и взаимодействуют между собой и с другими темами. Особенно ясно этот принцип демонстрирует сонатная форма.

Форма-структура музыкального целого подразделяется на более мелкие единицы — мотивы, фразы, периоды (элементы темы или основной идеи сочинения). Мельчайшей смысловой и структурной единицей музыкальной формы является мотив, а ее начальным целостным компонентом — музыкальная тема.

Минимальной целостной музыкальной структурой является **период** (греч. обход, определенный круг времени). В европейской профессиональной музыке XVIII столетия утвердилась форма **периода повторного строения**, состоящего из двух предложений и имеющего объем 8 или 16 тактов. Период может быть частью более крупного музыкального целого или выступать как самостоятельная форма.

Соотношение тем, тип их развития создают основу, на которой зиждется композиционный план музыкального произведения. Фундаментальные принципы формообразования воплощаются в изложении тематического материала, его точном или видоизмененном (варьированном) повторении, его продолжении, его разработке, сопоставлении с новым, зачастую контрастирующим материалом. Важную композиционную роль играет **принцип репризы** — повторения ранее изложенного материала после раздела, заключающего в себе развитие старого или изложение нового материала. Разные типы формообразования могут взаимодействовать: например, продолжающее развитие может сочетаться с вариантным, а контрастирующий материал зачастую обнаруживает родство с ранее изложенной темой и т. д.

Структурные единицы музыкальной формы объединяются в разделы формы в соответствии с распределением тематического материала, а также с выполнением определенных функций в рамках целого (экспозиция материала, разработка, реприза и т. д.).

Объединения музыкальных структурных единиц в более крупное целое образуют циклические формы: оперу, балет, ораторию, сонату, квартет, симфонию, сюиту, концерт и т. д. В циклических формах каждый раздел называется «частью» и имеет свою структуру, темп и характер исполнения.

В самом обобщенном виде типологию музыкальных структур можно представить следующим образом.

- Простые формы: простая двух- (ав) и трехчастная (ава).
- Сложная трехчастная форма (с трио или эпизодом).
- Вариационная форма $a–a_1–a_2–a_3–a_4–a_5$ и т. д.
- Форма рондо (аваса) и рондообразные формы.
- Сонатная форма.
- Циклические формы.

Система классификации форм подразумевает и рассмотрение двух основных композиционных типов, отражающих структурные принципы песенности (простые формы и составные формы) и разработочности (вариации, сонатная форма). Можно классифицировать композиционные типы и в соответствии с разделами, входящими в форму, или способами сочетания этих разделов: например, «сквозная» форма (без повторения разделов), репризная форма, контрастно-составная форма (из двух и более разделов), сонатное аллегро (форма с развивающей частью), тема с вариациями.

Форма в музыке — развивающееся, динамичное явление. Музыкальные формы в XX веке отчасти сохраняют традиционные типы, отчасти создаются на основе новых принципов и техник. При этом музыкальные формы уже сами по себе могут становиться объектом творчества в соответствии с новым интонационным материалом. Способы обработки нового материала рождают (или возрождают) многообразные техники и композиции: модальные, серийные, сонорные, алеаторические. Можно утверждать, что меняющиеся функции музыки, связанные с изменением условий общественной жизни, а также такие факторы, как формирование новых композиторских и исполнительских приемов, изобретение новых инструментов, приводят к возникновению новых форм и новых методов композиции.

Отметим возможности формообразующих средств в плане контрастных сопоставлений:

- формы цельные и циклические;
- миниатюра и крупная форма;
- «форма — становление» и сюитно-дивертисментная форма.

Учебная и исполнительская танцевальная практика обращает внимание педагога-хореографа к музыкальным формам-структурам, представляющим как крупные циклические формы, рассмотрению которых посвящен последний раздел данного учебного пособия, так и малым формам: периоду, простым двух- и трехчастным формам.

Поскольку изучение музыки заключается не только в интуитивно-эмоциональном ее восприятии, но и в логическом осмыслении, целостный анализ формы музыкального произведения как воплощения его содержания включает рассмотрение всей системы элементов музыки в их отношениях (тематизма, ладогармонических средств, метроритма и других средств музыки), а также выявление особенностей организации этой системы в данном музыкальном произведении.

ТЕМА 14.
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР

Музыкальный стиль — отличительное качество музыки, проявляющееся в совокупности всех ее свойств, объединенных вокруг комплекса наиболее характерных признаков; качество, которое позволяет непосредственно ощущать и узнавать происхождение музыки (композитор, школа, эпоха, народ и т. д.).

Понятие стиля включает как эстетическую, так и историческую компоненты. Эстетическая сторона рассмотрения стиля предполагает оценочное значение, указывая на органичную взаимосвязь выразительных средств, единство, которое может проявляться в музыкальном произведении определенного композитора как соотношение традиционного и новаторского, всеобщего и индивидуального. Историческое понимание стиля предполагает рассмотрение особенностей музыкального языка с точки зрения принадлежности произведения к определенной эпохе, этапу развития музыкального искусства.

Стилистические особенности как отличительные свойства музыки узнаются по типичным средствам воплощения, характерным для данного композитора, данной школы, данной эпохи и т. д. В этом случае стилем называется и система художественных средств и приемов, а также особенности формы и содержания музыкального произведения, демонстрирующие отличительные черты музыки.

Стилевое содержание балетной музыки как жанрового явления определяется: а) стилем эпохи; б) стилем балета

как вида искусства; в) стилем балета как музыкально-сценического жанра; г) особенностями авторского (композиторского) стиля.

С понятием стиля и авторства тесно связано представление о самом музыкальном произведении. В том значении, в котором оно предстает перед нами сегодня, музыкальное произведение понимается как законченный продукт деятельности определенного композитора. С понятием авторства тесно связано и бытование музыкального произведения в качестве текстовой записи.

Нотное письмо (нотация) (*лат.* notatio — записывание, обозначение) представляет собой систему графических знаков для записи музыки, а также саму ее запись. Текстовая запись является одним из материальных воплощений музыкального произведения. С ее помощью исполнитель музыки может ознакомиться с намерениями композитора и воплотить их в реальном звучании. «Магия возникает только тогда, когда музыка звучит, когда написанные ноты превращаются в звуки. Она возникает, становится более интенсивной тогда, когда слушатель составляет одно целое с композитором. Музыкальное действие требует по крайней мере трех человеческих существ: композитора, исполнителя и слушателя. И пока все трое не объединятся — нет музыкального искусства»[1], — отмечал Б. Бриттен.

Современной системе нотного письма предшествовали невменная, хоральная, мензуральная, буквенная и другие системы. В современном нотном письме используется пятилинейный нотный стан; на линейках и между линейками, а также на дополнительных линейках и между ними записываются ноты — знаки, обозначающие звуки.

На протяжении истории развития музыкального искусства применялись разные системы, предполагавшие неодинаковую степень точности при записи компонентов музыкальной ткани, в зависимости от культурных норм и традиций исторической эпохи, традиций практики ис-

[1] Цит. по: *Rupprecht Phillip.* Britten's Musical Language. Cambridge: Cambridge University Press. P. 47.

полнительства, а также творческих установок композитора. «Не удивительно ли, что такие совершенно разные по стилю и характеру произведения, как, например, опера Монтеверди и симфония Густава Малера, записаны с помощью одной и той же нотации? Если мы осознаем принципиальное различие между отдельными типами и видами музыки, тем более странным кажется тот факт, что одни и те же нотные знаки употребляются где-то с 1500 года, хотя эпохи и музыкальные стили очень различаются между собой.

Несмотря на идентичность графических знаков, можно выделить два принципиально различных способа их трактования:

1. Предметом записи есть произведение, то есть композиция, однако нотация не дает сведений относительно тонкостей его воспроизведения.

2. Предметом записи есть исполнение; при этом нотация становится сборником исполнительских указаний»[1].

Благодаря тому, что многие элементы музыки и сегодня не определяются текстом абсолютно точно, музыкальное произведение представляет собой сферу исполнительского творчества музыканта-исполнителя, интерпретатора.

В музыкальном тексте в общепринятой в настоящее время нотации обычно точно фиксируется высота звуков (ее можно проверить с помощью камертона), соотношение длительностей ритмических рисунков, метрическая организация музыкального материала и расположение сильных долей. Как правило, в тексте также указывается темп исполнения и наименование инструмента или певческого голоса (тембр), которому поручено исполнять данную партию или все произведение.

К компонентам текста, оставляющим определенную свободу для исполнителя, прежде всего относятся темп и агогика. Несмотря на наличие словесных или метрономических указаний, исполнитель не получает точной информации

[1] *Арнонкур Н.* Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько, Сумы, 2005. С. 7.

об абсолютной долготе звучания тех или иных длительностей — ему известна лишь логика соотношений долготы. Поэтому агогические, темповые соотношения, а также изменения темпа могут быть до определенной степени свободными в пределах указаний темпов, в рамках данного стиля. Громкостные динамические указания тоже не являются абсолютно точными, поскольку эти музыкальные понятия не предполагают абсолютных физических измерений.

В тексте также могут быть не уточнены артикуляционно-фразировочные моменты, в частности, не всегда указаны исполнительские штрихи (например, в рукописях произведений И. С. Баха).

Если рассматривать текстовую и исполнительскую сторону музыкально-хореографического произведения, то в связи с вышеизложенным очевиден вывод о том, что наиболее «уязвимым» элементом музыки — с исполнительской, ансамблевой, хореографической точки зрения — является темп и агогика. Но, в свою очередь, именно эта сфера свободных «временных контуров» музыки способна создавать ту органическую связь, то единство дыхания интонации и пластики, которыми мы восхищаемся, оценивая искусство выдающихся исполнителей.

В музыкальном искусстве XX века рушатся классические системы организации звуковой ткани музыки (в частности, тонально-гармоническая система), языковые структуры музыки претерпевают коренные изменения и ломку. Новые способы организации звучащего пространства, композиторские техники: модальность, серийность, ультрахроматика, алеаторика, сонористика — реализуют новые варианты и способы письменной фиксации музыки. Применение новых звуковысотных систем, приемов временной организации, изобретение и использование нового инструментария, в частности электронного, потребовали привлечения особых методов нотации вплоть до кардинальных реформ языка нотной графики. Очевидно, что многие графические изображения нотного текста произведений современной музыки подчас требуют применения дополнительных специальных знаний, представляют весьма трудную задачу в плане чтения или расшифровки.

Музыкальные жанры. Одним из важных компонентов выразительного смысла музыки является жанровое содержание. Жанр, указывая на предназначение музыкального произведения, сообщает нам тем самым о его принадлежности к типу, роду музыки определенного характера. Жанровые свойства помогают направить внимание слушателя к смысловым значениям, заключенным в типизированной жизненной ситуации — «танец», «похоронный марш», «колыбельная», «плач» и т. д.

Выдающийся теоретик музыкального искусства Е. В. Назайкинский предлагает такое определение понятия музыкальных жанров: «это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются:

а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция);

б) условия и средства исполнения;

в) характер содержания и формы его воплощения»[1].

В зависимости от принятых критериев в музыковедении практикуются различные способы классификации жанров. При этом жанром могут называть явления разных иерархических уровней: простые жанры, составные, жанровые разновидности, группы и типы. Отметим первоначальное разграничение жанров на две основные категории по признаку жизненного предназначения:

- жанры первого рода — обиходные, рожденные из синкретического единства;
- жанры второго рода — сугубо музыкальные или синтетические, предназначением которых является выполнение собственно художественно-эстетических музыкальных функций.

Жанры первого рода теснейшим образом связаны с жизненной ситуацией как формой бытования музыки в синкретическом единстве. Ритуалы, обряды, пляски

[1] *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. С. 94.

и другие виды звукопластического творчества породили три основные группы музыкальных жанров: моторные (преимущественно танцевальные), лирические (песенные) и эпические (былина, баллада и т. д.).

Важным этапом в развитии музыки как самостоятельного вида искусства стало распространение нотной записи. Бытование музыкального произведения в виде авторского текста и постепенное закрепление функций триады «композитор — исполнитель — слушатель» определили возможности и пути формирования музыкальных жанров второго рода.

Не останавливаясь подробно на проблематике истории развития жанров в музыкальном искусстве, отметим, что формирование сугубо музыкальных жанров, складывающихся в практике концертного и бытового музицирования, не отменило древнейшего союза музыки и танца. Совместное их бытование запечатлено в жанрах народной музыки, в прикладных и театральных жанрах музыки *взаимодействующей*. Жанрово-танцевальное начало часто присутствует и в музыке сонат, симфоний, других произведений концертных жанров, обогащая музыкальную образность и наполняя ее жизнью.

Если рассматривать типологию жанров с позиций данного учебного курса, посвященного изучению танцевальной музыки, то пластическая, моторная хореографическая образность представлена в огромном многообразии жанров и жанровых разновидностей. В этой связи вызывают интерес как произведения синтетических жанров, так и жанров чистой музыки.

Синтетические жанры. Трудно установить жесткую границу между жанрами фольклорными, прикладными и театральными. Наиболее существенным в контексте данного курса является то, что в синтетических жанрах моторика движения выступает в качестве узнаваемой ритмической, артикуляционной и синтаксической модели, канона, обеспечивая воссоздание танцевальной ситуации — реальной или воображаемой.

Хореография, балет как вид искусства представлен в двух основных жанрах музыкального театра — балета и дивертисмента. Оба жанра являются составными и могут включать в себя танцы, вариации, сцены, pas de deux, pas d'action, произведения других жанров.

Как и вся история музыкального искусства, история формирования синтетических танцевальных жанров, в соответствии с этапами их эволюции, демонстрирует процессы трансформации жанров, иногда и их исчезновение, а также расслоение, разветвление жанров, то есть появление жанровых разновидностей.

Особо обратим внимание на интересный процесс «взаимной» жанровой трансформации, когда синтетические жанры, продолжая путь своего формирования, перевоплощаются в жанры чисто музыкальные или сугубо хореографические. Так, например, жанр танцевальной сюиты, получивший широкое распространение в Европе XVIII века, обрел жизнь и в качестве исключительно музыкального явления. Менуэты, аллеманды, куранты из сюит Баха и Генделя узнаваемо «танцевальны», поскольку запечатлели моторику движения в ритмоформулах, структуре и т. д. Тем не менее при всей своей характеристичности эти произведения представляют собой жанры чисто инструментальной музыки, а исполнение их не предусматривает танцевальную составляющую.

Другой пример из области хореографической — трансформация жанра вариации. **Вариация** (лат. *variation* — изменение) — составная часть вариационной формы, представляющая собой видоизменение темы. Вариация как широко распространенный музыкальный жанр является частью вариационного цикла, основным назначением и содержанием которого является варьирование, развитие первоначального материала — темы. Вариация, став жанром классического балета, перевоплотилась в одну из частей балета (дивертисмента или другого составного танцевального жанра) и утратила свое музыкальное предназначение, получив другое — выступление солиста-танцовщика. Вариация в этом качестве довольно

редко воплощает принципы музыкального, и тем более хореографического, варьирования.

Программная музыка — это род инструментальной музыки, имеющей литературную (нередко стихотворную) программу, с помощью которой раскрывается определенная часть содержания музыки. Степень подробности словесных уточнений, направляющих внимание слушателя, может быть различной: от названия произведения, его заглавия, указывающего на какое-либо явление (действие, персонаж) или авторских ремарок в самом музыкальном тексте, до развернутого либретто или литературного текста-программы. Программой в определенном смысле может считаться и жанр, поскольку он, воссоздавая и конкретизируя ситуацию, заранее подготовит слушателя к восприятию той образной сферы, вокруг которой будет концентрироваться внимание и фантазия.

Программность, известная музыке с глубокой древности, значительно обогатила музыкальное искусство, став стимулом для поиска новых изобразительных средств и приемов развития, позволяющих слушателю не только настраиваться на восприятие ее содержания, но даже и «следовать» за развитием сюжета.

Механизм восприятия содержания музыки, основанный на программности, в огромной степени формировался и благодаря развитию синтетических и, в частности, театральных жанров: оперы и балета. Восприятие музыки здесь нередко обогащается всевозможными внемузыкальными ассоциациями, порождаемыми и подкрепляемыми текстом вокальных партий, визуальными впечатлениями, развитием сюжета. Отмечаемая восприятием содержательная связь музыки и поэтического слова, сценического действия может выражаться в закреплении в памяти устойчивых представлений, прочных ассоциаций. В дальнейшем определенные компоненты музыки способны даже приобретать функционально-значимую роль и вне литературно-театрального оформления. Искушенный слушатель способен узнать и «понять» значение обобщенных образов-символов, характеризующих любовный дуэт или

погребальное шествие, танец или песню, пастораль или арию мести, буффонаду, бурю, охоту и т. д., услышав их в симфонии или фортепианной сонате.

Так музыка, ее звуковой образ, дополняясь синтетическими смысловыми оттенками, получает наряду с сугубо музыкальным многозначное содержательное значение. Каждое обобщенное музыкальное значение при этом связано многообразными интонационно-содержательными нитями со всей системой средств выразительности музыки.

На действии такого механизма узнавания основан эффект «скрытой программности», когда присутствие комплексных музыкальных элементов, тесно связанных с определенным стилем и жанром, вызывает соответствующие представления. Так, например, в исполнительской практике широко бытуют названия этюдов-картин С. В. Рахманинова, отсутствующие в авторском тексте: «Красная Шапочка и Волк», «Ярмарка». Опорой для такой неявной программности являются не только яркая изобразительная образность музыки Рахманинова, но и его собственные упоминания о содержательной стороне этой музыки[1].

Рассуждая о музыке, понятие «музыкальный язык» часто используют в метафорическом смысле. Подобная аналогия с языком литературным уместна до известной степени. Конечно, язык музыки не дает нам однозначное понимание смысла в поэтическом, а тем более вербальном значении. Тем не менее, восприятие выработанных на протяжении развития европейского музыкального искусства комплексных элементов, создающих «понятный» для подготовленного слушателя контекст, настроение, позволяют порой ярче и глубже переживать и осмысливать специфически музыкальную художественную сторону музыки.

Рассмотрим в качестве примера комплекс изобразительных возможностей, поскольку именно эта сторона музыки часто выступает в качестве одной из предпосылок

---

[1] Литературное наследие Рахманинова. Т. 2. М.: Музыка, 1978. С. 270–271. Вспомним и «Лунную сонату» Л. Бетховена (№ 14), обязанную своим романтическим названием поэту Людвигу Рельштабу, данным уже после смерти композитора.

для синтетического восприятия. Именно она обеспечивает связь с визуальными искусствами и, в частности, с танцем.

Зрительная образность в музыке. Специфика музыки как искусства звукового и интонационного ни в какой степени не отменяет способность воспринимающего ее слушателя визуально представлять образы внешнего мира. Отнесение к роду временных искусств лишь указывает на место и значение музыки в системе искусств; на самом деле оно достаточно условно. Зрительные представления, конечно же, могут присутствовать и участвовать в процессе восприятия музыки.

Музыкальное искусство обладает огромным потенциалом возможностей в сфере изобразительности, способно запечатлеть характерные черты явлений внешнего мира, предметов, ситуаций, событий, персонажей. Так, теоретик музыкального искусства В. Холопова в одной из своих книг приводит своеобразный «систематический каталог» явлений внешнего мира, нашедших свое изображение в звуках, в произведениях программной музыки[1]. Здесь представлены типажи людей и фантастические существа, явления природы, животные, птицы, машины и даже небесные светила.

Музыка способна создавать изобразительные эффекты прежде всего благодаря звукоподражанию. Музыкальное отображение различных звуков может вызывать у слушателя и пространственно-двигательные ассоциации. Ведь звуки — это не только пение птиц, эхо, журчание ручья, но и цокот копыт, шум ветра, стук сердца, удары, звуки шагов и другие шумы, производимые человеком при движении. Это и особенности походки (тяжелой или легкой, спотыкающейся или элегантной), бега, скачков или прыжков. Уже музыкальный звук сам по себе способен «гладить» или «ударять», «царапать» или «давить», а сочетание разных элементов музыки может передать ощущение тяжести и легкости, резкости и плавности, напряжения и расслабления.

---

[1] *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб: Лань, 2000. С. 150.

Изобразительные возможности музыки обогащаются и благодаря ее способности передавать симптомы человеческих эмоций: с помощью сходства речевых интонаций (жалобных, торжествующих, гневных), отображения особенностей дыхания (ровного или прерывистого, взволнованного). Музыке доступна и пространственная изобразительность — в основном как передача акустических эффектов: гулкость, эхо, приближение звука, его удаление и т. д.

Особо отметим и перечислим музыкальные способы отображения разнообразных особенностей движения. Так, направление движения (вверх — вниз) возможно порой сопоставить с восходящим или нисходящим движением мелодии, амплитуду движения — с ее диапазоном и динамическими контрастами. Впечатление о резких движениях способны в определенной степени передавать отрывистые штрихи, динамические и тембровые контрасты, диссонирующие созвучия. Плавность движений может быть сопоставлена, например, с волнообразной мелодикой, равномерным ритмическим рисунком, бесконтрастным динамическим развитием, плавной артикуляцией. Представление об интенсивности движений мы можем получить благодаря громкости (силе) звучания и насыщенности фактуры; об их четкости и равномерности — благодаря штрихам (нон легато, маркато), метрике, ритмам (возможно, пунктирным или синкопированным). Впечатления о движениях могут обогащаться эффектами, достигаемыми с помощью применения и других средств музыки. Подчеркнем еще раз, что изобразительные возможности музыки проявляются, как правило, благодаря выразительности многих ее элементов.

Невзирая на колоссальный диапазон зрительных ассоциаций, вызываемых звучанием музыки, интонационное искусство, как и другие виды искусства, не преследует цель копирования окружающего мира или визуальных искусств. Разнообразные компоненты музыки — изобразительные, интонационные, смысловые — постоянно дополняют друг друга, способствуя более емкому и глубокому восприятию музыкального произведения, его образного содержания. Изобразительные свойства музыки расширяют

спектр смыслового видения ее содержания, но важнейшим компонентом музыки при ее восприятии является интонационно-эмоциональное воздействие. «Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимикой) тела человеческого, но переосмысливает закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения»[1]. Музыка как независимый вид искусства создает целостный художественный образ, — его невозможно подменить ни словом, ни танцевальным движением. Но в определенных случаях он может получить дополнительное зрительное подкрепление. Очевидно, что в синтетических жанрах, в балете музыка обогащает зрительный ряд впечатлений, усиливая впечатление от восприятия целого: «Помимо способности служить тем или иным целям, она представляет собой особый мир, обладающий собственным бытием; она не рассказывает об этом мире, не описывает его, но сама есть этот мир»[2].

Чистая музыка. Симфония, концерт, инструментальная миниатюра и другие произведения сугубо музыкальных жанров становятся предметом нашего анализа в тех случаях, когда они превращаются в музыкальную канву балетного спектакля или концертного номера. Интерес к хореографическому прочтению небалетной музыки ясно проявился в первой половине XX века. В это время наметились две основные тенденции, первая из которых выделила в качестве объекта внимания балетмейстеров программные музыкальные произведения, такие, как, например, «Шахерезада» Н. Римского-Корсакова, «Карнавал» Р. Шумана (М. Фокин), «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси (В. Нижинский), «Пер Гюнт» Э. Грига (Ф. Лопухов). Вторая тенденция — обращение к бессюжетному балету и непрограммной музыке (начиная с фокинской «Шопенианы») — получила более широкое распространение во второй половине столетия, особенно

[1] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. С. 4.
[2] *Орлов Г.* Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб.: Композитор, 2005. С. 365.

в творчестве Дж. Баланчина. Выдающийся американский хореограф нередко ставил свои балеты, вдохновляясь музыкальными произведениями чисто инструментальных жанров, не имеющими ни программы, ни названия, отсылающего к внемузыкальным ассоциациям.

ТЕМА 15. МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ. ПЛАН АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Музыкальное восприятие. При анализе музыкального произведения первостепенное внимание уделяется выразительной роли средств музыки в ее воздействии на слушателя. Рассмотрим теперь другую сторону вопроса о воздействии музыки: ее восприятие. Проблематика различных теоретических, психологических, физиологических и т. д. аспектов музыкального восприятия в настоящее время представляет большой интерес и является актуальной областью музыкознания. Этой теме посвящен ряд фундаментальных исследований. Вот, к примеру, как характеризует два основных психологических типа слушателей — «рассеянного» и «внимательного» — выдающийся музыковед и психолог Д. Кирнарская: «Если слушатели, которых можно условно и без претензий на научность терминологии назвать внимательными, скрупулезно следят за музыкальным развитием, отмечая все его интонационные и структурные детали, пребывая внутри музыки и стараясь прослушать и осознать всю ее внутреннюю логику, то слушатели, которых условно можно назвать рассеянными, к этому вовсе не стремятся. Музыка для них — внешний объект, повод для возбуждения их собственных эмоций и толчок для работы воображения»[1]. С большой долей уверенности можно констатировать, что чаще всего наше внимание лишь поверхностно следит за развитием музыкальных событий, периодически отвлекаясь, фокусируясь время от времени на наиболее ярких моментах, вызывающих эмоциональный отклик.

---

[1] *Кирнарская Д. К.* Музыкальное восприятие. Монография. М.: Кимос-Ард, 1997. С. 12.

Очевидно, что полноценное восприятие музыки предполагает не только эмоциональную отзывчивость слушателя, но и его творческую активность. Для адекватного восприятия музыки необходимо наличие слухового опыта и определенного уровня музыкальной компетентности, позволяющей различать интонационные, тематические, ритмические, фактурные и т. д. элементы музыкальной ткани, воспринимать музыкальный синтаксис и звуковысотные соотношения, следить за тематическим развитием материала, процессом формообразования и т. д. Полноценное восприятие музыки подразумевает и обладание развитой способностью к образному мышлению, позволяющей слушателю постепенно, вместе с развертыванием музыкальной ткани, формировать в своей душе целостный и живой образ музыкального произведения, его обобщенную интонацию.

В зависимости от индивидуальных установок восприятия и от степени овладения комплексом вышеперечисленных способностей музыкальный образ, представляемый слушателем, может быть ясным или зыбким, размытым. Но при любом, в том числе и очень высоком, уровне способностей к восприятию он всегда индивидуален и одновременно соотнесен с типичным.

Способность сравнивать воспринимаемую музыку с уже известной, соотносить частное с общим, узнавать музыкальный образ как живой смысл музыки является неотъемлемым компонентом полноценного музыкального восприятия.

Уже неоднократно отмечалось, что восприятию содержания музыки способствует ее полнокровная связь с эмоциональным, речевым, телесно-моторным опытом человека. Изначально синкретическое единство музыки, поэзии и хореографии породило многозначную, многоуровневую систему взаимодействия элементов художественного произведения, определяемую условиями восприятия, жанром. В определенной жанровой ситуации слушатель отмечает связь элементов музыки: интонаций (призывных, радостных или стонущих), ритмов (спокойных или скачущих, равномерных или угловато-резких), других

компонентов (тембров, динамики и т. д.) — со смыслом ритуала, пляски, обряда, закрепляет в памяти их содержательное значение.

Более глубокому и многогранному восприятию музыки, усилению ее эмоционального переживания может способствовать и действие внемузыкальных ассоциаций, вызываемых словесными пояснениями — программой.

План анализа музыкального произведения. Изучение материала, представленного в разделе «Взаимосвязь выразительных средств музыки и танца», создает не только необходимую понятийную основу для углубленного рассмотрения теоретических вопросов музыкального анализа, но и направляет в работе с конкретным музыкальным произведением. Анализ произведения танцевальной музыки, как и анализ любого художественного произведения, — это всегда рассмотрение отдельных компонентов и одновременно обобщающий синтез. Очевидно, что изучение музыкально-танцевального единства тоже предполагает как рассмотрение отдельных элементов взаимодействия, так и постижение его цельности.

Отметим, что анализ музыкального или синтетического произведения невозможен без учета общих исторически сложившихся закономерностей стиля, без выявления ярких в стилевом отношении особенностей и средств музыки и танца, являющиеся отличительными для данного стиля.

Важнейшим компонентом анализа музыкальных произведений танцевальных жанров является рассмотрение его жанровой основы, а также характеризующих жанра типичных средств выразительности. При этом особое внимание следует уделять жанровым истокам произведения.

ПЛАН АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Образно-эмоциональный характер музыки. Черты программности. Черты изобразительности.

2. Принадлежность к определенному жанру (или нескольким жанрам), общие жанровые свойства.

3. Композиция и структура произведения. Количество частей и их функции. Тип формы.

4. Анализ каждой из основных частей, важнейшие выразительные средства:

- особенности тематизма, мелодии: характер ее движения, траектория, интонационные особенности. Синтаксические особенности мелодии, структура части;
- ладо-гармонические особенности: основная тональность, тональности частей;
- метроритмические средства. Музыкальный размер произведения (и его частей) и его характерные особенности. Метрическая структура произведения и ее выражение в хореографическом счете. Наличие ритмоформул и их рисунок. Ритмические особенности мелодии и других голосов фактуры. Взаимоотношения музыкального ритма и ритма танцевальных движений;
- особенности фактуры мелодии и других голосов музыкальной ткани. Тембровые, регистровые и артикуляционные особенности. Артикуляционное взаимодействие хореографии и музыки;
- особенности темпа. Сравнение музыкального и хореографического темпа.

5. Характеристика музыкального целого: пропорции частей и всего произведения, однородность или контрастность материала, тип развития, место кульминаций. Общая музыкальная идея произведения. Особенности стиля.

6. Особенности синтеза. Сравнение музыкальной формы произведения и структуры хореографической композиции. Взаимодействие на уровне синтаксиса, ритма, артикуляции, темпа. Другие характерные особенности взаимосвязи музыки и хореографии.

РАЗДЕЛ 2

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ 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 и образцы 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 тоже называют танцевальной музыкой или музыкой танцевального характера.

ТЕМА 1. СВОЙСТВА И ЖАНРЫ АНТИЧНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Родственная близость музыкально-песенного искусства и хореографии имеет, как известно, исторический характер. Обрядовые пляски-игры, трудовые, охотничьи, военные танцы и песни, ритуальные танцевальные пантомимы, относящиеся к древнейшим видам танцевального искусства, представляют собой синкретическую форму творчества. Ее характерной особенностью является слитность, нерасчлененность, невозможность разделить на отдельные составляющие, свойственные разным видам художественного выражения, — таким как пение и игра на

музыкальных инструментах, танец, пляска или изобразительное искусство.

Бытование танца, музыки и поэтического слова в неразрывном единстве на протяжении многовековой истории искусства в синкретической форме, а также в процессе формирования ранних форм синтеза в профессиональном искусстве древности, в античную и средневековую эпоху обусловило формирование многих сходных черт, присущих каждой из составляющих триады. Особая близость не только связала родственными узами музыку, поэзию и танец, но и во многом предопределила пути дальнейшего формирования прикладных и театральных жанров танцевальной музыки.

В процессе формирования художественных средств выражения различные формы творчества постепенно размыкали прямую связь с обрядами или религиозными ритуалами. При этом некоторые виды танцевального искусства в древних культурах, развиваясь во все более изощренных и сложных формах, разрастаясь и постепенно теряя прикладные функции, возвысились до зрелищных форм. В процессе перехода от бытовых, обрядовых, ритуальных форм танца к театрализованным танец приобретал особое значение и смысл, отличающий его от первобытной или обрядовой пляски, разделяемой с соучастниками. Важной особенностью театрализованного танца стала его обращенность к зрителям, слушателям.

История танцевальной музыки демонстрирует невероятное разнообразие форм, иллюстрирующих постепенный процесс формирования театральных танцевальных жанров. В свою очередь, история формирования музыкально-хореографических жанров неразрывно связана и с историей развития профессионального исполнительского искусства, в русле которого происходило становление исполнительских традиций, поиск средств выразительности и композиционных приемов.

Метрические особенности танцевально-музыкального взаимодействия. Одной из важнейших особенностей, характерной для устной профессиональной танцевально-

музыкальной традиции Античности и Средневековья является способ временной организации танца. Именно он, будучи средоточием тесного родства музыки и танца, оказал определяющее влияние на принципы их отношений.

Ритмическое взаимодействие основывалось на подобии и единообразии в способах измерения времени. В качестве мерила, соизмеряющего элементы движения и музицирования, выступала родственная всей триаде искусств временная единица, равная шагу, слогу и краткому мотиву[1]. Все другие ритмические элементы движения и пения расценивались как кратные ей по долготе: долгий слог или шаг являлся суммой двух коротких. Так, например, древнегреческая метрическая единица, имеющая название пиррихий, представляла собой сочетание двух пропетых коротких слогов. И то же название имело сочетание двух быстрых шагов или скачков. Аналогичным образом ямбом называлось сочетание короткого и долгого шага и/или слога, трохеем (хорей) — долгого и короткого.

Применение единых принципов измерения времени обуславливало простоту и естественность ритмической организации. «Времяизмеряющий» принцип, основанный на размеренности и соразмерности, являлся здесь стержнем взаимодействия. Каждая из сторон музыкальной, пластической и поэтической составляющих танца создавала собственное наполнение ритма, — позволяя в то же время судить о временных особенностях других элементов целого. Так по стиховому тексту можно было получить некоторое представление о музыке, даже в том случае, если напев не был зафиксирован письменно. Различия между краткими и долгими слогами позволяли обходиться приблизительными способами музыкальной записи, предназначенной для пения и танца (например, без обозначений длительности), при наличии текста[2].

---

[1] Греческий «хронос протос», как и римская и средневековая «мора», были такими первичными временными единицами. Аналогичные времяизмеряющие единицы существовали в арабском и персидском, отчасти в индийском искусстве.

[2] В греческой нотации тем не менее обозначения длительностей были.

Музыкальная канва танца подобным же образом выполняла особый род фиксирующей, организующей функции по отношению к танцу, демонстрируя ту же стихотворную временную упорядоченность, но выраженную в звуках. Элементы танца — шаги, прыжки, позы тоже измерялись по долготе и подчинялись «предустановленной ритмической фигуре, аналогичной стихотворному размеру»[1].

Благодаря традиции тесного ритмического уподобления европейская хореография многие столетия обходилась без собственной точной записи ритма, используя в качестве ориентира запись музыкального сопровождения танца.

Последовательности длительностей, приобретшие устойчивое закрепление, и характерные для того или иного танцевального жанра, в ходе дальнейшего развития музыки получили наименование жанровых ритмоформул. Они, как правило, воспроизводят основную фигуру, основные шаги танца. Содержание таких устойчивых ритмических сочетаний мы можем охарактеризовать как синтетическое по своей природе. Оно воплощает в себе танцевальные движения в той же степени, что и музыкальные звуки, однако обычно бывает зафиксировано в виде музыкального ритмического рисунка.

Ритмические отношения, основанные на максимальном подобии элементов танца и музыки, сложились в практике танцевального и песенного устного творчества античной и средневековой Европы. Ритмические системы других древних культур, — например, арабской и индийской, — были по своим свойствам во многом близки античной.

Метрические системы, обладающие подобными «времяизмеряющими» особенностями, называют количественными или **квантитативными**[2]. Они сохранили главенствующее положение в отношениях танца и музыкально-песенного творчества на протяжении многих веков и оказали огромное влияние на весь ход развития танцевального и музыкального искусства.

---

[1] *Харлап М.* Тактовая система музыкальной ритмики. Проблемы музыкального ритма: Сборник статей Сост. В. Н. Холопова. М., 1978. С. 48–104. С 54.

[2] От *лат.* quantitas — количество.

С XIV века, началась эпоха преобразования квантитативно-количественного типа организации времени в квалитативный, то есть «качественный», основанный на соизмерении сильных и слабых долей, а также внутритактовой градации акцентов. Процесс этого преобразования был очень длительным. При том что итальянское и французское название такта, происходящее от латинского слова *mensura* — «мера», возникло еще в средние века, средневековое и ренессансное понимание роли такта как «мензуры» отнюдь не было тождественным современному[1]. В эпоху мензуральной ритмики такие смысловые компоненты такта, как размеренность и протяженность, оставались важнейшими и определяющими[2], — поскольку не только значение, но и долгота установленных длительностей зависели от тактового обозначения — мензуры[3]. Переходная эпоха мензуральной ритмики закончилась рождением тактовой музыкальной системы, основанной на качественном различии сильных и переходных долей времени.

Импровизационность. Еще одной ключевой особенностью, определяющей облик старинной танцевальной музыки, является ее импровизационность. Ведь импровизация является первичным и самым древним видом творчества.

---

[1] Тактовая черта и обозначения темпа в мензуральной нотации не применялись, поскольку само наименование мензуры указывало на ее долготу и, соответственно, скорость чередования длительностей, ее составляющих. Деление музыки на такты с применением тактовой черты появилось лишь в XVI в.

[2] Еще в 1619 г. Михаэль Переториус, излагая теорию такта в своем трактате «Syntagma musicum», рассуждает о протяженности как об объективной долготе звучания такта в связи с исполнением танцевальной музыки: «неравный такт, как его применяют французские мастера танцев в своих курантах, сарабандах, других подобного рода танцах, ведется очень быстро». Цит. по *Гирфанова М. Е.* Теория такта Михаэля Преториуса / Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Изд-во СПб Университета, 2013. Вып. 4. С. 10.

[3] Различались, главным образом, «совершенная» (трехдольная, mensura perfecta) и «несовершенная» (двухдольная, mensura imperfecta) мензуры. При совершенной мензуре каждая нотная длительность заключала в себе 3 ноты ближайшей меньшей длительности, например, бревис (длительность, равная двум современным целым) и семибревис (современная целая). Таким образом, при совершенной мензуре бревис делился на три семибревиса. Для разных голосов фактуры могли применяться разные мензуры.

Любая устная форма музицирования в древних культурах Китая, Индии, в странах арабского мира, в античном и средневековом искусстве Европы находила свое выражение в импровизационных жанрах. С импровизацией тесно связаны и профессиональные формы народного театра — древнегреческого, древнеримского, древнерусского театра скоморохов, итальянской комедии дель арте, французского ярмарочного театра.

Устная импровизационная природа творчества не предполагала точной фиксации текста в качестве произведения искусства — в том виде, как мы это понимаем сегодня. Самые древние из дошедших до нас образцов музыки для танца представляют собой весьма условные, схематичные записи. Как правило, с той или иной степенью точности фиксировался лишь основной напев. Запись же других голосов, — при том что нам известно, что музыкальная канва танца в эпоху Античности и Средневековья редко представляла собой унисон, — в дошедших до нас источниках либо предельно эскизна, либо отсутствует. «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»[1].

Известно, что античный и средневековый танец обычно сопровождался пением. Мелодию напевали либо сами танцующие, либо музыканты, аккомпанирующие танцу. Сохранившиеся немногие рукописные средневековые источники обычно представляют запись только вокально-поэтической составляющей танца. 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 исполнителями[2], беря за основу вокальный напев. По мнению выдающегося

---

[1] *Аркадьев М.* О величии нотного письма и европейской ритмике. Статья первая: Израиль XXI. http://www.21israel-music.com/Velicie1.htm.

[2] Певцы-вокалисты, в свою очередь, нередко обладали способностью к импровизации поэтической.

исследователя старинной музыки М. Сапонова, импровизация основывалась на варьировании «простой мелодической заготовки с помощью инструментальных формул»[1].

Простейшим методом импровизационного музицирования является свободное варьирование с опорой на интонации и ритмы, характерные для того или иного танцевального жанра. 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.

Если главной особенностью музыкального импровизационного творчества в сфере танца являлась теснейшая связь музыки и движения, то в основе комбинаторики были ритмические формулы танца.

Изучение танцевальных формул, а также правил орнаментации и варьирования, основанное на многостороннем анализе традиционных исполнительских культур, позволяет современным музыкантам-исполнителям, владеющим искусством импровизации, реконструировать и исполнять старинную танцевальную музыку.

Античные танцевальные жанры. Современное представление о танцевальном искусстве Древней Греции базируется на изучении описаний танца в литературных источниках, а также изображений танцующих людей на различных артефактах. В отличие от других видов античного искусства, мы не имеем возможности получить непосредственное впечатление о древнегреческой музыке. Живая исполнительская музыкальная традиция того времени утеряна для нас навсегда.

Мы знаем, что искусство греческой орхестики (от греч. орхеомаи — пляшу) представляло собой род синкретического

---

[1] *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика XXI, 2004.

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]. В качестве первоосновы, объединяющей мусические искусства[2] под знаком пластики, выступал ритм. По античным представлениям именно танец был его выражением. По словам Аристида Квинтилиана, танец являлся наиболее чистым и первичным выражением ритмического начала и при этом воспринимался одновременно тремя чувствами: зрением, слухом и осязанием в пульсации артерий: «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»[3]. Стихотворные стиховые стопы образовывали ритмические единицы определенной долготы, и подобно им, танцевальные движения, расчленяли время на соразмерные поэтическому ритму шаги и позы. Как отмечает выдающийся исследователь метроритмических закономерностей музыки М. Г. Харлап: «По-видимому, именно в орхестике возник термин «стопа» — шаг или танцевальное «па»[4].

Несмотря на полное отсутствие сохранившихся записей танцевальной музыки, мы можем судить о свойствах музыки танцевальных жанров по фигурам, сохранившим ее ритмический контур — в поэтических текстах или даже в самих наименованиях танцевальных жанров.

Так, например, первоначальное значение греческого слова хорей (от хорейя, хоровая пляска) означает не только стихотворный размер, но и тип танца. Очертания мелодий, под которые исполнялась эта пляска, характеризовались

---

[1] *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 155–157. С. 155.

[2] От греческого *music* — искусство муз.

[3] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Фолио; АСТ, 2000. С. 47.

[4] *Харлап М.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. С. 92.

«хореическим» ритмом, то есть двухслоговой формулой, где первый слог долгий, а второй короткий.

Ритмическое сочетание «пиррихий» (два кратких слога/шага) происходит от названия воинственной спартанской пляски пиррихи (пиррихия), представляющей мимическую военную игру-пантомиму. Характер этой пляски, состоящей из скачков, прыжков и манипуляций с оружием, был темпераментным и воинственным.

Позже 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 танца — гимнопедия, представлявшая собой род хоровой пляски, где стилизованные движения исполнялись либо без инструментального сопровождения, либо под звуки сиринги (одноствольной или многоствольной флейты), барабана. Фигуры гимнопедии напоминали движения и позиции, которые использовались в борьбе и боксе. К военным пляскам можно отнести и фригийский танец корибантум.

Ритуальные шествия в Древней Греции также сопровождались танцами, музыкой и песнопениями. Одним из таких танцев-шествий был комос, участники которого выполняли танцевальные движения под аккомпанемент кимвал (род тарелок), кифар (разновидность лиры) и флейт.

Театральные представления античных времен представляли собой сочетание драматического действия, поэтической декламации, пения, танцевального и пантомимического движения. Среди танцевальных жанров древнегреческого театра следует выделить эммелию и кордак. Эммелия—хороводный танец лирического или торжественного характера, исполняемый в медленном или умеренном темпах. Танцевальный жанр комедии представлял веселый кордак, движения которого включали прыжки, скачки и вращения в стремительном темпе.

Древнеримская танцевальная культура также не дошла до нас в виде музыкальных текстовых записей, однако

некоторое представление о танцевальных жанрах мы можем получить благодаря огромному количеству изображений танцующих. Римская культура танца впитывала различные танцевальные традиции — греческие, этрусские, египетские, азиатские. Известно, что римляне танцевали и пирриху, и этрусские ритуальные танцы люперсалию и амбарвалию. Для грандиозных театрализованных представлений Древнего Рима наиболее характерными стали массовые танцы-пантомимы, сопровождаемые пением хора и аккомпанементом многосоставных 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).

ТЕМА 2.
ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Инструментарий. Сохранившиеся образцы танцевальной музыки Средневековья[1] 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 жонглеры, шпильманы, трубадуры изображаются и по одному, и в виде групп, составляющих ансамбли. При этом как по составу, так и по количеству исполнителей ансамбли музыкантов, аккомпанирующих танцу, представлены очень неоднородно.

С античных времен популярным было сочетание флейт (одно- и двуствольных, флейты Пана) и барабана. Сопро-

[1] Современным исследователям известны около 50 дошедших до нас образцов средневековой танцевальной музыки.

вождение танцев могло обходиться и одними барабанами и 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 квартетом: «Четыре менестреля 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 танцевальной практике, нежели для сопровождения массовых танцев. Для простонародных танцев на открытом воздухе с большим количеством участников больше подходили ансамбли полнозвучных инструментов, которые именовались «альта» или «гросси» (ит. *alta, grossi* или 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.

Поскольку фактура танцевальной музыки Средневековья редко была одноголосной, исполнение основного танцевального напева поручалось солирующему инструменту, нередко тенорового диапазона. Партии же других инструментов обычно импровизировались, при этом основу для варьирования составляла характерная ритмическая ячейка танцевального мотива. Один из инструментов, чаще всего бас (или, реже, верхний голос), выполнял функцию бурдона[2]. В подобной роли довольно широко применялась волынка — духовой язычковый музыкальный инструмент с воздушным резервуаром (мехом). Волынка могла

---

[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.

участвовать в обоих типах ансамбля («тихом» и «громогласном»), поскольку ее тембр хорошо сливался с тембром струнных инструментов, а ее «зычность» позволяла волынке участвовать в ансамбле с инструментами «альта». Волынка, известная в Древней Руси как козица, применялась и в танцевальной практике скоморохов.

Танцевально-музыкальное взаимодействие. Композиционные принципы танцевальной музыки Средневековья обычно определялись прикладными целями, то есть назначением и продолжительностью танца. Подобно тому, как танец рождался из сцепления нескольких простых комбинаций танцевальных шагов, музыкальная его канва тоже «собиралась» — составлялась из песенных мотивов-строф, аналогичных по долготе и ритму танцевальным шагам. Многие формы ранней танцевальной музыки, таким образом, представляли собой незамкнутые «цепочки», многочисленные разделы-звенья которых чередовались и варьировались. Композиционная цельность и цикличность нередко достигалась с помощью рефрена, то есть повторяющегося короткого мотива-припева. С теми или иными изменениями подобный композиционный принцип, основанный на многовариантном сцеплении фраз, можно ощутить в структуре многих танцевальных форм Средневековья, особенно в танцевальных хороводных песнях.

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 инструментального начала и значительное усложнение музыкального языка. Здесь при сохранении

общего танцевального характера применялись и сложные полифонические приемы варьирования.

Танцевальные жанры. 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 — карола, эстампи, дукция. 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 шансон, фигурирующих всегда под разными жанровыми обозначениями (как под карнавальными масками), однако единых по своим жонглерским свойствам»[1]. К подобным танцевальным жанрам можно отнести танцы-хороводы, танцы-процессии, танцы-игры, парные танцы, переклички солиста и хора участников и т. д. Музыка, поэтический текст во многом обуславливали в таких танцах и характер движений, и количество 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. Участники его шли по кругу, взявшись за руки, либо образовывали цепь. Характер танца мог быть различным или меняться от плавного к ускоренному и веселому, напоминающему бег. Некоторые исследователи считают, что

[1] *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика XXI, 2004. С. 153.

общим названием карола могли называться разные хороводные танцы, в которых участники образовывали круг или цепь. Музыкальная канва таких танцев нередко образовывала импровизационную рондообразную структуру, где рефрен распевался всеми участниками и подчеркивался вступлением дополнительных инструментов.

Жанр **эстампи**, эстампиды наиболее часто связывают с представлением об одной из важнейших форм западноевропейской 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. Соответственно 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 эстампи — «*Kalenda Maya*» трубадура XII века Раймбаута де Вакейраса.

Как и в других жанрах жонглерской, менестрельной музыки Средневековья, мелодический остов инструментальной эстампи украшался многочисленными импровизационными орнаментами. Многие сохранившиеся рукописные записи эстампи 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 (от *ит.* saltare — прыгать) — родовое наименование умеренно-быстрых темпераментных итальянских танцев с прыжками.

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

самостоятельного понятия, а скорее в качестве синонима кароле и эстампи[1].

Нота (*ст. фр.* note(s)) 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 вообще»[2].

ТЕМА 3. 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»[3] способствовали небывалому расцвету танца и танцевальной музыки. Танец стал одним из важнейших образов ренессансной культуры. Формирование профессиональных танцевальных школ, руководимых выдающимися танцмейстерами, появление хореографических трактатов и практических руководств, в которых осуществлялось осмысление новых принципов хореографии и танцевальных жанров[4], 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

---

[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*. Менестрели.– Классика XXI, 2004. С. 152.

[2] Там же. С. 66.

[3] *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.

[4] 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.

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, запечатленных в паване, гальярде, жиге, вольте и другие 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 многие направления развития профессионального музыкального исполнительского искусства. Особой ролью танцевальной музыки обусловлено и зарождение балетного театра в различных ренессансных театрализованных жанрах.

Особенности танцевально-музыкального взаимодействия. Ренессансный танец, унаследовав танцевальные традиции Средневековья, обогатил их античным пониманием союза музыки и движения как всеобъемлющего единства. Проявление музыкальности в танце расценивалось поэтому в качестве важнейшего, основополагающего элемента самого танца[1]. Настойчивые попытки возродить метрические связи, объединяющие музыку и поэтическое слово в условном пространстве античного квантитативного слогового союза, которые предпринимали французские[2] и итальянские поэты, находили отклик и у хореографов.

---

[1] К первому из важнейших элементов танца Гульельмо Эбрео относит «умение сопоставлять свои движения с размером (мензурой), ритмом и темпом музыки». About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages, Musical Quarterly, № 27 (1941). С. 289–303. Цит. по *Михайлова-Смольнякова Е.* Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения. С. 29.«Если вы хотите танцевать смешанные бранли как следует, вы должны выучить их мелодии наизусть и пропевать в уме вместе с виолой». *Арбо Т.* Оркезография / пер. Н. Юдалевич. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. С. 121.

[2] Участники поэтического общества «Плеяды», в том числе выдающийся французский поэт, лютнист, композитор и переводчик Ж. А. де Баиф, предпринимали попытки создания нового жанра «поющего стиха, где «размер музыкального аккомпанемента должен был отвечать размерам стиха, чтобы стопы совпадали со скандируемой мелодией». *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр: От истоков до середины XVIII века. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 62.

Музыкально-танцевальная взаимосвязь понималась хореографами того времени как достижение единства средств танца и музыки на основе подобия. Подобие при этом не ограничивалось общими для танца и музыки сферами ритма и структуры. Стремление хореографии к союзу с музыкой можно было проследить даже в мельчайших профессиональных деталях: «исполнение танцев зависит от музыки и ее модуляций, так как без помощи ритма танец был бы неясным и сбивчивым. Необходимо также, чтобы движения соответствовали каденциям музыкальных инструментов; плохо, когда нога делает одно, а инструменты — другое»[1].

Музыкальная сторона нового синтеза, в свою очередь, стала ярче проявлять и формировать тенденции, связанные с воздействием именно хореографии. При том что генетическая связь с вокальной, песенно-словесной составляющей танцевально-музыкального единства еще долгое время сохранялась в инструментальных танцах, и одни и те же мелодии нередко исполнялись в качестве арий или хоровых шансон, и одновременно, популярных танцев, — в танцевальной практике развивалась и традиция самостоятельного, инструментального аккомпанемента танцу.

Высвобождаясь от метрической зависимости вокально-поэтической стороны триады, музыкально-хореографический союз постепенно формировал новые связи, которые обуславливались преимущественно пространственной моторикой танца и его ритмом.

Очень наглядно эти связи демонстрировали танцевальные ритмоформулы, перешедшие в танцевальную традицию Ренессанса из синкретических форм танцевально-музыкального творчества. Единство музыки и танца проявлялось здесь как ритмическое уподобление музыкальной и танцевальной фигур танца, то есть соответствие ритма шагов, скачков и прыжков, составляющих порядок танца, музыкальному ритму.

Рассмотрим для примера основную танцевальную фигуру гальярды, имеющую название *«cinqpas»* (фр. «пять

---

[1] *Арбо Т.* Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI в. Учебное пособие. 1-е изд. / перевод Н. В. Юдалевич. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. С. 137.

шагов»). Она представляет собой четыре шага-скачка с ноги на ногу, завершающиеся прыжком с приземлением на две ноги в позу[1]. Музыкальная формула гальярды обычно была выражена как трехдольная последовательность, ритмически обыгрывающая характерный ритм, заключенный в чередовании прыжков. В современной нотации характерная ритмическая фигура гальярды занимает два трехдольных такта, и прыжок на две ноги приходится на вторую долю второго такта.

Параллелизм средств музыки и танца, проявляющийся в применении устойчивых ритмических фигур, явился одним из характерных приемов танцевальной традицией Ренессанса. В дальнейшем он был осмыслен как один из базовых законов музыкально-хореографического взаимодействия, присущий типовым формам хореографии.

Музыкальная ритмоформула, запечатлевая в себе артикуляционные очертания танца, постепенно приобретала значение одного из выразительных элементов музыки, распространившего свое влияние на многие сферы вокальных и инструментальных жанров. Расставаясь с танцем в свободных, не связанных с хореографией формах, но сохраняя свое пластическое обаяние, ритмоформула продолжала привлекать внимание и интерес композиторов изобразительно-моторным значением и способностью наполнять музыкальное звучание танцевальной образностью.

Танцевально-музыкальный синтез оказывал влияние на формирование и других средств музыки. Так, стремление к упорядоченности, равномерности, периодичности, которые демонстрировала ренессансная хореография, оказывали особое воздействие и на формирование музыкального синтаксиса и типовых музыкальных структур. Благодаря применению повторяющихся движений (вперед–назад, направо–налево), а также единообразию ритмических фигур, повторяемых партнерами в танце[2], музыка, сопровождающая танцы, приобретала все более

---

[1] Описание па гальярды дано по учебнику *Михайлова-Смольнякова Е. С.* Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения. СПб.: Лань; Планета Музыки, 2010. С. 102.

[2] Связанному в том числе и со спецификой парного танца.

отчетливые черты ясного, преимущественно парного мотивного строения, расчлененности, периодичности.

Отметим, что структурно-метрические закономерности, приобретшие первостепенное значение благодаря объединенному взаимодействию средств танца и музыки, повлияли на формирование не только ритмических и формообразующих свойств музыки, но оказали довольно серьезное влияние на становление всего комплекса средств музыки. Взаимодействие с хореографией опосредованно формировало характерные особенности даже таких сугубо музыкально-выразительных средств, как фактура и гомофонно-гармонический склад, гармония и тональная организация[1].

Инструментарий. Традиция чисто инструментального сопровождения танца, зародившаяся в эпоху позднего Средневековья, получила в XV–XVI вв. дальнейшее 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

---

[1] «Именно с танцевальной музыкой «в профессиональное искусство в разгар полифонического церковного многоголосия приходит гомофонно-гармоническое мышление». *Баранова Т.* Танцевальная музыка эпохи Возрождения. // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Сб. ст. / Сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. М., 1982. С. 9.

записи, предназначенные для сольного исполнения на одном инструменте (клавирные и скрипичные пьесы, лютневые или гитарные табулатуры), скорее всего, не имели прикладного назначения, если, конечно, не использовались танцмейстерами, аккомпанирующими уроку танца игрой на пошетте, лютне или гитаре. Музыка, предназначенная для непосредственного применения в бальной танцевальной практике, значительно чаще встречалась в ансамблевом репертуаре. Популярные сборники танцевальной музыки, адресованные любительской аудитории, подобные собраниям Пьера Аттеньяна[1], содержали паваны, гальярды, бранли и другие танцы в изложении для двух и четырех инструментов.

Ансамбли, аккомпанирующие на танцевальных вечерах, могли быть весьма различающимися и по составу и по количеству. Например, тейбор-пайп или тамерлин[2] — сочетание тамбурина и флейты, нередко применялся там, где в распоряжении танцующих был всего один музыкант[3].

Ансамбли из трех-четырех инструментов в соответствии с традицией, сложившейся еще в эпоху позднего Средневековья, объединялись по признаку громкости, силы звучания. К типичным «громким» *haute* инструментам (*фр.* haute — высокий) обычно относили сакбут (род тромбона), шалмей (деревянный духовой инструмент с широким раструбом), трубу, барабан. Такое же название имели группы *haute* инструментов в других странах Европы (*ит.* alta, *англ.* high — высокий).

Ансамбли «тихих» *bas* (*фр.* bas — низкий) инструментов обычно включали в себя виолы, гамбы, лютни, портативный орган, вёрджинел или клавикорд и пр. Флейта,

---

[1] Например, Attaingnant Pierre.«Quatorze Gaillardes neuf Pavennes, sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du jeud'Orgues Espinettes Manicordions», 1531.

[2] Или тейбор-пайп (*англ.* tabor-pipe).

[3] «Тамбурин, 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.* Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века. Учебное пособие. 1-е изд. Перевод Н. В. Юдалевич, Лань; Планета музыки, 2013. С. 141.

волынка и даже шалмей могли участвовать в составе любого типа ансамбля.

Громкие (*haute*) инструменты применялись для сопровождения массовых танцев, карнавалов, процессий — на улице или в очень больших помещениях. Сами танцы, исполняемые в подобных условиях, нередко имели достаточно демократичный, простонародный, веселый характер, включали в себя прыжки и скачки. К таким танцам относят обычно мореску, гальярду, вольту, сальтарелло и пр. Именование этой группы танцев *haute* — («высокие»), вероятнее всего, связано не только с наличием «высоких», прыжковых движений, о которых упоминают исследователи танца, а с первоначальными условиями их исполнения под «альта» ансамбль (*haute* инструментов).

«Низкие» (басданс) танцы имели название, совпадающее с наименованием группы инструментов *bas*[1]. Обычно эти танцы обладали более изысканным, куртуазным бальным характером. К группе «низких», *bas* танцев обычно относят бранль, павану, аллеманду, куранту, сарабанду, басданцу и др.

Танцевальные жанры. Новое отношение к танцу во времена Ренессанса вызвало бурное развитие многочисленных танцевальных жанров. При этом одни танцы, выйдя из употребления, забывались, другие, исчерпав себя в танцевальной практике, продолжили свою историю уже в качестве виртуозных инструментальных пьес или частей инструментальных сюит.

В распоряжении исследователей, изучающих танцевальную музыку Ренессанса, находится довольно большое количество образцов, представленных уже не в рукописных, а в печатных сборниках танцевальной музыки. Нотные издатели О. Петруччи, П. Аттеньян публиковали собрания танцевальных пьес в двух- или четырехголосном изложении (то есть для исполнения инструментальным ансамблем), а также в виде лютневых табулатур. Например, сборники танцевальной музыки П. Аттеньяна

[1] При том что в ситуации публичного бала *bas* танцы могли исполнять под громкозвучный аккомпанемент ансамбля «альта».

1555 и 1557 годов издания содержат, наряду с танцевальными пьесами неизвестных авторов, гальярды Клода Жервеза и бранли Этьена дю Терта.

Ознакомиться с танцевальными мелодиями эпохи Ренессанса можно, заглянув и в хореографические трактаты и руководства. Подобные издания представляют особый интерес, поскольку некоторые из них содержат записи и движений, и музыкального сопровождения танца.

К наиболее ранним печатным изданиям подобного рода относят книгу Мишеля Тулуза (конец XV века). В ней представлены сорок восемь танцев вместе с образцами музыкального сопровождения. Рукописный манускрипт семьи Гресли (около 1500 г.) тоже содержит записи танца и музыки, причем восемь из них даны в полном танцевально-музыкальном описании. Танцевальные трактаты второй половины XVI столетия, созданные выдающимися мастерами танцевального искусства Ф. Карозо и Ч. Негри, содержат текстовые описания последовательностей шагов, дополненные нотами: лютневыми табулатурами или примерами в изложении для четырех инструментов. Легендарная «Оркезография» Туано Арбо, изданная в 1580 г. содержит примеры мелодий в изложении для одного и нескольких инструментов. Арбо применил и особый способ записи движений, при котором названия-описания шагов располагаются практически рядом с мотивами, нотами, к которым относятся. Подобная запись позволяет современным интерпретаторам с высокой степенью точности воспроизводить танцевальные па, представленные в книге.

Некоторые хореографические трактаты содержали, наряду с текстами «обычных», бальных танцев, авторские, сложные постановочные сценические фигурные танцевальные композиции.

К концу XVI века, наряду с народными и бальными разновидностями танца, получили распространение и зрелищные, театрализованные жанры. Это могли быть танцевальные постановки с пением, парады аллегорических фигур (тоже с пением и танцами), маскарадные шествия и т. д. Все подобные танцевально-музыкальные жанровые

разновидности представляли собой ту или иную форму объединения средств музыки, поэзии, фигурного танца с элементами драмы. Музыкальная составляющая таких крупных хореографических постановок обычно выполняла прикладное назначение и поэтому довольно редко была представлена фигурой какого-либо одного композитора.

Баллетто, балло — в танцевальной практике XV века именовался многочастный постановочный танец, исполняемый под аккомпанемент инструментального ансамбля. Музыкальная канва его нередко представляла собой сюиту, составленную из музыки различных композиторов. Баллетто, балло называли также и многоголосную итальянскую танцевальную песню развлекательного характера, исполнение которой включало в себя танец.

Большой постановочный танец мог входить и в состав более крупных форм, сформировавшихся позднее, ко второй половине XVI в., получивших названия festa a ballo, **мадригальная комедия или мадригальный балет.** Это были многочастные сценические произведения, исполнявшиеся во время дворцовых представлений, карнавалов и других увеселений. Они включали в себя танцевальную или вокально-танцевальную композицию, исполнявшуюся под аккомпанемент инструментального ансамбля. Вокальная сторона *festa a ballo* или мадригального балета нередко была многоголосной, при этом словесный текст ее мог намечать и сюжетно-драматургическую линию развертывания.

Характерной музыкальной особенностью именно мадригальной комедии или мадригального балета является их музыкально-полифоническая составляющая, имеющая сходство с мадригалом как полифоническим музыкальным жанром: все партии действующих лиц здесь исполнялись многоголосным ансамблем. Среди композиторов, работавших в жанре мадригальной комедии, следует назвать А. Стриджо, Дж. Кроче, А. Банкьери, Дж. Торелли.

Танцевальную композицию ***festa a ballo*** или мадригальной комедии сочинял и готовил хореограф, она обычно была сложной и многофигурной, при этом хореография могла содержать элементы пантомимы. Так, например,

неаполитанская *festa a ballo* «Лесные и морские услады из Посиллипо»[1] хореографа Джакомо Спьярдо состояла из торжественного выхода участников и чередования танцев, хоров и сольных арий, исполняемых профессиональными вокалистами и танцовщиками. Большой заключительный раздел этого балло представлял собой собственно фигурную хореографическую композицию, исполняемую под звучание составной сюиты из пятнадцати гальярд, сочинения разных композиторов[2]. Собственно, вся музыка этого балло была составной, включала номера, сочиненные Дж. М. Трабачи, Ф. Ламбарди, П. А. Гирамо, А. Ансалоне, а также самого Джакомо Спьярдо, хореографа-постановщика этого балло.

Театрализованный жанр, представляющий собой многочастную танцевальную или вокально-танцевальную композицию, во Франции конца XVI в. приобрел форму придворного балета — *ballet de cour*. Этот жанр имел огромный успех и популярность на протяжении следующего, семнадцатого столетия, формируя уже барочную традицию танца.

В Англии аналогичный театрализованный вокально-танцевальный жанр бытовал под названием масок.

Маски (*англ.* masque) — жанр традиционного английского театра XVI–XVII веков, придворное увеселительное представление, комедийный дивертисмент, состоявший из драматических эпизодов, комических интермедий, буффонад, танцев, сольного и хорового пения под аккомпанемент инструментальный музыки. Жанр масок оказал серьезное влияние на формирование английской национальной оперы.

Пастиччо (*ит.* pasticcio — паштет; смесь) — сценическое произведение, состоящее из сольных номеров и ансамблей, заимствованных из различных, как правило,

---

[1] В материалах об этом балло можно ознакомиться с текстом либретто и некоторыми сохранившимися образцами музыкального сопровождения. A Neapolitan festa a ballo «Delizie di Posilipo boscarecce, e maritime», and Selected instrumental ensemble pieces from Naples Conservatory ms. 4. 6. 3., Edited by R. Jakson, A-R Editions Madison, Inc., 1978.

[2] В том числе Дж. Да Маска, Дж. М. Трабачи, К. Джезуальдо, Дж. М. Сабини, а также ряда неизвестных авторов.

театральных произведений нескольких композиторов (или, реже, одного композитора).

Интермедия (*лат.* intermedius — находящийся посередине) — небольшая драматическая или танцевальная сцена, нередко комического характера, разыгрываемая между действиями основной пьесы (драмы, а позднее — оперы). Возникнув в ренессансном театре XV века, она получила распространение в театре Италии, Англии, Испании XVI–XVII веков. В качестве примера сошлемся на исторические материалы, сохранившие описание, а также фрагменты текста балло для интермедии Э. Кавальери, поставленной в 1589 году при дворе Медичи. Они свидетельствуют о том, что музыкальная часть этой интермедии представляла собой циклическую рондообразную композицию, включавшую в себя двадцать четыре музыкальных и шесть музыкально-танцевальных эпизодов, где мелодический материал первого эпизода многократно возвращался в виде рефрена[1].

Пастораль (*фр.* pastorale — пастушеский, сельский) — театрализованное вокально-драматическое представление, показывающее идеализированные картины сельской жизни. Пасторали обычно включали значительные танцевальные эпизоды: шествия, танцевальные интермедии и сюиты.

Ренессансная сюита. Сюита (*фр.* suite — ряд, последовательность) — одна из основных разновидностей многочастных циклических форм инструментальной музыки. Циклы танцевальной музыки, объединявшие танцы сочинения одного или нескольких композиторов, возникали в соответствии с потребностью в создании крупных танцевальных композиций для балов или светских увеселений. «Используя вновь созданные композиции и нововведения, они [музыканты] составляют сюиты, называя их так, как им нравится»[2]. В танцевальной практике позднего

---

[1] Dance Music from the Ballets de Cour 1575–1651: Historical Commentary, Sourse Studyand Transcriptions: David Joseph Buch. Dance & Music Series №7, Library of Congress Cataloging, 1993. С. XIV.

[2] *Арбо Т.* Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI в. Учебное пособие. 1-е изд./перевод Н. В. Юдалевич. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. С. 140.

Возрождения объединение нескольких танцевальных мелодий в сюиту осуществлялось по принципу контраста в последовательности двух танцев. При этом обычно при чередовании танцев медленный темп противопоставлялся быстрому, а двухдольность — трехдольности. Например, павана — гальярда; 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, — вольта или пива.

К характерным особенностям сюиты того времени следует отнести не только принцип контрастного сопоставления танцев, но и их объединение на основе интонационного родства, или даже единства мелодии. Оба танца в паре (например, павана-гальярда) могли иметь в своей основе единое мелодическое основание, при этом второй танец (гальярда), сочинялся или импровизировался как метрическое и ритмическое преобразование первого танца (паваны). Принцип построения сюиты на сходном, но метроритмически различающемся материале распространился в танцевальной практике, и вскоре стал определяющим для многих танцевальных композиций. Иногда заключительный, производный танец совсем не фиксировался в виде нотной записи, при этом исполнители сами создавали основанную на его ритмоформуле варьированную версию, сохраняя мелодический рисунок и гармонию первоначального танца[1].

Бассданс (*фр.* bassedanse — «низкий танец») — собирательное название бальных танцев в умеренном темпе и, как правило, в двух-четырехдольном размере, распространенных во Франции, в Италии между второй половиной

[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».

XIV и серединой XVI века. Благодаря основному характеру танца, напоминающему шествие или хоровод, а также отсутствию быстрых па и прыжковых движений, характерных для *haute* танцев, бассдансы часто называли «променадными». Поскольку долгота шествия зависела от количества хореографических фигур, а также и от размеров помещения, структура танца обычно была незамкнутой. Ей соответствовала «сборная» музыкальная композиция, имеющая произвольное количество разделов.

Бассаданца — более подвижная итальянская разновидность бассданса, популярная в XV веке.

Бранль (*фр.* branle — качание, движение) — первоначально народный хороводный, позднее также бальный, придворный танец XV–XVII веков французского происхождения. Бытовало несколько разновидностей бранля, отличающихся по темпу (от умеренного до быстрого), дольности (чаще двухдольный, но существовали трехдольные его разновидности), характеру (от энергичного простонародного, до плавного бального). Бранли сыграли большую роль в развитии бальной хореографии, явившись первоосновой многих салонных танцев, появившихся позднее.

Пива (*ит.* piva) — быстрая итальянская трехдольная разновидность бассаданца XV века. В шестнадцатом столетии пива, видимо, потеряла прикладное назначение. Так стали называть инструментальные лютневые пьесы, имеющие трехдольный размер и свободную структуру. С сохранившимися образами пивы можно ознакомиться по сборнику лютневых табулатур Дж. Дальцы[1].

Мореска (*ит.*, *исп.* moresca, или *фр.* mauresque) первоначально, в эпоху позднего Средневековья, — пантомимный танец с оружием, видимо, испанского происхождения. В ренессансной Европе мореска становится принадлежностью различных городских театрализованных зрелищ, приобретая характер постановочного фигурного танца торжественного, воинственного характера. Морески XV века

[1] «Intabolatura de lautolibro quarto» J. A. Dalza, в издании O. Petrucci (1508).

чаще были двухдольны, с четким ритмом, подчеркиваемым ударами каблуков. Позднее, к XVII веку мореской стали называть балет или танец-пантомиму в операх — как например, в финале оперы «Орфей» К. Монтеверди.

Павана (*ит.* pavana) — придворный танец, схожий с бассдансами XV века спокойного и горделивого характера, в двухдольном размере. Первые сохранившиеся образцы паваны содержатся в лютневой табулатуре Дальцы[1]. В процессе распространения по Европе в XVI — начале XVII века павана приобретает все более торжественный характер и медленный темп. «Ритм в паване двухдольный и состоит из белой минимы и двух черных»[2].

Для музыки паваны характерны композиционная ясность, нередко реализуемая в квадратной структуре, преимущественно аккордовое изложение, иногда изукрашенное орнаментальными фигурациями.

К концу XVI века павана сохранила свою популярность в качестве танца только в Англии. При этом вплоть до конца XVII в. этот жанр продолжал свое развитие в качестве чисто музыкального: павана вместе с гальярдой, сальтарелло и пивой вошла в состав ранней (ренессансной) инструментальной сюиты. Сюиты сочиняли для клавира, лютни или инструментального ансамбля.

Калата (*ит.* calata — «схождение вниз») — итальянская разновидность паваны, бытовавшая в XV веке. Сохранившиеся образцы калаты[3] шестнадцатого века представляют собой лютневые пьесы в трехдольном или шестидольном размере.

Падуана (*ит.* padoana, padovana) — в XVI–XVII вв. — быстрый, с триольным ритмом итальянский танец, родственный сальтарелло и пиве.

Падуаной называли также и разновидности паваны и пассамеццо.

---

[1] «Intabolatura de lautolibro quarto» J. A. Dalza, в издании O. Petrucci (1508).

[2] *Арбо Т.* Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI в. Учебное пособие. 1-е изд. / перевод Н. В. Юдалевич. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. С. 142.

[3] В лютневых табулатурах Дж. А. Дальца (J. A. Dalza) в издании О. Петруччи (1508).

Пассамеццо (*ит.* passo e mezzo — полтора шага) — итальянский двухдольный танец XVI века. По характеру близок паване, но отличается от нее более подвижным темпом. Пассамеццо XVII века — инструментальная пьеса для лютни, клавира или ансамбля.

Гальярда (*ит.* gagliarda — веселая, смелая, бодрая) — трехдольный танец итальянского происхождения, веселый и живой, сохранивший черты народной крестьянской пляски. Характерным движением гальярды, занимавшим два трехдольных такта, является танцевальная фигура *cinq pas* («пять шагов»): четыре шага, прыжок, поза. Для гальярды XVI века характерны умеренно быстрый темп, аккордовый склад.

Исчезнув из танцевального обихода, гальярда продолжала свою историю в качестве одной из пьес, составляющих танцевальную сюиту. Ее музыкальный облик стал трансформироваться, и к XVII–XVIII векам гальярда превратилась в медленную полифоническую пьесу медитативного характера.

Одна из разновидностей гальярды, **каскарда** — быстрый трехдольный танец XVI века, часто с пунктирным ритмом.

Еще одна более плавная разновидность гальярды — **турдион,** или **турдильон** (*фр.* tourdion, *ит.* tordiglione) танец, распространенный в XV и начале XVI в. Пьер Аттеньян сделал турдион популярным, включив его в свои нотные издания.

Вольта (*ит.* voltare поворачиваться) — подвижный трехдольный танец итальянского происхождения, наиболее характерным движением которого является верчение-поворот. Вольту иногда тоже рассматривают как разновидность гальярды.

Тарантелла (от названия г. Таранто на юге Италии) — итальянский народный танец, живой и темпераментный. Музыкальный размер тарантеллы обычно двухдольный, с характерным триольным ритмом, свойственным танцевальной музыке, отображающей скачки и прыжки. Яркая характеристичность, благодаря которой тарантелла воплотила в себе образ танцевальной Италии, обусловила огромную популярность этого танца в европейской

профессиональной музыке. Тарантелла получила разнообразное воплощение в инструментальных и сценических произведениях композиторов эпохи романтизма, ее сочиняли Н. Паганини, Дж. Россини, Ф. Лист, К. Сен-Санс, М. Глинка, М. Балакирев, С. Прокофьев.

ТЕМА 4.
ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Пышность и вычурность, многогранность и противоречивость барокко — эпохи всеобъемлющего, полифонического синтеза искусств, воплотились в самых разных музыкально-танцевальных формах и жанрах. Законы новой художественной экспрессии проявились в этот период в новых синтетических жанрах, многие из которых были рождены в русле театрально-музыкального искусства.

Эпоха барокко знаменательна появлением такого многозначного для истории развития музыки жанра, как опера. Однако важно отметить, что в момент своего рождения в недрах флорентийской камераты[1] опера, воплощая античную идею гармонии искусств, понималась ее создателями как синтез, возрождающий традиции древнегреческого театра, где танцу, наряду с драмой придавалось вполне равноправное значение.

Ранняя опера была самым тесным образом сплавлена с танцевальными и балетными жанрами того времени. Известно, например, что почти во всех театральных работах такого оперного по складу творчества композитора, как Клаудио Монтеверди (1567–1643), танцы присутствуют практически всюду[2]. Аналогичным было танцевальное влияние, оказываемое, например, на римскую оперу, где

---

[1] Флорентийская камерата (*ит.* camerata— компания, кружок) — содружество музыкантов и литераторов, созданное во Флоренции в 1573 году. Результатом ее творческой деятельности стала первая в истории музыкального искусства опера «Дафна» Я. Пери на либретто О. Ринуччини.

[2] Сам Монтеверди упоминал в своем письме в 1618 г., что в его опере «La finta pazza Licori» балет встречается в каждом акте, причем все балеты разные. Silke Leopold. Monteverdi: Music in Transition, Oxford: Oxford University Press, 1991. С. 123.

работали композиторы Стефано Ланди и Лоретто Виттори, или венецианскую, представленную именами Франческо Кавалли и Марка Антонио Чести. По оценкам историков музыки, между 1637 и 1700 годами в венецианских операх было исполнено более шестисот балетных постановок.

Открытие во Франции в 1661 г. Королевской академии музыки и танца ознаменовало новый этап развития уже сложившихся театрализованных и театральных форм, а также и формирования новых жанров в русле музыкально-хореографического синтеза: от интермедии — миниатюрного спектакля с «живыми картинами» и танцами, пасторали, оперы-балета, комедии-балета, до полноценного балетного спектакля.

Музыку и танцы для грандиозных дивертисментов и театральных спектаклей французских монархов, придававших огромное значение развитию театра и танцевального искусства[1], создавали как широко известные и популярные композиторы подобные Жану Батисту Люлли (1632–1687) и Марку Антуану Шарпантье (1643–1704), так и малоизвестные, ныне забытые. Музыка к театральному спектаклю могла быть и сборной, составленной профессиональным капельмейстером (или композитором) из музыки различных театральных произведений нескольких популярных авторов.

Придворные балеты, облагороженные участием в них коронованных особ, приобрели во Франции особый статус государственного значения. Благодаря изобретению системы нотации танца[2] они стали быстро распространяться по Европе и получили огромную популярность при дворах других европейских монархов и князей. При этом

---

[1] Известно, что Людовик XIV, придававший огромное значение танцу, балету, дебютировал в *ballets de cour* в возрасте двенадцати лет, то есть в 1651 г., и сошел со сцены лишь в 1670 году. Музыка и танцы сочинения его отца, Людовика XIII были представлены в знаменитом Мерлезонском балете (1635), где он сам исполнил несколько ролей.

[2] Рауль Ожер Фёйе записал придуманную Пьером Бошаном, французским хореографом и танцмейстером короля Людовика XIV, нотацию — форму записи танцев барокко. С помощью этой нотации, ставшей одной из самых распространенных, Фёйе ежегодно публиковал сборники танцев. В началеXVII в. танцмейстеры П. Сайрис, Дж. Эссекс и Дж. Уивер перевели труды Р. О. Фёйе на английский язык.

французский и итальянский танцевальный репертуар обогатился сочинениями композиторов других стран Европы. Например, для дворцовых театрализованных представлений, проходивших в Вайсенфельсе и Веймаре, немецкий композитор Иоганн Герман Шейн создал двадцать инструментальных сюит, изданных позднее в виде цикла под названием «Музыкальный пир»[1]. Известным сочинителем танцевальных оркестровых сюит был и ученик Люлли Георг Муффат. Австрийский придворный композитор и скрипач Иоганн Генрих Шмельцер, чье наследие составило более 150 инструментальных сюит, сочинял музыку балетов для венского королевского двора. Шведская коллекция музыкальных рукописей, относящихся к периоду 1646–1656 годов, содержит 243 танца, представленных курантами, аллемандами, сарабандами, бранль-гавотами и т. д.

Танцевально-музыкальное взаимодействие. Жанр придворного балета трактовался в эпоху барокко как воплощение идеи синтеза искусств, где поэзия, музыка и танец отражают высшую гармонию, которая правит Вселенной. Однако в зависимости от степени вовлеченности каждого из творцов спектакля, представляющих тот или иной вид искусства — танцевального, музыкального, литературно-драматического или живописно-декорационного, — та или иная составляющая единства могла выходить на первый план, определяя содержательные и жанровые особенности данного конкретного произведения. Например, в совместных сценических работах Жана Батиста Люлли и Пьера Бошана, где, по выражению В. Красовской, «встретились и сплелись виртуозные формы танцевальной музыки и балетного танца»[2], хореографическая и музыкальная сторона единства были вполне равноценны.

В этом смысле жанр балета-комедии представлял собой уникальное соединение работ выдающихся творцов танца и пантомимы (П. Бошан), музыкально-инструментального

---

[1] Опубликован в 1617 году.

[2] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 143.

и вокального искусства (Ж. Б. Люлли, М. А. Шарпантье), художника-декоратора (К. Вигарани) с драматургией гениального Ж. Б. Мольера.

Однако не меньшим успехом пользовались и театрализованные придворные представления, маскарады и другие развлечения, где лишь один или два из компонентов синтетического единства были наиболее содержательными, оставляя за другими участниками право дополнить центральную идею, послужить ей, выполняя прикладные функции. Например, в танцевальном маскараде или другой танцевально-декоративной по основному замыслу композиции, сюжетная линия могла быть едва намечена, — в то время как основной художественный акцент делался на мастерство хореографа-постановщика и художника-декоратора. Более того, и сама хореографическая композиция могла отступить на второй план перед могуществом сценографа, выступавшего в роли художника по костюмам, декоратора и архитектора, создававшего поражающие воображение эффекты, основанные на применении достижений в области механики и театральной машинерии.

Балетмейстеры-постановщики, выдающиеся мастера танца, такие как Пьер Бошан, первый директор балетной труппы Королевской академии музыки и теоретик балетного искусства, или его ученик, хореограф Луи-Гийом Пекур, сотрудничавшие с Ж. Б. Люлли, при постановке его опер и балетов охотно обращались и к менее известным и амбициозным композиторам или исполнителям-инструменталистам. Ведь они в силу своего скромного по сравнению с наиболее выдающимися композиторами Франции статуса были гораздо более расположены учитывать любые пожелания создателей танцевальной композиции. Музыкальная составляющая танцевальных эпизодов многих спектаклей в подобных случаях не претендовала на роль центрального драматургического компонента целого. В прикладной ситуации важнейшим критерием при подборе и исполнении музыки являлось ее жанровое предназначение, то есть соответствие хореографическим требованиям и нуждам. Именно потребности танцевального

применения определяли ритм, темп, композиционные и все другие особенности музыки.

Нужно отметить, что на протяжении последних четырех столетий истории хореографического искусства та жанровая музыкальная традиция, что состояла в прикладном понимании и предназначения музыки, никогда не прерывалась и вполне успешно развивалась параллельно с развитием более возвышенных художественных форм музыки. Она находила и находит воплощение во многих стилях и жанрах танцевальной музыки, в том числе и современных.

Прикладную музыку для танцев сочиняли как профессиональные композиторы (например, Ж.-Ж. Муре, прижизненное издание танцевальных сборников которого заняло шесть томов), так и инструменталисты. Известными сочинителями прикладной музыки для танцев был, например, клавесинист Ж. Ш. де Шамбоньер, подобно Ж. Б. Люлли обладавший талантом танцовщика. Разносторонние способности демонстрировали и многие хореографы, сами сочинявшие музыку для своих танцевальных постановок, — например, выдающийся скрипач и хореограф Жак Кордье, по прозвищу Де Бокан, итальянские постановщики Эмилио де Кавальери и Филлипп д'Агли.

Аккомпанемент танцам в спектакле мог осуществляться и имровизационно — непосредственно инструменталистами. В этом случае музыканты-импровизаторы варьировали популярные танцевальные мелодии, составляя из них сюиту, или импровизировали цикл остинатных вариаций — то есть вариаций на неизменную мелодическую последовательность-тему.

Композиционные особенности танцевальной музыки. Большинство придворных танцев, ставших популярными в XVII веке, имеют фольклорное происхождение. Однако их бытование в качестве профессиональной музыки для танцев привело к определенным структурно-композиционным изменениям. Они в целом приобрели более ясную мелодическую расчлененность, отчетливость и периодичность структуры, — нередко и квадратное строение.

Барочная танцевальная сюита унаследовала ренессансные сюитные композиционные принципы, основанные на контрастном чередовании пар танцев. Сюита включала в себя аллеманды, куранты, сарабанды, жиги, гавоты, а также другие популярные жанры того времени. Структурные особенности и долгота танцев, входивших в состав бальных танцевальных сюит, определялись их прикладным назначением. Музыкальная форма танца могла быть трех- или пятичастной. Более продолжительные по долготе танцы обычно представляли собой либо род остинатных вариаций, либо, при использовании нескольких тем, приобретали черты рондо.

Поскольку танцевально-песенные мелодии предоставляли основной ресурс для сочинения вариаций, вариационный тип формы стал характерен для всех жанров танцевальной музыки, включая театральные. Вариационный цикл, используемый в качестве музыкальной канвы театрального танца, нередко совмещал в себе свойства вариационного цикла с композиционными особенностями рондо.

Музыкальная составляющая крупных сценических танцевально-музыкальных жанров, подобных *ballet de cour,* обладала значительно более сложной структурой. Придворный балет представлял собой огромную музыкально-драматическую композицию, состоящую из чередования замкнутых сцен, где наряду с музыкой танцев звучали инструментальные и вокальные арии, увертюры, сольные и хоровые вокальные номера, диалоги или, позднее, речитативы. При этом развернутые танцевальные эпизоды, включаемые в придворный балет, нередко сочинялись и исполнялись в форме барочной сюиты или остинатных вариаций.

Инструментарий. Инструментальные ансамбли, исполнявшие танцевальную музыку на балах в XVII столетии, стали значительно более однородными по составу. Это означает, что их организация приближалась к современному, родственному принципу подбора инструментов в ансамбле по группам, — например, струнные смычковые, деревянные духовые и т. д.

Значительно более серьезные изменения произошли в инструментарии музыки театральной. Освоение художественного пространства театрального спектакля, создающего небывалые (по сравнению со звуковым потенциалом танцевального зала) акустические возможности, рождало потребность в новой тембровой звуковой палитре. И она была изобретена: новый этап в истории музыки ознаменовало рождение и формирование оркестра.

В эпоху барокко состав оркестров еще не был постоянным и утвердившимся, и композиторы, сочиняя музыку, скорее ориентировались на тот состав инструментов, каким они могли располагать в данных обстоятельствах. Однако именно эпохе барокко принадлежит рождение идеи **оркестра как художественно организованного сочетания разных групп инструментов**.

Струнную смычковую группу барочного оркестра составляли виолы и скрипки. Виола была представлена несколькими разновидностями — виола да гамба, виола д'амур, виола бастарда. Однако вскоре большую популярность приобрела скрипка, постепенно вытеснившая виолу. Успехам скрипки весьма способствовала деятельность прославленных итальянских скрипичных мастеров — Н. Амати, А. Страдивари, Дж. Гварнери, изготовлявших непревзойденные по качеству скрипки, альты, виолончели и контрабасы.

Духовые инструменты, вошедшие в состав барочного оркестра, представляли флейты, шалюмо (предок кларнета), шалмеи, гобои, фаготы, трубы и сакбуты (тромбоны). Лютня (а также басовая разновидность лютни — теорба) вместе с клавесином, спинетом и органом давали постоянную басовую и гармоническую основу оркестровой музыке.

Сегодня мы можем составить достаточно ясное впечатление о барочном инструментарии, обратившись к искусству многих современных музыкальных коллективов. Творческое направление, занимающееся изучением традиций инструментального и вокального исполнительства, а также реконструкцией старинных инструментов, получило название «исторически осведомленная исполнительская

практика» (*англ.* historically informed performance practice — HIPP), или «исторически осведомленное исполнительство». Широкое применение имеет и менее точное, но более распространенное название этого творческого направления — аутентизм, аутентичное исполнительство. Среди выдающихся музыкантов, исполняющих произведения композиторов эпохи барокко с учетом старинных исполнительских традиций, можно назвать Густава Леонхардта, Николауса Арнонкура, Тона Коопмана, Франса Брюггена, Филиппа Херревеге, Джона Элиота Гардинера, Кристофера Хогвуда, Уильяма Кристи, Масааки Судзуки, Кристофа Руссе и многих других. У истоков аутентичного исполнительства в СССР стояли такие музыканты как Андрей Волконский, Андрес Мустонен, Алексей Любимов, Татьяна Гринденко.

Танцевальные жанры

Придворный балет, ballet de cour — первоначально, французский театрализованный жанр, включающий в себя, наряду с хореографией, поэзию, драму, сценографию и декорационное искусство, а также вокально-инструментальную музыкальную составляющую. Он представлял собой большой спектакль, исполняемый членами королевской семьи, придворными, а также профессиональными танцорами и вокалистами. Придворный балет имел сложную композицию, которая включала в себя инструментальные и вокальные арии, ансамбли и хоры, одну или несколько танцевальных сюит, состоящих из чередования *entrües* и танцев. Венчал эту композицию обычно фигурный танец, финальный «большой балет», который исполняли все участники представления. Музыку для вокальных и танцевальных номеров могли сочинять разные композиторы.

Многие историки балета склонны считать первым в истории музыкального театра балетным спектаклем именно французский *ballet de cour*«Цирцея, или Комедийный балет королевы», поставленный в 1581 году в Париже итальянским скрипачом, композитором и хореографом Бальтазаром де Божуайё (де Бельджозо). Музыку к «Цирцее» создал Жирар де Болье. Музыкальная составляющая этого спектакля представляла собой композицию из восьми хоров, двух

вокальных соло, двух дуэтов с хором и двух больших инструментальных танцевальных сюит[1]. Известно, что сами авторы «Цирцеи» относили свое творение к музыкально-вокальному и танцевальному искусству в равной степени.

Через полвека после первого представления «Цирцеи, или Комедийного балета королевы» французский придворный балет превратился в один из самых актуальных европейских жанров. Он получил классическую форму «балета с выходами» — ballets à entrées, разновидность придворного балета с простым сюжетом, позволяющим дробить действие на «выходы», то есть замкнутые сцены, состоящие из выступлений танцевальных групп и солистов, а также вокалистов и декламаторов. Грандиозность, пышность, пристрастие к эффектным зрелищам в сочетании с совмещением иллюзорного и реального — эти свойства барочного искусства нашли в придворном балете выражение в форме музыкально-хореографических композиций, поражающих особой сложностью и изощренным мастерством и величием.

Музыку к французским придворным балетам сочиняли Михаель Преториус, Пьер Гедро, Антуан Боссе, Этьен Молиньи, Франсуа де Шанси. Однако расцвет жанра придворного балета, а также этапы рождения других танцевально-музыкальных произведений связаны с творчеством выдающегося французского композитора Жана Батиста Люлли. «Главный мастер французского барокко», композитор, инструменталист, танцор, скрипач, дирижер, Люлли плодотворно работал во многих жанрах, но, отдавая предпочтение опере, создал и десятки придворных балетов, а также ряд других танцевально-театральных сочинений.

Антре, entrées (*фр.* выход) — составной элемент композиции придворного балета (или ballets à entrées), представляющий собой автономную сцену с чередованием танцев. Антре встречались также в интермедиях и пасторалях, в комедиях-балетах, в операх-балетах или даже лирических трагедиях. В театральной традиции барокко

[1] Celler Ludovic Les origines de l'Opéraet le ballet de la Reine (1581) Paris, Librairie Académique — 1868: Biblio Bazaar, 2008.

различались несколько типов танцевальных антре, в зависимости от характера персонажей и стиля (серьезные, комические или гротесковые); от пола и количества участников (антре соло, антре двух танцовщиц и т. д.)

Балетная ария, air de ballet. В XVII веке арией называли не только вокальные, но и инструментальные пьесы танцевального или песенного характера. В качестве танцевального номера *air de ballet* включали в придворные балеты, интермедии, пасторали и т. д. С распространением традиций придворного балета в Европе танцевальные пьесы под названием *air de ballet* стали популярны во многих странах, позже они вошли в состав танцевальных инструментальных сюит. Впоследствии такие арии, уже не предназначенные для танца, создавали Г. Ф. Гендель, И. С. Бах.

Комедия-балет — театральный жанр середины XVII века, комедийное представление, соединявшее в себе диалог, танец, пантомиму и вокально-инструментальное сопровождение. В качестве создателей комедии-балета объединили усилия драматург Ж. Б. Мольер, балетмейстер П. Бошан и декоратор К. Вигарани. Среди наиболее известных их работ назовем комедии-балеты «Докучные», «Брак поневоле», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной» и др. После Люлли совместную работу с Мольером над его комедиями-балетами продолжил выдающийся французский театральный композитор М. А. Шарпантье.

Маски (*англ.* masque) — как и в эпоху Ренессанса, этот жанр традиционного английского театра представлял собой придворное увеселительное представление, состоящее из драматических эпизодов, комических интермедий, буффонад, танцев, сольного и хорового пения. Он продолжал плодотворно развиваться и оказал серьезное влияние на формирование английской национальной оперы. В этом жанре работали такие выдающиеся английские композиторы, как Мэтью Локк, создатель первой английской оперы, Джон Уэлдон, а также Генри Пёрселл, создававший театральные произведения высочайшей художественной ценности.

Семи-опера (*англ.* semi-opera — «полуопера») — характерный для английского театра XVII в. музыкально-

танцевально-драматический жанр, развивавший традиции маски. Музыка в семи-опере обладала довольно самостоятельным значением, представляя собой чередование сцен, вокальных и танцевальных эпизодов. Первой семи-оперой считается спектакль «Зачарованный остров» по «Буре» Шекспира, поставленный Т. Беттертоном в 1674 г. Музыку к этому спектаклю написали несколько композиторов: М. Локк (инструментальные вступления ко всем актам), Дж. Б. Драги (музыка к танцам), П. Хамфри, П. Реджо и Дж. Харт (вокальная музыка). Наиболее значительный вклад в развитие этого жанра внес Генри Пёрселл, который написал несколько семи-опер, в том числе такие произведения, как «Король Артур», «Королева фей», «Тимон Афинский», «Королева индейцев».

Вариации на неизменный бас. История танцевальной музыки показывает, что инструментальное варьирование танцевально-песенных тем представляло традиционный способ аккомпанемента танцу. Вариации, таким образом, представляли старейший тип музыкальной формы, рожденный в музыкально-танцевальной практике Античности и Средневековья.

Музыкальную форму вариаций образуют тема и ее несколько (не менее двух) измененных воспроизведений, которые называют вариациями. Одной из разновидностей вариационной формы, наиболее распространенной в инструментальной практике XVII — начале XVIII века, были вариации на остинатный, то есть неизменный, бас (*basso ostinato*). Они основаны на принципе многократного и неизменного проведения темы в басу — при постоянном изменении, обновлении остальных голосов.

В качестве неизменных, повторяющихся тем, на основе которых происходило варьирование, обычно применялись популярные, общеизвестные для музыкантов того времени мелодические формулы танцевальных напевов. Наиболее устойчивые формулы-темы имели жанры пассамеццо[1], фолии, пассакалии и чаконы.

---

[1] Формула пассамеццо имела две разновидности, различающиеся гармонически: «старинную» (итал. *passamezzo antico*) и более позднюю, «современную» (итал. *passamezzo moderno*).

Вариации на неизменный бас получили широкое распространение в XVII веке в театральных жанрах пассакалии и чаконы.

Каждая танцевальная фигура, эпизод в многочастной театральной композиции чаконы или пассакалии, состоящей из разделов-вариаций, представляла собой не что иное, как вариацию в музыкальном смысле. Мы можем предположить в связи с этим в качестве гипотезы, что хореографическое понятие вариации (означающее уже сольное танцевальное выступление), возможно, зародилось первоначально именно в эпоху бассо-остинатных вариационных форм.

Пассакалья, пассакалия (*ит.* passacaglia, *исп.* pasacalle, от *исп.* pasar — проходить и calle — улица) — первоначально испанская песня с сопровождением гитары, позднее, в конце XVI века, танец торжественного характера. Основой пассакалии служил басовый напев мелодии танца, при повторениях которого верхние голоса варьировались. На рубеже XVII–XVIII веков пассакалии приобрели популярность в театральной музыке, их включали в танцевальные сцены в итальянских и французских операх. Пассакалии присущ трехдольный размер, торжественный, возвышенный характер музыки, медленный темп.

Сходным характером и особенностями обладали и чаконы, поэтому многие композиторы и историки музыки были склонны отождествлять оба этих жанра.

Чакона (*исп.* chacona, *ит.* ciaccona). Первоначально чакона была танцем, известным в Испании с конца XVI века. Танец исполнялся в сопровождении пения и игры на кастаньетах, в оживленном темпе, трехдольном размере. Перейдя в XVII веке в придворный балет Франции, чакона стала популярным жанром театральной танцевальной музыки и приобрела торжественный и церемонный характер, ясно очерченную периодичность структуры, а также, подобно пассакалии, форму бассо-остинатных вариаций. При этом многие театральные чаконы, аналогично другим сценическим жанрам танцевальной музыки, совмещают в себе признаки и вариационной, и рондообразной форм.

В сценических произведениях Люлли, Шарпантье, Рамо, Пёрселла чаконы встречались в заключительных частях опер, семи-опер и опер-балетов, выполняя функцию финального «большого балета», в котором принимали участие все персонажи спектакля. Встречались и «сольные» чаконы, предназначенные для одного исполнителя-танцовщика, — например, чакона из лирической трагедии Ж. Б. Люлли «Фаэтон» (1683) в хореографии Л. Пекура.

Традиция театральной чаконы просуществовала длительное время, вплоть до эпохи К. В. Глюка, сочинившего чаконы для своих опер «Орфей и Эвридика», «Ифигения в Авлиде».

С XVIII века принцип варьирования, основанный на повторяющейся линии баса, стал шире применяться в жанрах чисто инструментальной музыки. Клавирные, органные, скрипичные пьесы в форме полифонических вариаций с неизменным басом получали те же названия пассакалии и чаконы. Жанр полифонических остинатных вариаций достиг своего расцвета в творчестве И. С. Баха, Д. Букстехуде, Г. Ф. Генделя, после чего почти исчез из музыкальной практики.

Романеска (*ит.* romanesco — римский) — название различных распространенных в Западной Европе в XVII–XVIII веках инструментальных танцевальных пьес, вариационных циклов на basso ostinato, а также арий и песен с инструментальным сопровождением. Отличительным признаком романески была басовая фигура с ходом на кварту. Самые ранние пьесы, встречающиеся с названием «романеска», — танцевальные пьесы для лютни. В начале XVII века были распространены вокальные романески, во второй половине столетия — клавирные.

Барочная танцевальная сюита. Состав традиционной танцевальной сюиты на протяжении XVII столетия не был постоянным, поскольку одни танцы сохраняли и развивали популярность в бальной практике, другие, закончив историю своего танцевального предназначения, трансформировались в жанры инструментальной музыки. Судя по содержанию манускрипта Филидора, огромного рукописного собрания танцевальных мелодий, датируемого

1699 и 1712 годами[1], наибольшую популярность в качестве танцев, исполняемых на балах, имели следующие жанры: аллеманда, куранта, павана, менуэт, бурре, сарабанда, чакона, жига, гавот, ригодон.

При том что тенденция к отходу от прикладной трактовки танцевальной сюиты намечалась уже в творчестве английских вёрджиналистов Уильяма Бёрда, Джона Булла, Орландо Гиббонса, то есть в начале XVII века, — свое всеобъемлющее художественное значение сюита стала приобретать в первой половине следующего, восемнадцатого столетия, став сугубо инструментальным жанром, популярным у многих европейских композиторов. Сюиты сочиняли Жак Шамбоньер, основоположник французской школы клавесинистов, его ученик Луи Куперен, Франсуа Куперен, чей изысканно-филигранный стиль был во многом родствен стилю рококо во французском искусстве XVIII в. Сюиты были излюбленным жанром немецких композиторов Иоанна Якоба Фробергера, в творчестве которого утвердился классический тип сюиты, и Георга Филиппа Телемана, создавшего около 600 оркестровых сюит, а также и многих других композиторов. Высочайших музыкальных художественных вершин инструментальные сюиты достигли в XVIII столетии в творчестве Иоганна Себастьяна Баха (инструментальные сюиты и партиты) и Георга Фридриха Генделя (оркестровые и клавирные сюиты).

Классический тип старинной инструментальной танцевальной сюиты предполагал следующую последовательность частей: за умеренно медленной четырехдольной аллемандой следовали более подвижная по темпу трехдольная куранта и медленная, тоже трехдольная сарабанда. Сюиту завершала стремительная жига. Большинство инструментальных сюит конца XVII — начала XVIII века включали в себя и другие части, располагающиеся обычно между сарабандой и жигой: менуэт, гавот, бурре, паспье, полонез. Аллеманду стала предварять прелюдия, увертюра или симфония. Позже в сюиту стали включать арии,

[1] Манускрипт А. Филидора (1650–1730), огромное рукописное собрание танцевальной музыки за период с 1575 по 1690 гг. содержит как танцы, исполнявшиеся на балах, так и музыкальные номера из балетов.

рондо, каприччо и другие инструментальные пьесы нетанцевального характера.

Аллеманда (*фр.* allemande — немецкий) — старинный танец в характере шествия, в умеренном темпе и четном размере (чаще всего четырехдольном), с плавной, закругленной мелодикой. Принадлежит к парным бальным массовым танцам. В барочной сюите аллеманда заняла положение ренессансной паваны. Аллеманда обычно образовывала танцевальную пару с более подвижной по темпу трехдольной курантой.

К концу XVII века, став популярной уже в качестве первой части инструментальной (лютневой, клавирной) и оркестровой сюиты, аллеманда утратила песенно-танцевальные черты, стала торжественной вступительной пьесой в медленном темпе, полифонической фактуре.

Куранта (*фр.* courante, *ит.* corrente — бегущая) — старинный придворный трехдольный танец итальянского происхождения. Круговое движение танцоров в этом танце предопределило гибкость и закругленность мелодии. Отличительными чертами итальянского типа куранты являются быстрый темп, моторность, периодичность, гомофонный склад, простота гармонической и ритмической структуры. Более поздние французские куранты исполнялись в умеренно быстром темпе, нередко излагались в усложненной полифонической фактуре. К концу XVII века, подобно аллеманде, куранта трансформируется в часть инструментальной и оркестровой сюиты.

Сарабанда (*исп.* zarabanda) — танец испанского происхождения, известный с XV в. Первоначально сарабанда исполнялась под темпераментный аккомпанемент кастаньет, гитары и сопровождалась пением. К XVII веку сарабанда, став танцем, исполнявшимся в бальной зале или на театральной сцене, приобрела, подобно менуэту, торжественный, величавый (или скорбный) характер и медленный темп. Сарабанда — трехдольный танец, для ее ритмоформулы характерна остановка-акцент на второй доле второго такта.

Жига (*англ.* jig, *нем.* gigue, *фр.* gigue) — быстрый старинный парный (у моряков сольный) танец кельтского

происхождения, до сих пор сохранившийся в Ирландии. В XVII веке, став популярным салонным танцем во многих странах Западной Европы, жига вошла в состав барочной инструментальной сюиты в качестве заключительной части. Жиги, характерные для французской танцевальной традиции, обычно четырехдольны, имеют быстрый темп, пунктирный ритм и полифонизированную фактуру. Итальянские инструментальные жиги середины XVII века характеризуется более сглаженным, триольным ритмом в размере 6/8, 9/8 или 12/8, стремительным темпом, гомофонным складом и широким применением фигураций.

Бурре (*фр.* bourrer — отбивать) — старинный французский танец, ставший популярным бальным танцем в XVII веке. Характерные особенности бурре: оживленный темп, двух-четырехдольный размер (alla breve), ритмоформула, начинающаяся из-за такта. С середины XVII века бурре встречается не только в танцевальных и инструментальных сюитах, но и в сценических произведениях, — например, у Ж. Б. Люлли в опере «Фаэтон».

Ригодон (*фр.* rigaudon, rigodon) — танец французского происхождения, ставший популярным придворным танцем в XVII–XVIII веках. Темп ригодона оживленный, размер двухдольный. Ригодон вошел в качестве одной из частей в инструментальную танцевальную сюиту, применялся в балетных дивертисментах опер у французских композиторов.

Гавот (от *прованс.* gavoto) — старинный французский народный хороводный танец. Став придворным танцем, гавот существенно изменил первоначальный грубоватый характер на галантный, грациозный, свойственный эпохе рококо. Аналогично другим старинным танцам, гавот получил распространение в инструментальной и театральной музыке в качестве части сюиты или танца в опере или балете. Типичная форма гавота XVII–XVIII веков — трехчастная (da capo). Иногда средней частью гавота является мюзет.

Мюзет (*фр.* musette — волынка) — старинный французский народный танец, родственный гавоту. В качестве отличительных черт мюзета отметим двухдольность, оживленный темп, пасторальный характер. Стилизованные образцы

этого жанра с характерным аккомпанементом, напоминающим волынку, встречаются в операх, балетах, а также и клавирной музыке композиторов XVII–XVIII веков.

Паспье (*фр.* passe-pied — шагающая нога) — старинный французский танец, получивший распространение на балах в XVII веке. Музыкальный размер паспье трехдольный, ритмоформула его начинается из-за такта, темп оживленный. Танец обычно многочастен, изобилует повторами. Паспье встречался в инструментальных сюитах, а также пасторальных сценах опер и балетов А. Кампра, Ж. Ф. Рамо, К. В. Глюка и др.

ТЕМА 5.
ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Эпоха Просвещения, с ее устремлением к «прекрасной природе», очищенной от губительного влияния рукотворной цивилизации, и обращением к разуму как к критерию познания человека и общества, подвергла пересмотру все сферы художественного творчества, в том числе области музыкального и танцевального искусства.

В сфере хореографии наиболее заметные перемены произошли в самом различии между театральным и бальным танцем.

Социальные изменения, происходящие в обществе, существенным образом повлияли на бальную культуру. Балы стали общедоступными, а общественные танцы, исполняемые на балах, при всем их разнообразии и многочисленности, стали в исполнительском отношении менее сложными, и уже не требовали применения обширных профессиональных умений. В отличие от высокой манеры придворных танцев эпохи Люлли, бальный танец XVIII века, особенно второй его половины, развивал более демократичные формы и жанры.

При этом жанровая музыкальная традиция, что состояла в прикладном понимании и предназначения музыки, продолжала успешно развиваться, вовлекая в процесс сочинения музыки для танцев как музыкантов-ремесленников,

так и крупнейших художников эпохи, подобных В. А. Моцарту и Л. В. Бетховену. Так, сочинение бальных танцев входило в круг прямых обязанностей Моцарта как придворного камерного композитора. Как отмечает выдающийся музыковед Л. В. Кириллина, начиная с 1787 года «он ежегодно писал сюиты менуэтов, контрдансов и немецких танцев». «Большинство бетховенских оркестровых танцев предназначалось для ноябрьских маскарадных балов «Пенсионного общества венских артистов», устраивавшихся в Редутных залах дворца Хофбург»[1].

В свою очередь, балет как профессиональная сфера танца развивал новые театральные жанры, утверждая свою самобытность. Драматизация танца и включение в него разнообразных пластических форм — мимики, жестов, пантомимы — способствовали рождению нового жанра балетного театра — действенного балета, *le ballet d'action,* способного воплотить театральную драматургическую форму сюжетного спектакля собственными средствами танца и музыки. Включив в палитру своих выразительных возможностей драматическое действие, балет обрел свое предназначение и разрабатывал новые направления развития выразительных средств.

Музыкально-хореографическое взаимодействие. Весьма значимыми для новых путей балетного искусства были творческие встречи выдающихся хореографов с ведущими композиторами эпохи, их содружество в создании совместных сценических работ.

Так, например, хореографический талант выдающейся танцовщицы и хореографа Мари Салле вдохновил немецкого композитора Георга Фридриха Генделя (1683–1704) на создание танцевальных интермедий в его операх «Орест», «Альцина», «Ариодант». Более того, под влиянием впечатлений, полученных от знакомства со сценической работой Салле «Характеры любви», Гендель создал фактически дополнительный акт для своей оперы «Верный пастух» — пролог-балет под названием «Терпсихора».

---

[1] *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. Научно-издательский центр «Московская Консерватория», 2009. С. 344.

Многие исследователи истории танцевальной музыки склонны считать, что к советам Мари Салле прислушивался и выдающийся французский композитор Ж. Ф. Рамо, — в процессе совместной работы над «Балетом цветов» из оперы-балета «Галантные Индии».

Возможно, менее равноценной в музыкально-художественном отношении, но более показательной в плане отчетливости воплощения хореографических идей была постановка Салле «Пигмалион», музыку для которой создал французский композитор Жан-Жозеф Муре (1682–1738). Поскольку пластика этого балета была обновленной в соответствии с новыми веяниями, исполнение музыки, принимающей на себя роль иллюстративно-дополняющую, потребовало дополнительных указаний в отношении синхронизации действия. Так в музыкальной партитуре «Пигмалиона», — возможно, впервые в танцевальной музыке, — появились словесные пометки, конспективно обозначающие развертывание драматургической коллизии спектакля. Появление необходимости в словесных дополнениях к музыкальному тексту свидетельствовало о зарождении новых разновидностей музыкально-хореографической взаимосвязи, новых смысловых уровней восприятия ткани балетного спектакля, преодолевавших традиционные для танцевальной культуры XVII века ограничения, построенные на соответствиях музыки и танцевальных шагов, строго регламентированных в рамках установленного характера.

Отношения выдающихся балетмейстеров XVIII века с их современниками-композиторами были непростыми. Поскольку сферы творческих устремлений хореографов были сфокусированы больше на современных им эстетических воззрениях и драматургии, композиторы, по выражению В. Красовской, «высоко одаренные, или только владевшие ремеслом равно устраивали их, если давали распоряжаться композицией, структурой, эмоциональной насыщенностью спектакля»[1]. Поскольку действие балета требовало

[1] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Эпоха Новерра. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 20.

определенного музыкального звучания, изображения конкретных эмоциональных состояний, применения упорядоченных структурных форм, установленных хореографом, готовность композитора к сотрудничеству и профессионализм в выполнении поставленных перед музыкой задач были наиболее важными критериями при выборе сотрудника-музыканта. Музыка в спектаклях хореографов действенного балета должна была скреплять пластический рисунок пантомимы с помощью ритмо-интонационной канвы, наполнять ее экспрессией и характеристичностью, а также и давать хореографу полноценный материал для танцевальных эпизодов — сольных и массовых.

Хореографические идеи могли быть реализованы и с помощью специально подобранных и составленных музыкальных композиций. Поэтому широкой популярностью по-прежнему пользовались пастиччо. Музыкальная канва таких спектаклей собиралась из театральных произведений одного или нескольких композиторов в соответствии с хореографическими запросами и драматургическим замыслом балетмейстера — создателя спектакля. Одним из самых знаменитых пастиччо стал балет Жана Доберваля «Балет о соломе, или От худа до добра всего лишь один шаг», поставленный в 1789 году и приобретший широкую популярность в более поздних возобновлениях под названием «Тщетная предосторожность».

Профессионально-прикладную линию музыкального оформления хореографического замысла развивали венские композиторы И. Я. Хольцбауэр (1711–1783), И. Старцер (1726–1787), создававшие музыкальные партитуры для новых постановок Ф. Хильфердинга и с пониманием воспринявшие творческие поиски этого выдающегося датского хореографа.

Йозеф Старцер, будучи, наверное, самым крупным балетным композитором середины восемнадцатого века, много работал и с Жаном-Жоржем Новерром (1727–1810). Принципы своей работы с музыкой Новерр описал так: «Показав музыканту разные подробности уже написанной мной картины, я просил у него музыки, которая отвечала бы каждой ситуации. Вместо того чтобы пристраивать

танцы к уже имеющимся мелодиям, подобно тому, как подтекстовывают стихи к уже известным мотивам, я сочинял, если так можно выразиться, диалог моего балета и получал музыку, созданную для каждой фразы и каждой мысли... Вот так диктовал я Глюку главную тему Балета Дикарей для «Ифигении в Тавриде»[1].

Принципы, сформулированные Новерром более двухсот лет тому назад, раскрывают один из широко применяемых и сегодня методов совместной театральной работы музыканта и хореографа или режиссера, где от музыканта требуется понимание прикладных задач музыки. Наибольшую актуальность этот метод приобретал в те периоды развития танцевальных театральных жанров, что были отмечены влиянием драматического искусства, — например, в эпоху советского «драмбалета».

Музыка к первому новаторскому балету Ж.-Ж. Новерра «Ясон и Медея» была создана забытым ныне композитором Жаном-Жозефом Родольфом (1730–1812). Новерр также работал с такими музыкантами, как Франсуа Гранье, Флориан Деллер, Франц Аспельмайр.

Но наиболее высоко сегодня мы можем оценить результаты уникального сотрудничества, изменившего облик музыкального европейского театра, подошедшего к важному этапу своего исторического пути. Это творческие связи, объединившие создателей балетного спектакля нового типа Жана-Жоржа Новерра и Гаспаро Анджолини (1731–1803) с Кристофом Виллибальдом Глюком (1714–1787), композитором, осуществившим реформу музыкального театра.

Искания выдающихся новаторов хореографии были созвучны собственным идеям Глюка о способности музыки к воплощению драматического содержания спектакля. В предисловии к своей героической опере «Альцеста» Глюк писал: «Мне казалось, что музыка должна сыграть по отношению к поэтическому произведению ту же роль, какую играют яркость красок и верно распределенные

[1] *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Эпоха Новерра. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 90.

эффекты светотени, оживляющие фигуры, не изменяя их контуров по отношению к рисунку»[1]. Аналогичная роль отводилась музыке и по отношению к хореографии в спектаклях Гаспаро Анджолини. Итальянский хореограф, сам обладая музыкальным талантом композитора, был способен оценить те высокие достижения, которые были подвластны им в совместной с Глюком работе над балетом-пантомимой «Каменный гость, или Дон Жуан» (1761). Новизна этого балетного спектакля, подлинной хореографической драмы — в концентрации средств музыкальной выразительности, направленных на создание законченных драматических характеристик, в строгом соподчинении всех элементов композиции спектакля, где увертюра предвосхищает эмоциональный строй будущего действия, а относительно законченные музыкальные номера объединяются в большие сцены. Музыкальные открытия Глюка, творца оперной реформы, имели огромное значение для всего музыкального театра, — как для обновления театральной драматургии, так и для утверждения нового, симфонического мышления.

Следующий уникальный опыт сотрудничества выдающегося хореографа, обладающего собственным видением балетного спектакля, с великим музыкантом, способным средствами музыки наполнить театральное произведение глубоким драматическим и философским содержанием, состоялся нескоро — уже на рубеже XVIII–XIX веков. Это была творческая встреча Сальваторе Вигано (1769–1821) с Людвигом ваном Бетховеном (1770–1827) при их совместной работе над балетом «Творения Прометея» (1801).

Особый интерес сегодня вызывает и альтернативная ветвь развития музыкально-хореографического взаимодействия, менее значимая для искусства XVIII века, но очень интересная с точки зрения современного взгляда на историю развития танцевально-музыкальных отношений. Она была заключена в новом жанре, изобретенном французским композитором Жаном-Фери Ребелем (1666–1747).

---

[1] Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. / Сост. и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. — М.: Музыка, 1971. С. 480.

Ребель был из первых музыкантов, создававших собственные музыкальные замыслы балетов. Он также был первым композитором, начавшим сочинять балеты без пения. Созданные им произведения нового жанра Ребель называл «танцевальными симфониями». Эти композиции воплощали образы танца средствами музыки и были предназначены специально для сценических работ балетмейстеров. Одна из танцевальных симфоний Ребеля под названием «Характеры танца» (1715) была поставлена французской балериной Франсуазой Прево и принесла Ребелю славу.

«Характеры танца» Ребеля—Прево, вероятно, в некотором роде можно именовать первым бессюжетным балетом, — поскольку драматическую роль либретто здесь впервые выполнял не литературный сценарий, а сама музыкально-хореографическая идея барочной сюиты. Композиция Ребеля демонстрировала характерные очертания самых популярных танцев эпохи. Она включала в себя куранту, менуэт, буре, чакону, сарабанду, жигу, ригодон, пасспье, гавот, лур и мюзетт. Своеобразие музыки каждого танца находило подкрепление в рождении нового хореографического характера и стиля: аллегорического, бурлескного, простонародного, пасторального и т. д. При этом символический смысл и содержание, рожденные чередованием танцев, создавали драматургию постановки, смену настроений, образов, открывая неведомый ранее путь к сопряжению симфонических жанров чистой музыки и чистой хореографии.

Успех «Характеров танца» вдохновил других постановщиков и композиторов на создание подобных миниатюрных спектаклей. Например, в Дрездене сохранилась рукопись начала XVIII века под названием «Фантазия. Изображение характеров танца», сочиненная предположительно И. Г. Пизенделем. А шестьдесят лет спустя идея любования образами старомодной галантности, воплощенными в чередовании старинных танцев, вдохновила В. А. Моцарта на создание музыки для балета «Безделушки». Однако Ж.-Ж. Новерр, поставивший этот балет, воплотил его идею отнюдь не в бессюжетной форме.

Инструментарий. Изменения, произошедшие в общественной жизни и искусстве, изменили и облик инструментальной музыки. Благодаря распространению платных публичных общедоступных концертов в XVIII веке инструментальный ансамбль и оркестр все больше выходит за рамки дворцовой среды и аристократического салона.

Во второй половине XVIII века под влиянием музыкальных достижений эпохи классицизма ансамблевое камерное музицирование, в том числе исполнение танцевальной музыки, приобрело необычайную популярность. Сочетание двух скрипок с партией *basso continuo*, характерное для уходящей эпохи, уступило место струнному квартету и квинтету.

Оркестр по своему составу и принципам организации становится все ближе к современному, привычному для нашего уха и взгляда. Техника оркестра заметно обогатилась: именно во второй половине XVIII века были открыты эффекты оркестрового *crescendo* и *diminuendo*.

Основной группой оркестра становятся струнные смычковые инструменты: скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Клавесин, бывший центром оркестра, потерял свое оркестровое значение, став в оркестре ненужным. К концу XVIII столетия, когда завершался творческий путь Й. Гайдна и В. А. Моцарта, а Л. В. Бетховен приступил к созданию первых своих симфоний, сложился состав концертного оркестра, который сегодня называют классическим, или малым: струнная группа, две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны, две трубы, две литавры.

Танцевальные жанры

Дивертисмент (от *фр.* divertissement — увеселение, развлечение) — в XVII–XVIII веках представлял собой танцевальные или вокальные номера, исполняемые между актами спектакля (балета или оперы) или в конце его. Дивертисментом также называли часть драматического или оперного спектакля, не связанную сюжетом с основным произведением. Таковы были дивертисменты в операх Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, К. В. Глюка. Дивертисменты

сочиняли Й. Гайдн, В. А. Моцарт, а также немецкие, итальянские, французские композиторы. Обычно дивертисменты создавались для исполнения камерным ансамблем или оркестром. Количество частей в дивертисменте бывало различным — от трех-четырех до десяти-двенадцати.

Опера-балет — музыкально-театральный жанр, сложившийся во Франции на рубеже XVII–XVIII веков, унаследовавший традиции придворного балета и комедии-балета, а также продолжающий линию развития оперы. В числе композиторов, работавших в этом жанре, следует назвать Андре Кампра (1660–1744) и Андре Кардиналя Детуша (1680–1754). Подобно «балетам с выходами» оперы-балеты обычно состояли из ряда достаточно самостоятельных эпизодов, картин (*entrees*), в которых развитые танцевальные сцены сочетались с ариями, речитативами, ансамблями и другими оперными формами.

Выдающимся творцом этого жанра стал Жан-Филипп Рамо (1683–1764). Танцевальные интерлюдии и балеты, представленные в операх Рамо, живо воплощают непередаваемое чувство ритма и танцевальности, присущее этому французскому композитору. «Галантные Индии» (1735) — первая из шести больших опер-балетов Рамо и наиболее известное сценическое произведение своего времени.

Действенный балет, или балет-пантомима Le ballet d'action, ballet-pantomim — род синтетического балетного спектакля, в котором развитие драматического действия воплощается преимущественно средствами танца и пантомимы. Ведущая роль в произведениях этого жанра обычно принадлежит хореографии. Музыкальная партитура такого спектакля служит ритмо-интонационной и эмоционально-выразительной опорой для раскрытия хореографического и драматического содержания. В зависимости от целей, творческих устремлений и талантов создателей спектакля, значение музыки могло быть сведено к выполнению функционально-прикладных задач либо быть равнозначным его пластической составляющей. Благодаря гениальным новаторским находкам К. В. Глюка музыкальной драматургии балетного спектакля стал доступен мир новых драматических выразительных форм.

Хореографическая симфония — жанр танцевальной музыки, предназначенной для балетной постановки без обязательной сюжетно-литературной составляющей. Созданный впервые французским композитором Жаном-Фери Ребелем (1666–1747), представлял собой род крупной композиции сюитного типа, где музыка и танец воплощали драматическое и театральное содержание спектакля.

Менуэт (*фр.* menu — мелкий) — старинный французский народный танец в умеренном темпе и трехдольном размере. Со второй половины XVII века становится одним из самых популярных придворных танцев. Менуэт исполнялся плавно, торжественно. Музыкальный размер танца трехдольный, форма — обычно трехчастная (*da capo*). Ранние образцы менуэта встречаются в операх-балетах Ж. Б. Люлли, в клавирной музыке Ф. Куперена. Менуэты сочиняли Г. Ф. Гендель, И. С. Бах и К. В. Глюк. На протяжении XVIII века характер менуэта изменился: ускорился темп, танец приобрел черты жеманной изысканности. Менуэт — единственный старинный танец, сохранивший свое значение и в эпоху классицизма, утвердившись в качестве предпоследней части сонатно-симфонического цикла у венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Контрданс (*фр.* contredanse, от *англ.* country dance, *букв.* — деревенский танец) — старинный сельский танец английского происхождения, пользовавшийся огромной популярностью в странах Европы в XVIII — начале XIX века. Музыкальный размер обычно двухдольный (2/4, 6/8), темп оживленный, характер танца веселый, жизнерадостный. Музыка контрдансов, написанная обычно в мажорном ладу, варьировалась очень разнообразно. Контрданс, как и бранль, представлен огромным количеством разновидностей: кадриль, гросфатер, экосез, англез, лансье, тампет, котильон, матредур. Из всех видов контрданса наибольшей популярностью пользовалась французская кадриль, которая исполнялась четырьмя или восьмью парами, построенными в каре, и состояла из пяти фигур.

Первые музыкальные образцы контрдансов представлены в издании Дж. Плейфорда «Английский танцевальный мастер» (1651).

Экосез (*фр.* ecossaise — «шотландский») — старинный шотландский народный танец, разновидность контрданса. Отличительные черты — быстрый темп, двухдольный размер, веселый характер. Музыкальная форма экосеза обычно двухчастна.

Форлана — итальянский (венецианский) старинный народный танец в быстром темпе и шестидольном размере (6/4 или 6/8). Пунктирный ритм форланы близок ритму сицилианы и жиги. Форлана излагалась в форме бассо-остинатных вариаций. По мере развертывания танца, в процессе многократного неизменного повторения темы, она обрамлялась все более ярким, разнообразным и громким сопровождением аккомпанирующих инструментов при ведущей роли ударных инструментов (кастаньетов, бубнов).

Гросфатер — немецкий народный танец шутливого характера, очень близкий контрдансу и распространенный с XVII века. Гросфатер обычно состоял из чередования двух контрастных частей: спокойной и величавой трехдольной, и стремительной двухдольной.

Рил (*англ.* reel) — старинный ирландский и шотландский танец, получивший распространение начиная со второй половины XVIII века. Размер двухдольный (2/4, 4/4), темп очень быстрый, преобладает движение ровными восьмыми.

Англез — общее наименование различных традиционных танцев английского происхождения, родственных контрдансу, распространенных в XVII–XIX веках в странах Европы. Преобладают четные размеры (4/4, 6/8), отчетливо акцентированная сильная доля, быстрый темп, жизнерадостный характер.

Полонез (от *фр.* polonaise — «польский») — танец-шествие польского происхождения, известный с XVI века. Музыкальный размер трехдольный, с характерной ритмоформулой, состоящей из восьмой, двух шестнадцатых и четырех восьмых. В XVIII столетии полонез становится торжественным танцем-шествием, открывающим балы и торжественные танцевальные вечера. В России полонез стал известен с первой четверти XVIII века под именем «польский». Полонез широко представлен в театральных

произведениях русских композиторов, в частности в операх «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Евгений Онегин», «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Пан Воевода» Н. А. Римского-Корсакова, «Война и мир» С. С. Прокофьева.

ТЕМА 6.
ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Бурные социальные потрясения, произошедшие в Европе в конце XVIII — первой половине XIX века, коренным образом изменили облик ее общественной и культурной жизни. Балет, заняв равноправное положение в музыкальном театре, активно расширял сферы своих выразительных возможностей, подступаясь к поре своего расцвета.

Благодаря широкому распространению общедоступных балов и концертов танцевальная бальная культура развивала все более демократические формы танца, формирующиеся на основе танцевального творчества народов Европы. Популярность приобретали кадриль, полька, мазурка и другие танцы, получившие распространение в XIX столетии. Главнейшее место среди танцевальных жанров по праву принадлежало вальсу. Его пластичность, изящество, богатый эмоциональный строй были созвучны лирическим тенденциям эпохи романтизма. Музыкальные произведения в форме и ритме вальса создавали все ведущие композиторы XIX столетия. Поэтический образ вальса вдохновлял Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Й. Брамса, К. М. Вебера, Ш. Гуно, М. Глинку, П. Чайковского и многих других композиторов на создание фортепианных пьес, крупных инструментальных и симфонических произведений.

Подлинному триумфу вальса как танцевального жанра способствовала творческая деятельность венских скрипачей-композиторов Й. Ланнера и семьи Штраусов. Красота и свежесть мелодий штраусовских вальсов, их плавность и одухотворенно-прозрачное звучание, венское изящество и жизнерадостность очаровывали любителей

музыки и танца. За свою творческую жизнь Иоганн Штраусс-сын сочинил и исполнил со своим оркестром 168 вальсов, 117 полек, 73 кадрили, 43 марша и 31 мазурку[1].

Известными сочинителями танцевальной музыки были французские композиторы, капельмейстеры придворных балов и руководители оркестров бальных танцев Эмиль Вальдтейфель (1837–1915) — выдающийся мелодист и автор знаменитых вальсов, а также Филипп Мюзар (1792–1859), «король кадрили», прозванный соотечественники в шутку «Штраус-Ланнером». Не менее известен был сочинитель полек, кадрилей и галопов главный конкурент Мюзара в Лондоне и Париже — Луи-Антуан Жульен (1812–1860).

В творчестве композиторов XIX столетия, создававших прикладную танцевальную музыку, полностью сформировался комплекс характерных ее признаков, по которым мы отличаем звучание танцевальной музыки и сегодня. К ним в первую очередь следует отнести ритмические особенности танцевальной музыки: доминирующее положение метроритмического начала, применение характерных ритмических моделей и ритмоформул. Танцевальная ритмика обычно характеризуется ясностью, четкостью, упругостью, периодической повторностью определенных ритмических структур, кадансовых формул или мелодических оборотов. Благодаря ритмоформулам, а также другим характерным прежде всего ритмическим особенностям того или иного жанра танцевальной музыки мы способны с легкостью отличить на слух вальс от польки или полонеза. Благодаря своим особым свойствам музыкальный ритм танцевальной музыки не только придает характерность ее звучанию, но и организует движения танцующих, придает им побуждающую эмоциональную силу воздействия.

Взаимодействуя с другими элементами музыкального языка, метроритм повлиял на формирование таких композиционных особенностей танцевальной музыки, как квад-

[1] А также 16 оперетт, одну комическую оперу и один незаконченный балет — «Золушка». Завершил работу над «Золушкой» Йозеф Байер.

ратность и периодичность, проявляющихся в структуре музыкальной ткани, ее фактуре, в мотивной и гармонической равномерности и т. д. Подобная широко понимаемая периодичность представляет собой основополагающую закономерность танцевальной музыки.

По природе своей многоголосная танцевальная музыка гомофонна. Это означает, что в танцевальной музыке главенствует мелодия, которую подкрепляет аккомпанемент других голосов. Их гармоническое взаимодействие, усиленное метроритмической периодичностью, помогает согласованности движений в танце.

Композиция танцевальных произведений прикладных жанров нередко представляет собой сюитную или составную форму, представляющую собой цепь из нескольких мелодических построений[1]. От танцевальной музыки ведут происхождение и такие широко распространенные формы, как вариации, рондо, сложная трехчастная, а также другие сложные составные формы. Структура разделов произведений танцевальных жанров обычно соответствует малым формам (период, простая двух- и трехчастная форма) или приближается к ним.

Инструментарий. Эстетические нормы романтической эпохи потребовали трансформации выразительных средств, и это в полной мере отразилось в обновлении инструментария и дальнейшем развитии исполнительских традиций.

В 1844 г. в Париже был опубликован труд гениального мастера оркестровки французского композитора Гектора Берлиоза «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке», где были даны точнейшие художественные характеристики инструментов и сформулированы важнейшие на тот момент сведения об особенностях оркестрового письма.

Оркестру, значительно увеличившему свой состав, стали доступны не только небывалая дотоле мощь и яркость

[1] Например, вальсы И. Штрауса обычно образуют структуру из четырех-пяти разделов с обрамлением в виде вступления и заключения.

смешанного звучания, но и тончайшие особенности колорита, раскрывающие индивидуальность каждого голоса оркестра.

Струнная группа (скрипки, альты, виолончели, контрабасы) стала включать в себя не менее тридцати-сорока исполнителей. Все инструменты струнной группы стали исполнять разные партии, что внесло и новые краски, и новую выразительность.

Духовая группа отныне включала две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, две-четыре валторны, две трубы, три тромбона. К этим инструментам добавились флейта пикколо, английский рожок, малый кларнет и бас-кларнет.

Группа ударных представляла литавры, большой и малый барабаны, тарелки, треугольник, тамбурин, колокольчики.

Благодаря применению обогащенной техники и новаторских приемов оркестрового письма звучание произведений композиторов второй половины XIX века очаровывало разнообразием тембров и звучностей. Новое выразительное и смысловое значение приобрела арфа[1], ставшая одним из важнейших средств тембровой драматургии балетной музыки. А в 1886 году инструментальную палитру музыки балета обогатила челеста, впервые примененная Чайковским в «Щелкунчике».

Симфонические оркестры, исполнявшие танцевальную музыку в общедоступных бальных залах и концертах, формировали собственные исполнительские традиции и тембровые особенности звучания, в частности, практиковали многократное усиление составов струнных и ударных инструментов. Например, бальные оркестры Мюзара и Жульена могли включать в себя до 300–500 инструменталистов, причем группу ударных инструментов представляли до 40–50 музыкантов[2].

---

[1] Усовершенствованная, фактически изобретенная заново фабрикантом музыкальных инструментов Себастьяном Эраром в 1808 году.

[2] Fauquet Joël-Marie Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle, Centre national du livre, Fondation d'entreprise France Télécom Fayard, 2003. С. 213.

Танцевально-музыкальное взаимодействие. Основные тенденции, определявшие роль и значение музыки в балете конца XVIII века, в новом столетии получили дальнейшее развитие в формах отношений балетмейстера и композитора. Поскольку в балетном спектакле продолжала главенствовать хореография (иногда в союзе с декоративно-сценографической стороной) и создателем балетного произведения считался постановщик-хореограф, предназначение музыки уже на стадии первоначального замысла определялось балетмейстером и его практическими намерениями. Иллюстративно-прикладной подход к задачам и функциям музыки, таким образом, определял основные способы работы с ней. Прикладное понимание роли музыки, ее подчиненное, второстепенное положение было причиной того, что, по выражению В. Красовской, «встречи балета с музыкальными гениями эпохи были редки и, главное, случайны»[1]. Большинство серьезных композиторов первой половины XIX веков не включали балет в сферу своих творческих интересов.

Наиболее популярной формой музыкальной композиции балетного спектакля оставалась поэтому сборная сюита, составленная из произведений (оперных, балетных и даже симфонических) одного или нескольких композиторов. Подбор музыки мог осуществляться профессиональным композитором или опытным капельмейстером.

Весьма распространенной, еще со времен Глюка, воспользовавшегося материалом своей оперы «Семирамида» для создания одноименного балета, была практика адаптации музыкальной партитуры одной или нескольких популярных опер для балетной постановки. Таков был, например, материал балета «Бог и баядера», партитуру которого собрал из фрагментов оперы Д. Ф. Обера парижский бальный композитор Ф. Мюзар, или балет «Поль и Виргиния», музыка которого представляла собой аранжировку оперы известного скрипача и композитора Рудольфа Крейцера.

---

[1] *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983.

Многие выдающиеся хореографы XIX столетия предпочитали выполнять музыкальную работу по редактуре партитур самостоятельно, исходя из собственных представлений о драматургии развертывания хореографической формы. «Разумеется, многое зависело от музыкальной грамотности, вкуса и таланта балетмейстера. Хореографы-ремесленники создавали причудливую смесь музыкальных отрывков, кое-как подогнанных к действию спектакля. Выдающиеся мастера умело и осторожно пользовались таким способом работы»[1]. Такие знаменитые хореографы, как Сальваторе Вигано (1769–1821) и Пьер Гардель (1758–1840), обладали не только обширными музыкальными познаниями, благодаря которым могли знакомиться с музыкальными партитурами, но и профессионально владели композиторскими умениями. Они создавали собственные аранжировки из музыкальных фрагментов опер, симфоний и других инструментальных произведений композиторов-современников. Так, например, для музыкальной композиции своего балета «Суд Париса» Гардель составил пастиччо из фрагментов музыки Этьена Мегюля и Йозефа Гайдна.

Сальваторе Вигано в своей работе широко применял образцы симфонической музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена. Творческая встреча с Бетховеном в работе над балетом «Творения Прометея» оказала огромное влияние на формирование мировоззрения хореографа. «Сам незаурядный композитор, он объединял в своих спектаклях произведения классической музыки, добиваясь, по словам современников, невиданных эффектов цельности»[2].

Выдающимися музыкальными талантами обладал и Артур Сен-Леон (1821–1870), сам автор музыки нескольких балетов. Для первой версии своей постановки «Скрипка дьявола» он сочинил музыку первого акта, скомпилировав ее с произведениями композитора Фелиза. В этом спектакле Сен-Леон также и исполнил виртуозную партию скрипки, воплощая демонический образ главного героя спектакля.

---

[1] *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 24.

[2] Там же.

Тем не менее, невзирая на перечисленные факты и обстоятельства, было бы заблуждением утверждать, что большинство балетов первой половины XIX столетия ставились на сборную музыку. Точнее было бы отметить, что наиболее распространенной была скорее композиторская практика сочинения музыки по заказу и указаниям балетмейстера — с включением того или иного числа фрагментов музыки других композиторов в структуру нового произведения. Таков был, например, основной творческий метод французского композитора Луи-Жозефа-Фердинана Герольда (1791–1833). Этот оперный и балетный композитор известен современным любителям искусства хореографии как автор одной из музыкальных версий «Тщетной предосторожности». О музыке Герольда современники отзывались с уважением и одобрением, отмечая, что его знание оркестра, свежесть гармоний, оригинальность мысли, аранжировки имели несомненное своеобразие. «Собственные идеи, умело вводимые в заимствованные мелодии, придавали им пикантность и аромат, какими те раньше не обладали. Наконец, отказываясь понемногу от старой системы расхожих мотивов, он объявил музыку балетов в корне оригинальным произведением с присущей ему мелодической щедростью, с ощущением сцены, каким в высокой степени обладал, полностью эту музыку преобразил и заставил уважать ее»[1].

Музыку балетов создавали многие профессиональные композиторы, однако недолгая сценическая жизнь некоторых актуальных в XIX столетии балетных постановок стала причиной того, что музыкальная их составляющая была забыта и утеряна. Например, незаслуженно забыт сегодня австрийский композитор Венцель Роберт фон Галленберг (1783–1839), автор более пятидесяти балетов, долгое время работавший в Неаполе. Или Теодор Лабарр (1805–1870), автор популярного в свое время балета «Восстание в серале», поставленного Филиппом Тальони.

---

[1] Pougin A. Herold. Biographie critique, Paris, 1908, p. 77–78. Цит. по *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Романтизм. СПб.: Лань; Планета музыки, 1996. С. 84–85.

Работа многих выдающихся хореографов первой половины XIX века связана с именем Жана-Мадлена Шнейцхоффера (1785–1852). Автор шести балетных партитур, он в первую очередь известен миру как композитор «Сильфиды» — спектакля, ставшего настоящим символом романтического балета. Шнейцгоффер писал музыку для балетов Пьера Гарделя, Филиппо Тальони и Жана Коралли. Партитуру второй, «датской» «Сильфиды» для Августа Бурнонвиля создал Херман Северин Левескьолд (1815–1870). Совместно с Бурнонвилем работали также Эдвард Хельстед (1816–1900), создавший партитуру «Фестиваля цветов в Чинзано» совместно с Хансом Кристианом Лумбю, Нильс В. Гаде (1817–1890) и Хольгер Симон Паулли (1810–1891).

Среди произведений, вошедших в классический репертуар мирового балетного театра, сохранились опусы авторов «дансантной» балетной музыки второй половины XIX века — Чезаре Пуньи (1802–1870), Людвига Минкуса (1826–1917), Риккардо Дриго (1846–1930), работавших с самыми выдающимися балетмейстерами эпохи — Жюлем Перро, Артуром Сен-Леоном, Мариусом Петипа.

Поскольку над созданием музыки балетов работали преимущественно композиторы, обладавшие опытом театральной композиторской работы, неизбежно они привносили в черты музыки балета элементы оперной музыкальной драматургии. Тем самым опера, как и в XVII столетии оказывала огромное влияние на балет. Впрочем, балет, развивая собственные приемы драматического развертывания, обусловленные пластическим решением спектакля, тоже оказывал серьезное воздействие на оперу. Известно, например, что Глюк апробировал многие свои новаторские приемы музыкальной драматургии в ранних балетах, созданных совместно с Анджолини и Новерром, позднее перенеся их в оперу. Поэтому многие эпизоды его балетов «Дон Жуан» и «Семирамида» позже вошли в состав его оперных партитур «Орфея и Эвридики», «Ифигении в Авлиде», «Армиды», «Осажденной Цитеры»[1].

---

[1] *Хазиева Д.* Музыкальная культура Вены середины XVIII века и творчество К. В. Глюка // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2010. № 24. С. 121–122.

Выдающееся творение французского композитора Адольфа Адана (1893–1856) — балет «Жизель», ставшее вершиной развития романтического балета, наряду со многими балетными партитурами второй половины XIX столетия, обладал характерными особенностями, свойственными оперной драматургии. В «Жизели» Адан применял приемы симфонического развития, аналогичные тем, что встречаются в его операх: он выстраивал действие спектакля с помощью музыкальных лейтмотивов, создавая выразительные интонационные и тембровые характеристики героев спектакля.

Традиции оперной драматургии, обогащенные драматургическими приемами действенного балета, применяли Делиб, Чайковский и Глазунов, возвышая танцевальное искусство новыми художественными достижениями эры классического балета.

Танцевальные жанры

Кадриль (*фр.* quadrille), первоначально контрданс (*англ.* country-dance — деревенский танец) — бальный танец английского происхождения XVIII–XIX веков, происходящий от контрданса. Кадриль — веселый, подвижный танец, музыкальный размер его обычно меняется от 2/4 к 6/8 в различных фигурах. Танец обычно состоит из 5–6 фигур, каждая из которых имеет свое название. Кадриль начинается с ритурнели, после которого исполняется интродукция — вступление к каждой фигуре кадрили. Кадрили сочиняли А. Гурилев, М. Глинка, Ф. Мюзар, Л. А. Жульен, И. Штраус.

Полька (*чеш.* polka) — популярный народный и бальный танец чешского происхождения. Музыкальный размер 2/4, темп подвижный, характер музыки обычно веселый. Польки сочиняли И. Штраус, Э. Вальдтэйфель, А. Дворжак, Б. Сметана. К жанру польки обращались и русские композиторы: А. Рубинштейн, М. Балакирев, П. Чайковский, С. Рахманинов. Простота, ритмическая четкость, жизнерадостность и простодушие этого танца оказались востребованными в музыке балетов и оперетт, где полька заняла видное место, соперничая с галопом и вальсом.

Полонез (от *фр.* danse polonaise — польский танец) — бальный трехдольный танец польского происхождения, известен с XVII века. Интересно, что первоначально полонез был четырехдольным. Свою типичную ритмическую фигуру этот танец-шествие обрел уже в XVIII веке, получив развитие в творчестве польских композиторов М. Огинского, К. Липинского. Общеизвестно, что вершины своего развития жанр достиг в творчестве Ф. Шопена.

Особое, яркое воплощение полонез получил в операх русских композиторов XIX века: «Иван Сусанин» М. Глинки, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Пан Воевода» Н. Римского-Корсакова, «Война и мир» С. Прокофьева.

Лендлер — австрийский и южнонемецкий народный танец, предшественник вальса. Для лендлера типичен музыкальный размер 3/4 или 3/8, умеренный темп, простая песенная мелодия, басо-аккордовый аккомпанемент. Лендлер широко представлен в творчестве Шуберта.

Вальс (*фр.* valse, *нем.* walzer — кружиться) — парный танец, основанный на плавном кружении. Вальс — один из самых распространенных танцевальных музыкальных жанров, прочно утвердившийся в профессиональной музыке европейских стран. Трехдольный музыкальный размер выражен в характерной басо-аккордовой формуле аккомпанемента: подчеркнутый бас на сильной доле и два одинаковых аккорда на слабых долях. На протяжении XIX столетия вальс обогатил свою историю, став необычайно популярным жанром инструментальной музыки, музыки балетов, излюбленной формой, способной воплотить разнообразные оттенки человеческих чувств. Венский вальс, представленный творчеством Й. Ланнера, И. Штраусаотца и И. Штрауса-сына, оттеняли инструментальные поэтические миниатюры композиторов-романтиков — Шуберта, Шумана, Брамса. Сочетание лирико-поэтической выразительности с элегантностью, блеском и виртуозностью воплощали вальсы Шопена. Вальс, пронизывая многие виды музыки, вдохновлял М. Глинку, К.-М. Вебера, Ф. Листа на создание крупных форм инструментальных произведений. В пору романтизма вальс появлялся

в симфониях (например, Г. Берлиоза, П. Чайковского), операх (Ш. Гуно, Дж. Верди, Дж. Пуччини, Р. Штрауса) и, конечно, царствовал в балете.

Со временем вальсовость приобретает огромное значение в музыке, став выражением поэтического, лирического начала.

Лансье (*фр.* lancier — улан) — английский бальный танец (английская кадриль), разновидность контрданса. Получил распространение в Европе в середине XIX века. Лансье обычно состоял из 5 фигур, каждой фигуре мог соответствовать свой музыкальный размер и характер. Каждую фигуру, кроме последней, открывало музыкальное вступление.

Котильон — бальный игровой танец французского происхождения, близкий контрдансу, получивший широкое распространение в середине XIX века в странах Европы и в России. Котильон обычно исполнялся большим количеством участников, состоял из нескольких сложных танцевальных фигур. Котильон, в отличие от кадрили и лансье, не обладал собственной музыкальной характеристичностью, в качестве музыкального аккомпанемента котильону исполняли такие популярные танцы, как вальс, мазурка и полька.

Галоп (*фр.* galop) — бальный танец XIX века, исполняющийся в стремительном скачкообразном движении. Характерной особенностью галопа является двухдольность и частый пульс басо-аккордового аккомпанемента. Галоп нередко завершал бал, а также исполнялся в качестве финального массового танца в балетах и опереттах композиторов второй половины XIX века — Ч. Пуньи, Р. Дриго, Ж. Оффенбаха.

Мазурка — польский народный танец (название происходит от слова «мазуры» — так называют жителей Мазовии). Темп мазурки бывает различным — от умеренного до очень быстрого, музыкальный размер 3/4 или 3/8. Ритм острый и четкий с акцентом на вторую или третью доли, часты пунктирные ритмические фигуры. В XIX веке мазурка получила широкое распространение в качестве бального танца. Высочайшее художественное развитие мазурка получила в творчестве Ф. Шопена. Из русских композиторов к мазурке обращались М. Глинка («Жизнь

за царя»), П. Чайковский (Лебединое озеро»), А. Глазунов («Раймонда»), А. Лядов, А. Скрябин и др.

Краковяк (*польск.* krakowiak) — польский народный танец. Возник среди жителей Краковского воеводства (краковяков), в XIV веке распространился в шляхетской среде. Ритм краковяка острый, с частыми синкопами. Темп живой, музыкальный размер 2/4, характер веселый, темпераментный. В качестве бального этот танец был популярен в XIX — начале XX века. Краковяк, наряду с мазуркой, встречается в операх и балетах («Иван Сусанин» Глинки, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева и др.).

Фанданго (*исп.* fandango) — общее наименование обширной группы испанских парных танцев, восходящих к одному древнему прототипу и бытовавших под различными названиями, производными от местных топонимов: малагенья, ронденья, гранадина, картахенера и др. С начала XVIII века фанданго получил распространение за пределами Андалусии, с конца XIX в. — во всех испанских провинциях. Музыкальный размер танца 3/4, первоначально 6/8. Отличительная особенность мелодий фанданго — импровизационность, при строго выдерживаемом тональном плане.

Качуча (*исп.* cachucha) — испанский (андалусский) народный танец. Музыкальный размер 3/8, характер веселый. В XIX веке танец стал эстрадным, исполнялся в сопровождении кастаньет и гитары.

Сегидилья (*исп.* seguidilla) — испанский народный танец-песня. Появился в XV или XVI веках в Кастилии, с XVII века распространился по всей Испании. На протяжении этого времени возникали и развивались местные разновидности танца, из которых традиционными являются мурсийская (мурсиана — *murciana*) и севильская (севильяна — *sevillana*). Музыкальный размер танца 3/4, темп подвижный, характер жизнерадостный. Тексты сегидильи преимущественно лирические или шутливые. Пение мелодии сопровождается игрой на гитаре, бандурриях, кастаньетах. Одна из самых известных сегидилий, созданных в романтическую пору, — сегидилья Кармен «Близ бастиона в Севилье» из оперы «Кармен» Ж. Бизе. Столь же популярна знаменитая хабанера Кармен.

Хабанера (*исп.* habanera, от Habana — Гавана) — испанский народный танец-песня; возник на острове Куба, позднее получил свое распространение в Испании. Музыкальный размер 2/4, с характерной ритмической фигурой — акцентом на последней доле такта, темп медленный. Хабанера сопровождается пением, движения носят импровизационный характер.

Хота (*исп.* jota) — испанский парный трехдольный танец, энергичный по характеру и подвижный по темпу. Восходит к XVII веку (Арагон). Исполняется в сопровождении инструментального ансамбля (гитара, бандуррия, ударные), танцующие аккомпанируют себе на кастаньетах. Хота представляет собой песенно-танцевальную композицию, включающую инструментальный (интродукция) и вокальный (копла) разделы. Арагонская хота является классическим и наиболее известным вариантом этого танца. Хоту использовали в своих произведениях М. Глинка, Н. Римский-Корсаков, Ф. Лист, М. де Фалья.

Болеро (*исп.* volar — летать) — испанский танец. Создан предположительно около 1780 года испанским танцовщиком С. Сересо, который использовал для болеро музыку ламанчских сегидилий. Получил широкое распространение в Европе XIX века. Болеро исполняется под аккомпанемент гитары, барабана и кастаньет, музыкальный размер 3/4, темп умеренно подвижный. Ритмоформула болеро часто применяется для придания ощущения характерности, танцевальности и воспроизводится во многих инструментальных произведениях (вспомним, в частности, знаменитое «Болеро» М. Равеля).

Танго — испанский и латиноамериканский танцевальный и песенный жанр. Музыкальный размер — 4/8, 4/4, 2/4, темп — умеренный или умеренно подвижный, характер темпераментный, страстный.

В середине XIX века было распространена «цыганская» разновидность танго — сольный женский танец в стиле фламенко. Позднее, в самом конце столетия, танец начал свою международную историю, получив именование аргентинского танго. Танец исполнялся под аккомпанемент аккордеона и бандонеона (аргентинской разновидности гармоники).

Вербункош (*венг.* verbunkos, от *нем.* werbung — вербовка) — венгерский танец — предшественник чардаша, возникший во 2-й половине XVIII века и исполнявшийся при вербовке рекрутов. В XIX веке вербункош — стиль венгерской народной и профессиональной музыки. Музыкальные особенности танца тесно связаны с традицией виртуозного, главным образом, цыганского скрипичного исполнительства (обычный исполнительский состав — 2 скрипки, цимбалы, контрабас). На формирование вербункоша оказали влияние румынский, славянский, арабский фольклор, а также элементы австрийской, немецкой и итальянской профессиональной музыки.

Чардаш (*венг.* csardas) — венгерский народный танец. Музыкальный размер 2/4 или 4/4. Танец состоит из двух контрастных частей: медленной, патетической, сопровождающей мужскую круговую пляску (*венг.* lassu), и быстрой, стремительной (*венг.* friss), сопровождающей зажигательную парную пляску. Для чардаша характерны острая, часто синкопированная ритмика, виртуозная импровизация инструменталистов. С 30-х годов XIX века чардаш приобрел популярность как бальный танец. Позднее он стал неотъемлемой составляющей классического балетного дивертисмента (вспомним «Коппелию», «Лебединое озеро», «Раймонду»). Народный чардаш вдохновил И. Брамса на создание широко известных «Венгерских танцев».

Трепак (от древнерусского «тропать», топать ногами) — старинная русская пляска. Музыкальный размер танца 2/4, темп быстрый. Для трепака характерны дробные шаги и притопывания. Танец исполняется весело, с удалью и задором. Жанр трепака встречается в произведениях русских композиторов: у Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Стравинского.

Гопак (от *укр.* гопати — прыгать) — украинский народный танец в быстром темпе и музыкальном размере 2/4, с четким и акценитированным ритмом. Инструментальные мелодии гопака можно встретить в операх и балетах русских композиторов: у Мусоргского («Сорочинская ярмарка»), Чайковского «Черевички», «Мазепа», Римского-Корсакова «Майская ночь», Соловьева-Седого «Тарас Бульба».

Лезгинка — народный танец лезгин, распространенный у всех народов Кавказа. Музыкальный размер двухдольный (6/8 или 2/4). Этот темпераментный экспрессивный танец характеризуют упругий ритм, отбиваемый всеми участниками танца, стремительный темп. Лезгинки встречаются в произведениях русских, советских композиторов (Глинки, Бородина, Рубинштейна, Балакирева, Римского-Корсакова, Хачатуряна, К. Караева).

ТЕМА 7.
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ БАЛЕТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Танцевально-музыкальное взаимодействие. По виду и степени музыкально-хореографического взаимодействия функциональное значение музыки в балете XIX столетия можно расположить в следующем ряду понятий:

- прикладные формы танцевальной музыки, сопровождающей танец и рождающейся вслед танцевальным движениям, как, например, аккомпанемент в балетном классе;
- тоже прикладная, аккомпанирующая («дансантная») музыка, выполняющая функцию, жестко регламентируемую балетмейстерской практикой в условиях типизированных музыкально-балетных форм. Эта традиция балетной музыки, представленная творчеством К. Кавоса, Ц. Пуни, Р. Дриго, Г. Конюса и др., просуществовала на протяжении всего XIX и вплоть до начала XX века;
- «взаимодействующая» музыка, отражающая достаточно устойчивую музыкально-хореографическую традицию, при которой возникает художественное «равновесие» между хореографической композицией и музыкой. Прикладной элемент, безусловно, еще присутствует в музыке этого типа, поскольку важнейшим здесь является сам характер согласования хореографии и музыки. Здесь можно было бы перечислить лучшие образцы балетной музыки XIX века (до Чайковского), сохранившиеся и поныне в театральном

репертуаре: «Жизель» А. Адана, «Сильвия» и «Коппелия» Л. Делиба, «Сильфида» Ж. Шнейцгоффера и Г. С. Лёвенскьольда, «Тщетная предосторожность» Л. Герольда и П. Гертеля, «Пахита» Ж. Дельдевеза — Л. Минкуса, «Корсар» А. Адана — Ц. Пуни, «Дон-Кихот» и «Баядерка» Л. Минкуса и др.;

- «сопряженная»[1] музыка, демонстрирующая тот уровень музыкально-хореографического синтеза, где роль музыки, ее динамическое движение поднимает и хореографию на высочайший уровень поэтического обобщения. Сопряжение здесь следует понимать как способ обеспечения единства, цельности материала, при котором происходит взаимовлияние и рождение нового качества при одновременном вытеснении старого.

Таким образом, музыкально-хореографические отношения в балете XIX века представлены в широком диапазоне от прикладных форм музыки к художественному «равновесию» между хореографической композицией и музыкой («Жизель» А. Адана, «Сильвия» и «Коппелия» Л. Делиба, «Корсар» А. Адана — Ц. Пуни, «Дон-Кихот» и «Баядерка» Л. Минкуса и др.), и к музыке «сопряженной», демонстрирующей высочайший уровень поэтического обобщения музыкально-хореографического синтеза.

Появление высокохудожественной музыки в балете можно считать переломным моментом в истории жанра, поскольку ее функциональное изменение было столь же принципиально для жанра, как и хореографические новации Мариуса Петипа и Льва Иванова.

Характерное еще для венских классиков сближение симфонической музыки с танцевальностью было воспринято композиторами-романтиками и способствовало рождению того образа сценического танца, который находил свое воплощение под музыку М. Глинки, Л. Делиба, А. Адана, П. Чайковского, А. Глазунова. В этом смысле решающее слово было сказано Чайковским, не только

[1] Термин Е. Дуловой. См.: *Дулова Е.* Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX века): Исследование. М.: Четыре четверти, 1999.

принесшим в балет симфоническую идею, но и продемонстрировавшим удивительно органичные художественные принципы взаимодействия музыки с хореографией. Сотрудничество П. Чайковского с М. Петипа при создании «Спящей красавицы» можно назвать ярчайшим примером плодотворного творческого союза. Именно поэтому исторический период эпохи русского балета, представленной творчеством П. Чайковского и А. Глазунова в их в творческом содружестве с М. Петипа и Л. Ивановым, расценивается как классический этап в русском искусстве XIX века.

Обратим здесь внимание на понятие симфонической идеи, **симфонизма**. В нашем случае этот термин следует понимать не как «симфоническое творчество», а как **метод музыкальной композиции, основанный на многостороннем раскрытии глубокого и цельного художественного образа в последовательном движении, изменении и конфликтном столкновении различных музыкальных образов.**

Симфоническую традицию в русле балетной музыки можно проследить от Адана, Делиба, Чайковского — к Глазунову, Аренскому. Она была продолжена благодаря новаторским поискам композиторов и хореографов XX столетия. Творчество С. Прокофьева, И. Стравинского и М. Фокина, Дж. Баланчина открыло новые страницы в истории танцевальной музыки, новые отношения единства, не только развивающие традиции симфонизма, но и формирующие новые формы взаимодействия, проявляющиеся в музыкально-хореографической полифонии, полиритмии, полиартикуляции, полистилистике и всевозможных других «поли».

Жанры и формы классического балета. В девятнадцатом столетии традиционные тенденции балетной драматургии проявлялись в двух основных направлениях:

- в дальнейшем формировании структур, составлявших танцевально-драматические компоненты балетного спектакля (мимических сцен, *pas d'action)*;
- в разработке устоявшихся форм концертно-дивертисментного танца.

На протяжении всего периода развития балетного искусства исследователи наблюдают тенденции, демонстрирующие определенное сходство композиционно-драматургических приемов, свойственных важнейшим жанрам музыкального театра — балету и опере. Как и в опере, музыкально-сценический облик того или иного балета отражает тот или иной этап формирования принципов музыкально-театральной драматургии: от номерной структуры к сквозному развитию.

При рассмотрении балетного произведения возможности сближения музыкально-хореографической драматургии и драматургии оперной очевидны. Ариям, дуэтам, трио, ансамблям, речитативам можно уподобить своего рода музыкально-хореографические аналоги в балетах Л. Делиба, П. Чайковского и А. Глазунова. Так, например, многие балетные *pas de deux* трактуются и композитором, и балетмейстером как «дуэты согласия», где эмоциональную музыкальную сферу наполняет, дополняет пластика. Хореографические речитативы, включающие элементы пантомимы, проникают в сферу интерпретации действия, сближаясь по функции с речитативами оперными. «Действенными» ансамблями романтический балет прошлого достиг наибольшего успеха в постановках М. Петипа, где они представляют собой центральные моменты драматургии спектакля, как, например, *pas'd'action* из 1 акта «Спящей красавицы».

Дивертисментные сюиты в балетах Чайковского и Глазунова занимают особое положение в драматургии своей характеристичностью. Сопряжение, контрастное противопоставление танцевальных пластов здесь усиливает накал действия, активизирует роль внесюжетных эпизодов. Это качество драматургии отмечалось многими: «Балетная музыка достигает у Чайковского широкого симфонического развития и едва ли не впервые в истории жанра становится основой сценического действия»[1].

Отметим, что формообразование в жанрах романтического и классического балета нередко представляет и бо-

---

[1] *Петров А.* Композитор и балетмейстер / Музыка и хореография современного балета. Вып. 2. М.: Музыка, 1974. С. 51.

лее сложную, нежели в опере, структурную организацию музыкально-хореографического целого. Это объясняется сосуществованием в балетном спектакле двух начал: пластико-танцевальных композиционных принципов (хореографического действа) и формообразования музыкального (воплощение замыслов композитора).

Итак, классический балетный ансамбль второй половины XIX века, а также его составные номера (адажио, вариации, кода) приобрели ясный и содержательный жанровый облик. Его свойства прослеживаются в характерных особенностях структур, синтаксиса и формы, мелодики, гармонии, фактуры и метроритма, сформировавшихся в стилистике «большого» балета.

Отметим, что для музыкально-хореографических форм естественна опора композиции цикла на внемузыкальные факторы: в частности, на конкретный театрально-танцевальный жанр и исполнительский состав, нередко определяющий количество частей в цикле.

Особенности тематизма или даже оркестровки здесь обычно тесно связаны с определенной жанровой моделью и логикой развития хореографической формы.

Танцевальные циклы классического балета отражают не только очевидную тенденцию к закреплению, регламентации структур большого классического балета, но и предвосхищают основные тенденции его дальнейшего развития.

Важно при этом отметить, что жанр классического балета сохранял многие характерные элементы формы, композиционные принципы и в XX столетии. Однако здесь под влиянием индивидуальных стилей и авторской композиторской воли типовые структуры классического балетного театра, конечно, существенно обогащались и трансформировались.

При анализе и рассмотрении взаимодействия музыки и танца в балете можно уделять внимание как драматургической, так и жанрово-стилистической роли синтетических жанров и форм.

В обобщенном виде формы, композиционные схемы музыки классических балетов могут представлять собой:

- крупные циклические формы: балет, дивертисмент, сюита, классический танцевальный цикл (*pas de deux, pas d'action* и т. д.);
- крупные формы, характерные для таких жанров, как сцена, картина, адажио, панорама, увертюра, антракт. Здесь могут встречаться сложные 2- и 3-частные формы, сонатные и рондообразные формы, контрастно-составные или свободные формы;
- малые формы как составные части цикла: вариация, танец (простые песенные 2- и 3-частные формы).

К музыкально-хореографическим жанрам и формам академического большого балета относятся дивертисмент, классическая и характерная сюита, *pas de deux (pas de trois* и так далее), *pas d'action, grand pas* и т. д. Все перечисленные формы являются циклическими.

Дивертисмент (от *фр.* divertissement — увеселение, развлечение) — в XVII–XIX веках представлял собой танцевальные или вокальные номера, исполняемые между актами спектакля (балета или оперы) или в конце его. Дивертисментом также называли часть драматического или оперного спектакля, не связанную сюжетом с основным произведением. В классическом балете дивертисмент — это род сюиты, включающей номера разнообразного, часто развлекательного характера, не связанные с сюжетом произведения. Иногда дивертисменты составляют целый концерт «внутри» спектакля — таков, например, дивертисмент в «Щелкунчике». В XX веке термин «дивертисмент» стал применяться и для обобщенного обозначения балетной сюиты. Дивертисмент как род инструментальной музыки обычно состоял из нескольких частей (4–10) и предназначался для различных составов (от одного инструмента до камерного ансамбля и оркестра). По широкому применению танцевальных жанров дивертисменты сближались с серенадой, родственны также ноктюрну, позднее, к XIX веку — попурри.

Танцевальная сюита (*фр.* suite, *букв.* — ряд, последовательность) одна из основных разновидностей многочастных циклических форм инструментальной музыки,

композиция, состоящая из нескольких танцев, объединенных единым замыслом. Сюита состоит из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих между собой частей, объединенных общим художественным замыслом. Части танцевальной сюиты, как правило, различаются по характеру, метроритму, темпу и другим особенностям музыкального языка. В то же время они могут быть связаны тональным единством, мотивным и тематическим родством. Важным отличительным признаком сюиты является ощущение сюиты как единого композиционного целого.

Сюиты широко применяются в классическом балете, при этом они, как правило, проявляют свои типичные свойства, сформировавшиеся еще в эпоху Ренессанса. К таким традиционным особенностям сюиты отнесем чередования и контрастные смены музыкально-танцевальных характеров, медленных и быстрых темпов, двухдольных и трехдольных метров.

Для становления жанра классической и характерной балетной сюиты в русском искусстве было велико значение М. Глинки, определившего ее роль в театральном спектакле (танцы в «Иване Сусанине», «Руслане и Людмиле»). И если в характерных сюитах балетов Чайковского национальные образы, продолжая традицию «Сусанина», оттеняют сферу интерпретации действия (например, в «Лебедином озере», в сцене обольщения принца Одиллией, где использована сюита национально-характерных танцев), то в балетах Глазунова получают широкое обобщение лирико-эпические тенденции, также идущие от Глинки. Они получают свое развитие в образных и композиционных структурах «большого балета». Несмотря на жанровые различия (парадность монументальной «Раймонды» или пасторальный колорит одноактного балета «Барышня-служанка»), драматургия балетов А. Глазунова строится на образном взаимопроникновении различных жанровых сфер. В «Раймонде» это контрастное сопоставление испано-арабских и венгерских танцев; в балете «Барышня-служанка» — лирических вариаций и дуэтов Изабеллы и Дамиса, оттененных сюитой старинных французских танцев, передающих стилизованную обстановку «галантного века».

Сюитно-циклические формы в балетах Глазунова часто связаны с массовыми жанрово-характерными образами. Грандиозные жанровые циклы «Раймонды» — главное средство достижения единства музыкального и хореографического начал, представленного в обобщенной стилистике классического и характерного танца.

Pas de deux (*фр.* танец двоих) — первоначально особенности этого жанра характеризовались сугубо танцевальным содержанием. «Танец двоих» понимался как отдельный номер дивертисмента, танец двух солистов (мужчин, женщин или пары), демонстрирующих свое мастерство и грацию. На протяжении довольно длительной истории балета музыкальная составляющая *pas de deux* находила воплощение в различных музыкально-танцевальных жанрах и формах. Так, в XVII–XVIII веках *pas de deux* обычно танцевалось под музыку танцев, входящих в состав барочной сюиты. Это могли быть чаконы, сарабанды, менуэты, паспье, и т. д[1]. Постепенно, *pas de deux* как выступление пары солистов стало приобретать более насыщенный драматургический смысл.

Классическая, «каноническая» форма *pas de deux* начала складываться в эпоху романтизма и была связана с рождением новой формы отношений музыки и хореографии. Одно из *pas de deux* нового типа родилось в совместной работе Ж. Перро и А. Адана над балетом «Жизель» (1841).

Окончательная структура *pas de deux*, представляющая собой чередование *entree, adagio*, вариаций танцовщика и танцовщицы, завершающихся кодой, — сформировалась

[1] Еще в 1764 году театральный критик Гримм писал о спектаклях парижской оперы, «все балеты состоят из двух линий танцовщиков и танцовщиц, которые выстраиваются по бокам сцены, а затем смешиваются в исполнении фигур и групп... Лучших танцовщиков между тем сохраняют, чтобы они потанцевали то соло, то вдвоем. В больших оказиях они составляют pas de trios, pas de quatre и даже pas de cing или pas de sis. Кордебалет, остановившийся было, чтобы уступить место мастерам, возобновляет затем свои танцы до конца балета. Для всех этих дивертисментов музыканты поставляют чаконы, луры, сарабанды, менуэты, паспье, ригодоны, гавоты, контрдансы. Если и случается в балете какая-то мысль, какой-то действенный момент, то это в pas de deux или в pas de trios». Цит. по *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: Эпоха Новерра. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 192.

во второй половине XIX века. В России классические образы *pas de deux* родились в сотворчестве М. Петипа и П. Чайковского, представив наиболее яркие воплощения принципов драматургии классического большого балета периода XIX — начала XX века.

В эпоху расцвета классического балета из старинной дивертисментной формы танцевального цикла выкристаллизовался некий инвариант, основная модель развертывания типовой ансамблевой танцевально-музыкальной форм: от *entrйe* — к адажио, вариациям и коде. Она находила свое воплощение в различных хореографических ансамблях и ансамблевых сценах. При этом черты сюитности здесь могли проявляться в контрасте — темповом (*entrйe* — оживленно, *adagio* — медленно и т. д.), а также нередко и в метрическом. При этом количественное различие составов танцевальных ансамблей определяло как название крупной формы (*pas de trios, pas de quattre* и т. д.), так и количество частей (и их назначение). Количество вариаций при этом обычно определялось числом участников ансамбля.

Отметим отличительные жанровые свойства составных частей *pas de deux*. Первая часть, **антре**, представляет собой блестящий танцевальный выход участников ансамбля, выполняющий функцию экспозиции. Музыка entrée обычно демонстрирует торжественный или радостный, бравурный характер (таковы, например, entrée из последнего акта балета «Дон Кихот» или из «Крестьянского *pas de deux*» на музыку Бургмюллера в 1 акте «Жизели»).

Адажио — дуэтная часть крупной формы *pas de deux*, средоточие лирических образов. Указание на медленный темп в названии жанра не означает обязательного его присутствия в любом балете. Здесь, наряду с *Adagio*, довольно часто встречается и темп *Andante* (или как, например, в *Pas de deux* из 3 акта «Спящей красавицы» *Andante non troppo*).

Для достижения лирической выразительности применяются особые средства музыки, типичные для данного жанра: напевность, кантиленная мелодика, использование солирующего инструмента для «произнесения» любовного

монолога или «воспевания» лирических чувств или дуэта инструментов (как в «Белом адажио» из «Лебединого озера»). В качестве еще одной характерной «тембровой» особенности жанра отметим и аккомпанирующую роль арфы как своеобразного лейттембра жанра адажио (вспомним оба адажио из «Щелкунчика»). Экспонирование и развитие музыкально-хореографического содержания адажио часто обретает композиционные черты простой трехчастной формы с динамической репризой, что тоже можно выделить в качестве типичной особенности жанра.

Вариация — сольное выступление, где танцовщик (или балерина) демонстрирует индивидуальность и виртуозные танцевальные качества. С музыкальной точки зрения жанр балетной вариации представляет собой миниатюру, экспонирующую один образ — «музыкальный портрет» персонажа.

Тематический материал балетной вариации в классическом балете обычно бывает самостоятельным. Вариация как часть музыкального вариационного цикла встречается в балете скорее как исключение, — например, «Славянская тема с вариациями» в «Коппелии» Л. Делиба[1]. Темп вариаций часто бывает подвижным, а характер музыки обычно отражает привлекательные черты личности: мужественность, легкость, грациозность и т. д. Музыкальный материал вариации часто излагается в простой песенной (2–3-частной) форме.

Кода — оживленный финал, наиболее виртуозная часть *pas de deux*. В отличие от сугубо музыкального понятия с таким же названием[2], кода в балете обычно представляет собой самостоятельную музыкальную часть цикла. Типичными особенностями коды являются быстрый темп, бравурный характер, двудольный (например, галоп в коде из «черного *Pas de deux*» «Лебединого озера») или, реже, трехдольный размер (например, вальс в коде из *Pas*

---

[1] Можно привести лишь отдельные примеры музыкального варьирования тематического материала: вариация принцессы Авроры из 1 акта «Спящей красавицы» П. Чайковского, вариация Никии «с шарфом» из балета «Баядерка» Л. Минкуса.

[2] Заключительный раздел целостной музыкальной формы.

de deux Дианы и Актеона в балете Ц. Пуни «Эсмеральда»). Форма коды обычно бывает трехчастной (в «Классическом *Pas de deux*» Ф. Обера), трех-пятичастной (*Pas de deux* из «Коппелии» Л. Делиба) или рондообразной (*Pas de deux* из «Тщетной предосторожности» П. Гертеля).

Grand pas и **pas d'action** как крупные ансамблевые формы (танцы с участием солистов, корифеев и кордебалета) нередко можно рассматривать в качестве укрупненных и динамичных разновидностей *pas de deux*. Гран па (*Grand pas*) при этом чаще проявляет свойства, обнаруживающие сходство с дивертисментом: здесь может быть включено большое количество не связанных с сюжетом номеров — вариации корифеев, танцы кордебалета и т. д. (например, в *Grand pas* из балета «Пахита»). Гран па часто выполняет функцию заключительного раздела акта или картины.

Pas d'action, «действенный» танец, — в эпоху расцвета классического балета этот жанр стал трактоваться как крупная танцевальная ансамблевая сцена, в которой обычно воплощаются этапные, узловые моменты развития сюжета. Поскольку характерной особенностью *pas d'action* оставалась опора на драматическое содержание, этот жанр сегодня можно расценивать как родственный не только инварианту (то есть *pas de deux*), но и более распространенному жанру музыкального театра — оперной сцене. В плане раскрытия драматургии балета общее значение *pas d'action* может быть весьма весомым как в музыкальном, так и в танцевальном смысле: пластические и музыкальные темы здесь могут симфонически развиваться, переплетаться и т. д. Таково, например, значение *grand pas d'action* во втором акте «Раймонды», обрисовывающего масштаб противоборствующих образов, их динамичное противостояние.

РАЗДЕЛ 3

МУЗЫКАЛЬНО-ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

ТЕМА 1. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХОРЕОГРАФИИ И ТВОРЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОМПОЗИТОРА И БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Первая треть двадцатого столетия, предстающая перед нами как эпоха революционных преобразований балетного театра, поисков нового пластического языка, зарождения небывалых хореографических концепций и форм, явилась одновременно и временем пробуждения беспрецедентного интереса к постижению музыки, осмыслению ее законов. Новаторские идеи музыкально-пластического сопряжения, получившие яркое и многогранное воплощение в творчестве М. Фокина, в ранних работах Ф. Лопухова, Дж. Баланчина, К. Голейзовского, других выдающихся балетмейстеров, невероятно расширили музыкальные горизонты хореографии, во многом определив основные направления развития русского и мирового балета XX века.

Рассмотрим более пристально феномен музыкальности — как свойство, укорененное в самой хореографии, на примере русского балетного искусства начала двадцатого века.

Музыкальность как особое эстетическое качество художественной деятельности хореографа проявляла себя в способности и устремленности к постижению музыки, к органичному воплощению музыкального начала в своем творчестве.

Музыкальность танца и любовь к музыке формировались вместе с развитием русской балетной традиции, —

прежде всего благодаря гениальным творческим свершениям Мариуса Петипа и Льва Иванова в их плодотворном сотрудничестве с П. Чайковским и А. Глазуновым. Значение реформаторских преобразований, осуществленных выдающимися художниками в области балетного театра, трудно переоценить. В своих работах они продемонстрировали удивительно органичные художественные формы взаимодействия музыки и хореографии, воплотившие тот уровень музыкально-хореографического синтеза, где роль музыки, ее динамическое движение возвысило хореографию до высочайшего уровня поэтического обобщения.

При этом музыкально-танцевальные шедевры, подобные «Лебединому озеру», «Спящей красавице» или «Раймонде», представляли собой, скорее, исключения. В ежедневной рутинной практике русского балета начала двадцатого века было широко распространено представление о ненужности, неуместности симфонической музыки в хореографии. По свидетельству современников, балетный театр того времени отнюдь не был расположен к диалогу с серьезной музыкой. «Балетные люди ... только с виду почитают “Раймонду”, а на самом деле кроме “Дон-Кихота” знать ничего не хотят»[1], — утверждал композитор Риккардо Дриго, проработавший более сорока лет капельмейстером Мариинского театра. Общепринятым балетным идеалам соответствовала музыка Л. Минкуса, Ц. Пуньи, Р. Дриго, обладающая ясно выраженными прикладными свойствами, «дансантными» качествами. Более того, легкомысленное и неуважительное отношение танцовщиков и репетиторов часто проявлялось даже и в адрес подобной легкой и непритязательной, «удобной» для танцевального исполнения музыки: «Для них и моя музыка слишком серьезна», говаривал Дриго по поводу какой-либо просьбы о том или ином изменении темпа, о вставке, чудовищной фермате, непомерном rallentando и т. п.»[2]. Небрежность и художественный произвол допускался в отношении балетной музыки систематически: «Самым решительным

[1] *Асафьев Б.* О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 116.
[2] Там же. С. 116.

образом из партитур изымались целые номера, переносились в другие балеты, партитурные листы разрезались и заклеивались. Текст претерпевал коренные изменения: они могли быть столь радикальными, что одна партитура или репетитор мог содержать несколько «слоев» (в прямом и переносном смысле) вариантов и редакций. Такова судьба двух самых знаменитых балетов Л. Минкуса — “Баядерка” и “Дон-Кихот”»[1].

Даже «Лебединое озеро» не избежало столь же неуважительного вмешательства. Так, в 1895 году Дриго была поручена весьма «неблагодарная», по его собственному выражению, работа по внесению довольно серьезных изменений в рукопись партитуры и голосов «Лебединого озера». «Таких урезок и перемещений нет ни в одном из старых балетов», — чрезвычайно резко критиковал результаты этой работы Ф. Лопухов[2].

Творческие свершения М. Петипа и Л. Иванова, базирующиеся на интуитивно-чутком следовании музыке, при всем их масштабном художественном значении не изменили устойчивую специфическую традицию, рожденную балетной и балетоманской средой. Русский балетный театр в конце XIX столетия представлял собой своеобразный мир, замкнутый на собственных специфических критериях «правильного». Он следовал шаблонным, во многом утратившим художественный смысл творческим приемам и не был способен кардинально меняться в ответ на веяния меняющихся художественных устремлений. Консерватизм, отрицание новых эстетик, овладевающих творческими помыслами композиторов, художников, представителей других видов искусства, была, по свидетельству Фокина, Лопухова, одной из характерных особенностей балетной практики.

Зарождение иного, вдумчивого и профессионального отношения к музыке, проявившегося как переосмысление ее организующей роли и значения в балетном спектакле,

---

[1] *Дулова Е. Н.* От текста к тексту или еще раз о Спящей красавице // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2009. №4. С. 93–107.

[2] *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера. Берлин, 1925. С. 32–33.

как изучение ее структурных особенностей и законов композиции, — во многом явилось заслугой нового поколения молодых хореографов, учеников Петипа и Иванова. Диалог музыки и танца стал одной из центральных парадигм русской хореографии уже в первые десятилетия двадцатого столетия. «В музыке ищут уже не только тональную и ритмическую опору для театрального действия, но глубочайший внутренний смысл, отраженным светом которого и должно быть то, что происходит на сцене»[1], отмечал И. Соллертинский, давая характеристику новым тенденциям музыкального театра того времени.

Стремление обогатить искусство музыкальностью, наполнить и обновить собственные творческие приемы и методы, вдохновившись музыкой, проявлялось не только в пластическом искусстве. Активное постижение тайн музыки, осмысление современных музыкальных тенденций было примечательным явлением всей панорамы искусств. Известно, что в начале столетия возникает множество концепций художественного синтеза, среди которых были идеи русских философов, поэтов и художников. Именно в это время происходит интенсивное «прорастание» музыкой, становится заметной тенденция к переосмыслению основ художественного творчества средствами «высшего из искусств». Это явление можно охарактеризовать как проявление «музыкальности мышления» всей эпохи: вспомним о появлении жанра «симфонии» в поэзии, жанра «сонаты», «фуги» — в изобразительном искусстве. Удивительны совпадения в направлении творческих поисков, например, В. Кандинского, рассуждавшего о падении стены между музыкой и живописью[2], о «созвучии» и «противозвучии» ритма в живописи, о параллелизме и контрапункте в синтетических искусствах, — с идеями, развиваемыми в дальнейшем композитором и выдающимся

---

[1] *Соллертинский И.* Мейерхольд и русский оперный импрессионизм // История советского театра. М.: Гос. Изд худ. лит., 1933. С. 313.

[2] *Кандинский В.* Кое-что о синтетическом искусстве, в кн. // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства в 2 томах / Ред. коллегия и сост. Б. Автономова, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин, М.: Гилея, 2008. С.178.

теоретиком музыкального искусства Б. Асафьевым. Следует упомянуть и о том, что и сама асафьевская концепция симфонизма, то есть выраженная в слове сущность симфонии, была предвосхищена попытками осознать ту же сущность через воплощение ее в слове[1].

Идеями нового синтеза было наполнено и творчество родоначальницы пластического танца Айседоры Дункан. Среди ярких событий начала прошлого века, ставших импульсами к рождению нового отношения к музыке, исследователи единодушно отмечают значение ее выступлений, первые из которых состоялись уже в 1904 году. «Главное, чем Айседора отличалась от многих наших славнейших балерин, был дар «внутренней музыкальности»[2], — отмечали современники эту важную черту ее творчества. Выдающаяся танцовщица в своем творчестве обращалась преимущественно к произведениям композиторов-классиков: Глюка, Бетховена, Шопена, Шуберта, Чайковского и др. Очертания нового синтеза, открывавшиеся в слиянии симфонической музыки и танца, влекли хореографов небывалыми доселе возможностями.

Еще одна музыкально-пластическая концепция, ставшая популярной в начале двадцатого века, представляла собой теорию ритмического воспитания Э. Жака-Далькроза, призывавшего к осознанию выразительной роли ритма в пластическом движении, внутренней связи телесного ритма с эмоциональным миром музыки. Критические высказывания в адрес классического балета, переставшего, по мнению, Жака-Далькроза, выражать человеческие чувства и увлеченного демонстрацией абстрактных движений и поз, заставили хореографов более пристально исследовать проблему ритма в танце, проявить собственное отношение к музыкальному ритму, к его воплощению в балете.

---

[1] Даже само слово «симфонизм» появилось, также с опережением в несколько лет, в записях поэтессы Елены Гуро. О музыкальных особенностях ее творчества в кн. *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. М.: Индрик, 2001.

[2] *Александр Бенуа.* Мои воспоминания. В пяти книгах. М.: Наука, 1980. С. 415.

В многообразии факторов, оказавших воздействие на формирование музыкальности русской хореографии, следует отметить и расцвет музыкально-концертной жизни, активизацию деятельности Русского музыкального общества и других общественных организаций. Весьма серьезной в осознании значения музыкального искусства была, несомненно, роль оперного театра того времени и прежде всего феномена гениальной личности Ф. Шаляпина, влияние которого на свое творчество испытали, в частности, Фокин и Лопухов.

К «внутренним» основаниям, побудившим хореографов обратиться к музыке в поисках новой выразительности, следует отнести, конечно, собственную музыкальную одаренность художника. Устремленность к постижению и воплощению смысла музыки, как проявление плодотворного начала обусловлены прежде всего наличием музыкальных способностей и проявлением склонности к их дальнейшему развитию. Подобно Льву Иванову, демонстрировавшему необычайно яркий музыкальный пианистический талант, поразивший даже знаменитого пианиста Антона Рубинштейна[1], — практически все молодые хореографы того времени проявляли несомненную одаренность, — как в музыкально-исполнительском плане, как и в форме напряженного интереса к изучению музыки.

Так, например, Михаил Фокин, обладая выдающимися способностями, в годы учения увлеченно занимался на рояле и скрипке[2], позже овладел игрой на домре, гитаре, мандолине и балалайке. Свои музыкальные таланты он проявлял довольно широко как в музыкально-исполнительской деятельности (выступал в составе знаменитого оркестра русских народных инструментов В. Андреева, играл в концертах в составе трио, в оркестре мандолинистов и гитаристов), так и в постановочной работе: «Фокин сам играл

---

[1] Способностью исполнить на рояле «на слух один из сложнейших симфонических кусков нового произведения композитора, слышанный им всего один раз». *Захаров Р.* Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. С. 200.

[2] «У нас преподавалась музыка. Два раза в неделю приходил скрипач и два раза пианист. Можно было выбрать любой инструмент. Я выбрал оба». *Фокин М.* Против течения. Л.: Искусство, 1981. С 42.

мелодию Сен-Санса на мандолине и показывал первые движения рук...»[1], — вспоминал Федор Лопухов о работе над «Умирающим лебедем» с Анной Павловой.

Александр Горский в годы учебы любил играть на рояле и импровизировать. У Вацлава Нижинского был абсолютный слух, и он в отрочестве и юности с удовольствием подбирал знакомые мелодии и читал с листа. Любимыми его композиторами были Римский-Корсаков и Вагнер, и есть свидетельства, что еще в детстве он играл фортепианное переложение увертюры к «Тангейзеру». В музее Академии Русского балета хранится фотография, где его можно видеть играющим в четыре руки с выдающимся французским композитором Морисом Равелем.

Жорж (Георгий) Баланчивадзе, будущий всемирно известный хореограф Дж. Баланчин, сын и брат композитора, тоже предпочитал рояль скрипке. Он начал обучение игре на фортепиано уже в пять лет, в отрочестве и юности сам сочинял музыку.

Прочные практические музыкальные навыки не только совершенствовались, но и дополнялись освоением музыкальной теории, достижением серьезного, вполне профессионального по музыкальным меркам уровня компетенции. Например, Лопухов уже в очень зрелом возрасте мог не только вспомнить, но и записать нотами мелодию старинного па-де-де, которое когда-то при нем показывал Петипа[2]. Горский — решал задачи по гармонии и консультировался у Глазунова[3], Голейзовский, совершенствуя полученные знания по скрипке и роялю, изучал музыкальную теорию[4]. Баланчин в голодные революционные годы поступивший учиться в Петроградскую консерваторию, изучал теорию музыки, контрапункт, гармонию,

---

[1] *Лопухов Ф.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. С. 125.

[2] Там же. С. 58.

[3] «Свои решения музыкальных задач он показывал Глазунову, который их одобрял». *Горская В.* Рассказ о брате. В кн: Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. Сост. Е. Суриц, Е. Белова. СПб.: ГИИ, 2000. С. 77.

[4] *Голейзовский К.* Автобиография. В кн. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, документы, воспоминания. Вступ. статья. Н. Черновой. М.: ВТО, 1984. С. 31.

инструментовку и композицию, пробовал свои силы в игре на скрипке, трубе и валторне.

В ту пору невозможность самому заглянуть в нотный текст довольно часто была равносильна полной невозможности ознакомиться со звучанием произведения. Поэтому хореографы стремились как можно совершеннее овладеть чтением с листа по клавиру и даже чтением партитуры. Таким умением наряду с Фокиным, Баланчиным и Нижинским обладал Ростислав Захаров, и впоследствии по его настоянию курс «чтение партитур» стал обязательным для студентов хореографической специальности. Но сегодня, в эпоху широчайшего применения звуковоспроизводящей техники, навыками реального чтения партитуры владеют очень немногие. А такого высочайшего уровня, какого достиг Фокин, способный работать с партитурой и вовсе без инструмента, сегодня достигают лишь высокопросвещенные музыканты: «Я лежал с нотами в руках и напряженно старался (инструмента у меня никакого не было) представить себе не только мелодию и гармонию, но и оркестровую звучность... а в это время в саду отеля раздавались шутливые взвизги саксофона, синкопы барабана и джазового оркестра. Но я был так увлечен, настолько музыка Корсакова овладевала мною, что я мог совершенно игнорировать неумолкаемую атаку джаза»[1].

Итак, в двадцатом столетии возродился тип балетмейстера всесторонне образованного, далекого от ограниченного ремесленничества былых затворников академического балета, включенного в современную ему творческую жизнь общества в содружестве с лучшими композиторами и художниками эпохи, готового откликаться на новейшие веяния в области поисков новых выразительных приемов, эстетик. Он широко проявляет музыкальную компетентность, умеет играть на различных музыкальных инструментах, способен читать не только по клавиру, может разобраться и в таинстве партитуры, с интересом и увлечением относится к изучению теоретических проблем музыки,

[1] Фокин рассказывает о процессе работы с партитурой «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова. В кн. *Фокин М.* Против течения. Л.: Искусство, 1981. С. 181.

смежных искусств. Яркая музыкальность, любовь и интерес к музыке, высокая образованность направляли хореографов к серьезной академической музыке, рождая убежденность в ее способности напитать танец подобно неисчерпаемому источнику, безграничным богатством идей, тем и образов.

На протяжении двух минувших столетий драматургию балетного произведения в немалой степени предопределяли методы совместной работы его создателей. Балет XX века, изменив формы творческого танцевально-музыкального взаимодействия, предоставил огромные возможности для творческого волеизъявления музыканта. Именно в начале прошлого века композиторы, независимо от балетмейстерского заказа, практически впервые стали самостоятельно устанавливать форму будущего произведения. Тем самым композиция балета получила возможность создаваться как явление музыкальное, а не постановочно-хореографическое уже на этапе первоначального замысла. Так, например, создавались «Петрушка»[1] и «Весна священная» И. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» и «Вальс» М. Равеля, балеты С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Ф. Пуленка, Д. Мийо, М. де Фальи, А. Хачатуряна.

Глубокое чувство музыки и незаурядная музыкальная компетентность балетмейстеров нового поколения позволяли им плодотворно работать с композиторами-современниками. Они были способны непосредственно отзываться на самые последние музыкальные веяния, не

---

[1] Примечательны комментарии самого Стравинского к истории написания эпизодов балета: «Прежде чем приступить к «Весне священной», над которой предстояло долго и много трудиться, мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль... Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. ...Закончив этот странный отрывок, я целыми часами гулял по берегу Леманского озера, стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки, а следовательно, и образ моего персонажа. И вот однажды я вдруг подскочил от радости. «Петрушка»! Вечный и несчастный герой всех ярмарок всех стран! Это было именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название!» Стравинский — публицист и собеседник. М.: Советский композитор, 1988. С. 79–88.

отшатываясь в боязни «не понять» сложнейший язык музыкальных опусов Р. Штрауса, И. Стравинского, молодого С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Очевидно, серьезная музыка нового времени требовала от хореографов огромных усилий в ее постижении и запоминании — ведь в распоряжении хореографов не было звуковоспроизводящей техники! Известно, что при работе с крупными симфоническими полотнами хореографы часто прибегали к помощи профессиональных пианистов или самих авторов музыки. Так, например, Нижинский часами готовился к постановочным репетициям «Весны священной» — бесконечное количество раз проигрывал многие эпизоды сам, проходил с пианистом. Фокин, Баланчин играли сами, читали партитуры, слушали игру Стравинского. Как запредельно далеко они ушли в своей осмысленной высокомузыкальной работе от практики, принятой в Императорских театрах[1]!

Баланчин всегда проявлял огромное уважение к создателям музыки, полагаясь на чутье и талант композитора. Фокин, сверяя себя с музыкой, вверялся ее драматургии, предоставляя композиторам, работавшим с ним, практически полную свободу творчества, свободу в выборе музыкальных форм, размеров, ритмов, длительностей частей. Осознание этой свободы давало музыкантам возможность «радостно приняться за сочинение музыки для балета, от чего при прежних условиях большинство композиторов отказывалось»[2].

---

[1] Вспомним, например, характерный эпизод, описанный Фокиным: «Л. И., сочиняя танцы, просил сыграть ему 16 тактов. Поставив их, просил сыграть следующие 16 и т. д. ...Помню, при постановке большого финального вальса Л. И. сказал: «Ну, дальше». «Дальше не написано», — ответил Дриго. Продолжение постановки отложили до следующей репетиции. Итак, балет ставился не только без всякого представления о целом или даже хотя бы даже об отдельном номере, но совершенно очевидно, что Л. И. не прослушивал даже перед постановкой то, что приносил ему композитор». *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.: Искусство, 1981. С. 47.

[2] Фокин вспоминал, как при совместной работе над «Дафнисом и Хлоей» обрадовал Равеля уверением в том, что «для нового балета совершенно не нужны: польки-pizzicato, вальсы, галопы, необходимые в старом балете». *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.: Искусство, 1981. С. 160.

Рождение новых, построенных на взаимном уважении равнозначимых творческих отношений было созвучно и эстетическим устремлениям антрепризы Дягилева, и новым, зарождающимся в глобальных культурных и социальных потрясениях формам советского балетного театра.

Однако и старые традиции театрального взаимодействия, обозначающие второстепенную, прикладную роль музыки в оформлении балетной драматургии, — не только не исчезли, но и получили новое подкрепление в процессе формирования и утверждения тенденций хореодрамы. Одну из попыток рассмотреть музыку балета в подобном ключе сделал, например, критик Ю. Слонимский, высказав мнение о том, что только объединение музыки с хореографией на основе признания решающего значения хореографической драматургии может обеспечить ей полноценную жизнь на балетной сцене.

Сторонником такого танцевально-драматургического подхода к работе с музыкой был Ростислав Захаров. Он считал, что создание балета начинается с хореографического замысла. «В период создания нового балета балетмейстер обычно тесно связан с композитором. Он пишет для него свой композиционный план, в котором излагает замысел, подробно описывает все, что происходит в спектакле по актам и картинам, каждую отдельную сцену и танец, определяет жанр балета, дает точные характеристики образов главных действующих лиц»[1]. Преимущества такого метода работы, основанного на первенстве хореографического замысла, защищали В. Вайнонен, К. Голейзовский Л. Лавровский, Ф. Лопухов[2]. Замыслы Голейзовского, при этом были настолько детальны, что порой не оставляли свободы для музыкального творческого высказывания: «Такое впечатление, что он был сам готов написать эту музыку и представлял композитора в качестве инструмента для воплощения своего замысла», отмечали

[1] *Захаров Р.* Слово о танце. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 118–119.

[2] «Знаменитое виолончельное соло балета «Светлый Ручей» Шостакович сочинял при мне, исходя из моих объяснений о том, как будет строиться адажио». *Лопухов Ф.* Хореографические откровенности. С. 133.

современники балетмейстера[1]. Выдающимся мастером музыкальной иллюстрации, чутким к восприятию замыслов балетмейстера был композитор Борис Бер, воплотивший в музыкальных партитурах многие хореографические образы Касьяна Голейзовского.

Мастерами крупной формы, успешно работавшими в творческом сотрудничестве с хореографами, либреттистами и режиссерами над созданием больших многоактных драматических балетов, стали Борис Асафьев и Рейнгольд Глиэр[2].

Позже к содружеству присоединился и Сергей Прокофьев. Дальнейшие пути советского балета вели к воцарению хореографических драм, к великим достижениям грандиозных спектаклей в форме многоактных балетов, созданных усилиями творческих коллективов, объединяющих хореографов, композиторов, драматургов и режиссеров.

Порой в совместной работе возникали и неразрешимые противоречия. Не каждый композитор был готов послушно выполнять уготованную ему роль, — в особенности такие художники, как Шостакович и Прокофьев. «Я никак не мог согласиться с музыкальной интерпретацией Прокофьева любви Джульетты и Ромео (в сцене на балконе), а для хореографического спектакля она очень важна, — вспоминал Федор Лопухов. — Я высказал Прокофьеву свои сомнения и пожелания. Но он не стал даже разговаривать со мною на эту тему»[3]. «Должен заметить, что на мои предложения, диктуемые планом спектакля, Сергей Сергеевич откликался с большим трудом и крайне неохотно», — писал Леонид Лавровский.

Да и сами балетмейстеры отнюдь не всегда охотно стремились к компромиссу. Приведем в качестве примера

---

[1] *Голейзовский К.* «Маски». Либретто балета. В кн.: Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, документы, воспоминания. Вступ. статья. Н. Черновой. М.: ВТО, 1984. С. 55.

[2] «Глиэр, когда ему предложили написать балет на эту тему [«Медный всадник»], категорически отказался начинать работу пока ему не будет дан композиционный план, который, как он говорил, должен лечь в основу музыки», вспоминал Р. Захаров. *Захаров Р.* Искусство балетмейстера. С. 180.

[3] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. С. 284.

высказывание из служебной записки Голейзовского, в которой он обосновывает свой отказ от постановки балета Прокофьева: «Предложенный Вам для постановки балет «Стальной скок» мною просмотрен внимательно. Я нахожу, что музыка указанного произведения не танцевальна»[1].

По мнению Б. Асафьева, корень разногласий был заключен в самой природе танцевального искусства: «в своеобразии самого искусства хореографии и в противоречии между ним и музыкой, противоречии, так же никогда не разрешимом, как в опере между речевой и музыкальной интонацией, между словом и тоном, поэзией и оперным либретто. Тогда я еще не понимал, что в такого рода «неразрешимости» заключается modus vivendi, «соль жизнеспособности» этих искусств и что случающиеся удачи — находка единства составляющих оперу или балет элементов лишь кажущаяся, вроде пойманной во сне синей птицы. Что в них, в этих находках, вся прелесть — в крайне неустойчивом равновесии несоединяемого, а не в достигнутой солидарности; совершенного же единства элементов в опере и балете не бывает, как нет perpetuum mobile!»[2]

Хрупкое «равновесие несоединяемого» рождалось в череде шедевров дуэта равновеликих гениев — Игоря Стравинского и Джорджа Баланчина. Их сотрудничество, длившееся многие десятилетия, стало примером высочайших творческих свершений двадцатого столетия. В спектаклях Баланчина на музыку Стравинского встречаются и изумительные образцы «унисонного мышления», когда, по словам С. Наборщиковой: «хореография становится метафорическим отражением музыки», и тончайших контрапунктических сочетаний, когда музыкальная интонация и пластический образ составляют вместе «метафору» и «антиметафору», когда «музыка и хореография, совпадая в метроритмическом плане, повествуют о разном»[3].

---

[1] Из письма К. Голейзовского в Управление 1-ГАТОБА (Большого театра) т. Гусману. 29.08.1929 г. С. 193.

[2] *Асафьев Б.* О балете. Л.: 1974. С. 69.

[3] *Наборщикова С.* Видеть музыку, слышать танец: Баланчин и Стравинский. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: 2010. С. 119.

ТЕМА 2.
МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХОРЕОГРАФИИ И МУЗЫКА НЕТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Изучению многообразных форм творческих отношений, связывавших крупнейших мастеров эпохи, создателей музыкально-хореографических шедевров, вошедших в золотой фонд отечественного искусства, посвящено большое количество и научных работ[1], и материалов публицистического характера.

Не менее пристальное внимание уделяют исследователи балетного искусства зарождению принципиально новых концепций музыкально-пластического синтеза, изменивших облик хореографического искусства первой половины двадцатого века. Они формировались в русле интереса хореографов к произведениям «чистых» жанров музыки.

По свидетельству Лопухова, именно Горский был первым из русских хореографов, обратившихся в своем творчестве к музыке, не предназначенной для балетной сцены. Он поставил «Вальс-фантазию» М. Глинки, предвосхитив рождение фокинской «Шопенианы», нового бессюжетного балета. Фокин, Лопухов, Голейзовский, а позже, конечно, и Баланчин много и разнообразно работали с произведениями симфонической музыки, считая одной из основных задач хореографа создание одушевленных хореографических образов, зримо воплощающих романтический и эмоциональный смысл музыки, ее драматургию, ее мелодическое и ритмическое богатство.

Творческие работы, демонстрирующие интерес к крупным музыкально-симфоническим полотнам, стали появляться уже в начале XX века. Это были фокинские «Прелюды» на музыку Ф. Листа, показанные на Мариинской

---

[1] В том числе: *Наборщикова С.* Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. МГК, 2009. *Пешкова Г.* Музыка русского балета первой четверти XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск: МГК, 1999. С. 29. *Риттих М.* Балетное творчество советских композиторов за период с 1917 по 1927 год: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИИАН СССР, 1958. С. 23. Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века.

сцене в 1913 году, а созданные для гастролировавшей в Берлине труппы А. Павловой. Это 5-я симфония Глазунова, поставленная Горским в 1916 г. (за сценическое воплощение которой композитор благодарил хореографа публично). В 1918 г. им был создан балет «En Blanc» на музыку третьей сюиты Чайковского, — где, по свидетельствам современников, в танце выражались пластические образы самой музыки. К моменту смерти Горского в 1924 году gоявилась и Танцсимфония «Величие мироздания» Лопухова (на музыку 4-й симфонии Бетховена), а также и многие известные работы Голейзовского.

В 1933 г. в Монте-Карло были поставлены символистские «Предзнаменования» Л. Мясина на 5-ю симфонию Чайковского, с балетной формой «аналогичной музыкальной форме симфонии»[1]. А в 1934 году в Нью-Йорке увидела свет рампы «Серенада» Дж. Баланчина.

Примечательно, что премьера «Прелюдов» была восторженно принята в Берлине, заслужив одобрение великих музыкантов Р. Штрауса и А. Никиша, но встречена в штыки русской околобалетной средой. Критики и балетоманы осуждали самый принцип сценического истолкования симфонической музыки, для балета не предназначенной. Искусствовед и критик А. Волынский, излагая в 1925 году свой взгляд на проблему, утверждал: «Нет возможности и нет никакой потребности танцевать под Девятую симфонию Бетховена, или под Патетическую симфонию Чайковского, или же под экстазные композиции Скрябина»[2]. Он аргументировал убежденность в необоснованности выбора симфонической музыки ее «нетанцевальностью», считая, что «симфоническая музыка, взятая в своей изолированности, не имеет живого контакта с балетом: она не танцевальна, не инициативна для двигательных мышц»[3].

Отрицательное отношение было распространено и среди музыкантов. Они нередко выражали «благородное негодование» по поводу «неуважительного», по их мнению, отношения к музыке, проявляющегося в том, что

---

[1] *Мясин Л.* Моя жизнь в балете Арт, 1997. С. 186.
[2] *Волынский А.* Книга ликований. СПб.: Лань, 2008. С. 52.
[3] Там же. С. 52.

«симфонии Бетховена, баллады и мазурки Шопена стали служить балетным целям»[1].

Открытое осуждение усилилось в советскую эпоху, в связи с критикой формалистических тенденций в театре, музыке и балете. И тем самым трещина между художественными мирами дягилевской антрепризы и постреволюционной России с каждым годом разрасталась, разделяя русских художников и уводя одних к поискам нового модерна, других — к достижениям хореодрамы.

Применение симфонической музыки было весьма плодотворным и при создании сюжетных спектаклей. В этом случае балетмейстеры обращались преимущественно к музыке программной, осуществляя совместно с музыкантом-редактором большую работу над партитурой, создавая ее аранжировку, адаптируя текст музыки того или иного композитора в соответствии с сюжетным и хореографическим замыслом. При этом в одних случаях при использовании программного симфонического произведения авторская музыкальная драматургия достаточно явно переосмысливалась (как, например, в случае с фокинской «Шахерезадой»), в других — характер музыки сливался, сплавляясь с драматургией нового сюжетного спектакля, — как например это было в случае с «Ледяной девой» Ф. Лопухова, созданной (собранной) из отдельных произведений Э. Грига[2] (инструментальных пьес, музыки к драматическим спектаклям).

Включение симфонической музыки в круг художественных интересов хореографа вновь обострило проблему единства синтетической ткани произведения, проблему диалектики подобия и сопряжения во взаимоотношениях музыки и пластики. Каждый хореограф вновь и вновь возвращался к вопросам разрешения проблемы синтеза, воплощая ее по-своему. Симфонизация танца, вовлеченного в процесс музыкальной драматургии и музыкального формообразования, стала важнейшим направлением,

---

[1] Письмо М. Балакирева К. Чернову от 06.08.1905. В кн. *Балакирев М. А.* Воспоминания и письма. М.: Музыка, 1965. С. 302.

[2] В обработке Б. Асафьева.

определившим развитие беспрограммной хореографии. При этом одни хореографы (Горский, Мясин) в своем прочтении музыки следовали, скорее, интуиции: «он [Горский] не делал никаких попыток, даже обращаясь к музыке симфонической, вникнуть в ее структуру и передать ее в танце... руководствовался только интуицией, момент анализа исключался»[1]. Другие, подобно Лопухову и его ученикам, проявляли активный интерес к изучению принципов и закономерностей музыкального развертывания, к применению сквозных композиционных идей, придающих произведению единство.

Представляется в этой связи интересным обратить внимание на центральные смысловые элементы хореографии, которые неизбежно обнажались при невозможности следования литературно-драматической программе: это, во-первых, ее, хореографии, имманентная музыкальность. Во-вторых — беспрецедентное внимание к сугубо пластическим смыслам, к содержательности танца как такового.

Поэтому весьма неточным, уводящим от основного содержания синтеза является распространенное понимание абстрактного танца как «оттанцовывания» музыки, состоящего в ее иллюстрации, в следовании, в подчинении ее законам. Музыкальность хореографии проявлялась скорее не как внешнее качество танца, рождающееся «под влиянием» музыкального импульса, а как органически присущее ей самой эстетическое качество. Музыкальность танца, трансформируясь в имманентную пластическую музыку, скорее укрепляла в понимании того, что танец способен обладать некоей «собственной музыкой», нетождественной музыке как таковой.

Творчество М. Фокина, А. Горского, Ф. Лопухова, К. Голейзовского и других мастеров отечественной хореографии демонстрирует огромное разнообразие форм музыкально-хореографического взаимодействия, в которых представлен весь спектр изменений характера со-

---

[1] *Суриц Е.* Горский и московский балет. В кн. Балетмейстер А. Горский, СПб.: РАН ГИИ, 2000. С. 69.

творчества балетмейстера и композитора в русском балете начала XX века: от детерминирования к сопряжению, от музыкально-танцевальной синхронности до контрапункта и до оппозиции.

В качестве ярчайшего примера «пластической музыки» можно отметить многие творческие достижения выдающегося хореографа XX столетия Дж. Баланчина. Почти все его балеты были одноактными и бессюжетными, назовем хотя бы «Тему с вариациями»[1] и «Серенаду»[2], «Четыре темперамента» на музыку П. Хиндемита, «Симфонию До мажор» на музыку ранней симфонии Ж. Бизе, «Кончерто барокко» на музыку И. С. Баха (Двойной концерт для двух скрипок с оркестром ре минор BWV 1043).

Музыкальность, став одной из центральных категорий пластического искусства XX столетия, помогла хореографии, вглядываясь в основания музыки, увидеть в них, как в «волшебном зеркале», себя самое. Обращение к музыкальным смыслам позволяло художнику рассмотреть в них очищенные от синтетических наслоений чистые смыслы танца.

Новые этапы развития балетного искусства XX — начала XXI столетия демонстрируют исследование все более многообразных форм танцевально-музыкального синтеза, обогащение жанров. При этом само понятие музыкальности и «балетной музыки» невероятно расширились, вместив в себя по сути все богатство музыкального искусства. Пластический язык современного балета, танца-модерн со свойственной только ему спецификой способен воплотить в виде зримых очертаний звучание музыки, — например, ее конструктивные элементы или многообразие оркестровых красок и т. д.

Глубокое и своеобразное прочтение музыки инструментальных и симфонических жанров демонстрирует хореография выдающихся мастеров XX века: Фредерика Аштона, Мориса Бежара, Джона Ноймайера, Иржи Килиана, Кеннета Макмиллана, Пола Тейлора, Джона Кранко,

---

[1] Поставленную на музыку 4-й части третьей оркестровой сюиты П. Чайковского.

[2] «Серенада для струнного оркестра» П. Чайковского.

Уильяма Форсайта, Джерома Роббинса и др. «Когда хореограф занимается партитурой, он должен руководствоваться ею и ничем другим — это прописная истина, однако общепринятой она стала не так уж давно. Но старой партитуре нужно привить новые чувства. Надо придерживаться кредо Рембо: «Быть до конца современным...», — отмечал Морис Бежар[1].

Пути развития современного балета, танца демонстрируют невероятное разнообразие проявлений музыкально-ритмического синтеза, где пластическая партия может развиваться в согласии с музыкой, в виде контрастных, контрапунктических сочетаний с ней, а также во вполне свободных, не имеющих прямой связи с музыкой формах.

Современные отношения музыки и пластики давно переросли эпоху «оттанцовывания» музыкальных ритмов и структур. Для музыкального кредо современного хореографа характерно стремление к все более зрелому и символическому отношению к музыке и ее роли в балетном спектакле.

Танцевальное искусство в процессе своего развития прошло долгий путь осознания и утверждения самостоятельности в ряду искусств. Обрастая собственными смыслами, балет рождал новые и новые формы синтеза, формируя новые законы музыкального театра, взрывая и переворачивая старые смыслы и формы, предписанные для него сюжетностью классического балетного театра или драм-балета. Обогащение музыкальной сферы балетного театра «чистой» музыкой, обрамляющей чистоту бессюжетной хореографической композиции, способствовало осмыслению глубинной ценности самого балетного искусства. При этом развитие музыкальности хореографии проявляло себя не только музыкой как таковой, а скорее рождением и формированием идей о музыке в ее связи с балетным искусством. Музыка при этом растворилась в хореографии, в пластическом истолковании и воплощении ее сущности и смыслов.

---

[1] *Бежар Морис.* Мгновение в жизни другого. Мемуары. М.: Союзтеатр СТД СССР, 1989. С. 52.

ТЕМА 3.
ПАРТИТУРА И КЛАВИР. КЛАВИР БАЛЕТА, ЕГО СТРОЕНИЕ И ОСОБЕННОСТИ

Текстовая запись музыки балета, как и другого произведения для симфонического оркестра, обычно представляет собой партитуру. **Партитура** (итал. *partitura* — разделение, распределение) **— это нотная запись многоголосного музыкального произведения, в которой представлены партии всех голосов оркестра** (хора, солистов). На странице партитуры голоса (партии) инструментов симфонического оркестра располагаются сверху вниз в следующем порядке:

- деревянные духовые инструменты,
- медные духовые,
- ударные,
- струнные смычковые.

Внутри каждой группы места тоже упорядочены: нижние строчки предназначены для самых низких по тесситуре инструментов (контрабасов у струнных, фагота у деревянных, тубы у медных). Чем выше строка, тем выше регистровый диапазон, «голос» инструмента. Если исполнение музыки предполагает участие хора и солистов, то строчки с их партиями будут размещены под строкой для ударных инструментов, над струнными.

Совокупность строк с партиями всех групп исполнителей и солистов занимает большое пространство нотного текста. Поэтому, как правило, на странице помещаются лишь несколько тактов музыкального произведения, и партитуры приходится часто листать.

Поскольку партитура содержит запись всей музыкальной ткани, ее практически невозможно точно, без сокращений, отобразить лишь на одном музыкальном инструменте, даже на таком многоохватном, как рояль. Поэтому в повседневной работе, на репетиции балетного (так же, как и оперного) спектакля концертмейстер, играя на фортепиано, использует не партитуру, а клавир.

Рассмотрим особенности клавира, отличающие его от партитуры.

Клавир — это переложение для фортепиано музыкально-сценического произведения (оперы или балета), произведения оркестровой или камерной музыки. Название происходит от общепринятого сокращения немецкого слова клавираусцуг (klavierauszug — извлечение для клавира)[1]. Смысл и значение клавира состоят прежде всего в его прикладных функциях: переложение предназначено для воспроизведения оркестрового звучания на фортепиано.

Основная задача, которой руководствуется создатель клавира, — воплотить представленный в партитуре материал с минимумом потерь. Автор переложения должен «приспособить» фактуру произведения для исполнения на рояле двумя руками, десятью пальцами. Очевидно, что в процессе этого «приспособления» приходится вносить в текст некоторые вынужденные сокращения и изменения. К наиболее часто встречающимся в клавирах общепринятым изменениям относятся снятие или добавление октавных удвоений, свободный перенос гармонических голосов из одного регистра в другой. К применяемым формам изложения материала в фортепианных переложениях можно отнести и «клавирное тремоло», замещающее быстрые, трудноисполнимые на рояле оркестровые фигурации.

В зависимости от прикладных целей в музыкальной практике применяются клавиры разной степени сложности и адекватности. В помощь тем, кто не владеет инструментом профессионально, но хочет получить удовольствие от музицирования, создаются и облегченные, технически менее сложные для исполнения переложения[2].

Автором клавирного переложения[3] может быть сам композитор. Но чаще эту работу выполняют другие музыканты. Так, например, авторами наиболее распростра-

---

[1] Клавир: еще одно значение понятия — общее название струнных клавишных инструментов (клавикорд, клавесин, спинет, фортепиано).

[2] Некоторые никогда не издававшиеся рукописи-переложения балетов таких композиторов, как, например, Р. Дриго или Ц. Пуни, применяемые в репетиционной театральной практике, тоже не являются сложными. Однако, к сожалению, в таких безымянных ремесленных переложениях легкость не всегда подразумевает адекватность.

[3] Или аранжировки от *фр.* Arranger — устраивать, приводить в порядок.

ненных в исполнительской практике клавиров балетов П. Чайковского являются Н. Кашкин («Лебединое озеро»), А. Зилоти («Спящая красавица»), С. Танеев («Щелкунчик). Сам Чайковский создал облегченное фортепианное переложение «Щелкунчика».

Очевидно, что для полноценного сценического осуществления балета необходимо применение в репетиционной работе адекватного, отражающего авторский текст клавира. Концертмейстер, играющий по нему, способен выполнить свою основную задачу: подготовить учащихся или артистов балета к встрече с оркестровым звучанием.

К адекватным профессиональным переложениям можно отнести все отечественные издания клавиров балетов классического наследия[1], а также балетов композиторов XX века. К сожалению, до настоящего времени не весь театральный балетный репертуар доступен в виде клавиров: до сих пор не опубликованы и бытуют только в рукописных или компьютерных копиях такие балеты, как «Корсар» А. Адана и Ц. Пуни, «Баядерка» Л. Минкуса, «Сильфида» Х. Левенскьольда, «Сильфида» Ж. Шнейцгофера. Фортепианные переложения в этих копиях невозможно считать полноценными и профессиональными, поскольку здесь часто не только отсутствуют многие важные элементы текста, но и в большом количестве встречаются ошибки, что не может не сказываться на качестве исполнения музыки.

Среди рукописных версий встречаются и совсем не подходящие для применения скрипичные «репетиторы» — переложения для двух скрипок[2] — с соответствующей специфически высокой тесситурой.

Клавиры используются в музыкальной практике как для разучивания произведения или ознакомления с ним, так и для исполнения в концерте, то есть во всех случаях, когда

---

[1] Представляющие, наряду с триадой балетов Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Коппелию» Л. Делиба, «Времена года» и «Раймонду» А. Глазунова, «Дон Кихот» Л. Минкуса и другие балеты.

[2] Как это было принято в дореволюционной практике балетного исполнительства: «Балетные репетиции обыкновенно производятся, как встарь, под игру двух скрипок, долженствующих передавать весь оркестр», — писал Н. Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни».

фортепиано заменяет собой оркестр. Поскольку клавир не содержит полностью весь авторский музыкальный текст, его возможности при передаче драматургии и выразительности оркестровой музыки могут быть несколько ограничены. Поэтому воплощение многокрасочной, многослойной симфонической ткани пианистическими средствами представляет собой очень непростую задачу. Очевидно, что по-настоящему полноценное исполнение музыки возможно только при хорошем знакомстве концертмейстера с реальным звучанием произведения, а также с его партитурой.

Легкости ознакомления с содержанием клавира балета способствует само его строение. Здесь, как и в партитуре, музыкальный текст расчленен на композиционные части: акты, сцены, отдельные номера — подобно тексту в книге. Все важные смысловые указания (нумерация разделов, названия номеров и сцен балета, авторские текстовые ремарки и т. д.), присутствующие в партитуре, обычно точно воспроизводятся и в клавире. Как правило, клавир содержит и полезную информацию исторического характера, связанную с постановками и редакциями балета. Часто в клавире приводится и либретто или программа балета, как, например, в клавире «Спящей красавицы» П. Чайковского в переложении А. Зилоти.

Наряду с собственно музыкальным текстом, изложенным обычно на двух (иногда трех) строчках, любой профессиональный клавир содержит ряд уточняющих условных обозначений. К специальным обозначениям, принятым в клавире для отражения важных элементов оркестровой выразительности, относятся прежде всего сокращенные названия солирующих инструментов, которым поручено озвучить те или иные голоса музыкальной ткани, например: Fl. — флейта, Ob. — гобой и т. д.

Прослушивание музыки с клавиром способствует формированию более ясных музыкальных представлений структурно-логического порядка, поскольку в этом случае визуальный ряд уточняет и дополняет сугубо музыкальные впечатления. Такое слушание, конечно, предполагает владение способностью распознавать рисунок музыкального текста. Отметим, что для этого вовсе не обязательно умение

сыграть написанное — достаточно знакомства с нотной грамотой и элементарной теорией музыки. Способность различать пласты музыкальной ткани, выявлять наиболее значимые и рельефные элементы, конечно же, формируется постепенно. Начальный этап такого слушания обычно представляет собой попытку проследить движение мелодических голосов, сопоставляя их звучание с рисунком музыкального текста. Упрощает такую процедуру то обстоятельство, что расположение голосов в тексте отражает прямую связь музыкальной звуковысотности с реальным пространством рисунка текста, «верхом» и «низом» в расположении нотных знаков на нотоносце.

Анализ фрагмента балета, прослушиваемого с клавиром, обычно происходит поэтапно:

- первое прослушивание, дающее общее слуховое музыкальное представление о характере музыки, ее темпе, ритме, жанровых особенностях, составе оркестра, тембрах, оркестровых особенностях;
- анализ формы: получение представления об общей музыкальной драматургии фрагмента, о количестве частей, их соотношении, местонахождении цезур между разделами формы;
- анализ мелодии: выявление рельефных элементов, анализ тематического развития;
- определение типов фактуры, дифференциация мелодических и аккомпанирующих голосов, выявление особенностей полифонии (полифонически равнофункциональные или подголоски);
- выявление стилевых свойств, соотнесение жанровых и стилистических особенностей музыки и хореографии.

ТЕМА 4.
ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ РЕДАКЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ

Одной из серьезных проблем, возникающих в процессе исполнения старинных балетов, является проблема сохранности авторского хореографического текста. Как

известно, живая исполнительская традиция донесла до наших дней шедевры Ж. Перро, А. Бурнонвиля, А. Сен-Леона, М. Петипа и других выдающихся балетмейстеров прошлого лишь фрагментарно. Поэтому любое возобновление балета классического наследия представляет собой некую компиляцию старого и нового: балетмейстер, воссоздающий старинный балет, вынужден досочинять утраченные фрагменты танцев или целые номера. Логика редактуры и новой постановки в некоторых случаях вынуждает его производить и иные изменения. В результате хореографический текст старинного балета становится многовариантным.

Многовариантность хореографического материала имеет неразрывную связь с многовариантностью музыкального текста балета. Более того, особое бытование музыкального произведения балетного жанра в виде свода вариантов, созданных в разное время одним композитором, — или даже различными авторами, в разные исторические эпохи, — закрепилось в качестве определяющего жанрового свойства балетной музыки.

В процессе долгой сценической жизни балетного спектакля порядок номеров в балетных сценах и дивертисментах может многократно переставляться. Добавляются купюры и вставки, меняются варианты каденций и т. д. В качестве дополнительных номеров в изобилии вставляются номера или эпизоды, сочиненные другими авторами. К примеру, современный клавир «Жизели»[1] включает в себя вставное *Pas de deux* на музыку Г. Бургмюллера, а также эпизоды, досочиненные на материале Адана Л. Минкусом и Б. Асафьевым[2]. Исполнение балета «Дон Кихот», помимо музыки Л. Минкуса, предполагает использование музыкальных произведений восьми (!) других композиторов.

---

[1] *Адан А.* Жизель. Клавир. М.: Музыка, 1985.

[2] В клавире отсутствует часто исполняемая вставная женская вариация, предположительно адановская, для «Крестьянского Pas de deux» первого акта. Эта вариация есть в сборнике «Танцевальная музыка из классических балетов» / сост. Л. Лыскина и И. Кацельник. Вып. 3. 1966. В этом же сборнике содержится часто исполняемая версия каденции к «Белому Адажио» из «Лебединого озера» П. Чайковского, которой нет в клавирном переложении Кашкина.

Знание музыки балетов будет неполным без выявления сходства и различия с теми или иными хореографическими возобновлениями спектакля, без поиска, изучения и сравнения вариантов музыкального текста по партитурам и клавирным версиям различных изданий, рукописных копий. Поэтому начальным этапом постановочной работы хореографа-редактора или репетитора является совместная, музыкантом (дирижером или ведущим концертмейстером) работа по сведению текста партитуры в соответствие с текстом постановки.

Обычно в результате такой работы концертмейстер, занятый в репетиционной работе, получает клавирную версию (нередко рукописную), в текст которой внесены все поправки данной исполнительской редакции[1].

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Прослушать 6 вариаций фей из Пролога балета «Спящая красавица» П. Чайковского с просмотром клавира (партитуры).

ТЕМА 5.
МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕМП

В процессе рождения или возобновления балета хореография и музыка вступают в сферу особых взаимоотношений, где художественный и содержательный смысл музыки вдохновляет балетмейстера на создание пластического воплощения. В свою очередь, хореография данной постановки тоже оказывает определенное воздействие на характер исполнительского прочтения музыкального произведения, как бы «отпечатывая» пространственную и пластическую линию повествования на его музыкальной ткани. Очевидно, что для успешной совместной работы на репетиции для выработки общей исполнительской идеи

[1] Хореографу и концертмейстеру хореографического учебного заведения или балетной студии, решившим подготовить со своими учениками фрагменты этой постановки, придется самостоятельно ориентироваться в различных клавирных переложениях, выявляя текстовые разночтения, разыскивать в библиотеках недостающий материал.

произведения хореографу-репетитору необходимо иметь полноценное представление **обо всем материале балета**, а не только о его хореографической части. Очевидно также, что аналогично этому от дирижера и концертмейстера требуется способность к восприятию и запоминанию пластического танцевального текста.

Отметим в связи с этим важность овладения таким особым профессиональным качеством, как развитая визуальная, «хореографическая» память, позволяющая музыканту хорошо ориентироваться в танцевальном материале: «Мы имеем дело с двумя партитурами — оркестровой и сценической, и тщательное знание той и другой — необходимое условие нашей работы»[1], отмечал выдающийся дирижер Ю. Файер. Концертмейстеру, принимающему участие в репетиционной работе, так же важно знать танцевальную партию, ее пластически-пространственный рисунок, темповые и акцентные моменты, как «обычному» концертмейстеру — интонационные, артикуляционные, темповые и другие выразительные особенности партии вокалиста (или партий разных голосов при игре в камерном ансамбле). Нужно, однако, отметить, что запоминание хореографии представляет весьма сложную задачу для неподготовленного музыканта. Возможно, сначала он сможет сохранить в памяти представление лишь о начальных или ключевых моментах частей хореографических партий, основных движениях. В подобной ситуации хорошее знание музыки поможет хореографу не только совершить путь «навстречу» музыканту, разрешив мелкие проблемы (например, проблему, «с какого места начать»), но также и яснее определить свою позицию в отношении совместной интерпретации. В ежедневной работе аккомпаниатору помогают клавиры, «расписанные» опытными концертмейстерами, где расставлены пометки с названиями тех движений, которые исполняются в момент, соответствующий данному мотиву, такту, фразе. «Расписанные» клавиры, таким образом, содержат сокращенную словесную запись

[1] *Файер Ю. Ф.* О себе, о музыке, о балете. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1974. С. 460.

хореографического материала. Иногда подобная запись является единственным материальным свидетельством подлинности хореографического текста, например, в тех случаях, когда постановка осуществлялась лишь единожды и какие-либо другие документальные материалы о ней не сохранились.

Вероятно, один из важнейших пластов музыкально-хореографических взаимоотношений представляет так называемая проблема «верного темпа», поскольку оба вида искусства находят свое отражение во временных категориях. Обычно она выражается в бесконечном обсуждении темпа, составляя «видимую часть айсберга» вопросов балетного и музыкального исполнительства[1].

Как известно, претензии в плане темпа воспринимаются очень болезненно — как музыкантами, так и танцовщиками. Музыканты стремятся в своем исполнении передать композиторские намерения и совершенно оправданно требуют от танцовщиков способности слышать музыку, музыкальности исполнения. Конечно, хореографам следует с уважением относиться к музыкально-исполнительской концепции дирижера, ведущего спектакль, поскольку при исполнении балета именно он выступает в роли выразителя композиторской воли. Хореографу следует понимать, что любое вынужденное изменение темпа, обусловленное немузыкальными причинами, не может выполняться сугубо формально, механически. Оно должно повлечь за собой новую интерпретацию, не идущую, однако, вразрез с композиторским замыслом. Здесь от музыканта требуется способность увязать собственные исполнительские намерения с хореографической темповой логикой и ее музыкальным обоснованием.

В подобной ситуации дирижеры и концертмейстеры, безусловно, правы в своем стремлении не допускать вседозволенности репетиторов и танцовщиков, «произвола»

[1] Проблеме исполнительского темпа в процессе совместной интерпретации уделяется достаточно большое внимание во многих работах, затрагивающих комплекс вопросов балетно-музыкального исполнительства, в частности, в статье дирижера балета Мариинского театра, профессора В. Федотова «Гармония муз и некоторые проблемы балетного театра» // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1979.

в отношении к музыке. Очевидно и другое: музыканты не всегда способны по-настоящему осознать, что совместное исполнение невозможно без учета специфики искусства балета, знания театральных исполнительских традиций, внимания к индивидуальным особенностям исполнителей-танцовщиков.

В повседневной театральной и учебной практике постоянно возникают споры по поводу темпа. Но, наверное, в любом ансамбле, и в музыкально-хореографическом тоже, всегда возможен поиск некоего компромисса, способствующего появлению реальных творческих условий для разумного и, главное, художественного разрешения данной проблемы.

ТЕМА 6.
ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СРЕДСТВ И АНАЛИЗ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ: ВАРИАЦИИ И АДАЖИО

К рассмотрению в качестве объекта анализа обычно принимается цельное произведение как уникальный художественный феномен, поскольку именно целостный анализ обращает нас к синтезу. Поэтому при анализе фрагмента того или иного балетного произведения тоже следует стремиться к изучению как можно более полной картины. Для этого возможно привлечение других номеров этого же балета, а также и других произведений данного автора. Подобный взгляд позволяет совместить не только частное, относящееся к данному художественному объекту в контексте балета, но и общее, относящееся к стилю композитора и балетмейстера (контекст авторского стиля), стилю эпохи (контекст культуры).

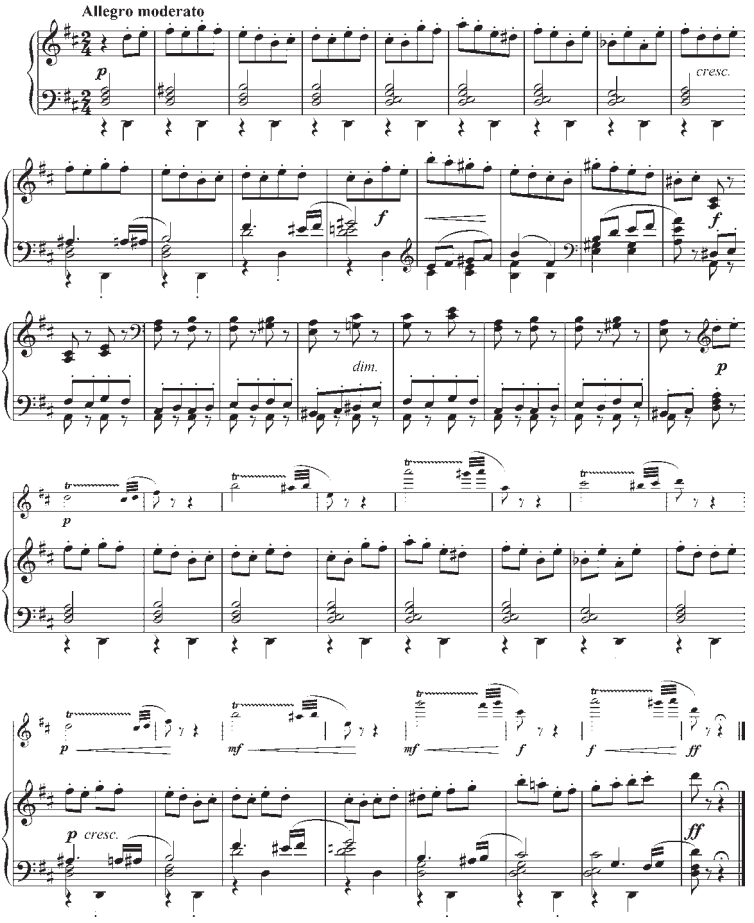
Интересные результаты, как правило, дает и сравнительный анализ, состоящий в рассмотрении произведений разных авторов, разных стилей. В этом случае яснее могут быть выявлены проявления и общего, типичного и особенного, индивидуального.

Так, представленную в нотном примере на следующей странице вариацию «Феи, рассыпающей хлебные крошки» из «Спящей красавицы» П. Чайковского можно изучать

сначала как интересный случай фактурно-тембрового варьирования, свойственного стилю Чайковского.

При прослушивании вариации можно заметить, что звучание темы в каждом предложении-восьмитакте обогащается новой деталью: ясно слышимым фактурным дополнением, тембром. Сначала мы узнаем мелодию скрипок на фоне негромкого хорального звучания тромбонов.

Чайковский П. И. «Спящая красавица».
Пролог. Вариация «Феи, рассыпающей хлебные крошки»



Далее, в следующем восьмитакте, из аккордовой фактуры аккомпанемента рождается еще один узор в ткани музыки — самостоятельный подголосок у виолончели. Затем тема уходит в нижний регистр, к альтам и виолончелям, отчего приобретает чуть глуховатое звучание и несколько более сумрачный колорит. При этом валторны, кларнеты и фаготы тихонько отмечают чуть более четкий ритм. Четвертое предложение-восьмитакт добавляет к теме гобойные и флейтовые трели. И, наконец, самое интересное происходит в последнем предложении: мы слышим все дополнения одновременно, все узоры «собраны вместе» — и мелодия, и «хор», и подголосок, и трели. Вызывает ли описанный ход музыкальных событий некую ассоциативную связь с образами абстрактно-внемузыкальными, такими, например, как «накопление», «многообразие», «изобилие»? Уместен ли подобный вопрос в контексте программном, сюжетно-литературном? Или упоминания об ассоциациях неизбежно переведут разговор о музыке в плоскость субъективного представления индивидуума? Еще один важный вопрос аналогичного свойства: какое дополнительное впечатление накладывает восприятие постоянного, не изменяющегося на протяжении всей вариации баса — устойчивого основания этой многослойной структуры?

Безусловно, ответы на подобные вопросы не могут быть простыми. Даже сама их постановка представляет обычно значительную сложность. Конечно, объективную основу для изучения музыкального произведения, воплощенного в реальном звучании, дает авторский текст, а рассмотрение всех актуальных вопросов анализа, а также проблем музыкально-хореографического взаимодействия требует привлечения фундаментальных знаний и методов научного исследования. Однако при всей научной объективности оно невозможно без применения творческой инициативы, таланта интерпретатора музыканта и хореографа.

Осложняет выполнение поставленных задач и трудность, а порой и невозможность передачи содержания глубинной сущности музыки, красоты ее звуковых форм с помощью слов — даже с применением специальных терминов музыкальной теории. Необходимо также учитывать

и уже известное нам заметное расхождение в толковании значения сходных понятий в музыкальной теории и в балетоведении, в частности, в некоторых вопросах истории музыкальных и хореографических стилей, жанров, формообразования и т. д.

Поэтому, наверное, следует обозначить наши задачи как значительно более скромные: по мере возможности получить системное представление о специфическом содержании балета, а также приобрести навык аналитического подхода к его музыкальному материалу.

Попытаемся применить полученные в ходе изучения курса знания и приблизиться к пониманию композиторского замысла, одновременно добавляя к нему индивидуальное толкование, основанное на собственном эстетическом, художественном переживании. Необходимо, конечно же, понимать при этом разницу между художественной интерпретацией, приобретающей форму рассуждений о музыке, и ее связи с хореографией и научным рассмотрением типовых музыкальных структур и закономерностей.

Возвращаясь к музыке вариации «Феи крошек», отметим, что можно обогатить представление о ней, если обратить внимание на некие музыкально-драматургические связи внутри цикла[1], то есть сравнить рассматриваемый музыкальный материал с материалом остальных вариаций, характеризующих другие персонажи в этом же разделе Пролога (*Pas de sis*) и, возможно, даже связав свои представления с материалом других частей этого же балета.

В рассуждениях о роли и значении образов Фей в балете «Спящая красавица» Чайковского можно и немного пофантазировать, опираясь на текст либретто. Известно, что М. Петипа сочинил программу будущего балета, в которой в сцене поздравления королевского семейства по случаю рождения принцессы дается характеристика (более чем лаконичная) для музыки фей:

---

[1] Вспомним известное высказывание Лопухова о близости танцевальных характеристик Фей и Авроры: «Все вариации Авроры, главного действующего лица спектакля, построены на эффасе. Все вариации фей из пролога — также на эффасе...». *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. С. 84.

«Кандид,
Фея цветущих колосьев — текучая,
Фея, рассыпающая хлебные крошки,
Фея — щебечущая канарейка,
Виолант — 2/4 оживленная (порывистая),
Фея Сирени — ласковая вариация»[1].

Дополняет впечатление о феях высказывание феи Карабос: «Аврора, благодаря дарам своих восприемниц, ... будет красивейшей, прелестнейшей и разумнейшей принцессой вселенной»[2]. Благодаря этому дополнению мы можем судить не только о дарах, которыми феи наделили Аврору[3], но и о самих феях: ведь привлекательные свойства личности принцессы — это черты характера, которыми обладают они сами.

Итак, уже сюжет, программа направляет наши ассоциации. А после знакомства с музыкой фей мы можем составить определенное о них мнение. Можно представить танец каждой из них как некое музыкальное воплощение какой-либо одной заметной черты характера средствами музыкального жанра.

Для принцессы Авроры при ее появлении в вариации первого акта дана по-настоящему развернутая, «объемная» музыкальная характеристика-портрет. Что же именно из прозвучавших в *Pas de sis* Пролога «музыкальных портретов» фей, — то есть из интонационных, тематических и ритмических особенностей музыки, воплотившей их музыкальные индивидуальности, — можно услышать уже в качестве «даров» в вариации принцессы? Какие могут быть здесь отмечены смыслообразующие связи — интонационные, фактурные, ритмические?

Добавим еще несколько важных вопросов для самостоятельного обдумывания. В чем состоит некая единая особенность стиля, благодаря которой мы видим, что все эти номера принадлежат одному и тому же контексту, а именно эстетике «Спящей красавицы», ведь их трудно было

---

[1] «Спящая красавица». Клавир балета. — М.: Музыка. С. 275.

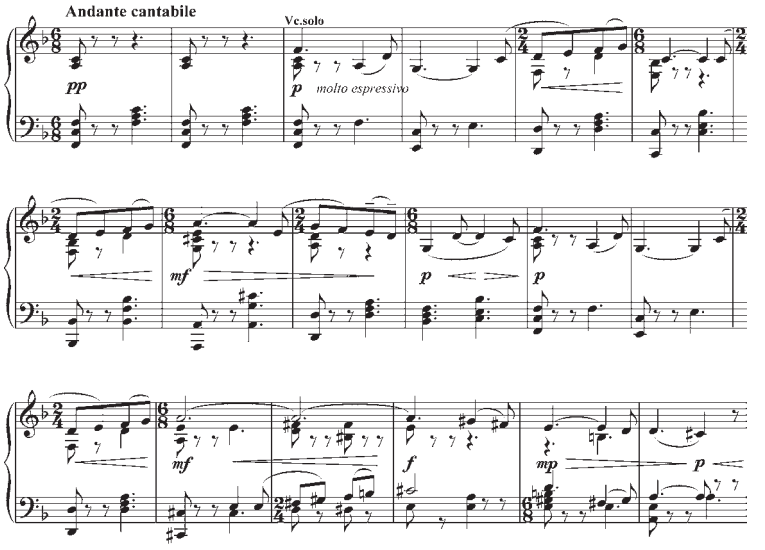
[2] Там же.

[3] В либретто весь этот номер (*Pas de six*) имеет название «Дары волшебниц».

бы представить в «Лебедином озере» или «Щелкунчике»? Какие можно отметить драматургические связи между отмеченными вариациями, устанавливаемые средствами хореографии? Какие пластические воплощения словесной программы осуществляет сам М. Петипа? Какой тип отношений музыки и пластики является доминирующим в отмеченных фрагментах?

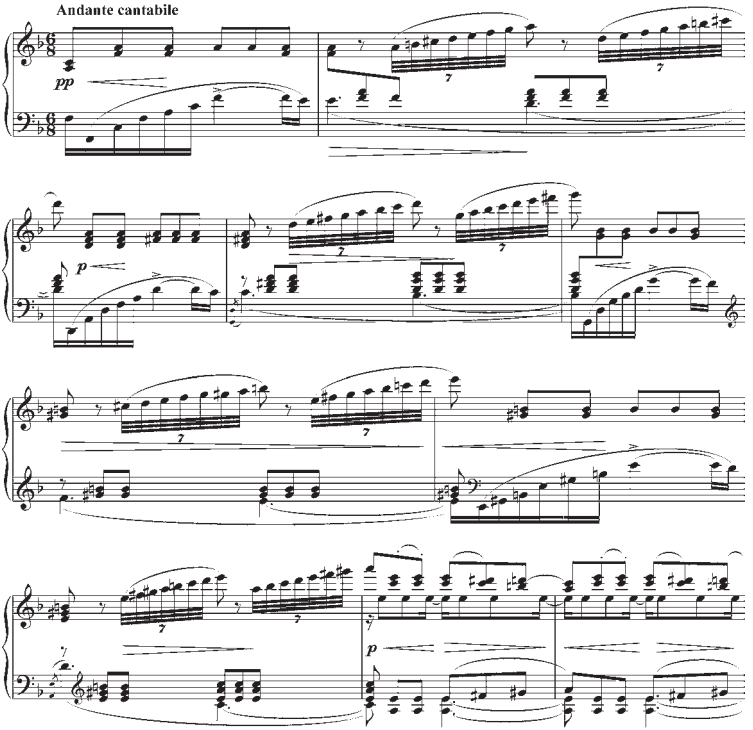
В дальнейшем изучении танцевальной музыки, при ее самостоятельном анализе, можно воспользоваться двумя замечательными образцами балетных адажио, созданными в разные эпохи и разными композиторами[1] — *Pas d'action*: сцена Авроры и принца Дезире из 2 акта «Спящей красавицы» П. Чайковского; Мольбы Жар-птицы из «Жар-Птицы» И. Стравинского.

Чайковский П. И. «Спящая красавица». 2 акт. Pas d'action. Фрагмент 1



[1] Желателен самостоятельный разбор предлагаемых номеров уже на синтетическом материале конкретных сценических музыкально-хореографических произведений в постановках М. Петипа и М. Фокина.

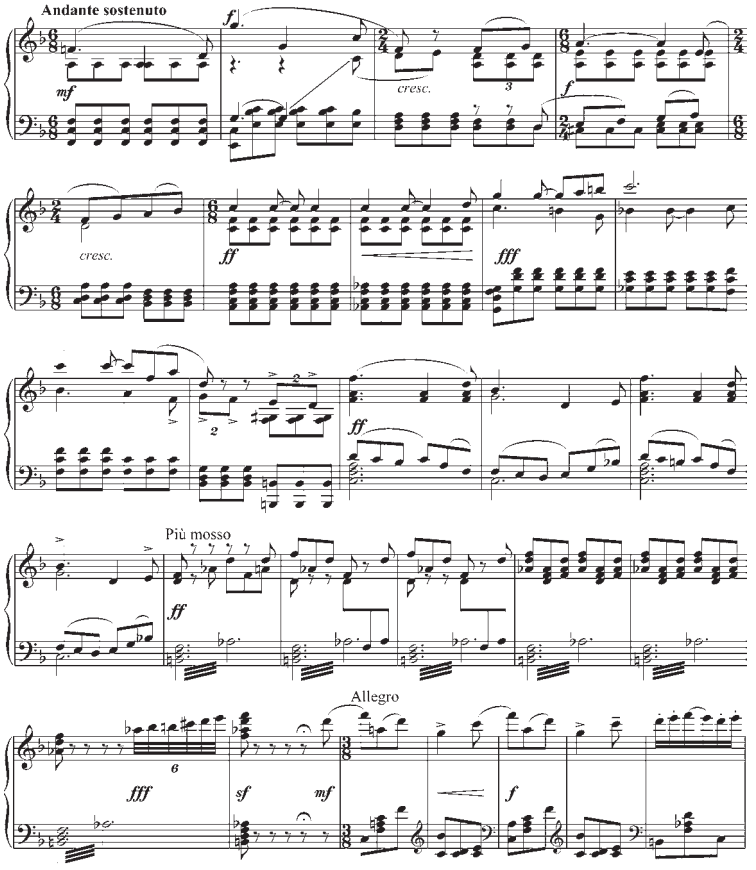
Чайковский П. И. «Спящая красавица».
2 акт. Pas d'action. Фрагмент 2



Уже отмечалось, что для «Спящей красавицы», очевидно представляющей ярчайшее явление в истории классического балета, характерно органичное, классическое соотношение традиционных и новых для балетной музыки выразительных средств, синтез дивертисментности и сквозного интонационного развития. Примером такого синтеза, сопряжения жанровой специфики классического балетного адажио и действенного ансамбля-сцены является *Pas d'action* второго акта[1]. Постижению настроения, образно-смыслового содержания музыки здесь способствует узнавание жанровых истоков тематизма — интонаций,

[1] № 15 «Сцена Авроры и принца Дезире» (фа мажор).

Чайковский П. И. «Спящая красавица».
2 акт. Pas d'action. Фрагмент 3



идущих от баллады, гимна, интерпретируемых в романтической традиции. В качестве второго жанрового прообраза уместно вспомнить об оперной арии — «любовном признании», тоже направляющей внимание слушателя к высокому строю тонких и возвышающих душу чувств.

К традиционным чертам музыки, выражающим специфику жанра дуэтного адажио, следует отнести в первую очередь напевность мелодики и общий образный лирико-медитативной строй. Типичными можно назвать

и трехчастность изложения с возвращением и развитием первоначальной темы в репризе. Отметим в качестве характерных для рассматриваемого жанра средств воплощения и трактовку тембра солирующего инструмента (виолончели) как «голоса персонажа», «произносящего» проникновенный монолог.

Признаки музыкального воплощения «действенного танца» можно заметить прежде всего в постепенном нарастании эмоционального напряжения, насыщении плотности музыкальной ткани, разрастании «объема» звукового пространства в среднем разделе, приводящих к динамической репризе и кульминации: диалогу струнных и деревянных духовых инструментов, обрамленному трепетным звучанием пульса шестнадцатых у струнных.

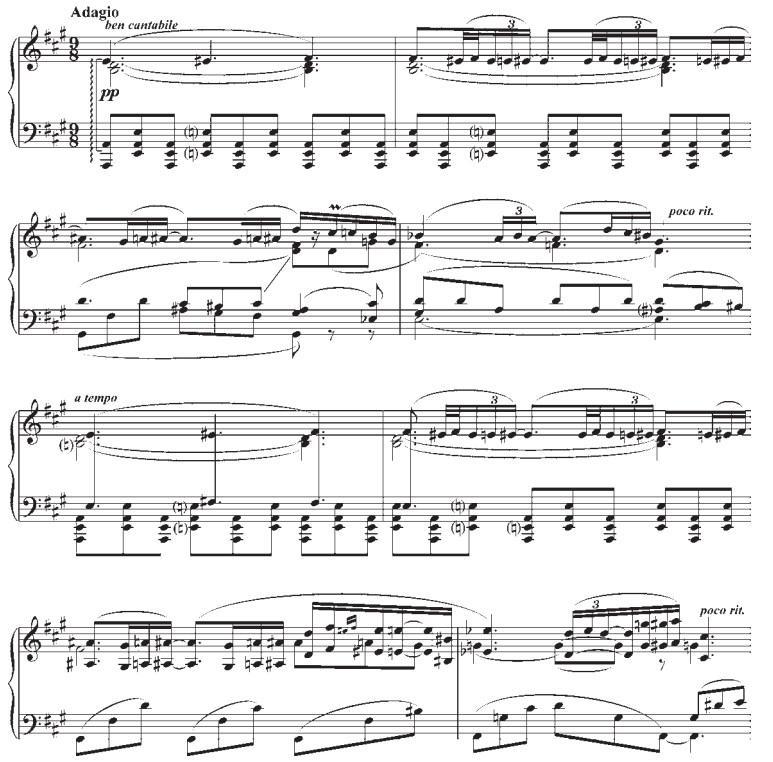
Какие еще качества музыки можно отметить как утверждающие традицию *pas d'action* и противоречащие дивертисментной трактовке адажио? Конечно же, разомкнутость формы, позволяющая нам ощутить текучесть и изменение времени, его событийность. Драматургический музыкальный замысел заключается здесь в разворачивающейся симфонической трансформации: от серьезного размышления — к пылкому признанию, гимну всепоглощающего чувства.

И внезапный контраст: неожиданно открывающаяся картина беззаботного танца нереид. Чудесным музыкальным превращениям служат, наряду с тематическим развитием, фактурно-гармоническими и оркестровыми средствами, и особая изменчивость метроритма (переменная метрика 6/8–2/4). Постоянное изменение пульса восьмых, слышное в крайних разделах адажио, создает неповторимое впечатление «сдерживаемого» дыхания. Что же призвана воплощать такая своеобразная метрическая структура, состоящая в настойчивом многократном появлении дуольного ритма, довольно жестко ограничивающего непосредственное течение триольных мотивов? А неожиданно «рассыпающееся» *allegro* в легковесных и веселых 3/8? Можно ли словами охарактеризовать роль ритмических средств в рождении столь необычайного эффекта?

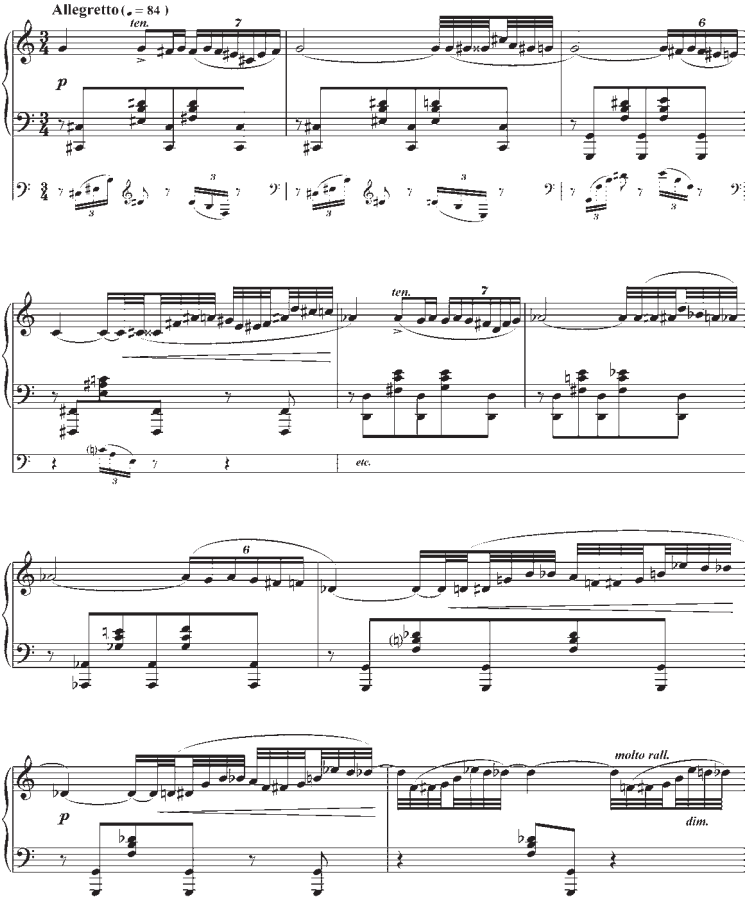
Попробуем обратиться к еще одному примеру дуэтного адажио, уже композитора XX века: фрагменту из балета И. Стравинского «Жар-птица».

Здесь волшебство музыкального воплощения рисует плененную чудесную женщину-птицу, демонстрирующую, по замыслу И. Стравинского и М. Фокина, все мыслимые чары женского очарования. Пряные гармонии, изысканные сочетания тембров переносят нас в насыщенную особым колоритом звуковую атмосферу. «Изгибающиеся» интонации, имитирующие приемы музыкальной ориентальной импровизационной традиции, рождаются в опеваниях характерной «восточной» увеличенной секунды.

Стравинский И. «Жар-Птица».
Мольбы Жар-Птицы. Фрагмент 1

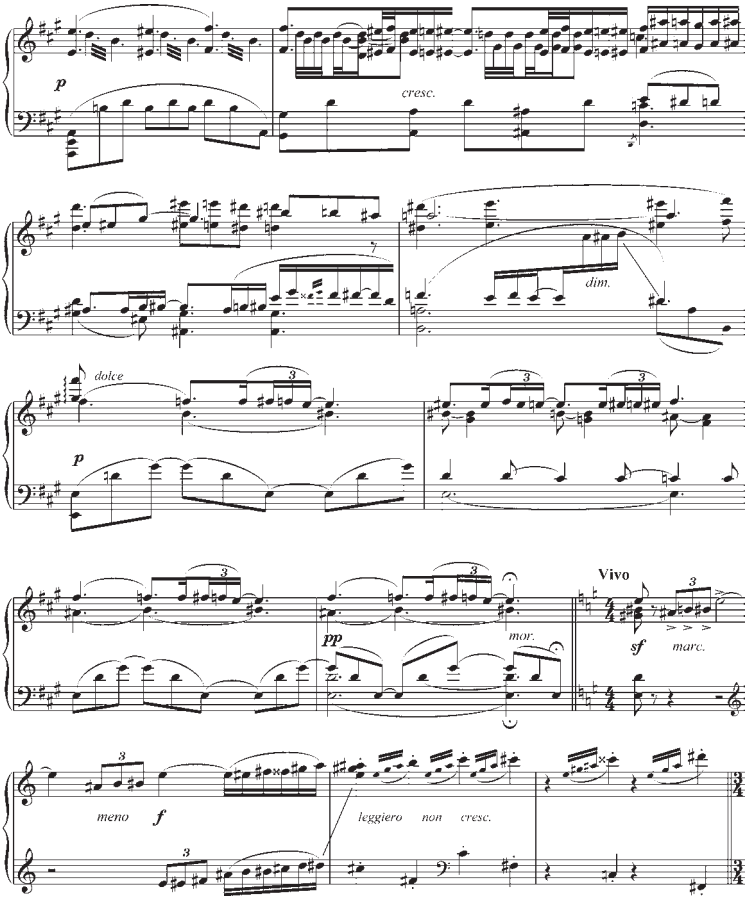


Стравинский И. «Жар-Птица».
Мольбы Жар-Птицы. Фрагмент 2



Но странно: свободный и прихотливый ритм мелодии, обильно изукрашенной мелизматикой, чудесным образом «укладывается» в совершенно обычные квадратные «балетные» структуры! И мы наблюдаем постепенное обретение традиционной формы — это снова разомкнутое трехчастное адажио (с более оживленным и эмоционально насыщенным центральным танцевальным эпизодом)

Стравинский И. «Жар-Птица».
Мольбы Жар-Птицы. Фрагмент 3



с динамической репризой. Здесь, в момент кульминации, наивысшего упоения чувством происходит внезапное вторжение «птичьей», легковесной музыкальной ипостаси волшебной Жар-птицы и резкое переключение внимания слушателя.

Мы видим, что особая пышность оркестрового письма и невероятное богатство тембровых и ритмических

находок опираются на вполне традиционное решение в отношении синтаксической структуры и формообразования. Это можно расценивать и как проявление преемственности композиторской традиции, и как отражение жанровых прообразов уже в стилистике XX века.

Мы можем сделать вывод о том, что некоторые особенности музыкальной драматургии и тематизма, проявляющиеся в творчестве композиторов XX столетия, бывают обусловлены опорой на музыкально-драматургические и жанровые стереотипы, сложившиеся в музыке балетов классического этапа. Так, при всем новаторстве неповторимого языка С. Прокофьева творческая преемственность, диалог стилей обнаруживают себя в его балетах, в заметных жанровых стилизациях — в «Золушке» и «Каменном цветке» — или уводят к далеким границам жанра и стиля в «Ромео и Джульетте».

В творчестве И. Стравинского встречаются даже и прямые обращения к авторскому стилю автора «Спящей красавицы», такие, как воспроизведение черт стиля в балете «Поцелуй феи», основанном на материале фортепианных и вокальных миниатюр Чайковского и названный автором «Аллегорическим балетом, навеянным музыкой Чайковского»[1].

По мере увеличения историко-стилистической дистанции отношение к классическим образцам у Стравинского приобретает характер пересечения стилей, стилистической аллюзии («Аполлон Мусагет», «Агон», «Орфей», «Игра в карты»), что позволяет рассуждать о новом стилевом синтезе в балетной музыке XX века, основанном на единстве барочных, классицистских и романтических тенденций, полисемантике.

Итак, многие черты стиля русской балетной музыки классического этапа нередко определяются особенностями

[1] В балете Стравинский использовал в качестве тематического материала ряд произведений П. И. Чайковского: «Колыбельную в бурю», «Юмореску», «Ната-вальс», «Ноктюрн», «Скерцо», «Листок из альбома», романс «Нет, только тот, кто знал». Либретто написано самим композитором, положившим в его основу сказку Г. Х. Андерсена «Ледяная дева».

интерпретации танцевальных жанров. Они проявляются в традиционных жанровых и композиционных решениях ансамблей и сольных номеров, в трактовке финального акта как дивертисмента и т. д. и иллюстрируют процессы трансформации первоначальной жанровой «дансантно-прикладной» модели в художественный стиль. Изучение особенностей развития тематизма и формообразования в условиях типизированных музыкально-хореографических форм, анализ музыкально-балетных жанров и форм важны не только сами по себе, но и при изучении историко-стилевого развития музыки балета, в соотнесении с важнейшими стилевыми тенденциями инструментальной музыки конца XIX века, XX столетия.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Проанализировать «Дуэт Принца и Золушки» (адажио из 2 акта «Золушки») и «Прощание перед разлукой» из 3 действия «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева.

2. Проанализировать и представить письменно общую и сравнительную характеристику нескольких номеров (цикла) из балета отечественного или зарубежного композитора — по собственному выбору, в любой постановке.

ЧАСТЬ 2

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ УРОКА ТАНЦА

ВВЕДЕНИЕ

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ

Целью дисциплины «Музыкальное сопровождение урока танца» является теоретическое и практическое изучение вопросов специфики музыкального аккомпанемента в учебной сфере хореографии. Изучение дисциплины призвано способствовать формированию комплекса профессиональных умений хореографа в работе с музыкой.

Основные задачи при изучении дисциплины можно сформулировать так:

- ознакомление с особенностями бытования музыки в учебной сфере танца; углубленное изучение принципов музыкального сопровождения урока танца;
- приобретение опыта аналитической работы с музыкальными произведениями танцевального характера;
- рассмотрение вопросов специфики постановочной и музыкально-редакторской работы; формирование комплекса практических навыков работы с музыкой, способствующих успешному и плодотворному сотрудничеству педагога-хореографа и музыканта в балетном классе.

Курс проводится в форме лекционных и практических занятий. Учебное пособие содержит лекционный материал курса, а также аналитическую и теоретическую составляющую практических занятий.

РАЗДЕЛ 1

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

ТЕМА 1. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ УРОКА ТАНЦА

Музыкальное сопровождение урока танца представляет собой род музыки взаимодействующей — обращенной к искусству хореографии. Очевидно, что принципы отбора и применения музыки определяются здесь не только художественными, но и прикладными задачами урока танца.

При рассмотрении принципов следует также учесть, что цели и задачи урока могут меняться в зависимости от специфики такового. По назначению, целям и содержанию учебная форма танца может быть представлена в виде трех основных разновидностей:

- занятие в самодеятельной танцевальной студии;
- урок в театральной труппе;
- урок в профессиональной балетной школе (училище, вузе).

Очевидно, что различие в специфике урока влечет за собой разнообразие подходов к подбору и исполнению музыки.

Ограничим рамки изучения последним из перечисленных типов урока, поскольку, во-первых, музыкально-хореографическая практика выработала здесь вполне четкие критерии, а во-вторых, аккомпанемент такому уроку, как достаточно сложный, требует наиболее детального рассмотрения.

Содержание уроков классического танца в специальном учебном заведении определяется требованиями соответствующих программ, а особенности применения музыки подчинены задачам профессиональной подготовки учащихся. Однако не будем забывать и о том, что одной из важнейших сторон обучения будущих артистов балета является их музыкальное воспитание. Музыкальную составляющую урока танца в этой связи следует расценивать как один из центральных компонентов системы музыкального воспитания наряду с комплексом учебных музыкальных дисциплин. Активное восприятие музыки во время исполнения танцевальных движений способствует развитию музыкальных представлений и познаний учащихся, обогащению их образного мышления, развитию ритмического чувства и т. д.

Итак, для успешного выполнения задач профессионального и музыкального воспитания педагог и концертмейстер руководствуются рядом критериев, определяющих их отношение к подбору и применению музыки. Рассмотрим их по порядку.

Достойное качество музыкального материала. Проще говоря, на уроке должно звучать как можно больше музыки хорошего качества. Классическому балету как академическому театральному жанру свойственна высокая профессиональная культура. Постижение ее предполагает атмосферу творческих и серьезных занятий, исключающих звучание на уроке бессодержательной эстрадной музыки дурного вкуса.

Максимальное музыкальное разнообразие: стилистическое, образное, жанровое, метроритмическое, структурное и т. д. Подбор разнообразной, интересной музыки благоприятствует созданию плодотворной атмосферы занятий, постоянному обновлению и обогащению музыкальных и образных представлений учащихся, развитию эмоциональной отзывчивости, ритмического чувства и т. д.

Танцевальный характер музыки. В соответствии с ситуацией урока танца музыка, применяемая в балетном

классе, преимущественно представлена танцевальными жанрами. Здесь исполняются всевозможные вальсы, марши, гавоты, польки, а также музыкальные произведения, представляющие обобщенные образы танца.

Функциональные свойства музыки, соответствующие прикладной учебно-танцевальной специфике. Достижение синтеза при взаимодействии музыки и движения в учебных формах танца обусловлено применением различных форм музыкально-хореографического подобия, выработанных хореографическим искусством на протяжении длительной истории развития. В соответствии с принятыми в учебной практике нормами соответствия отличительными чертами музыки для урока танца являются:

- композиционная стройность, периодичность, преимущественно квадратная структура;
- ясно выраженные метрические свойства; достаточно высокая степень ритмической и артикуляционной отчетливости и разнообразия;
- гомофонно-гармонический склад (то есть фактура «мелодия + аккомпанемент»).

Стилистическое и образное соответствие языку классического балета — еще один немаловажный критерий при подборе музыки для урока. Эпохе расцвета классического балета соответствуют определенные стилевые рамки европейского музыкального искусства, включающие многообразие направлений и композиторских школ. Вся эта музыка, минуя словесную форму объяснений, одним своим звучанием поможет ученику совершить начальное вхождение в высокую культуру академического искусства, в постижение сущности европейского и русского балета, его образной и эмоциональной сфер, его родства и близости музыке. Классическая музыка представит огромный выбор произведений разных стилей и жанров. Безусловно, лишь малая их часть будет соответствовать приведенным выше функционально-танцевальным требованиям, однако это не является причиной для отказа от серьезной музыки.

Соответствие возрасту учащихся. Еще одним важным критерием при подборе музыки является соответствие ее образности возрасту учащихся, а также уровню развития способности детей к полноценному восприятию и отображению ее содержания. Поэтапный процесс формирования профессиональных танцевальных навыков сопровождается на уроке столь же постепенным вхождением в мир музыкальной культуры: от простого — к сложному.

Художественная сопоставимость хореографии и музыки составляет другую сторону вопроса о соответствии содержания музыки пластическим заданиям. При отборе музыкальных произведений, вероятно, стоит учитывать не только уровень образных представлений учащихся, но и соответствие степени художественной значимости, эмоциональной и интеллектуальной насыщенности музыки содержанию и характеру предлагаемых педагогом упражнений. Несоответствие, несовместимость музыки и движения может проявиться прежде всего в экзерсисе, где большей частью представлены именно упражнения, а не танцевальные па. Вероятно, не стоит пытаться объединить в одно целое тренажное задание и, например, насыщенную драматизмом и философскими размышлениями медленную часть Патетической сонаты Бетховена. Звучанию этой музыки будет соответствовать лишь хореографическая композиция, решающая более художественные задачи.

Применение музыки балетов: за и против. Проблема художественной сопоставимости музыки и хореографии, таким образом, приобретает достаточно актуальный характер на уроке танца. Разрешением ее заняты педагог и концертмейстер, применяя в классе не только музыкальные произведения, составляющие высочайшие художественные достижения, но также и музыку, живущую в неразрывном единстве с классическим наследием, представленным творчеством М. Петипа и других выдающихся балетмейстеров. Те наиболее значимые, несущие глубокий выразительный смысл эпизоды хореографических

произведений, в которых концентрируются драматургические коллизии, связанные с образами и отношениями главных действующих лиц спектакля, представляют собой особые сферы, где музыкальная составляющая воспринимается в неразрывном единстве с хореографией. Совмещение, слияние ее с другим хореографическим материалом может быть лишь при условии его столь же высокой художественности.

Это совсем не означает, что на уроке не должна звучать музыка балетов. Как раз наоборот: где же, как не на уроке танца, нужно знакомить учащихся с ее образцами?

Вероятно, в наибольшей степени целям и художественным задачам урока соответствует дивертисментный материал музыки балетов. Исполнение танцев, вариаций, код из балетов отечественных и зарубежных композиторов особенно уместно в тех случаях, когда в учебных заданиях используются элементы хореографии определенного балета, то есть па сценического танца — например, прыжки или движения на пальцах. Музыка в таких случаях помогает ученику ощутить выразительный смысл движений, закрепить и глубже осознать сущность интонационно-пластического единства танцевального элемента и мотива, ему сопутствующего.

Конечно же, применение музыки балетов на уроке вовсе не подразумевает постоянное и однообразное повторение одних и тех же фрагментов. Концертмейстер, исполняя в классе разнообразную (и не только балетную) музыку, обогащает тем самым представления учащихся об образном содержании движений. Тем не менее музыка балетов является важной составляющей его репертуара. А в памяти ученика благодаря установлению осознанной связи между музыкальной интонацией и танцевальным движением постепенно, год за годом, формируется своеобразный «словарь» элементов классического танца, представленный лучшими образцами музыки и хореографии.

Обзор музыкальных хрестоматий для урока танца. Итак, в качестве аккомпанемента для учебных заданий применяются фрагменты музыкальных произведений

русских и зарубежных композиторов. Отечественные издательства предлагают в помощь концертмейстеру достаточно большой выбор методических пособий, содержащих материал для музыкального сопровождения урока танца. Для получения более ясных представлений о пособиях, хрестоматиях и иных репертуарных сборниках[1] рассмотрим их, подразделив условно на четыре категории.

К первой относятся прежде всего книги, созданные выдающимися мастерами отечественной педагогики, в которых предлагается материал примерных танцевальных заданий с соответствующими им музыкальными примерами. Прежде всего это книга А. Я. Вагановой «Основы классического танца» — здесь примерный урок проиллюстрирован музыкальными импровизациями О. Бродской, а также фрагментами балетной музыки; это учебники по историческому танцу Н. Ивановского и Н. Васильевой-Рождественской, в которых представлен музыкальный материал танцев. К учебно-методическим пособиям относятся также «Классический танец» Л. Ярмолович (для первых двух лет обучения классическому танцу) с импровизациями М. Пальцевой, «Урок танца» Г. Новицкой и другие.

Ко второй категории можно причислить собственно хрестоматии для уроков классического танца. Как правило, в таких сборниках музыкальный материал сгруппирован по разделам, в соответствии с порядком урока классического танца: экзерсис у станка, экзерсис на середине, прыжки, упражнения на пальцах. Наиболее популярными из них являются «Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца» в двух выпусках (составители В. Малашева, К. Потапов, И. Климкович, Н. Ерошенко), «Музыка для уроков классического танца» (составитель Н. Ворновицкая), «Музыка на уроках классического танца» (составитель Р. Донченко).

К третьей категории можно отнести сборники, в которых представлен репертуар балетного театра, например:

---

[1] См. раздел «Хрестоматии и сборники для музыкального сопровождения уроков танца».

«Танцевальная музыка из классических балетов» (составители Л. Лыскина, И. Кацельник), «Фрагменты из популярных балетов русских и зарубежных композиторов» (составитель В. Бони).

И, наконец, последняя группа включает всевозможные сборники музыки танцевального характера, содержащие полезный для подбора репертуара материал, как, например, «Альбом классического вальса», «Любимые пьесы», «Музыка для художественной гимнастики» или иллюстрированная антология танцевальной музыки под названием «От гавота до фокстрота».

Вероятно, наиболее подходящее для урока классического танца сопровождение, особенно с функциональной точки зрения, предлагают учебно-методические пособия А. Я. Вагановой, Н. И. Тарасова и Л. И. Ярмолович, поскольку хореографические задания и музыка здесь соответствуют друг другу с большой степенью ритмического подобия. К сожалению, представленный в таких работах музыкальный материал использовать не всегда возможно: ведь именно благодаря тому, что музыка вступает здесь в тесное взаимодействие с определенными танцевальными комбинациями, она не будет столь же точно соответствовать другим заданиям, другому ритму, другой структуре и т. д.

Наибольшее распространение поэтому имеют сборники, относящиеся к первым трем остальным категориям. Тем не менее, для того чтобы использовать музыку, предлагаемую любыми хрестоматиями, следует «примериться», проанализировав их содержимое. Вероятно, далеко не все фрагменты, пьесы будут удовлетворять требованиям вашего урока, и концертмейстеру придется изрядно потрудиться, разыскивая подходящий для вас репертуар. Ему будет легче выполнять эту работу, если результаты его работы вы будете обсуждать и утверждать совместно. Более того, плодотворная работа в классе может быть предопределена интересом и включенностью педагога, — ведь любая сколько-нибудь хорошая музыка требует в отношении к себе творческих усилий педагога-хореографа, его серьезного отношения и подготовки.

Огромным подспорьем в сегодняшней профессиональной работе пианиста являются возможности, предоставляемые сетью Интернет. Благодаря наличию тематических сайтов и поисковых систем, предназначенных для музыкантов, концертмейстеры балета получают в свое распоряжение неиссякаемые источники музыкальных текстов произведений танцевальных жанров. Поиск нужного для урока материала возможен с помощью именных указателей — по имени композитора, а также и тематический — например, по названию жанра: марш, полька, вальс и т. д.

Важно отметить, что применение фрагментов музыкальных произведений и музыки балетов на уроке способствует не только пополнению репертуара концертмейстера, но и получению им более ясных представлений о специфике музыки для урока танца. Система критериев, выработанная в практической работе, поможет музыканту, — особым образом направит его внимание при непосредственном обращении к фортепианным, инструментальным, симфоническим, вокальным произведениям, к музыке балетов и опер, что, в свою очередь, будет способствовать обогащению репертуара.

Отметим также, что отношение к подбору музыкального материала может существенно меняться в зависимости от цели, к достижению которой стремится хореограф. Например, осуществление открытого урока, экзамена или класс-концерта предоставляет, как правило, значительно более широкие возможности в плане музыкального разнообразия.

Музыкальная импровизация на уроке танца. Изучение принципов музыкального сопровождения урока будет неполным без рассмотрения вопроса о музыкальной импровизации. История балетного искусства и его сегодняшняя практика показывают, что импровизационное музыкальное сопровождение является одной из традиционных форм аккомпанемента и имеет весьма широкое распространение как в нашей стране, так во всем мире — на уроках классического танца, танца–модерн, джаз–танца. Использование импровизации объясняется прежде всего

ее способностью рельефно и адекватно отобразить, «озвучить» хореографическое задание. Благодаря импровизационному аккомпанированию становятся достижимыми высокие степени интонационно-пластического подобия.

Функциональное «сближение» средств музыки и хореографии характерно, как правило, для экзерсиса — наиболее «рабочей» части урока танца. Конечно, импровизация не способна заменить то разнообразие стилей, жанров, образов, ритмов, которые могут предложить музыкальные произведения отечественных и зарубежных композиторов, в частности, материал хрестоматий и других сборников для музыкального сопровождения уроков танца. Еще раз отметим, что чем шире репертуар пианиста, тем более плодотворными будут занятия. Тем не менее, конечно, не стоит отказываться от применения импровизационных навыков пианиста-аккомпаниатора в учебных целях.

Пожалуй, наиболее спорным в импровизационной практике является вопрос о художественных достоинствах импровизации. Отметим, что владение импровизационными навыками — один из компонентов комплекса профессиональных умений, которыми должен обладать хороший концертмейстер балета. Наряду со способностью наиболее адекватно соответствовать заданному учебному материалу импровизационное сопровождение отличается мобильностью, «сиюминутностью» (не требует предварительной подготовки), а также достаточным разнообразием[1].

Характерной особенностью импровизации является, как это ни парадоксально, — и определенная степень ее предсказуемости. Ведь, как правило, педагогу, постоянно работающему с пианистом-импровизатором, заранее известен темп, ритмический рисунок, общий характер той музыки, что будет сейчас иллюстрировать его задание. Ему хорошо знаком и индивидуальный пианистический почерк аккомпаниатора. Эта особенность импровизации, помогающая легче ориентироваться в звучании, является очень ценной при исполнении, не предполагающем много-

[1] Вероятно, не стоит здесь учитывать случаи «псевдоимпровизации», когда пианист, полагая, что он играет разнообразно, ежедневно повторяет практически один и тот же материал с минимальным варьированием.

кратное повторение одного и того же материала, — а ведь именно такова практика ведения урока танца.

Напомним, что импровизация основана на принципах и традициях, сформировавшихся в совместном бытовании музыки и танца еще в древнейшие времена. Сохранение импровизации в балетном искусстве демонстрирует его неразрывную связь с народными истоками, непрерывность и преемственность профессиональной практики на протяжении всей истории развития танца. Комбинаторика и принципы варьирования элементов музыки и хореографии проявляются на уроке танца весьма наглядно, что способствует получению учеником осознанного ощущения родства музыки и движения. Выдающийся мастер отечественной педагогики Н. И. Тарасов отмечал: «Музыкальная импровизация в учебной практике применяется довольно широко, так как преподаватель в своей повседневной работе тоже импровизирует, составляя примеры, а не обращается к образцам сценической танцевальной литературы»[1].

К применению импровизации педагогов побуждают и некоторые негативные моменты, связанные с постоянным использованием музыки, предлагаемой сборниками для музыкального сопровождения урока танца. К сожалению, порой составители разных хрестоматий предлагают одни и те же пьесы или фрагменты, и постоянное их исполнение может привести к однообразию ежедневного повторения. Однако не так уж много пьес можно подобрать для аккомпанемента экзерсису, особенно ежедневно меняющемуся.

Желание достигнуть высокой степени подобия иногда побуждает пианистов производить вынужденное редактирование текста произведения определенного композитора, часто приводящее к прямым искажениям музыки, а это недопустимо.

Вероятно, достойной альтернативой импровизации, практикуемой в балетных школах, может быть лишь музыка, сочиняемая специально для экзерсиса. Сегодня многие пианисты записывают свои версии импровизационного

---

[1] *Тарасов Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб.: Лань; Планета музыки, 2005. С. 29.

аккомпанемента на диски или сочиняют прикладную музыку. Педагоги обычно с удовольствием поощряют такие профессиональные увлечения музыкантов. Концертмейстеры, проявляющие способности к композиции, — самые востребованные специалисты в учебной сфере танца.

Подводя итог изучению общих принципов музыкального сопровождения урока танца, отметим, что предлагаемые рекомендации не являются раз и навсегда установленными правилами. Как и в любой сфере искусства, в учебной танцевальной практике не должно быть жестких догматических ограничений, препятствующих достижению творческих результатов.

ТЕМА 2.
МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ЭКЗЕРСИСА У СТАНКА

Вопросы музыкального сопровождения урока танца разумнее всего рассматривать под углом зрения ситуации, когда педагог-хореограф приступает к работе с концертмейстером, не имеющим специализированных познаний и навыков, относящихся к области балета. В этом случае хореографу придется помочь концертмейстеру в поиске и подборе музыкального материала для урока.

Чтобы научить аккомпаниатора ясно представлять те музыкальные образы, ритмы и мелодии, которые будут в наибольшей степени соответствовать учебным комбинациям, недостаточно просто показать движения, педагогу следует **рассказать** о них. Объяснения будут более успешными, если хореограф сможет связать свое представление о характере элемента, упражнения с каким-либо **музыкальным жанром**, поскольку наименование жанра, указывающее на принадлежность музыки к определенному роду и виду, сообщает аккомпаниатору нужное направление в поиске конкретного музыкального произведения. Более того, емкое понятие о жанре включает в себя, как правило, и вполне определенный круг представлений о характеризующих его средствах.

Так, жанровыми признаками марша, благодаря которым мы узнаем его и отличаем от гавота, польки или колыбельной, являются бодрый характер, утвердительные интонации, двух- или четырехдольный музыкальный размер, пунктирный ритм, бас-аккордовое изложение аккомпанемента и т. д. Гавот, в отличие от марша, воссоздает ситуацию танца, однако, благодаря аналогичной басоаккордовой фактуре сопровождения и четырехдольному ритму тоже дает представление о ходьбе, шагах — только более изящных. Вальсовая формула «бас + два аккорда» в сочетании с определенными интонациями и ритмами, в различных темпах — быстром или медленном — способна воплощать образы кружения, легкого скольжения, изящных шагов, прыжков или плавных, медленных перемещений.

Итак, словесная характеристика музыкального звучания движения должна прежде всего включать в себя следующие сведения:

- характер движения (плавный и пластичный, резкий и отрывистый, активный и четкий и т. д.);
- музыкальный жанр, подходящий к характеру движения;
- темп исполнения музыки;
- количество музыкального материала, форма его изложения.

Конкретизировать представления концертмейстера помогут уточнения, касающиеся:

- музыкального размера, принятого для типового музыкального сопровождения подобной комбинации;
- характерных свойств мелодии (ритма, структуры);
- фактуры ее аккомпанемента;
- других существенных особенностей музыкального звучания, например, артикуляционных, регистровых, динамических.

Полноценное изучение раздела «Взаимосвязь выразительных средств музыки и танца» позволит студенту самостоятельно составить характеристики движений экзерсиса

и проанализировать материал пособий и хрестоматий совместно с концертмейстером.

Для большей наглядности можно представить характеристики движений экзерсиса в виде схематической таблицы (см. стр. 212).

Танцевальные жанры демонстрируют, как правило, ясно выраженные метроритмические, фактурные и артикуляционные особенности, проистекающие из жанровой природы этой музыки.

Рассмотрению свойств жанров, не относящихся к танцевальным, но включенных в таблицу, следует уделить отдельное внимание. К примеру, **ноктюрн**. Этот музыкальный жанр, конечно же, обладает потенциалом выразительности, сопоставимой с обобщенными образами танца. Охарактеризуем ноктюрн как жанровое понятие: к XVIII столетию ноктюрн понимался как род многочастных (или одночастных) музыкальных произведений, исполняемых на открытом воздухе в ночное время ансамблем духовых и струнных инструментов, аналогично серенаде. В XIX веке, в основном благодаря композитору Дж. Фильду, ноктюрн приобрел популярность в качестве фортепианной миниатюры, получив свое развитие и расцвет в творчестве Ф. Шопена. Жанр ноктюрна привлекал и русских композиторов — ноктюрны сочиняли М. Глинка, А. Бородин, П. Чайковский, С. Рахманинов. В XX веке к жанру ноктюрна обращались К. Дебюсси, М. Регер, П. Хиндемит и др.

Кантиленное начало, являясь наиболее характерной чертой ноктюрна, преломляется в нем сложно: напевностью насыщается вся фактура, мелодика вбирает в себя декламационные обороты, органично взаимодействует с различными вокальными жанрами (здесь можно вспомнить о лирической оперной арии, баркароле, хорале). Пластическое своеобразие ноктюрна достигается с помощью особого типа фактуры: в высшей степени гармоничной, передающей ощущение широкого пространства и мерного ритмического колыхания. Приглушенная динамика, служащая непременным условием звучания этой фактуры, способна вызывать ассоциации с ночной тишиной.

Название движения	Характер движения и музыки	Музыкальный жанр	Музыкальный размер(ы)	Основной ритм движения (ритм мелодии или другие ее особенности)	Фактура аккомпанемента (сопровождение мелодии)	Основной способ произнесения звука
Pliй	Плавный, вероятно, лирический	Медленный лирический вальс, ноктюрн, элегия	3/4 4/4 6/8		Бас + два аккорда Арпеджио	Легато
Battement tendu	Четкий, шагообразный	Марш, гавот	2/4 4/4	Пунктирный ритм или ровное движение длительностей	Бас + аккорд	Нон легато, возможно, маркато
Battement jetй	Отрывистый, четкий	Марш или в некоторых случаях — тарантелла	2/4 4/4 6/8	Пунктирный ритм или ритм тарантеллы	Бас + аккорд	Стаккато, маркато
Rond de jambe par terre	Плавный, более энергичный, чем *pliй*	Гавот, в некоторых случаях — вальс	4/4 3/4	Ровное движение длительностей	Бас + аккорды	Преимущественно легато
Battement Fondu	Плавный, «тающий»	Медленный вальс, гавот, в отдельных случаях — танго	3/4 4/4	Преимущественно равномерное движение длительностей	Бас + аккорды Может быть и арпеджио	Легато

Battement frappй	Резкий, «ударный»	Марш	2/4 4/4	Пунктирный ритм	Бас + аккорды	Маркато, стаккато
Rond de Jambe en l'air	Достаточно активный	Гавот, марш в некоторых случаях — мазурка	2/4 4/4 3/4	Возможен пунктирный ритм	Бас-аккорд	Лига с окончанием стаккато
Petit battement	Легкий и четкий	Пиццикато, гавот	2/4 4/4	Верхний регистр	Бас-аккорд «Альбертиевы» басы	Легкое стаккато
Адажио	Плавный	Медленный вальс, лирическая ария, ноктюрн, элегия	3/4 6/8 4/4	Достаточно четкий ритм	Бас + два аккорда Арпеджио	Легато
Grand battement jetй	Активный, четкий	Марш, бравурный вальс	4/4, 3/4	Четкий, например, пунктирный ритм	Бас-аккорд Бас-аккорды	Маркато

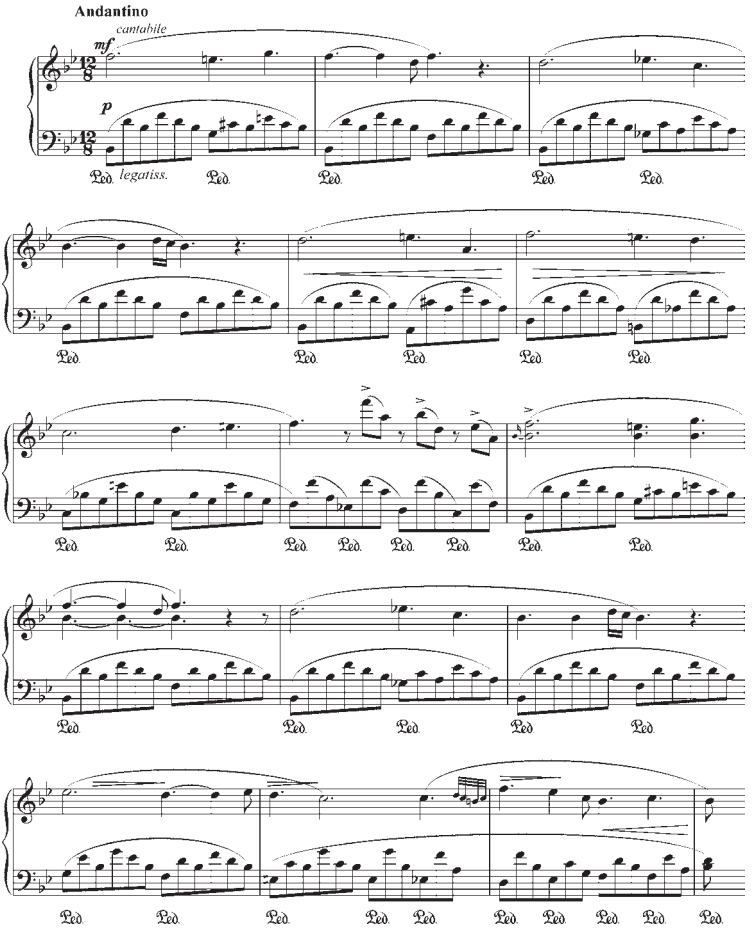
Лирическая образность ноктюрна (а также родственных и созвучных ему жанров элегии, размышления, утешения) — светлая и мечтательная, скорбно-задумчивая, героико-патетическая, мужественно-сдержанная – может быть очень близка пластической интонации *adagio*. В то же время очевидно, что далеко не каждое конкретное произведение этого жанра будет соответствовать не только образным представлениям хореографа о музыке, исполняемой в классе, но также и критериям функциональности. Какие же именно качества музыкального звучания, присущие ноктюрну, могут способствовать слиянию средств музыки и танца в единстве? Для ответа на этот вопрос применительно к учебной сфере отметим еще раз типичные для данного жанра свойства. Мелодии ноктюрнов, как правило, привлекают напевностью, широтой дыхания, а их сопровождение отличает характерная фактура, создающая впечатление колышущегося, покачивающегося фона. Именно это сочетание ритмических и фактурных свойств, взятое в целом, обобщенно, можно оценить как соответствующее критериям метрической ясности и ритмического разнообразия, отчетливости.

В качестве пояснения этому рассмотрим особенности музыкальной ткани известного и востребованного в хореографической практике Ноктюрна Си-бемоль мажор Дж. Фильда.

Мелодия — ясно очерченная, напевная, широкого дыхания — занимает здесь главенствующее положение, как и полагается мелодии в музыке гомофонно-гармонического склада. Ее ведущее значение осознается нами благодаря не только интонационной содержательности, но и ее регистровому положению (наверху), особенностям ее фактуры и ритма, принципиально отличающимся от фактурного и ритмического изложения аккомпанемента.

Обратим внимание на принцип ритмической организации в этой пьесе. Ритм мелодии, ясный в метрическом отношении, излагается в основном крупными долями, согласуясь с пульсацией тактов и полутактов. Очевидно, что точечный контур мелодии легко будет соотнесен с временными танцевальными долями — «четвертями». Скорее

Дж. Фильд. Ноктюрн. Фрагмент



всего, один такт 6/8 будет при счете соответствовать одной «четверти» хореографического времени.

В свою очередь, ритмический рисунок сопровождения совершенно другой — он отмеряет время значительно более мелким пульсом чередования восьмых: их шесть на одну хореографическую «четверть» (музыкальный такт).

Арпеджированные[1] восьмые аккомпанемента не только придают ощущение наполненности времени, что способствует получению впечатления обоснованности и естественности медленного темпа, но и ведут нас, не бросая, не прерываясь, по пути от одной сильной доли до другой, как «из пункта А в пункт Б со всеми остановками». Они отмеряют мелкие единицы времени, чередуясь; сообщают, сколько времени осталось до новой сильной (относительно сильной) доли; когда именно она наступит, — а приход баса возвещает о ее наступлении.

Фактурно-ритмические структуры, подобные этой, способны естественно принимать в себя танцевальный материал, о чем свидетельствуют многие страницы классических балетных адажио. Роль и функции фактурно-ритмических средств здесь можно обобщенно охарактеризовать так:

- акцентная сторона ритма: организующая функция — демонстрация сильных и относительно сильных долей (мелодия, бас);
- временная количественная сторона ритма: координирующая распределение времени функция (пульсация мелких длительностей в арпеджио)[2].

Лирическая медленная музыка, выраженная в других видах фактурно-ритмической организации, например, аккордовом складе, хоральной фактуре[3], то есть представляющая **единообразие** ритмического пульса и фактуры в разных ее слоях, вероятно, не создаст аналогичного ощущения ясно распределенного времени. Для совместного музыкально-хореографического исполнения в подобном случае потребуются дополнительные координационные усилия — счет или дирижирование, способствующие бо-

---

[1] Арпеджио (*ит.* arpeggio, от arpeggiare — играть на арфе) — исполнение звуков аккорда на музыкальном инструменте не одновременно, а последовательно, большей частью начиная с нижнего тона.

[2] Аналогичные функции выполняли античные или средневековые ритмоформулы: звучание ударных инструментов отмечало метрический момент наступления очередной временной ячейки, ритмические компоненты отмеряли течение времени «внутри нее».

[3] Мы можем их встретить, например, в медленной части инструментальной сонаты, которая, вполне возможно, будет называться *Adagio*.

лее ясному представлению о течении времени в каждый отдельно взятый его момент.

Рассмотрим свойства еще одного музыкального жанра, не включенного в таблицу, — инструментального, фортепианного этюда.

Этюд обычно представляет собой пьесу инструктивного, технического характера. Типичной особенностью этюда вообще (и за пределами музыки тоже) является направленность на какую-либо одну техническую задачу, однако для концертных этюдов, например, Шопена, Скрябина, Стравинского или Дебюсси, представляющих собой художественные формы жанра этюда, характерно совмещение художественных задач с конкретно-техническими.

Очевидно, что интерес, проявляемый порой хореографами к этюдам, не случаен, ведь этот жанр инструктивной музыки близок учебной форме хореографии своей ситуативной (технической) направленностью и «моторной» образностью. Отметим, однако, что жанровое родство все же не подразумевает абсолютного сходства. Фортепианный этюд обладает рядом особенностей, препятствующих широкому его применению в учебной практике. Основная причина возможного несоответствия, конечно же, темп. Большинство концертных фортепианных этюдов (Ф. Шопена, Ф. Листа и др.) отличает весьма быстрый ритмический пульс. Следует помнить, что мелкая ритмическая пульсация нечасто дает возможность синхронизации с достаточно крупными по сравнению с движениями пальцев пианиста движениями танца[1]. Лишь определенное число этюдов инструктивного характера (К. Черни, К. Бургмюллера, А. Лемуана, К. Лешгорна и др.) можно причислить к роду музыки, совместимой с учебной хореографией без насильственно-искусственных замедлений темпа. Отметим, что такие пьесы часто демонстрируют черты еще

[1] Популярный одноактный балет Х. Ландера «Этюды» на музыку композитора К. Риисагера (по этюдам К. Черни) представляет собой не учебную, а концертную форму выражения «инструктивности» и моторики. Музыкальная композиция из этюдов Черни создавалась специально для этой постановки. Большинство пьес в ней переработаны и пересочинены в соответствии с хореографической формой и концепцией спектакля.

какого-нибудь жанра: польки, вальса, галопа и т. д. Среди концертных этюдов, востребованных в практике урока танца, назовем 21-й (ор. 25 № 9), а также 3-й (ор. 10 № 3) этюды Ф. Шопена, первая часть которого широко применяется в качестве аккомпанемента адажио.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Выбрать музыкальный фрагмент из хрестоматий по классическому танцу[1]. Проанализировать и сочинить учебную комбинацию для экзерсиса.

ТЕМА 3. МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ УЧЕБНЫХ КОМБИНАЦИЙ НА СЕРЕДИНЕ ЗАЛА

Начальные этапы обучения. Главными отличительными особенностями экзерсиса на середине в начальных классах являются спокойные темпы исполнения, четкость, ясность, простота хореографических комбинаций и музыки.

Для изучения более конкретных вопросов темы вернемся к рассмотрению проблемы музыкально-хореографического подобия. Очевидно, что привлекательной для хореографа стороной музыкального сопровождения являются те качества звучания, которые способствуют отображению наиболее характерных особенностей движений, прежде всего артикуляционно-ритмических.

Рассмотрим в качестве примера артикуляционную сторону звучания — в частности, роль различных приемов звукоизвлечения в отражении характера движения: резкого и отрывистого или плавного и протяженного. Очевидно, что в учебных формах танца применяются всевозможные формы музыкально-хореографического подобия. Последний столбец таблицы, представленной в предыдущей теме, демонстрирует его примеры в экзерсисе. Исполнение экзерсиса на середине предполагает столь же иллюстративный принцип аккомпанемента, основанный

[1] См. Список литературы: «Хрестоматии и сборники для музыкального сопровождения уроков танца».

на осознанном отношении к вопросу о достижении музыкально-хореографического подобия. В данном случае «ответственными» за музыкальное воплощение артикуляционного портрета движения можно считать к музыкальные штрихи.

Конечно же, наибольшее сближение временной и акцентной стороны движений и музыки можно наблюдать в случае применения ритмического сходства фрагментов музыкальных произведений[1] и комбинаций.

Однако хореографу все же не следует полагать, что взаимодействие музыки и учебных элементов танца может и должно выражаться лишь в форме ритмического уподобления. Во-первых, прямое ритмическое совпадение может встречаться только в тех случаях, когда в комбинациях экзерсиса используются движения достаточно активные, акцентированные или размеренные («ритмичные»), например, *battement tendu, jetй, frappй, petit battement*. Во-вторых, следует помнить о том, что достижение единства (порой более обобщенного, глубокого и обоснованного) становится возможным и благодаря вниманию, уделяемому артикуляционным, синтаксическим, динамическим свойствам движения и музыки, осознанию роли интонационных, фактурно-гармонических, регистровых компонентов звучания в отображении пластических заданий.

Неумение осознать, оценить и обсудить эти стороны музыкально-пластического единства с концертмейстером часто выражается в необоснованном требовании хореографа играть весь урок «с акцентами», «выделениями» и пр. Следует здесь отметить, что так называемая «таперская» игра, выполняющая эти настойчивые требования и подчеркнуто антихудожественно воспроизводящая «удобные для балета» акценты, во-первых, на самом деле неудобна, поскольку алогична, непластична и немузыкальна. Во-вторых, она часто бывает следствием не только плохой профессиональной подготовки пианиста, но, как

[1] Или импровизационных построений, использующих ритмоформулы элементов экзерсиса.

правило, и демонстрацией неосведомленности хореографа в музыкальных вопросах, скрывающейся под агрессивно-требовательным поведением.

Да, безусловно, бывают случаи, когда преувеличенная четкость звучания поможет отработке четкости исполнения того или иного движения. И пианист поймет смысл такой работы и ее необходимость, поскольку и сам, занимаясь разучиванием какого-либо произведения, сложного в техническом отношении, будет преувеличенно отчетливо «произносить» сложный пассаж, укрепляя и развивая пальцы. Но такой тип занятий не следует переоценивать, возводя в основной принцип музыкального сопровождения урока и координационно-ритмического воспитания учащихся. Пассивное повторение обучающимися механически регулярных музыкальных акцентов лишь схематизирует и высушивает движение, затрудняя путь к постижению чуткого и активного телесного «со-воспроизведения», «сопереживания», созвучного дыханию, длительностям и акцентам музыки, но не исчерпывающегося ими, а отражающего подлинную, гибкую и пластичную природу танцевального ритма.

Музыкально-ритмическое воспитание является очень важным моментом профессионального воспитания артистов балета, поэтому следует уделить этому вопросу еще некоторое внимание. Учитывая особенность природы ритмического чувства, заключающуюся в тесной связи с моторикой, его следует рассматривать именно в «телесно-двигательном» ракурсе. Чувство ритма в основе своей предполагает две основные компоненты:

- чувство метра — слухомоторную отзывчивость на равные промежутки времени;
- чувство темпа — мышечное чувство, обеспечивающее адекватное восприятие и воспроизведение движений в быстром, среднем, умеренном темпе, а также с постепенным ускорением или замедлением.

Тело человека отзывается на ритмические импульсы (музыкальные или танцевальные) и накапливает опыт

двигательных реакций. Поэтому первоначальной задачей при воспитании ритмического чувства является тренировка телесной способности к воспроизведению адекватного, оптимального для данной темпо-ритмической ситуации движения.

В качестве критериев оптимального движения обычно подразумеваются следующие способности человека:

- «способность начинать движение с минимальной предварительной подготовкой;
- обратимость, т. е. способность остановить движение в любом положении и направить в противоположную сторону;
- осуществление движения с максимальной скоростью и раскрепощенностью, свободой;
- способность ритмического чередования телесно-мышечного напряжения и расслабления;
- выполнение движения с минимальными затратами энергии, минимальным естественным утомлением, с субъективным ощущением легкости»[1].

В балетной педагогической практике вопрос о воспитании чувства ритма обычно включает в себя два объекта рассмотрения: в первом случае речь идет о координации движений, то есть о способности точно скоординировать очередность и точность полиритмических движений рук, головы, корпуса и ног в сложнейшем стилистическом комплексе классического танца. Второй аспект проблемы ритмического воспитания обычно бывает направлен в сторону воспитания музыкальности исполнения и довольно часто переадресовывается структурам музыкального образования.

Безусловно, трудно переоценить важную роль музыкальных, особенно практических, музыкальных дисциплин (таких, как игра на музыкальном инструменте или пение), в решении поставленных ритмических задач. Важным направлением обучения в классе фортепиано

[1] *Анисимов В. П.* Диагностика музыкальных способностей детей. М.: Владос, 2004. С. 27.

является ритмическое воспитание. Его нужно расценивать уже в качестве неотъемлемой составляющей специального профессионального обучения артиста балета. Воспитание чувства ритма помогает полноценному освоению профессиональной координации танцевальных движений. Практическое изучение музыкальных произведений дает возможность для освоения большого количества различных ритмических рисунков. В этом смысле процесс музицирования призван помочь формированию адекватных двигательных реакций на разнообразные соотношения темпо-ритмических музыкальных воздействий, освоению сложных в координационном и ритмическом отношении движений, правильному чередованию мышечного напряжения и расслабления.

Однако из перечисления позитивных моментов фортепианного обучения не следует автоматического вывода о том, что ключ к музыкальности в танце находится под крышкой рояля. Не следует думать, что будущий артист балета начнет танцевать «музыку», органично ощущать ее в своем теле сразу, как только он освоит азы нотной грамоты и фортепианной игры.

Конечно же, здесь требуются усилия педагогов, ведущих специальные дисциплины. Ритмическое чувство артиста балета формируется благодаря комплексным усилиям всей балетной педагогики и осуществляется на уроках классического, характерного, исторического танца, танца модерн, а также других специальных дисциплин. В учебных планах направлений хореографического образования присутствует также и специальная учебная дисциплина, которая целенаправленно осуществляет ритмическое воспитание учащихся, — ритмика.

Перечислим основные виды и формы ритмической активности, которые обычно применяются для развития музыкально-ритмического слуха и координации. Некоторые из них обладают явной музыкальной направленностью, другие — нет:

1) выполнение ритмизованных движений — в соответствии с метрическими долями (тактирование) или воспроизведением ритмического рисунка;

2) ритмически точное произнесение слов или ритмичных звуков — с проговариванием ритмических долей, ритмического рисунка;

3) музицирование: проигрывание (на музыкальном инструменте) или пропевание (сольфеджирование) ритмического рисунка;

4) выполнение «звучащих жестов»: руками (хлопки, шлепки, щелчки пальцами), ногами (выстукивания, притоптывания) и другими частями тела в соответствии с метрическими долями или с воспроизведением ритмического рисунка;

5) использование ударных, шумовых и вспомогательных инструментов для воспроизведения метрических долей или ритмического рисунка.

Думается, что наибольшим потенциалом для развития музыкальности и одновременно, координационной ритмической свободы танцовщика, артиста балета обладают те виды ритмической деятельности, что включают в себя движения, вовлекающие в активное пластическое воплощение, «озвучивание» ритма.

Педагогу-хореографу следует помнить о том, что воспитанием ритмического чувства никогда не следует пренебрегать. Перекладывание решения этой педагогической задачи исключительно на усмотрение педагогов-музыкантов или на какие-то «будущие», в старших классах реализуемые возможности неизбежно приводит к потерям сугубо профессиональным: к отсутствию грамотности и чистоты танцевального исполнения.

Единство профессионально-методических и музыкальных установок в педагогическом процессе реализуется в содружестве хореографа и концертмейстера-музыканта.

Старшие классы. Последующие этапы обучения хореографии призваны воспитать у учащихся способность исполнять танцевальные задания, включающие более сложные в координационно-ритмическом плане движения, порой контрастные по характеру и принципу исполнения. Музыкальное сопровождение здесь можно в целом охарактеризовать как более разнообразное, **свободное**

и динамичное, чаще применяющееся при отображении разных комбинаций противопоставления двухдольности и трехдольности, медленных и быстрых темпов, плавных или акцентных ритмов, что способствует воплощению более ярких образов танца. Одной из важных задач педагога при сочинении комбинаций является разумное распределение долготы движений в соответствии с реальным течением музыки, ее пульсом.

Экзерсис на середине наряду с элементами, предусматриваемыми программой обучения, включает в себя и общепринятые в методике классического танца комбинации движений, например, *temps liй*. Как известно, основной особенностью исполнения *temps liй* является слитность движений, их плавность при переходе из позы в позу. На начальном этапе изучения этой комбинации (*«par terre»)* в качестве аккомпанемента обычно исполняется плавный лирический вальс. В средних и старших классах *temps liй* меняет свой облик: движения становятся крупными (на 90°), динамичными (с турами), что находит свое выражение и в музыкальной составляющей.

Динамичность танца часто определяется включением в комбинацию маховых или вращательных движений. При подборе музыки для сопровождения любых видов вращения (поворотов, пируэтов, *chenй, tours en dedans, en dehors* и других элементов) следует помнить о том, что подобные активные движения легче исполнять под звучание столь же энергичных, волевых интонаций, бодрых и четких ритмов.

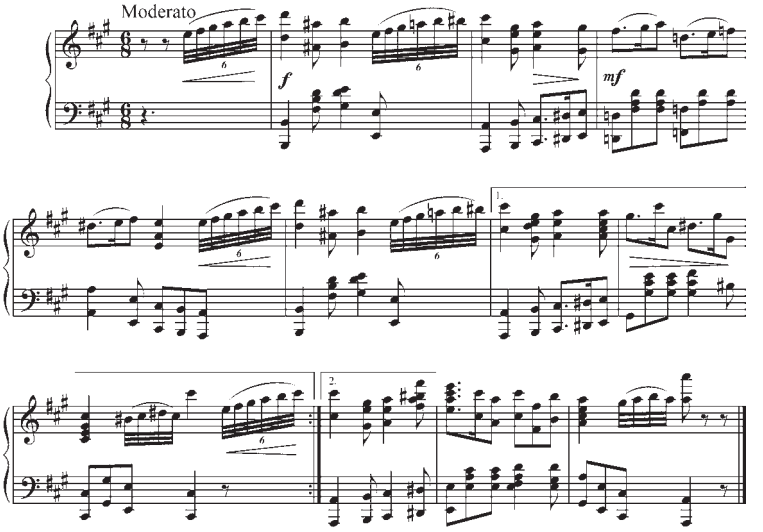
Учебная практика показывает, что элементы вращения наиболее часто находят свое музыкальное выражение в таких жанрах, как вальс и галоп. Иногда для придания еще большей четкости ритму движений используется маршеобразная музыка.

Какие свойства движений и комбинаций движений побуждают хореографа и концертмейстера избирать именно трехдольную (или двухдольную) музыку? Довольно часто выбор здесь определяется представлением о долготе движения. Например, поскольку исполнение крупных движений (туров в большие позы, *grand fouettй* и др.) занимает

более длительный промежуток времени и требует большего «внутритактового» музыкального пространства, музыка для аккомпанемента таким элементам избирается преимущественно трехдольная. По той же причине при музыкальном сопровождении двойных и тройных пируэтов предпочтение отдается трехдольному аккомпанементу. В свою очередь, для сопровождения быстрых элементов вращения, исполняемых подряд, многократно, таких, как *grand pirouette, fouettй, tours* по кругу, применяется двухдольная музыка (преимущественно 2/4), в частности, финальные разделы *Pas de deux*— коды.

Рассмотрим пример музыкального сопровождения комбинации туров в большие позы (*arabesque, a la second, attitude*).

П. Шенк. Вариация для солиста из балета «Синяя борода». Фрагмент



Музыка воплощает здесь образы уверенности, силы и размаха. Впечатление о характере персонажа передает прежде всего мелодия, воспроизводящая особенности речевых утверждающих интонаций, восклицаний.

Ритмический рисунок мелодии, насыщенный ямбами, пунктирным ритмом, затактовыми взлетами, подчеркивающими сильную долю, имитирует не только особенности эмоциональной, энергичной речи, но и обрисовывает столь же сильные, уверенные жесты, подкрепляющие высказывание. Дополняют впечатление мажорный лад, ясность и простота гармонического движения, бодрый, но не слишком подвижный темп.

Музыкальный размер вариации трехдольный — 6/8[1]. Трехдольность ритма в данном случае не является плавной, танцевально-вальсовой. Характер музыки скорее вызывает ассоциации с четкой, уверенной поступью. Это происходит благодаря ритму и фактуре аккомпанемента, где чередуются басо-аккордовая формула и ритмизованное движение октав, равномерно утяжеляющие как сильные, так и относительно сильные доли такта. Такая ритмическая структура в сочетании с мелодическими, фактурными, регистровыми средствами способна органично дополнять четкость, размах и динамику крупных танцевальных движений.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Выбрать музыкальный фрагмент из хрестоматий по классическому танцу. Проанализировать и сочинить учебную комбинацию для экзерсиса на середине.

ТЕМА 4.
ПРИНЦИПЫ ПОДБОРА МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА ДЛЯ БОЛЬШОГО АДАЖИО

Большое адажио может быть представлено в достаточно разнообразных музыкальных формах и жанрах. Образную сферу адажио в самом обобщенном виде, наверное, можно охарактеризовать как лирическую. Более определенное представление о характере и интонационном строе музыки, дающее направление в поиске конкретного

[1] Здесь за единицу времени при счете хореографическими «четвертями» лучше принять полутакт. В соответствии с таким счетом 16 хореографических «четвертей» будут соответствовать 8 музыкальным тактам.

произведения, рождается, как правило, не только из музыкальных пристрастий педагога и концертмейстера, но и из осознания ими таких объективных факторов, как специфика мужского или женского класса, уровень обучения, индивидуальные особенностей учащихся и т. д.

Довольно часто выбор подходящего музыкального произведения определяется яркостью и красотой мелодии. Неудивительно поэтому, что в балетном классе довольно широко применяются фрагменты вокальной музыки, музыки опер. Наряду с разнообразием лирических образов и богатством кантилены оперные арии, дуэты, хоры обладают и родственными для танцевального искусства качествами, присущими театральным музыкальным жанрам, в частности, яркой характеристичностью, обусловленной сюжетом спектакля.

Перечислим произведения, к которым нередко обращаются в учебной балетной практике: арии и хоры из опер В. Беллини (прежде всего ария «Casta Diva» из «Нормы»), Дж. Верди (популярнейший хор из «Набукко» и многие лирические арии), В.-А. Моцарта, Дж. Россини, Дж. Пуччини (вспомним арию Лауретты из «Джанни Скикки» и Вальс Мюзетты из «Богемы»), Ж. Массне (антракт из «Таис» — широко известная мелодия «Размышления»). Добавим к этому списку и ряд произведений других музыкальных жанров: ноктюрны Ф. Шопена Ми бемоль мажор, Ре бемоль мажор, Ми мажор, медленные части его фортепианных концертов, Третий этюд; ноктюрны П. Чайковского Соль мажор и Фа мажор; «Рондо каприччиозо» Ф. Мендельсона; «Поэма» З. Фибиха; «Элегия» Ж. Массне; «Романс» А. Рубинштейна Ми бемоль мажор; «Мелодия» С. Рахманинова; «Весной», «Ноктюрн» Э. Грига и многие другие.

Стремление разнообразить музыкальную основу адажио побуждает концертмейстера к постоянному обновлению репертуара. Не следует, однако, думать, что пополнение репертуара является простой задачей. Поиски подходящего адажио часто не приносят успеха, поскольку музыкальные произведения нетанцевальных жанров далеко не всегда демонстрируют квадратные структуры. Довольно часто концертмейстеры, преодолевая это препятствие, вносят

в оригинальный музыкальный текст купюры, придающие пьесе квадратное строение.

Конечно, в определенных случаях возможно хореографическое воплощение музыкального произведения и нестандартной структуры — если оно нравится хореографу и он готов с ним работать. Такой подход к музыке возможен, например, при подготовке к экзамену.

Отметим, что одной из важнейших причин редакторских вторжений в музыкальную ткань является, как правило, не структура музыки как таковая (квадратная или неквадратная), а соответствие или несоответствие ее хореографическому замыслу.

Рассмотрим этот вопрос применительно к поздним и завершающим этапам обучения хореографии. Специфика хореографического жанра Большого адажио подразумевает вполне определенный облик его музыкальной составляющей. Наряду с жестким ограничением во времени (2–3 минуты) форму изложения музыки направляет традиционная композиционная схема адажио. Она представляет собой этапы развертывания пластического образа: его экспозицию (обычно лирического плана), драматическое развитие (часто весьма и весьма динамичное) или контрастное противопоставление другому образу. Далее идут кульминационный раздел и лаконичное заключение.

Приведение музыкальной составляющей в соответствие с такой композицией иногда предполагает и полное переосмысление оригинальной формы музыкального произведения. Обычно оно реализуется в сокращениях, а **не в изменениях самого музыкального текста**. Очевидно, что концертмейстер, приступая к редакторской работе, руководствуется такими незыблемыми ее принципами, как **сохранение замысла и основного характера звучания произведения, уважение и бережное отношение к авторскому тексту.**

Довольно часто опытный концертмейстер выполняет такого рода работу самостоятельно, предлагая педагогу уже готовый результат. В иных случаях довольно плодотворным бывает и совместное с хореографом обсуждение нескольких возможных версий звучания. В такой ситуации

уместно обратиться к помощи концертмейстера и в отношении анализа пьесы. Ведь следующий, постановочный этап работы хореографа с музыкой будет успешным лишь при условии хорошего ее знания, ясного представления о форме и структуре произведения, его стилистических особенностях, выразительных свойствах.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Выбрать музыкальное произведение или фрагмент, проанализировать, сочинить адажио.

ТЕМА 5.
ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ДВИЖЕНИЙ ГРУППЫ ALLEGRO (ПРЫЖКОВ)

В качестве аккомпанемента для движений группы *Allegro* и танцевальных движений на пуантах музыкальная импровизация применяется значительно реже. Практически все изучаемые в классе прыжки являются элементами сценического танца, поэтому исполнение фрагментов произведений различных композиторов, а также музыки балетов поможет создать атмосферу и настрой танца, даже вызвать ассоциации с театральной, сценической ситуацией. Яркость и разнообразие исполняемых вариаций, вальсов, полек и других образцов музыки танцевального характера будет способствовать достижению хороших педагогических и творческих результатов.

В качестве учебных заданий педагог может применять не только материал собственного сочинения, но и хореографию классического театрального репертуара. В подобном случае будет уместно продиктовать аккомпаниатору список тех фрагментов балетов, которые могли бы звучать в классе.

Музыка и сценический танец демонстрируют более свободное и многостороннее взаимодействие, включающее и полиритмические, полиартикуляционные сочетания. Поэтому в этой части урока неопытный концертмейстер может почувствовать себя весьма неуверенно. Трудность здесь также часто заключается в том, что зачастую

объяснения хореографа, адресованные музыканту, **характеризуют не музыку и особенности ее звучания, а телесные ощущения, связанные с исполнением прыжка**[1]. К сожалению, информацию такого рода трудно перевести на язык музыки. Поэтому практической пользы такие разъяснения обычно не приносят. Ведь если концертмейстер приобрел способность почувствовать свойства пластической выразительности, это означает, что он уже разбирается в специфике прыжка и его связи с музыкальным звучанием и, следовательно, не нуждается в разъяснениях.

Для того чтобы разрешить проблемы, возникающие при аккомпанементе прыжкам, педагогу придется помочь аккомпаниатору осознать и разрешить следующие задачи:

- выбор наиболее подходящего музыкального размера;
- достижение синхронности исполнения;
- создание музыкально-изобразительного эффекта легкости, воздушности, полетности, трамплина.

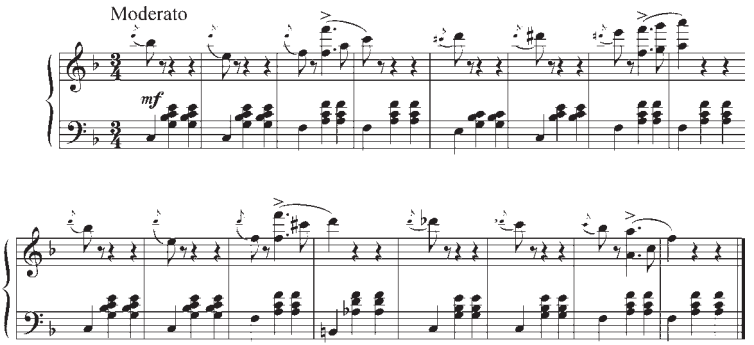
Чем руководствоваться при метрическом оформлении хореографического задания? Во многих случаях выбор определенной метрической пульсации, как и в случае с вращением, обуславливается временем, затрачиваемым на исполнение того или иного прыжка. «Короткие», маленькие прыжки чаще соотносятся с двухдольным музыкальным размером. Более протяженные, занимающие чуть более долгое время высокие прыжки — с трехдольным. В качестве типичного примера трехдольного аккомпанемента можно привести одну из тем популярного номера «Фрески» из балета Ц. Пуни «Конек-Горбунок».

Поскольку прыжки задаются в классе в возрастающем порядке, в соответствии с увеличением прыжка размер музыкального аккомпанемента меняется от двухдольного к трехдольному.

Важнейшим моментом при синхронизации прыжка и музыкального мотива является их ритмическая сторона, точнее, отношение к сильной доле такта. Рассмотрим ритмические свойства прыжков с этой точки зрения. По

[1] Например, широко распространенное выражение «акцент наверх».

Ц. Пуни. «Фрески» из балета «Конек-Горбунок». Фрагмент



этому признаку движения можно поделить на две большие группы.

Затактовые прыжки. К этой группе можно причислить прыжки (в основном маленькие и средние), для исполнения которых толчок осуществляется с двух ног: например, *pas eshappe, pas essemble, pas glissade, sissonne sample, sissonne ouverte, pas fermee* и др. Толчок, отрывание от земли при исполнении таких прыжков происходит на слабую долю, из-за такта. Момент сильной доли соответствует приземлению.

В качестве аккомпанемента таким прыжкам обычно исполняют фрагменты музыкальных произведений, характер которых сопоставим с представлением о жанре польки (а для более высоких прыжков — вальса). Здесь в музыкальном аккомпанементе особое внимание уделяется демонстрации легкости, рессорности. Изобразительные качества звучания обычно воплощаются с помощью некоторой акцентуации слабых долей (например, благодаря синкопам), приводящей к более равномерному распределению акцентов в такте, **нивелирующему тяжесть сильных долей**.

Прыжки «сильной доли» — это группа прыжков, при исполнении которых толчок осуществляется с одной ноги: *grand essemble, grand cabriole, pas jetü enterlassü, grand pas de chat* и др. Предваряет подобные прыжки подход, который соответствует затактовому музыкальному времени. Момент окончания подхода и начало самого

прыжка, — т. е. толчок наверх, взлет, совпадает с приходом сильной доли. В определенном смысле сильную долю здесь можно назвать своеобразным музыкальным «трамплином», «отталкиваясь» от которого, танцовщик взлетает наверх. Синхронность этого момента в танце и музыке часто является определяющей.

Не следует при этом полагать, что придание дополнительной акцентности, «выколачивание» сильных долей тяжелых тактов приведет к воплощению эффекта легкости и полета. Ощущение сильной доли воспринимается благодаря инерции восприятия музыкального метра, градации тяжести и легкости долей внутри такта, чередованию легких и тяжелых тактов, то есть восприятия более протяженных метрических музыкальных структур.

Поскольку прыжок с подхода получается более долгим, полетным и занимает несколько больше времени, чем маленький, «затактовый», приземление после такого прыжка чаще всего соответствует следующей сильной (в музыкальном размере 3/4) или относительно сильной (середина такта 6/8) доле или происходит чуть-чуть раньше или позже нее. Отметим, что долгота подхода к прыжку тоже порой определяет выбор именно трехдольного музыкального сопровождения, а также темп его исполнения.

Иногда подход к прыжку может занимать еще больше музыкального времени: если он представляет собой комбинацию нескольких движений («сложный подход»). В таких случаях момент окончания подхода перемещается с сильной доли на последующую слабую (например, *tombeй-coupeй*) или даже в следующие такты (например, при исполнении *tombeй-pas de bourreй*).

Для аккомпанемента большим прыжкам используются энергичные, бравурные или «полетные» вальсы, вальсообразные балетные вариации, а также и аналогичного характера двухдольные балетные коды. Особенностью этих музыкальных произведений нередко является их напевный, кантиленный характер, отражающий свойства музыки широкого дыхания, вокальный тип мелодики. В музыке классических балетов довольно часто встречаются метроритмические структуры, воспроизводящие

ритмический контур, рисунок прыжка: «акцент — легкость» — например, в чередовании тактов тяжелый / легкий и межтактовых синкопах.

Педагогу-хореографу, стремящемуся к достижению единства музыки и движения, порой приходится давать концертмейстеру много указаний, уточняющих темп и характер исполнения. Напомним, однако, что единство музыкально-хореографического ансамбля возникает благодаря объединенным усилиям всех его участников.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Проанализировать следующие фрагменты балетов и охарактеризовать жанровые, ритмические, фактурные особенности музыки:

- Ф. Хильстед. «Фестиваль цветов в Чинзано», антре;
- Л. Минкус. «Дон Кихот», 2 акт, Танец амуров и повелительницы дриад;
- А. Адан. «Жизель», 1 акт, выход Жизели;
- А. Глазунов. «Раймонда», Танец детей.

2. Проанализировать ритм мелодий из балетов:

- А. Адан. «Жизель»: две вариации Мирты из 2 акта;
- Л. Минкус. «Баядерка», 3 акт, кода солистов (Солора и Никии);
- П. Гертель. «Тщетная предосторожность», Pas de deux, вариация Колена;
- П. Чайковский. «Щелкунчик», «Вальс снежных хлопьев»;
- П. Чайковский. «Спящая красавица», 3 акт, вариация «Голубой птицы»[1];
- С. Прокофьев. «Золушка», 2 акт, «Большой вальс».

ТЕМА 6.
ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ НА ПУАНТАХ

Данный раздел урока предоставляет большие возможности для отображения многообразных танцевальных характеров: грациозных и легких, масштабных и размашистых, плавных и лирических и т. д. Здесь исполняются фрагменты музыкальных произведений следующих жанров: пиццикато, гавот, полька, экосез, галоп (балетная

[1] В клавире балета эта вариация представлена под названием «Золушка и принц Фортюне».

кода), вальс. Вальсообразная музыка чаще применяется для аккомпанемента движениям плавного характера, а также некоторым элементам вращения.

Танцевальные движения этой части урока тоже можно представить в виде двух ритмических групп: затактовой и группы сильной доли. Определяющим здесь является момент отталкивания наверх, от земли — вскакивание на пальцы.

К первой, затактовой, группе относится не очень большое количество движений: *echappй, sissonne simple*, *ballonnee,* некоторые виды вращения (например, *tours* из пятой позиции, *fouettй).* Более того, все эти движения в сценической форме танца все чаще исполняются «с акцентом на раз», то есть как движения «сильной доли». «Затактовое» исполнение перечисленных элементов чаще применяется в классе на начальном этапе обучения.

Ритмическим приемом «из-за такта» могут исполняться некоторые сложные маховые движения, например, некоторые виды *grand fouettй*[1].

Вторая группа, группа «сильной доли», объединяет подавляющее количество танцевальных движений на пальцах. Это естественно, поскольку резкий момент вскакивания органично соотносится с сильными или относительно сильными долями музыкальной метрики.

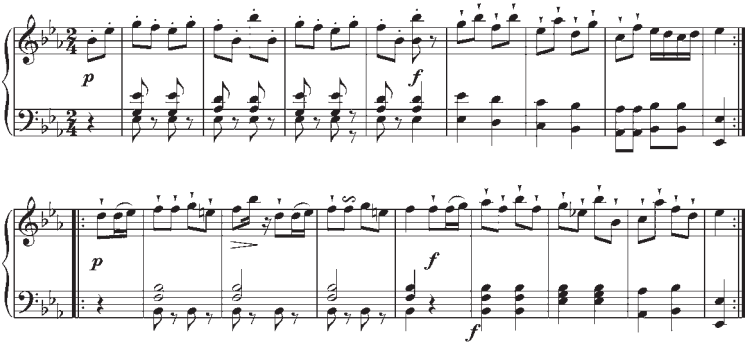
Рассмотрим пример музыки, которую можно применить для музыкального сопровождения комбинации движений на пальцах.

Характер этой музыки веселый, жизнерадостный. Простота и лаконичность ритма мелодии дает нам лишь приблизительное представление об очертаниях движений танцующих: очевидно, они энергичны и изящны. Мелодия, строящаяся по тонам аккордов тоники и доминанты, в сочетании с довольно прозрачным сопровождением оставляет впечатление очаровательной непритязательности и беззаботности. Синтаксическая структура тоже очень проста, выстраивается по двутактам. Лишь один

---

[1] В «итальянских» *fouettй* акцентным моментом является совпадение маха ноги с сильной долей музыкального времени.

О. Козловский. Экосез



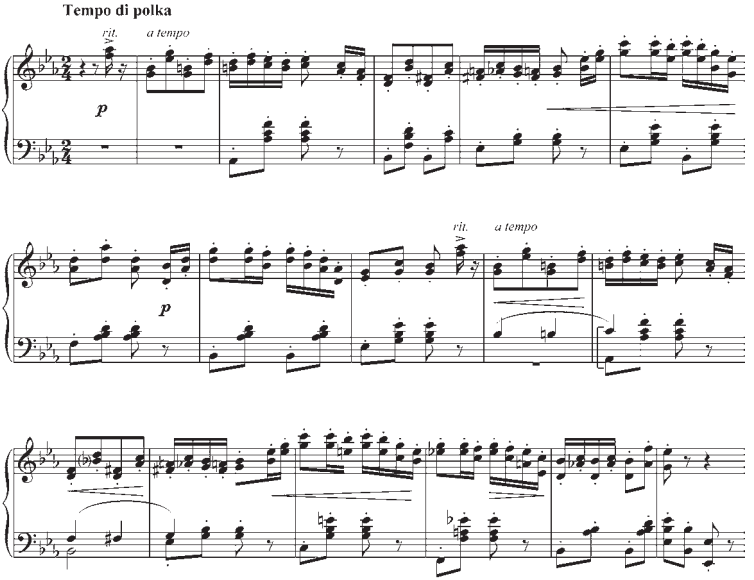
маленький штрих нарушает вдруг мерное ритмическое движение-чередование: октавный запев, создающий акцент на последней, слабой доле первого двутакта неожиданно нарушает чинную картину танца — как притоптывание или залихватский жест. Акцент придает характеру музыки черты игры и задорного лукавства.

Музыкальная ритмическая канва предложенного примера близка по ритму типовой комбинации *eshappйe* «четыре *echappйe* четвертями, семь — восьмыми». Ямбические затактовые мотивы первого двутакта можно легко соотнести с затактовыми па «четвертями». Ритм ответа немного напоминает детскую считалку «та́-та, та́-та, та́-та...», помогая точно «произнести» быстрые и достаточно виртуозные движения. Обычно музыкальная форма экосеза представляет собой две повторяющиеся 8- или 16-тактовые части. Именно так строится форма и в данном произведении.

Аналогичен характер музыки и следующего примера.

Вернемся к проблемам музыкального аккомпанемента. Поскольку движения ног в специальной обуви приобретают большую четкость, они, как правило, ритмически более «понятны» аккомпаниатору. Тем не менее комбинации, включающие в себя элементы вращения, представляют достаточную сложность при совместном исполнении. Установлению подобающего темпа и пульса музыкального аккомпанемента способствует прежде всего ясное представление хореографа о долготе движений, составляющих

Р. Дриго. «Пиццикато-полька» из балета «Арлекинада». Фрагмент



комбинацию, позволяющее ему соразмерно распределить музыкальное время. Не следует при этом забывать о том, что темп вращения зависит и от индивидуальных особенностей учащихся.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Выбрать музыкальный фрагмент из хрестоматий по классическому танцу. Проанализировать и сочинить учебную комбинацию.

ТЕМА 7. МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ И ДРАМАТУРГИЯ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Музыкальная составляющая урока классического танца представляет собой некое множество коротких разнохарактерных музыкальных фрагментов. В процессе совместной работы педагог и концертмейстер (особенно

концертмейстер) не всегда осознают необходимость более емкого понимания задач урока, приводящего к формированию единой его концепции и обретению цельности. Педагог-хореограф, знакомый со сборными композициями многих балетов, как правило, яснее представляет и структуру музыкальной композиции урока.

Очевидно, что подбор и звучание музыки на уроке вполне может воплотить идею специально составленной сюитной композиции. Более того, подготовка к открытому показу урока: зачету, экзамену, класс-концерту обязательно предполагает выполнение такой творческой работы.

Постановка и решение задачи в плане музыки определяется и тем, что хореографическая сторона урока танца, если рассматривать ее обобщенно, *уже* обладает всеми признаками художественного целого: композиционной ясностью, пропорциональностью в соотношении целого и его частей, единством и разнообразием, развитием, контрастами. Это неудивительно, ведь формирование структуры урока танца происходило на протяжении длительного периода развития профессионального балетного искусства. В этом смысле современный урок классического танца является результатом творческих исканий многих поколений выдающихся мастеров хореографии, воплощением их лучших достижений.

Итак, для того чтобы музыкальное сопровождение урока (множество фрагментов музыки) превратилось в композицию, адекватную танцевальной составляющей, то есть обрело художественную форму и развитие, аккомпаниатору с хореографом следует произвести творческую работу по приданию ему черт драматургически выстроенной сюиты. Общая композиционная схема урока позволяет собрать динамически направленную и замкнутую музыкальную форму, кульминацией которой является, как правило, Большое адажио, а финальной частью — оживленный по темпу раздел *Allegro*. Чередование разделов урока демонстрирует смену и развитие характеров: от инструктивно-рабочего (экзерсис) к лирическому, более глубокому по содержанию, возможно, и динамичному, масштабному на завершающих этапах обучения (Большое адажио); затем

ко все более веселому, задорному, бравурному, блестящему (*allegro*). Ощущение единства и цельности музыкальная составляющая приобретает во многом благодаря продуманному соотношению разнообразия и сходства в отношении жанров, стиля, метроритма, фактуры, тональностей.

Подобная сюитно-дивертисментная музыкальная композиция может быть собранной из ряда произведений композиторов, близких по эпохе или творческому направлению. Практика показывает, что наиболее успешными бывают попытки сформировать сюиту из фрагментов произведений представителей классической и романтической школ, авторов театральной оперной и балетной музыки, таких, как Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Россини, Дж. Верди, Л. Делиб, А. Адан, М. Глинка, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Дж. Мейербер, П. Чайковский, А. Глазунов и других.

Отметим, что музыкальная композиция, как и любой творческий продукт, адресованный зрителю, будет оценена по достоинству, если при ее составлении хореограф и музыкант будут учитывать особенности человеческого восприятия. Урок танца — это не концерт, однако и здесь следует позаботиться о том, чтобы внимание воспринимающей аудитории не притуплялось усталостью.

Усталость, как правило, возникает в тех случаях, когда внимание слушателя перегружено впечатлениями. Это может произойти вследствие восприятия слишком большого объема незнакомой, достаточно сложной и серьезной музыки или, наоборот, при «перекармливании» аудитории слишком большим количеством всем известных шлягеров, вызывающих ощущение скуки.

Усталость, скука возникают и при повторных просмотрах и прослушиваниях одного и того же материала, а также при обилии пауз, которые почти неизбежны при показе класса по группам. Разрешить подобные проблемы возможно, применяя такт и соразмерность в соотношении незнакомой и популярной музыки, а также повторений музыкального материала. Звучание разной музыки для чередующихся групп учащихся, исполняющих одну и ту же комбинацию, вполне можно считать традиционным в экзаменационной практике. Паузы иногда возможно

заполнить достаточно долгими (4–8 тактов) музыкальными вступлениями к комбинационным разделам, во время которых учащиеся займут свои места, и аналогичными по функции музыкальными интермедиями.

Ценить концертмейстера. Любая творческая работа педагога в классе, а особенно работа по созданию композиции, не может не совершаться в тесном творческом контакте с музыкантом. Взаимопонимание, сотрудничество хореографа и концертмейстера, пожалуй, являются здесь самым важным условием успешного разрешения профессиональных задач. Очевидно, что в процессе совместной работы хореографу не стоит устанавливать диктат, полагаясь исключительно на собственные представления о том, что и когда должно звучать в классе. Следует доверять знаниям, чутью и вкусу профессионального музыканта, даже если он еще не обладает достаточным опытом работы в хореографии. Применение музыкальных профессиональных познаний о средствах музыки, о стилистическом единстве и драматургии музыкальной формы лишь обогатит, но никак не разрушит ваши замыслы.

Роль концертмейстера на экзамене, класс-концерте трудно переоценить: хорошее исполнение музыки, яркость, артистичность и эмоциональность ее подачи украсят и обогатят вашу работу, помогут учащимся продемонстрировать свои успехи и достижения. Профессионализм музыканта-аккомпаниатора должен проявиться также и в собранности и внимательности; в воспроизведении темпов и нюансов, скоординированных и утвержденных вами на репетициях; в способности адекватно реагировать, отзываться на все происходящее в сиюминутном процессе совместного с учащимися исполнения. Хореографу не стоит отвлекать и перегружать внимание аккомпаниатора дополнительной ненужной опекой во время игры — это может помешать стабильности исполнения. Стоит помнить о том, что успешный результат на экзамене предопределяет добросовестная предварительная работа в творческом контакте, в атмосфере уважения, доверия и взаимного сотрудничества.

Ежедневное проявление уважения и доверия к концертмейстеру, осознание его важной роли специалиста и одновременно помощника и союзника поможет успешно осуществить педагогические замыслы, воспитать у учащихся увлеченное и творческое отношение к занятиям.

РАЗДЕЛ 2

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ УРОКОВ ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО, ХАРАКТЕРНОГО (НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО), ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА, АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

ТЕМА 1. ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ УРОКА ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Музыкальное сопровождение урока дуэтного танца обычно бывает достаточно свободным, поскольку основным учебным материалом здесь являются движения сценического танца. В дуэте нет упражнений экзерсиса, поэтому довольно редко возникает необходимость в точной ритмической синхронности. Отношения танцевальных элементов и музыкальных мотивов можно в целом охарактеризовать как пластичные и естественные, что позволяет считать дуэтный танец одной из самых творческих форм учебной хореографии. На уроке поддержки можно исполнять произведения самых разных музыкальных жанров, можно и импровизировать.

Рассмотрим особенности применения музыки в каждом из разделов урока: адажио, вращение, прыжки.

Адажио в дуэтном классе. Дуэтные адажио принципиально не отличаются от тех, что играют на уроке классического танца. Пожалуй, небольшое различие можно заметить лишь в том, что педагог и музыкант здесь меньше ограничены жесткими требованиями медленного темпа.

Это происходит потому, что благодаря большей непринужденности в отношениях музыки и хореографии диапазон музыкальных темпов может быть шире: от *adagio* до *andantino* и *moderato*. Плавные движения «обтекают» пульс музыкального звучания, живя в интонационном пространстве, формируемом музыкальной метрикой. При этом учитывается долгота достаточно больших промежутков времени (фраз, предложений), в пределах которых можно свободно и пластично двигаться, но не темп чередования конкретных музыкальных длительностей. Очевидно, что подобные музыкально-пластические отношения предоставляют широкие творческие возможности. Характер музыки обычно бывает лирическим, однако применение в комбинации каких-либо крупных маховых или вращательных движений вполне может найти более динамичное звучание.

В классе часто задаются и исполняются два или несколько адажио подряд. Стремление к разнообразию может направить внимание педагога-хореографа и концертмейстера к поиску музыкальных примеров разных стилей и эпох. Например, можно сначала исполнить адажио в классическом стиле с музыкой В.-А. Моцарта, Й. Гайдна или Л. Бетховена, затем в романтическом (Ф. Шопен, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, Ш. Гуно, Ж. Бизе и т. д.).

Вращение и прыжки в дуэтном классе. Вряд ли стоит рассуждать о каких-то «особых» ритмических способах исполнения вращения и прыжков на уроке дуэтного танца. Все активные движения, включая вращение и прыжки, исполняются в соответствии с ритмическими принципами, характерными для классического танца в целом и рассмотренными в предыдущем разделе. Поэтому, как и на уроке классического танца, концертмейстер при выборе характера музыки руководствуется выразительными особенностями движений, а при их метрическом оформлении — ритмом и «раскладом». Однако при том, что комбинации могут быть озвучены и в двух-, и в трехдольном ритме, для аккомпанемента вращению и прыжкам на уроке дуэтного танца чаще применяют вальсовую метрику.

Естественность сочетания вращения и трехдольности уже отмечалась в качестве характерной особенности музыкально-танцевального ритма. Повторим и здесь, что комбинации вращения, в которых исполняются два-три и больше пируэтов, легко синхронизируются с трехдольной музыкальной пульсацией.

Необычайная популярность вальса в аккомпанементе дуэтным прыжкам объясняется не только пластичностью и гибкостью, свойственной трехдольности, но и темповыми особенностями дуэтного прыжка. Поднимая, подбрасывая партнершу в воздух, партнер «удлиняет» прыжок, увеличивая тем самым его долготу, причем увеличивается именно время нахождения в воздухе. Такой рисунок часто находит естественное подкрепление в трехдольном ритме.

Итак, образное, эмоциональное, ритмическое и темповое многообразие вальса делает его наиболее востребованным музыкальным жанром[1] в сфере дуэтного танца. Однако это совсем не означает, что другие метрические структуры, предлагаемые разнообразными танцевальными музыкальными жанрами, будут на уроке неуместными.

Импровизация и подбор музыки. Импровизационный аккомпанемент широко применяется в дуэтном танце, особенно в первом разделе урока — адажио. Непринужденность и свобода музыкальной комбинаторики могут быть очень созвучны творческой атмосфере урока. Все функциональные преимущества импровизации могут быть оценены по достоинству именно на уроке дуэта, где технические, даже «тренировочные» моменты при изучении тех или иных движений часто выступают на первый план.

Однако работа по подготовке к зачету или экзамену нередко меняет отношение хореографа к музыкальной составляющей урока, сосредоточивая его внимание на подборе интересного и разнообразного музыкального материала. Несмотря на то, что задачей экзамена является демонстрация профессиональных успехов обучающихся,

[1] Большой выбор вальсов предоставляют, например, четырехтомный «Альбом классического вальса» или сборник «Музыка на уроке: Вальсы» Н. Ревской, а также вальсы И. Штрауса, Э. Вальдтейфеля.

критерии, определяющие отношение к качеству и подбору музыки здесь традиционно очень высоки. Музыкальным сопровождением экзаменационного урока дуэтного танца обычно является хорошо подобранная оригинальная композиция. Итоговый урок долго выстраивается в совместной работе хореографа и музыканта, приобретая черты художественного целого. Как и при подготовке к экзамену в классическом танце, домашняя работа хореографа с записью подобранной музыки дополняется совместной с концертмейстером работой в классе.

Красота и яркость музыки, разнообразие применяемых жанров, стилей, форм, ритмов может создать очень привлекательный музыкальный образ дуэтного урока, что не только будет способствовать развитию профессиональных навыков обучающихся, но и может превратить занятие в настоящий праздник танца.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Проанализировать «Романс» Ми бемоль мажор А. Рубинштейна, сочинить адажио для урока дуэтного танца.
2. Проанализировать «Ната-Вальс» П. Чайковского[1], сочинить этюд с элементами вращения и прыжками.

ТЕМА 2.
ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ УРОКА ХАРАКТЕРНОГО (НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО) ТАНЦА

Двумя важнейшими условиями успешного музыкального аккомпанемента в характерном танце являются:

- овладение репертуаром и
- постоянное пополнение репертуара.

Критерии подбора музыки. Часто бывает, что в работу по подбору музыки педагог включается лишь на стадии обсуждения и редактуры материала, полагаясь на опыт и мастерство концертмейстера. Однако в ситуации, когда

[1] Можно воспользоваться сборником, в котором представлены обе пьесы: «Альбом для домашнего музицирования» для фортепиано / сост. С. Мовчан. М.: Музыка, 1997. Вып. 2.

музыкант недостаточно осведомлен о специфике характерного танца, хореографу предстоит заранее ознакомить его с ней. Это позволит концертмейстеру яснее представить те музыкальные жанры, которые будут использованы в классе, и заняться подбором музыкальных примеров.

Для аккомпанемента уроку подбираются как небольшие музыкальные фрагменты (для экзерсиса), так и развернутые музыкальные произведения (для этюдов). Напомним, что в списке «Хрестоматий и сборников для музыкального сопровождения урока» содержится и литература по характерному танцу. Прежде всего это два выпуска «Хрестоматии по народно-сценическому танцу» (составители Л. Ульянова, Л. Сальникова), сборник «Академия танца. Народно-характерный танец» и другие.

Очевидно, что успешность подбора музыки предопределяется ясностью музыкальных представлений. Какую же именно музыку хореографы и концертмейстеры считают подходящей для урока характерного танца? Ответ на подобный вопрос будет легче начать с характеристики учебного танцевального материала. Он представляет собой:

- стилизованные танцевальные элементы, встречающиеся в характерных танцах балетов классического наследия, а также элементы народного танца — эти па комбинируются педагогом-хореографом в композициях и этюдах;
- танцы из балетов классического наследия, а также из опер — характерные танцы в постановке выдающихся балетмейстеров.

Теперь перечислим и охарактеризуем жанры танцевальной музыки, которые будут в первую очередь соответствовать танцевальному материалу урока характерного танца.

Начнем с экзерсиса. Обычно здесь исполняют мелодии народных песен и танцев или фрагменты музыкальных произведений, представляющих разные национальные танцевальные характеры в обработке (переложении) для фортепиано. Определяющими для подбора музыкального сопровождения являются требования программы для определенного этапа обучения, характер исполняемого

упражнения, а также выбор хореографа. Пожалуй, именно педагог решает, музыка каких народов будут звучать в классе. Обычно для аккомпанемента используются:

- русская лирическая песня или лирический танец (обычно в двухдольном размере), как, например, «Сударушка» или «Я на камушке сижу» — для *plié*;
- русская плясовая (тоже двухдольная) для *battements tendus, grand battements*, упражнений на присядку или для аккомпанемента другим четким и ритмичным движениям. Здесь могут быть исполнены русские народные песни «Полянка», «Барыня», «Ах вы сени, мои сени» и др.;
- венгерский танец чардаш (двух- и четырехдольный), например, Чардаш из оперы «Ласло Гуньяди» Ф. Эркеля. Медленная часть танца подходит для адажио в венгерском характере или для «венгерских батманов». Быстрые мелодии чардаша можно исполнять в качестве аккомпанемента «венгерской веревочке» или *battement jetй,* как, например, Венгерский танец № 5 И. Брамса;
- мазурка (3/4) или тарантелла (6/8) для рондов;
- адажио из «Шахерезады» Н. Римского-Корсакова (6/8) или другие восточные мелодии для *battement fondu* и аналогичных плавных движений;
- цыганский танец (двухдольный), который озвучит *flic-flac*, «веер» и другие изучаемые элементы;
- испанский танец: либо трехдольный вальсового ритма (как, например, Испанский танец М. Мошковского № 7 Си бемоль мажор) для изучения всевозможных движений в испанском характере, включая выстукивающие; либо двухдольный, похожий на Фарандолу Ж. Бизе — тоже для выстукивания.

В дополнение к вышеперечисленным экзерсис может включать и другие народные мелодии, например, украинские, молдавские или татарские. Концертмейстеру, впервые приступившему к работе в характерном классе, будет легче справиться с подбором музыки, если он получит от хореографа список танцев (или хотя бы национальных

характеров), которые будут изучаться на уроках. Как известно, почти любое упражнение экзерсиса может быть представлено в разных национальных характерах. К примеру, комбинацию *plié* порой сочиняют и озвучивают в испанском стиле, а «веревочку» — в русском.

Обращение к фольклору или стилизация? Рассмотрим весьма существенный для подбора и анализа музыки вопрос об особенностях бытования танца, точнее, вопрос о различиях между народным и сценическим танцем: есть ли они? Конечно, ответ на этот вопрос будет утвердительным. Между фольклорной первозданностью танца и сценическим его воплощением в балетной дивертисментной стилистике существуют огромные различия. Уместно ли в таком случае обращение непосредственно к народной музыке при работе с народно-сценической формой танца? Какие еще стилистические очертания может приобретать музыкальная составляющая хореографии, имеющая, аналогично танцевальному материалу, фольклорное происхождение? Как вопрос о стилистике характерного танца решается с музыкальной точки зрения?

Для ответа на эти вопросы следует учесть, что, помимо собственно танцевального-песенного содержания, представленного движениями и музыкой, жанровый смысл танца заключен и в конкретной ситуации и условиях его исполнения, в инструментарии, во владении особыми музыкально-исполнительскими навыками, характерными для данной культуры, и так далее. Очевидно, что сохранение этнографически-фольклорного облика музыки, во-первых, практически невозможно в условиях обычного урока (здесь отсутствует соответствующий инструментарий, невозможно применить утерянные импровизационные традиции и пр.), а во-вторых, совершенно не требуется. В соответствии со спецификой стилизованного танцевального материала музыкальная составляющая урока характерного танца также может представлять собой обработку народной музыки, обычно в стилистике европейского музыкального искусства XIX–XX веков, воспроизводящую узнаваемые особенности звучания того или иного танца.

Характерные танцы в балетах классического наследия и операх. Обычно танцевальный дивертисмент в балетах классического наследия включает в себя традиционный набор национальных характеров, усвоенных и принятых культурой классического балета. Это стилизованные в условной танцевальной манере русский, венгерский, польский и испанский танцы, а также тарантелла.

К избранному кругу национальных образов нередко добавляется и столь же обобщенно-стилизованный Восток. Использование национального колорита как особого стилистического приема, выражающего, скорее, отношение европейского или русского художника к живописным экзотическим проявлениям, нежели воспроизведение черт далеких музыкально-танцевальных стилей, часто способствует созданию интернациональной атмосферы встречи разных культур (как, например, это происходит в «Раймонде» А. Глазунова).

Атмосфера томной неги, пряных ароматов и гармоний «русского Востока» может воссоздаваться[1] и с помощью настоящих восточных мелодий (например, в Персидском хоре из «Руслана и Людмилы»), и приемами стилизации (в Половецких плясках из «Князя Игоря» или в арабском танце Кофе из «Щелкунчика»). Обобщенный образ Востока в творчестве композиторов и хореографов может быть представлен и средствами, не характерными для реальной музыкально-танцевальной практики восточных культур, но при этом восприниматься нами как вполне органичный.

Сюиты характерных танцев в балетах Чайковского, Глазунова, Прокофьева, Хачатуряна, операх Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова представляют собой учебный музыкальный материал для изучения в классе характерного танца.

---

[1] Известно, что А. Бородин, приступая к сочинению «Князя Игоря», проделал большую исследовательскую работу, позволившую произвести художественную реконструкцию, материалом к которой служили отдельные, уже освоенные в русской музыке приемы отображения восточных напевов: увеличенные секунды, мелодические фиоритуры, ритмоформулы с использованием ударных инструментов и т. д.

ТЕМА 3.
ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО АККОМПАНЕМЕНТА УРОКУ ИСТОРИЧЕСКОГО (ИСТОРИКО-БЫТОВОГО) ТАНЦА

Как и в характерном танце, овладение мастерством аккомпанемента историческому танцу предполагает прежде всего подбор соответствующего репертуара. Ознакомление с материалом хрестоматий по историко-бытовому танцу закладывает его основу. В дальнейшем репертуар концертмейстера постоянно обогащается и пополняется. Замечательным дополнением к музыкальным сборникам могут быть и учебники по методике обучения историческому танцу, в которых представленный хореографический материал иллюстрируют музыкальные примеры.

Начальный этап изучения. В программу младших классов обычно включаются бытовые и бальные танцы XIX — начала XX века: вальс, полька, полонез, кадриль и пр. Все эти танцы широко представлены не только в методической литературе, но и в популярных изданиях соответствующей эпохи. Большое количество нотного материала сохранилось в виде старинных альбомов танцевальной музыки, имевших применение на балах или домашних вечерах с танцами. Стоит, однако, отметить, что обычно такого рода образцы прикладной музыки редко демонстрируют выдающиеся художественные качества. Поэтому, несмотря на кажущееся обилие материала, а также относительную историческую близость культуры бального и салонного танца XIX–XX вв., в учебной практике постоянно наблюдается недостаток музыки для применения в классе. Тем не менее осознание специфики учебной формы танца и прикладного значения музыки на уроке обратит внимание концертмейстера к вальсам, полькам и кадрилям Ланнера, Штрауса, Вальдтейфеля, а не Шопена или Равеля.

Танцы эпохи барокко. Рассмотрение вопроса о музыкальном сопровождении исторических танцев будет неполным без упоминания о стилизациях и исторических реконструкциях.

Живая хореографическая практика не донесла до наших дней первозданный облик танцев эпохи Возрождения и барокко. Тем не менее специалисты в области старинной музыки и танца располагают сегодня весьма обширным сводом информации, представленной старинными трактатами, руководствами с точным описанием танцев, табулатурами и другим историческим материалом. Их дополняет большое количество современных исследований-реконструкций и видеоматериалов, позволяющих составить вполне полноценное впечатление о старинных танцах. Все профессиональные реконструкции, как правило, опираются на аутентичные музыкальные тексты. Поэтому вопрос об исполнении старинных танцев и подборе музыкального материала к ним не является неразрешимым.

Наряду с аутентичными танцами старинных эпох программа по историко-бытовому танцу для хореографических училищ обычно включает в себя и хореографические стилизации старинных танцев, созданные выдающимися балетмейстерами и сохраненные последующими поколениями в качестве классического балетного наследия, — например, Романеска из «Раймонды», Танцы герцогинь и баронесс из «Спящей красавицы» и т. д. Музыка этих танцев-стилизаций как особое соединение примет разных времен и стилей заслуживает внимательного рассмотрения и анализа.

На протяжении тысячелетнего развития музыкального искусства композиторы разных школ и направлений многократно обращались к жанрам предшествующих исторических эпох, создавая музыкальные произведения, представляющие собой стилистические диалоги-интерпретации. В процессе анализа танцевальной музыки, музыки балетов можно выявить особенности и своеобразие подобных приемов.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Проанализировать Сарабанду из «Спящей красавицы» П. Чайковского, Романеску из «Раймонды» А. Глазунова, Танец рыцарей из «Ромео и Джульетты», Пасспье из «Золушки» С. Прокофьева.

ТЕМА 4.
МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ УРОКОВ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

Наряду с обычным аккомпанементом, состоящим в исполнении репертуара (драматических сцен из спектаклей классического балетного наследия), на уроках актерского мастерства применяется и импровизационный тип сопровождения. Особенно он характерен для начального этапа изучения курса. Очевидно, что именно начальный, «пантомимно-этюдный» этап учебного процесса представляет предмет особой боязни концертмейстеров, не имеющих специальных познаний в сфере балета и не владеющих, возможно, столь уместными именно здесь импровизационными навыками.

Очевидно, что к важнейшим профессиональным навыкам, необходимым в применении на уроке актерского мастерства, следует отнести умение мгновенно находить музыкальное воплощение для любого пластического образа, создаваемого средствами танца и пантомимы.

Музыка, иллюстрирующая учебный материал этюдов-пантомим, может представлять собой импровизацию, — в этом случае педагог-хореограф, ведущий урок, может действительно рассчитывать на мгновенную реакцию музыканта.

Не следует, однако, думать, что полноценные музыкальные иллюстрации способен создавать лишь концертмейстер, умеющий импровизировать. Конечно, отсутствие подобного навыка усложняет задачи аккомпаниатора, но не делает их совершенно невыполнимыми. Просто в подобном случае и от концертмейстера и от педагога требуется более значительная подготовительная работа. Она должна включать в себя как совместное обсуждение будущих заданий, характеров, образов, так и собственно поиск и подбор музыкальных фрагментов, подходящих для озвучивания пантомим и этюдов. Первоначальная задача хореографа в ситуации подготовки к уроку — помочь пианисту наиболее полно ознакомиться с программой и подробными планами уроков. Дальнейшим важным этапом совместной

подготовительной работы является прослушивание, отбор и редактура музыкального материала. Очевидно, что, принимая активное участие в подготовке музыкального материала для урока, в его обсуждении, размышляя об особенностях звучания музыки, хореограф обратит особое внимание на характер связи между музыкальной интонацией и жестом, проявит чувствительность в отношении выразительности музыки и пластических образов. Вероятно, и учащиеся, им направляемые, почувствуют вкус к пластическому постижению музыки, что, очевидно будет влиять на их взросление в профессиональном и музыкальном плане.

Методической литературы, предоставляемой отечественными изданиями в данной области, весьма немного, но она есть: например, пособие В. Яновской «Музыкальные этюды по курсу «Актерское мастерство»» или «Учебно-методическое пособие по актерскому мастерству» И. Македонской и Е. Петровой (см. «Список хрестоматий и сборников для музыкального сопровождения уроков танца»).

Изучение репертуара, включающего драматические сцены из балетов отечественных и зарубежных композиторов, предполагает от концертмейстера не только исполнение музыкального текста балета по клавиру, но и умение в нем ориентироваться. В такой работе будут чрезвычайно уместными приобретенное музыкантом знание мизансцен, знакомство с исполнительскими редакциями балета и темпами. Однако такие познания приходят лишь с опытом. Поэтому хореограф должен сам хорошо знать музыкальную составляющую учебных заданий, а также и уметь ориентироваться в клавирах.

Подбор сцен для изучения в классе может быть очень разнообразным — он направляется соответствующей программой обучения.

Облегчить профессиональные задачи аккомпаниатора хореограф может довольно простым способом — заранее сообщить о намерении изучать ту или иную сцену. Это даст возможность концертмейстеру полноценно выучить музыкальное сопровождение и исполнять его профессионально и без потерь.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Проанализировать сцену Никии и Гамзатти из 1 акта «Баядерки» Л. Минкуса, сцену сумасшествия Жизели из «Жизели» А. Адана, сцену смерти Марии из «Бахчисарайского фонтана» Б. Асафьева, бои и сцену смерти Меркуцио из «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева, сцену плача Фригии из «Спартака» А. Хачатуряна.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арутюнов Д.* Сочинения Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1989.

2. *Асафьев Б. В.* О балете: Статьи, речи, воспоминания. — Л.: Музыка, 1974.

3. *Асафьев Б.* О музыке Чайковского. — М.: Музыка, 1972.

4. *Асафьев Б. В.* Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий). Изд 2-е, доп. — М.: Советский композитор, 1978.

5. *Астахова О.* Хореографическая полифония в балете И. Стравинского М. Фокина «Жар-птица» // Музыка и хореография современного балета. Сб. ст. — Л.: Музыка, 1987. — Вып 4. — С. 196–209.

6. *Абдоков Ю.* Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореогрфическом искусстве. Взгляд композитора. — М.: МГАХ, РАТИ–ГИТИС, 2009.

7. *Анисимов В. П.* Диагностика музыкальных способностей детей. — М.: Владос, 2004.

8. *Арбо Т.* Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века. Учебное пособие. 1-е изд. (перевод Н. В. Юдалевич). — СПб.: Лань; Планета музыки, 2013.

9. *Баранова Т.* Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей / сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. — Вып. 4. — М.: Музыка, 1982. — С. 8–24.

10. *Барбье П.* Венеция Вивальди: музыка и праздники эпохи барокко / П. Барбье. — СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2009. — 280 с.

11. *Безуглая Г. А.* Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: уч. пособие. — СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005.

12. *Безуглая Г. А.* Анализ танцевальной и балетной музыки. Учебное пособие. — СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2009.

13. *Безуглая Г. А.* Роль музыкально-практических дисциплин в профессиональном воспитании артиста балета. Статья/ Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой. — №1 (25). — СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2011. — С. 45–56.

14. *Безуглая Г. А.* О музыкальности русской хореографии первой трети XX века и ее диалоге с «чистой» непрограммной музыкой. Статья/ Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. — № 27 (1). — СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2012. — С. 149–169.

15. *Безуглая Г. А.* К вопросу о методах воспитания ритмического чувства у артиста балета. Статья/ Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. — № 30 (2). — 2013. СПб.: АРБ им. А.Я.Вагановой, 2013. — С. 76–92.

16. *Бойцова Н. В.* Период и простые формы в танцевальной музыке // Материалы первой всероссийской конференции по балетоведению. — М., 1992.

17. *Бонфельд М. Ш.* Анализ музыкальных произведений. — Ч. 1 и 2. — М.: Владос, 2003.

18. *Бонфельд М. Ш.* Введение в музыкознание. — М.: Владос, 2001.

19. *Булычева А.* Театральные чаконы и пассакалии в эпоху Просвещения. «Старинная музыка». — № 2, 2003.

20. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. — 5-е изд. — Л.: Искусство, 1980.

21. *Валукин Е. П.* Система мужского классического танца. — М.: Гитис, 1999.

22. *Васильева-Рождественская Н.* Историко-бытовой танец. — М: Гитис, 2005.

23. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. — М.: Наука, 1967.

24. *Гаевский В.* Дивертисмент. — М.: Искусство, 1991.

25. *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. — М.: Индрик, 2001.

26. *Гирфанова М. Е.* Теория такта Михаэля Преториуса / Вестник Санкт-Петербургского университета. — Серия 15. — Вып. 4. —СПб.: Изд-во СПб Университета, 2013.

27. *Дмитриев А.* Балетное творчество Б. В. Асафьева. // Музыка и хореография современного балета. Сб. ст. — Л.: Музыка, 1974. — С. 109–140.

28. *Друскин М. С.* Очерки по истории танцевальной музыки. — Л.: Ленинградская филармония, 1936.

29. *Дулова Е.* Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX века): Исследование. — М.: Четыре четверти, 1999.

30. *Дулова Е.* Балеты П. И. Чайковского и жанровая стилистика балетной музыки XIX века. — Л.: Ленинград, гос. консерватория, 1989.

31. *Дулова Е. Н.* От текста к тексту, или Еще раз о Спящей красавице // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2009. — № 4. С. 93–107.

32. *Задерацкий В.* Музыкальная форма. — М.: Музыка, 1995.

33. *Захаров Р.* Слово о танце. —М.: Молодая гвардия, 1977.
34. *Захарова О.* Балы России второй половины XIX — начала XX века. — 1-е изд. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2012.
35. *Ивановский Н. П.* Бальный танец XVI–XIX вв. — Л.; М.: Искусство, 1948.
36. *Катонова С.* Музыка советского балета. Очерки истории и теории. — Л.: Советский композитор, 1990.
37. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. — М.: Научно-издательский центр «Московская Консерватория», 2009.
38. *Кирнарская Д.* Музыкальное восприятие. Монография. — М.: Кимос-Ард.
39. *Климов А.* Основы русского народного танца. — М.: Искусство, 1981.
40. *Конен В.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. — М.: Музыка, 1968.
41. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Преромантизм. — Л.: Искусство, 1983.
42. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: Эпоха Новерра. —СПб.: Лань; Планета музыки, 2008.
43. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2008.
44. *Ладыгин Л. А.* О музыкальном содержании учебных форм танца: метод. Пособие. — М.: Московская гос. консерватория, 1993.
45. *Лебедева Г.* Балет: семантика и архитектоника. — СПб.: Лань, 2007.
46. *Линькова Л. А.* О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. — Вып. 3. — Л.: Музыка, 1979. — С. 12–32.
47. *Лифарь С.* Дягилев: Монография. — СПб: Композитор, 1993.
48. *Лопухов Ф.* Хореографические откровенности. — М.: Искусство, 1972.
49. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. — М.: Искусство, 1966.
50. *Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А.* Основы характерного танца. — СПб.: Лань, 2006.
51. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1986.
52. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. — М.: Музыка, 1967.
53. *Мальцев С. М.* О психологии музыкальной импровизации. — М.: Музыка, 1991.
54. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976.

55. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. — М.: Композитор, 1993.
56. *Мелик-Пашаев К.* Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» А. Глазунова // Музыка и хореография современного балета. — Вып. 5. — Л.: Музыка, 1979. — С. 10–18.
57. *Михайлова-Смольнякова Е. С.* Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения. СПб.: Лань; Планета музыки, 2010.
58. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. / Сост. и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. — М.: Музыка, 1971.
59. Музыкальный словарь Гроува. 2-е русское издание, испр. и доп. / пер с англ. — М.: Практика, 2007.
60. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972.
61. *Орлов Г.* Древо музыки. 2-е изд., испр. — СПб.: Композитор, 2005.
62. *Петров А.* Композитор и балетмейстер // Музыка и хореография современного балета. — Вып 2. — М.: Музыка, 1974. — С. 49–54.
63. *Пешкова Г.* Музыка русского балета первой четверти XIX в.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Магнитогорск: МГК, 1999. — С. 29.
64. *Розанова Ю.* Симфонические принципы балетов Чайковского. — М.: Музыка, 1996.
65. *Розанова Ю.* О симфонизме в балете Чайковского «Спящая красавица». — М.: Музыка, 1965.
66. *Ройтерштейн М. И.* Основы музыкального анализа: учебник для студентов пед. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001.
67. Русский балет. Энциклопедия. — М.: Музыка, 1997.
68. *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма. — СПб.: Композитор, 1998.
69. *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. — М.: Классика XXI, 2004.
70. *Способин И. В.* Музыкальная форма. — М.: Музыка, 1984.
71. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. — Л.: Музыка, 1971.
72. Стравинский — публицист и собеседник. — М.: Советский композитор, 1988.
73. *Слонимский Ю. И.* Драматургия балетного театра XIX. — М.: Искусство, 1977.
74. *Тарасов Н.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2005.
75. *Туманина Н.* Чайковский и музыкальный театр. — М.: Музыка, 1961.
76. *Тюлин Ю. Н.* Строение музыкальной речи. — Л.: Музыка, 1969.

77. *Файер Ю. Ф.* О себе, о музыке, о балете. — 2-е изд. — М.: Советский композитор, 1974.
78. *Федотов В. А.* Гармония муз и некоторые проблемы балетного театра // Музыка и хореография современного балета. — Л.: Музыка, 1979. — Вып. 5. — С. 19–27.
79. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. — Л.: Искусство, 1981.
80. *Хазиева Д.* Музыкальная культура Вены середины XVIII в. и творчество К. В. Глюка // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — СПб. — № 24, 2010. — С. 121–122.
81. *Харлап М. Г.* Метр // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Музыка, 1991.
82. *Харлап М. Г.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сб. ст. — М.: Музыка, 1978. — С. 48–104.
83. *Холопов Ю.* О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. — М., 2004. — С .6–17.
84. *Холопов Ю. Н.* Принципы классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971.
85. *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. — М.: Музыка, 1978.
86. *Холопова В.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. — СПб.: Лань, 2000.
87. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. — СПб.: Музыка, 1999.
88. *Холопова В. Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2002.
89. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. — М.: Музыка, 1980.
90. *Чайковский П. И.* О композиторском мастерстве: Избранные отрывки из писем и статей. — М.: Музгиз, 1952.
91. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. — СПб.: Союз художников, 2002.
92. *Юхнёва Е. В.* Особенности танцевальной музыки эпохи барокко // Гуманитарные научные исследования. — Октябрь 2012. — № 10.
93. *Яворский Б.* Сюиты Баха для клавира / под ред. С. Протопопова. — М.; Л.: Музгиз, 1947.
94. *Ярмолович Л. И.* Принципы музыкального оформления урока классического танца / под ред. В. И. Богданова-Березовского. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1968.
95. Dance Music from the Ballets de Cour 1575–1651: Historical Commentary, Sourse Studyand Transcriptions: David Joseph

Buch. — Dance & Music Series № 7. Library of Congress Cataloging, 1993.

96. *Sawyer E.* Dance with the Music: The World of the Ballet Musician. — Cambridge Univ. Press, 1986.

97. *Teck K.* Music for the Dance. Reflection on a Collaborative Art: Greenwood press, NY-London, 1989.

98. *Timothy J. McGee.* Medieval Instrumental Dances: Indiana University Press, 1990.

99. *Weaver J., Isaac Mr. Paisible J.* A Collection of Ball Dances Perform'd at Court. London Vailant F., Bookfeller on Strand, 1706.

ХРЕСТОМАТИИ И СБОРНИКИ ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ УРОКОВ ТАНЦА

1. *Богаткова Л. Н.* Танцы разных народов. — М.: Молодая гвардия, 1958.

2. В музыкальных ритмах / сост. В. Клин. — Киев: Музична Украина, 1987.

3. *Громова Е.* Детские танцы из классических балетов с нотным приложением: Учебное пособие. — 2-е изд., испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2010.

4. Дуэтно-классический танец: 1 курс: хрестоматия для концертмейстеров / М-во культуры Рос. Федерации, Магнитог. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, сост., авт. предисл. Ю. А. Король. — Магнитогорск: МаГК, 2009.

5. *Захарова О.* Балы России второй половины XIX — начала XX века. — 1-е изд. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. — ноты, илл.

6. Избранные фрагменты из балета «Корсар». Перелож. для ф-но, ред, сост. И. Цареградская. — М.: Композитор, 2008.

7. Историко-бытовой танец: для учащихся ДШИ и хореогр. кружков / сост. Р. Донченко. — СПб.: Союз художников, 2008.

8. Классическая танцевальная музыка / сост. Л. Атовмьян. — М: Музгиз, 1952.

9. *Македонская И., Петрова Е.* Учебно-методическое пособие по актерскому мастерству. Для 1–3 курсов хореографических училищ. — М: Московская гос. Академия хореографии, 1998.

10. Методическое пособие по ритмике / сост. Е. Конорова. — Вып. 1. — М: Музыка, 1972.

11. Музыка бальных танцев. Для фортепиано. Сост. Л. И. Минеева, СПб.: Композитор, 2003.

12. Музыка для занятий танцевального кружка / сост. И. Мирова. — М.: Музгиз, 1958.

13. Музыка для ритмики / сост. Л. И. Минеева. — СПб.: Композитор, 2004.

14. Музыка для уроков классического танца / сост. Н. Ворновицкая. — М.: Советский композитор, 1989.

15. Музыка для уроков классического танца [Ноты]: для фортепиано / сост. Н. Ворновицкая. — М.: Композитор, 2001.

16. Музыка к танцевальным упражнениям / сост. О. Островская. — М.: Музыка, 1967.
17. Музыка на уроках классического танца / сост. Р. Донченко. — СПб.: Союз художников, 2001.
18. Музыкальная хрестоматия для уроков историко-бытового танца / сост. Э. Крупкина, И. Воронина. — М.: Музыка, 1971.
19. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца / сост. В. Малашева, И. Климкович. — М.: Музыка, 1969. — Вып. 2.
20. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца / сост. В. Малашева, К. Потапов, И. Климкович, Н. Ерошенко. — М.: Музыка. 1967. — Вып. 1.
21. Музыкальная хрестоматия современного бального танца / сост. Л. Ладыгин, Л. Школьников. — М.: Советский композитор, 1979.
22. Музыкальное сопровождение урока народного танца. Сост. Зощенко В. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2014.
23. Народно-сценический танец. Концертный репертуар преподавателя-хореографа. Сост. Донченко Р. — СПб.: Союз художников, 2008.
24. *Новицкая Г.* Урок танца. Пособие для хореографов и концертмейстеров. — СПб.: Композитор, 2004.
25. От гавота до фокстрота. Иллюстрированная антология танцевальной музыки для фортепиано / сост. Т. Комаровская, В. Шарай. — Вып 1. — М.: Классика — XXI, 2003.
26. От гавота до фокстрота. Иллюстрированная антология танцевальной музыки для фортепиано / сост. Т. Комаровская, В. Шарай. — Вып 2. — М.: Классика — XXI, 2003.
27. От гавота до фокстрота. Иллюстрированная антология танцевальной музыки для фортепиано / сост. Т. Комаровская, В. Шарай. — Вып 3. — М.: Классика — XXI, 2003.
28. От гавота до фокстрота. Иллюстрированная антология танцевальной музыки для фортепиано / сост. Т. Комаровская, В. Шарай. — Вып 4. — М.: Классика — XXI, 2003.
29. Па-де-де и вариации из русских и зарубежных балетов. Перелож. для ф-но. Ред.-сост. Цареградская И. — М.: Композитор, 2008.
30. *Ревская Н.* Классический танец. Музыка на уроке. Экзерсис. Методика музыкального оформления урока классического танца. — СПб.: Композитор, 2005.
31. *Ревская Н.* Музыка на уроке танца. Вальсы. — СПб.: Композитор, 2005.
32. *Ревская Н.* Музыка на уроке танца. Марши. Польки. — СПб.: Композитор, 2005.
33. *Ревская Н.* Музыкальное оформление урока классического танца: Учебное пособие — СПб.: Союз художников, 2010.

34. Репертуар концертмейстера /сост. Р. П. Донченко. — СПб.: Композитор, 2003.; Вып. 2: Народно-характерный танец. — 2006.
35. Ритмика / сост. В. Яновская. — М.: Москва, 1979.
36. Ритмика. Танцевальное движение / сост. С. Руднева, З. Фиш. — М.: Просвещение, 1972.
37. Русские салоны. Пьесы для фортепиано / сост. В. Г. Соловьев. — СПб.: Композитор, 2004.
38. Русский императорский балет. Музыка из классических балетов. — СПб.: Северный олень, 1994.
39. Русский сезон. Балетная музыка петербургских композиторов в переложении для ф-но / Сост. Поддубный С. — М.: Композитор, 2007.
40. Салонная музыка. Вальсы русских композиторов для фортепиано / сост. В. Г. Соловьев. — СПб.: Композитор, 2005.
41. Сборник фрагментов из классических балетов: переложение для фортепиано / сост. Н. Е. Ревская. — СПб.: Композитор, 2005.
42. Сказка в русской музыке: музыкальные фрагменты из балетов и опер: в облегченном переложении для фортепиано / перелож. В. Дуловой и Е. Юмаевой. — СПб.: Союз художников, 2002.
43. Танцевальная музыка из классических балетов / сост. Л. Лыскина, И. Кацельник. — М.: Музыка, 1964. —Вып. 1.
44. Танцевальная музыка из классических балетов / сост. Л. Лыскина, И. Кацельник. — М.: Музыка, 1966. — Вып. 2.
45. Танцевальная музыка из классических балетов / сост. Л. Лыскина, И. Кацельник. — М.: Музыка, 1969 — Вып. 3.
46. Танцевальные жанры эпохи Барокко. / ред., сост. Л. Моздыкова. — М.: Композитор, 2005.
47. Танцевальный салон. XX век. Пьесы для фортепиано / редактор-сост. В. Г. Соловьев. — СПб.: Композитор, 2004.
48. *Филиппова Н.* Музыка в классе хореографии. Репертуар концертмейстера. — М.: Композитор, 2013.
49. Фортепианная музыка в стиле рэгтайма / сост. О. Королев. — М.: Музыка, 2004.
50. Фрагменты из популярных балетов русских и зарубежных композиторов. — М.: Музыка, 1988.
51. *Хазанова С.* Концертмейстер на уроках хореографии. Учебное пособие. — М.: Композитор, 2013.
52. Хрестоматия народно-сценического танца / сост. Л. Ульянова, Л. Сальникова. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 1.
53. Хрестоматия народно-сценического танца / сост. Л. Ульянова, Л. Сальникова. — М.: Музыка, 1977. — Вып. 2.
54. Хрестоматия русского народного танца / сост. Л. Кальвэ. — М.: Музыка, 1977.

55. *Штемпель Н. М.* Урок классического танца. Учебное пособие для концертмейстеров балетного класса. — М.: Композитор, 2014.

56. *Энтелис Н.* Пушкинский бал. С описанием традиций и подлинными танцами. — М.: Композитор, 1999.

57. *Яновская В.* Музыкальные этюды по курсу «Актерское мастерство». — М.: Музыка, 1970.

58. *Ярмолович Л.* Классический танец. 1 и 2 год обучения. — Л.: Музыка, 1986.

СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТЬ 1
АНАЛИЗ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ И БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ

Введение
ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ 6

Раздел 1
ВЗАИМОСВЯЗЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ МУЗЫКИ И ТАНЦА 7

Тема 1. Музыка в системе искусств. Природа музыкального искусства и художественные задачи музыки 7
Тема 2. Система средств музыкальной выразительности 12
Тема 3. Мелодия. Лад и гармония 16
Тема 4. Метр и ритм. Выразительные возможности метрических свойств музыки 19
Тема 5. Музыкальный ритм и ритмический рисунок. Ритмоформула. Синкопа как метроритмическая категория 27
Тема 6. Иерархическая структура музыкального метра и организация времени в учебных формах танца 33
Тема 7. Смешанные (составные) музыкальные размеры и переменная метрика 39
Тема 8. Музыкальный и хореографический темп 41
Тема 9. Музыкальная фактура и танцевальное движение 44
Тема 10. Динамика, тембр и регистр 46
Тема 11. Артикуляция в музыке и хореографии 48
Тема 12. Музыкальный синтаксис 51
Тема 13. Музыкальная форма 53
Тема 14. Музыкальный стиль. Музыкальный жанр 57
Тема 15. Музыкальное восприятие. План анализа музыкального произведения 69

Раздел 2
ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ 73

Тема 1. Свойства и жанры античной танцевальной музыки 73

Тема 2. Танцевальная музыка Средневековья 82

Тема 3. Танцевальная музыка эпохи Возрождения 87

Тема 4. Танцевальные жанры XVII — начала XVIII века 102

Тема 5. Танцевальные жанры XVIII — начала XIX века 118

Тема 6. Танцевальные жанры XIX — начала XX века..... 129

Тема 7. Музыкальные жанры и формы балета второй половины XIX века 143

Раздел 3
МУЗЫКАЛЬНО-ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ.....154

Тема 1. Музыкальность хореографии и творческое взаимодействие композитора и балетмейстера..... 154

Тема 2. Музыкальность хореографии и музыка нетанцевальных жанров..... 167

Тема 3. Партитура и клавир. Клавир балета, его строение и особенности 173

Тема 4. Хореографическая редакция и музыкальный текст.... 177

Тема 5. Музыкально-хореографическая интерпретация и музыкальный и хореографический темп 179

Тема 6. Взаимосвязь музыкально-хореографических средств и анализ танцевальной музыки: вариации и адажио 182

ЧАСТЬ 2
МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ УРОКА ТАНЦА

Введение
ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ.....198

Раздел 1
МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА 199

Тема 1. Общие принципы музыкального сопровождения урока танца..... 199

Тема 2. Музыкальное сопровождение экзерсиса у станка 209

Тема 3. Музыкальное сопровождение учебных комбинаций на середине зала 218
Тема 4. Принципы подбора музыкального материала для Большого адажио 226
Тема 5. Принципы музыкального сопровождения движений группы Allegro (прыжков) 229
Тема 6. Принципы музыкального сопровождения танцевальных движений на пуантах 233
Тема 7. Музыкальная композиция и драматургия урока классического танца 236

Раздел 2
МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ УРОКОВ ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО, ХАРАКТЕРНОГО (НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО), ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА, АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА... 241

Тема 1. Принципы музыкального сопровождения урока дуэтно-классического танца 241
Тема 2. Принципы музыкального сопровождения урока характерного (народно-сценического) танца 244
Тема 3. Принципы музыкального аккомпанемента уроку исторического (историко-бытового) танца..... 249
Тема 4. Музыкальное сопровождение уроков актерского мастерства 251

ЛИТЕРАТУРА 254

ХРЕСТОМАТИИ И СБОРНИКИ ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ УРОКОВ ТАНЦА 260

Галина Александровна БЕЗУГЛАЯ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
В РАБОТЕ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

Учебное пособие

Galina Alexandrovna BEZUGLAIA

MUSIC ANALYSIS IN THE WORK
OF A TEACHER-CHOREOGRAPHER

Textbook

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Корректоры *О. В. Гриднева, Е. В. Тарасова*
Верстка *Д. А. Петров*

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
planmuz@lanbook.ru

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru
www.lanbook.com
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 21.11.14.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $^{1}/_{32}$.
Печать офсетная. Усл. п. л. 14,28. Тираж 1000 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ОАО “ИПК ”Чувашия”
Мининформполитики Чувашии
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, д. 13. Тел.: (8352) 56-00-23