



А. Г. КОРОБОВА

*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия*

ORCID: 0000-0003-3115-4099, 2011korobova@mail.ru

О старинной танцевальной музыке и возможностях её изучения в детской музыкальной школе

Необходимым аспектом музыкального образования, начиная с его школьной ступени, является освоение самого «языка» музыки с его специфическими возможностями. В процессе этого освоения большого внимания заслуживают жанровые средства музыки, поскольку жанры, как правило, отличаются высокой степенью внутренней корреляции стилистических и содержательных признаков. Музыкальный язык обладает обширными и непрерывно обновляющимися фондами «лексики», богатство которой обусловлено не только собственно жанровым многообразием музыки, но и многообразием форм её воплощения в композиторском творчестве. Необходимой базой жанрового подхода является знакомство с самими жанрами и способность их непосредственного распознавания. Сквозь призму «жанровых основ» в детском восприятии обретают черты живой реальности и языковой конкретности все остальные стороны музыкального искусства. В статье данный тезис раскрывается на примере освоения «лексики» старинной танцевальной музыки (Ренессанса и Барокко). Предлагается адаптированная для начальной ступени образования методика творческой практической работы, в основе которой лежит деятельностное обращение к музыкальным «моделям»; однако принципы этой методики применимы и в контексте исторически ориентированных дисциплин среднего и вузовского звена, особенно по исполнительским специальностям.

Ключевые слова: музыкальное образование, жанр, жанровость, старинные танцы, сарабанда, композиционно-гармоническая формула.

ALLA G. KOROBOVA

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0003-3115-4099, 2011korobova@mail.ru

About Historical Dance Music and the Possibilities of Studying it in Children's Music Schools

An indispensable aspect of musical education, beginning with its school stage, is the mastery of the very “language” of music with its specific possibilities. In the process of this mastery greater attention must be bestowed on the genre-related means of music, since genres, as a rule, are distinguished by a high level of inner correlation of stylistic and content-based features. The language of music possesses broad and continuously renewable funds of genre-related “vocabulary” the wealth of which is stipulated not only by the genre-related diversity of music per se, but also by the variety of the forms of manifestation of the aspect of genre in musical compositions. An indispensable basis of the genre-related approach is the familiarization with the genres themselves and the ability to recognize them directly. Through the prism of “genre foundations” all the other sides of the art of music acquire features of living reality and contrast of language in the perception of children. In the article the given thesis is disclosed on the example of mastery of the “vocabulary” of historical dance music (from the Renaissance and Baroque periods). A methodology for creative and genre-related practical work, adapted for the elementary level of education, is proposed, at the core of which is a pragmatic approach to musical “models”: however, the principles of this methodology are also applicable in the context of historically oriented disciplines of high-school and higher educational levels, especially in studies of musical performance.

Keywords: musical education, genre, genre field, historical dances, Sarabande, compositional-harmonic formula.

Музыкальную школу в образовании музыканта нельзя назвать первой ступенью познания музыкальных реальностей мира, но это, может быть, первый этап её осознанного освоения. Зачастую это сопряжено с парадоксом: ДМШ для ребёнка – как врата в Храм Музыки, искусство которой он начинает постигать в меру прилежания и способностей, но при этом бытовая звуковая среда постепенно остаётся для него как бы за стенами этого великолепного храма.

«Искусство», по определению, – это мастерство, искусность, но и искусственность – в отличие от «натуральности» того, что находится за пределами искусства в строгом смысле этого понятия. Между тем, как показывает история, высокое музыкальное искусство на протяжении своего существования активно подпитывалось многочисленными «музыками» окружавшей это искусство жизни. Понимание подобных связей насыщает восприятие музыки (даже отдалённых эпох) полнокровными красками и жизненными смыслами. Большую роль в размыкании своеобразного «академического изоляционизма», нередко присущего весьма трудоёмкому процессу музыкального образования, играет воспитание чуткости к жанровой стороне произведений.

Жанровые основы музыки – до сих пор наименее разработанный раздел музыкальной теории, особенно школьной¹. Между тем жанровость имеет большое значение в комплексе выразительных средств музыки, а зачастую – детерминирующее, поскольку жанры, как правило, отличаются высокой степенью внутренней корреляции стилистических и содержательных признаков. Поэтому уже на начальном этапе музыкального образования важно уделять должное внимание жанровому воспитанию. На данном этапе (ДМШ, ДШИ) это, прежде всего, освоение самой жанровой «лексики» и постепенное расширение жанровой эрудиции (процесс, который, впрочем, не уходит из деятельности музыканта и в дальнейшем). Именно эта «лексика» насыщает композиторскую музыку многочисленными ассоциациями и смысловыми связями, сохраняя память о том контексте, в котором она сформировалась, и привнося соответствующее содержание в текст музыкального произведения. Последнее также требует внимания в музыкальном образовании: при восприятии музыки важно не только узнавание жанровых основ тематизма, но и осознание характера их

претворения в произведении, понимание разнообразных возможностей использования жанровых истоков композиторами. Сквозь призму *жанровой основы* в детском восприятии обретают черты живой реальности и языковой конкретности все остальные стороны музыкального искусства.

Одно из направлений музыкальной жанровости – *танцевальное*. В ДМШ знакомство с танцевальными жанрами разных эпох и народов чрезвычайно важно – и для освоения языка музыки разных эпох, и для понимания конкретных произведений, так или иначе связанных с танцевальной жанровостью. В данной статье речь пойдёт о старинных танцах в музыке Возрождения и Барокко.

Старинные танцевальные жанры могут осваиваться в ДМШ на разных предметах, среди которых: специальный инструмент (эту музыку часто включают в педагогический репертуар, начиная с младших классов), ритмика, музыкальная литература, музыкальная грамота и др. Такое освоение может носить как теоретический, так и практический характер². Более целенаправленное ознакомление с материалом и моделями старинных танцев способствовало бы активному формированию музыкальной эрудиции и общему творческому развитию учащегося.

Танцевальные «характеры» и их влияние на музыкальный язык эпохи

Танец – самостоятельная вселенная человеческой культуры. М. Волошин писал: «Мир, раздробленный гранёным зеркалом наших восприятий, получает свою вечную вневещную цельность в движениях танца: космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца» [4, с. 395]. Танец – это и искусство, и развлечение, и общественный идеал, и общественный ритуал. В разные эпохи, в разной среде у танца могло быть различное предназначение: обрядовое, магическое, культовое, церемониальное, воспитательное, художественно-эстетическое. Многообразие танца огромно, если учитывать глубины истории и просторы географии, а также многослойность общественной стратификации.

В своё время танцевальная музыка сыграла значимую роль в становлении языка музыкального искусства на стадии его самоопределения



(эпоха Возрождения). Велико было в этом плане также значение многочисленных светских вокальных жанров, где музыкальная «лексика» формировалась под воздействием слова и того или иного к нему отношения; свой вклад вносили разнообразные обиходные жанры церковной музыки. Что касается танца, то важно учитывать: во времена Ренессанса и Барокко ещё не было принципиального различия между танцем бытовым и сценическим. Знарок историко-бытового танца М. В. Васильева-Рождественская пишет: «Хореография оперно-балетных представлений XVI, XVII и начала XVIII веков состояла из тех же танцев, которые придворное общество исполняло на балах и празднествах. Только в конце XVIII века происходит окончательное разграничение бытового и сценического танцев» [3, с. 69]. При различии маршрута движения, графического рисунка (часто более сложного на сцене) общими были шаги, положения головы и рук, поклоны, позы, манеры и т. д. Наблюдался постоянный взаимообмен: балетмейстеры аранжировали бытовые танцы для сцены, а сценические танцы могли переходить в бальные залы. Интересен в этом плане пример гавота. Он упоминается ещё в «Оркезграфии» (1588) Туано Арбо (Жана Табура), но в XVIII веке происходит второе рождение гавота, и при этом, как подчёркивает Васильева-Рождественская, «в дворцовые и бальные залы он приходит не с сельских праздников, а со сценических подмостков» [3, с. 94].

То же можно сказать о соотношении прикладной и неприкладной (то есть для слушания) танцевальной музыки. Танец в его разнообразных проявлениях был живым языком композиторского творчества. К танцевальным ритмам и характерности широко обращается инструментальная музыка, которая в это время интенсивно развивается и обогащается, что даёт основание для обобщения М. С. Друскина: «инструментальная музыка в своём развитии примерно вплоть до XVIII в. неразрывно связана с бытовым танцем», не исключая, что интересно, «музыку церковного обряда» [7, с. 28]. В пример учёный приводит произведение И. Маттезона, который, «не смутив религиозного благочестия современников, мог создать в 1739 г. из мелодий ряда хоралов сюиту, содержащую менуэт, гавот, сарабанду, бурре и полонез» [там же]. М. В. Иванов-Борецкий цитирует слова Л. Мерсье («Le tableau de Paris», 1772):

«Ныне в церквах в самые торжественные мгновенья арийки, сарабанды, менуэты и ригодоны на органе играют» [12, с. 284]. На то, что танцевальность проникала тогда в различные жанровые сферы, обращал внимание И. Ф. Стравинский, разъясняя свой метод работы над балетом «Пульчинелла»: «Инструментальная или вокальная, духовная или светская, музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной музыкой» [17, с. 172].

Танцы, которые широко бытовали в различной среде, представляли собой не просто движение под определённый ритм, – они заключали в себе, что свойственно жанру, типичное содержание и способы воплощения. В танцах запечатлевались также нормы поведения, типы коммуникации, а ещё – особого рода «характеры», как это тогда называли³. Таким образом, когда композиторы затем обращались к этим танцам, они, прежде всего, воспроизводили характер. То есть со временем, когда танцевальная музыка начала переходить из разряда музыки для движения к виду музыки для слушания (свободной от прикладной функции), она продолжала говорить тем же языком – живым, живущим. Исчезала только одна составляющая – хореографическая, да и то лишь внешне, продолжая подспудно «режиссировать» выразительность и содержательность звучания. Неприкладная музыка, отвлекаясь от хореографии и без её помощи, продолжала воспроизводить «характеры» танцев, которым уже были найдены чисто музыкальные эквиваленты. Это был один из путей формирования интонационного словаря той или иной эпохи, музыкальной лексики, которая получала в композиторском творчестве собственную жизнь. Некоторые исследователи даже утверждают, что до XIX века не было абстрактно-моторной музыки – вся моторика была жанрово либо программно конкретной. Об этом же пишет, например, В. Дж. Конен: «Для музыки XVII и XVIII столетий понятия танцевальности и моторности отождествлялись» [9, с. 287].

При этом сама танцевальная музыка была весьма востребована в то время. Так, Ж. Б. Ла Борд пишет в своём масштабном труде «Опыт о старинной и современной музыке» по поводу брошюры Бойе о музыкальной выразительности (1779): «Автор даёт предпочтение музыке танца перед всеми другими, и мы не знаем, вполне ли он неправ» (цит. по: [12, с. 35–36]). Поэто-

му столь важно для понимания музыки данной эпохи иметь представление об облике танцев той поры⁴. Это отмечали и сами современники. Например, ещё в 1687 году французский органист и композитор Андре Резон рекомендовал музыкантам при знакомстве с новыми пьесами обращать внимание, «не напоминают ли они сарабанду, жигу, гавот, бурре и другие танцы» (цит. по: [6, с. 77]).

«Характер» танца – ключ к пониманию и исполнению тех произведений старинной музыки, которая с ним связана. Как известно, в старой нотации не выставлялись темпы, динамика, артикуляция, нюансы и т. д., что, конечно, затрудняет прочтение этих текстов. Но если в титуле той или иной пьесы было обозначение танца, оно определяло и темп⁵, и динамику, и приёмы артикуляции. А самое главное – тонус, энергетику и тот самый «характер» музыки, её эмоцию и интонацию, а это уже диктует исполнителю темп и характер звучания. Это весьма ценно, если учесть вообще свойственную музыкальной нотации (даже более полной в позднейшие эпохи) особенность: сама музыкальная интонация в полном объёме не может быть в ней зафиксирована, – в нотации даны лишь определённые «коды», которые ещё надо уметь расшифровать с позиций культуры, причём не только своей, но и того времени, которому данный нотный текст принадлежит. Таким образом, музыкальная интонация, по сути, идёт не от текста к исполнителю, а от исполнителя в текст. Поэтому надо воспитывать прежде всего культурного музыканта (и слушателя тоже), который, по словам В. В. Медушевского, способен «свободно читать историю человеческого духа по книге интонаций» [13, с. 243]. Этот процесс – научиться такому «чтению» – занимает у музыканта всю его жизнь, но к нему надо приступать как можно раньше.

Начиная с эпохи Возрождения танцу отводили достойное место в системе воспитания, он стал необходимым культурным навыком светского человека. На рубеже XV–XVI веков резко возрастает число учителей танцев, появляются специальные трактаты и то, что можно назвать учебниками. Танцевальная культура, как и музыкальная в целом, динамично развивалась. Появлялись всё новые танцы, видоизменялись старые, менялась мода. Это также следует учитывать при освоении старинной

музыки: один танец мог существенно трансформироваться в следующий исторический период, в другой стране. Весьма изменились характеры многих танцев – среди них павана, куранта, гавот, менуэт и другие (см., например: [8; 15]). Остановимся на примере сарабанды, которая претерпела значительные трансформации.

Сегодняшние представления о сарабанде по большей мере приписывают ей характер возвышенный, серьёзный – вплоть до трагического. В подтверждение можно привести не только соответствующие высказывания из музыковедческих работ и из учебников, но и целый ряд примеров использования этого жанра как прообраза тематизма в произведениях современных композиторов, в том числе симфонических. Это финал VII симфонии Шостаковича (ц. 179), III часть Пятой симфонии Прокофьева (ц. 67), Прелюдия 10 Второй симфонии Щедрина, Пятая симфония Канчели (ц. 3–4) и т. д. Всё это ощутимо разнится с ранними этапами истории сарабанды.

Первые упоминания о ней (в Испании, со второй половины XVI века) весьма негативны. Её осуждают моралисты, о её нечестивости пишут Мигель де Сервантес и Лопе де Вега. Её исполнение под страхом тяжёлого наказания запрещает королевский эдикт 1583 года, Кастильский совет в 1630 году. Сарабанду как непристойный (bawdy) танец дважды упоминает в своих пьесах английский поэт, драматург и теоретик Бен Джонсон. Вместе с тем этот танец закрепляется в английской инструментальной сюите – как правило, в качестве подвижного финала. Чарльз Коулман, служивший при дворе Карла II, в словаре «Новый мир английских слов» (Лондон, 1658) даёт сарабанде следующее определение (видимо, одно из самых ранних): «a kind of Lesson or Air in Musick going with a quick time [вид части или арии в музыке, идущей в быстром темпе]» (цит. по: [27]). Позднее Томас Мэйс в своей книге «Музыкальный памятник» (1676) пишет: «Serabands are of the Shortest Triple-Time; but are more Toyish, and Light, than Corantes; and commonly of Two Strains [Сарабанды – самого краткого трёхдольного размера, но они более несерьёзные и лёгкие, чем куранты, и обычно из двух мелодий]» [там же]. Считается, что «нобилизация» сарабанды в Англии началась с Франческо Корбетты, любимого гитариста Карла II (см., например, посвящённый



королю сборник «La guitarte royalle», 1671). На континенте традиция быстрой сарабанды прослеживается вплоть до Корелли и Вивальди, у которых она встречается наряду с медленной разновидностью.

В XVII столетии сарабанда проникает во Францию, где её дерзкий характер постепенно смягчается, а темп замедляется, иногда до *Grave*. «Благородную» сарабанду танцевал сам Людовик XIV. В сценической версии использовались оба типа – у Люлли, например. В барочной музыке закрепляются, таким образом, два вида сарабанды: быстрой испанской («*Zarabanda spagnola*») и медленной французской («*Sarabanda francesca*», исп. «*çaravanda françesa*»). В позднебарочных сюитах сарабанда становится, по словам Т. Н. Ливановой, «подлинным лирическим центром цикла» [11, с. 70]; тогда, видимо, и типизируется семантика жанра. Интересно, что в своём «Балете наций», завершающем комедию-балет «Мещанин во дворянстве» (1670), Люлли использует сарабанду для несколько комической характеристики испанцев. В «Эгмонте» Бетховена сарабанда, также являющаяся музыкальной характеристикой испанцев, обретает торжественный и даже грозно-величественный облик. Этот бетховенский символ оказал, видимо, существенное влияние на дальнейшую трактовку сарабанды в композиторской музыке. Что же касается самого танца, то ещё Ж. Ж. Руссо писал в своём «Музыкальном словаре» (1768) о сарабанде как об устаревшей и не используемой – «разве что в каких-то старых французских операх» (цит. по: [27]).

Подсказкой в освоении характеров старинных танцев может стать литература. Так, в произведениях Шекспира обнаруживается своеобразная антология танцевальных аллегорий. И необходимо знать характеры танцев, чтобы точнее понять, скажем, ироническую фразу сэра Тоби из пьесы «Двенадцатая ночь»: «Отчего ты не ходишь в церковь гальярдой и не возвращаешься домой курантой? Я бы иначе не ступал, как джиггой» и т. д. (3-я сцена I акта). Или каламбур Беатриче из пьесы «Много шума из ничего»: «Сватовство, свадьба и раскаяние похожи на шотландскую жигу, межер и синкпейс» (1-я сцена II акта). Если мы не знаем язык танцев, нам будет не понятно, что хотел сказать Шекспир, если знаем, – сможем лучше оценить игру слов и краски образов.

Подчеркнём ещё один момент: различали общественный (типовой) танец – и индивидуализированный «учёный» (танец знатока, сведущего в этом искусстве, не обязательно профессионала). Для этих двух видов танцев было характерно разное соотношение хореографии и музыки. В типовых на первом месте была хореография, которая осваивалась вместе с учителем; музыка здесь должна была просто соответствовать структуре движения. Именно эта ветвь прикладной танцевальной музыки породила «квадратный» период, строго симметричные синтаксические построения, составную повторность и т. п.; в ней раньше, чем в других областях ренессансной музыки, в эпоху господства полифонии и модальной гармонии начала проявлять себя гомофонная фактура и тональная функциональность. В «танцах учёных эволюций», как их тогда называли, – совсем иное: на первом месте была музыка, причём желательно как можно более изменчивая (меняла свой характер, размеры, темпы, ритмический рисунок), и танцор должен был уметь подстроиться под эту музыку. Понятно, что значительную роль здесь играла импровизация. Как писал Гульельмо Эбрео в «Трактате об искусстве танца» (1463): «Когда музыкант предлагает вам разные темпы и заставляет вас переходить от сальтареллы к бассдансу, а от бассданса к какому-нибудь другому танцу, вы всегда должны двигаться в согласии с его инструментом, потому что иначе будете танцевать в силу привычки, но никогда – по велению ума и рассудка» (цит. по: [10, с. 31]). Эту способность, кстати, Гульельмо обозначил понятием «ария».

Одни и те же танцы, таким образом, могли бытовать и как типовые бальные, и как индивидуализированные «учёные». Обратимся ещё раз к примеру сарабанды. В XVII столетии она стала бальным придворным танцем, но могла быть и предметом «учёных эволюций». Сохранилось ценное описание сарабанды, сольно исполняемой искусным танцором, сделанное аббатом Франсуа Помеем (1671). Это описание анализирует с позиций риторики Роза Прюксма [26]. Целиком текст описания приводится в монографии Л. Д. Пылаевой, мы же воспроизведём лишь отдельные отрывки, свидетельствующие как о характере танца, так и о моменте импровизационности: «Сначала он двигался под величественную и размеренную мелодию в медленном темпе, делая регулярные кадансы,

и танцевал с совершенно очаровательной грацией и с таким благородством, красотой, свободой, что, казалось, он обладал всем величием короля и имел столь же внушительный вид, сколь доставлял удовольствие. <...> Порой, в течение медленных и томительных единиц времени он посылал присутствующим нежные и страстные взгляды, а затем, казалось, устав быть любезным, он отводил свои взоры – как будто желая скрыть своё чувство, и порывистым движением словно отнимал дар, который прежде предлагал. <...> Время от времени в бурных и стремительных ритмах танцов выражал гнев и ярость, но потом вызывал ещё более сладостную страсть более умеренными движениями, вздыхая и словно замирая, в то время как взгляд его становился рассеянным. Несколько волнообразных движений его рук и корпуса – небрежных, несвязных, но по-прежнему страстных, делали его таким восхитительным и очаровательным, что в продолжение всего танца он завоёвывал столь же много сердец, сколь прельщал зрителей» [14, с. 210–211].

С исторической точки зрения важно отметить, что на ранней стадии формирования танцевального «репертуара» эпохи Возрождения собственно музыкальная составляющая танцев нередко была, видимо, достаточно нейтральной и обретала характерность именно в синтезе с тем или иным образом движения. Так, Туано Арбо, касаясь музыки, сопровождающей танцы, писал: «Исполнители-инструменталисты иногда играют павану менее тяжело, в более лёгком движении <...> и тогда она называется пассажемцо» (цит. по: [1, с. 17]). Недаром так широко была распространена у музыкантов практика «двойного употребления» танцевальных мелодий, когда одна и та же музыка, лишь с изменением темпа, сопровождала и танец спокойного шага, и быстрый прыжковый. Со временем, по мере формирования характера того или иного танца и под воздействием этого характера, кристаллизовался комплекс выразительных музыкальных средств, тесно связанных с ним.

Практические аспекты освоения музыкального языка танцевальных жанров в ДМШ

В ДМШ обращение к танцевальной музыке разных эпох может происходить во многих формах. Далее речь пойдёт о музыкально-теоретическом цикле. Например, в рамках таких дисциплин,

как «Слушание музыки», «Музыкальная литература», целесообразно уделить внимание знакомству с «характерами» старинных танцев и их распознаванию в композиторских произведениях, более того – выявлению смысла использования композитором данных жанровых истоков. В «Ритмике» есть свои возможности: от двигательной импровизации в духе стиля соответствующего произведения до освоения отдельных типовых па и фигур данного танца. На занятиях по импровизации на инструменте полезным представляется практическое приобщение к тем формам музыкальной деятельности, с которыми было связано функционирование старинной танцевальной музыки, – в частности, формам импровизационным: в духе того или иного танца по свойственным для него ритмическим рисункам и гармоническим моделям. Последние также могут помочь в освоении простейших аккордовых последований на занятиях по музыкальной грамоте или теории музыки – освоении не абстрактном, а связанном с живой музыкой.

Опираясь на собственный педагогический опыт, автор предлагает возможный метод для подобных творческих занятий.

Этап первый. Гармоническое содержание старинной танцевальной музыки, особенно в типовых танцах, было преимущественно формульным: это и отдельные устойчивые обороты, и целые последования (прогрессии), соответствующие по масштабам колону (фигуре) танца. При этом смена гармоний во многом детерминировалась танцевальным движением и была его отражением, а фразовые окончания музыки калькировали каденции танца. Таким образом, можно говорить не просто о гармонических, но о композиционно-гармонических формулах. Нередко они получали названия тех или иных танцев, хотя суть как раз в том, что они использовались в разных танцах. Память музыкантов хранила множество подобных формул, которые они применяли, комбинируя и трансформируя во время импровизационного аккомпанемента танцующим. Для освоения самого принципа такого рода импровизации – по готовым моделям – можно ограничиться несколькими формулами⁶. Важно, чтобы они заучивались сразу в чёткой форме: в данном случае, восьмитактного вторного периода с осознанной «рифмовкой» серединой и заключительной каденции.



Таблица 1. Композиционно-гармонические формулы ренессансных танцев⁷

FOLIA	1 V	1 VII	III VII	1 V'	1 V	1 VII	III VII	1 V I
PASSAMEZZO ANTICO	1 VII	1 V (VI)	III VII	1 V'	1 VII	1 V (VI)	III VII	1 V I
PASSAMEZZO MODERNO	I	IV	I	V'	I	IV	(I) V	I
ROMANESCA	III	VII	I	V'	III	VII	1 V	I

Приведённые четыре последования состоят только из трезвучий, взятых на той или иной ступени лада-модуса (понятие «тональности» к старинной музыке ещё не применимо). Каждое трезвучие обозначено порядковым номером ступени, на которой построено, при этом римская цифра обозначает мажорное трезвучие, арабская – минорное. Все трезвучия мажорны лишь в *пассамеццо модерно*, в остальных трёх формулах трезвучие первой ступени используется как в минорном, так и в мажорном вариантах. Заключительное трезвучие во всех формулах всегда мажорно. Как можно видеть, первые две, более длинные, формулы являются вариантом друг друга, различаясь лишь порядком чередования трёх аккордов в первых тактах каждого из повторных предложений: в *фолии* это трезвучия 1 – V – 1 – VII ступеней, а в *пассамеццо антико* 1 – VII – 1 – V (здесь во втором такте VI ступень вместо 1 является более характерным вариантом для испанской музыки). Романеска – это, по сути, сокращённый вариант *фолии* и *пассамеццо антико*: общих для них третьего-четвёртого и седьмого-восьмого тактов. Данная «комбинаторика», безусловно, облегчает запоминание.

Задание этого этапа: играть каждое из четырёх последований наизусть в чёткой форме периода как в двухдольном, так и в трёхдольном метре, быстрее или медленнее, в разных «тональностях».

Этап второй. Отбирается несколько распространённых в период Ренессанса – раннего Барокко танцев и составляется (при опоре на музыку, литературу, живопись соответствующей эпохи) своеобразный словарь их «характеров». Представим примерный ряд названий, для удобства запоминания и соотнесения танцев расположив их в виде таблицы. Все танцы условно разбиты на медленные и быстрые. Подобное определение темпа, конечно, относительно, но

всё же в левой половине таблицы сгруппированы танцы, медленные в большей (сарабанда, павана, пассакалия) или меньшей (особенно французская куранта) степени; тогда как в правой половине таблицы сконцентрированы танцы более или менее подвижные. В обеих группах танцы дифференцированы также по метру – двухдольные и трёхдольные⁸.

Таблица 2. Ритмические характеристики танцев

МЕДЛЕННЫЕ		БЫСТРЫЕ	
двухдольные	трёхдольные	трёхдольные	двухдольные
ПАВАНА	САРАБАНДА	САЛЬТАРЕЛЛО	СИЦИЛИАНА
ПАССАМЕЦЦО	ПАССАКАЛИЯ	ГАЛЬЯРДА	ГАВОТ
АЛЛЕМАНДА	КУРАНТА (французская)	КУРАНТА (итальянская)	БУРРЕ

Задание этого этапа: в процессе знакомства со старинной танцевальной музыкой по имеющимся нотным публикациям и аудиозаписям выявить самые типичные для каждого из данных танцев ритмоформулы (одну-две) и вписать в таблицу. Как и в случае с аккордовыми последованиями, выяснится, что эти ритмоформулы имеют сходство: как, например, в паване и пассамеццо, но с затактовой долей в последнем и без затакта в первой; одинаковая ритмоформула может быть в пассамеццо и аллеманде, но различие в чуть более подвижном темпе аллеманды. Ориентируясь на составленный словарь «характеров» и заполненную ритмическую таблицу, последовательно играть четыре выученные композиционно-гармонические формулы в ритме и – главное – характере двенадцати танцев.

Этап третий. Уже первые два этапа дают некоторое представление о самой технике импровизации по «готовым моделям» или «шаблонам». На следующем этапе добавляются навыки фактурного варьирования моделей или, в соответствующей эпохе терминологии, техники «диминуирования». В танцевальной музыке оно может быть ритмическим, мелодическим и гармоническим. В простейшем варианте – это ритмизация и небольшая мелодизация голосов фактуры в рамках заданной танцевальной модели и стиля эпохи. Начинать освоение

подобной техники и здесь уместнее с выявлением и заучивания повторяющихся в этой музыке «клише»: ритмических отбивок в каденциях, мелодических оборотов в середине построения, связок и т. д. Можно заготовить несколько стильных «виньеток» для украшения каденции, которые всегда были в арсенале музыканта того времени: разыгрываемые на завершающем аккорде или после него они обычно уже не мыслились в рамках хореографического периода, как и заключительный реверанс танцующих. Мелодизация голосов естественнее всего даётся в медленных танцах с характерной для них пластической кантиленой. Однако не стоит начинать диминуирование с первого такта, поскольку он должен наиболее точно обозначить ритм танца (такая рекомендация содержалась в трактатах). Благодаря диминуированию «квадратный» период может пропорционально укрупняться, когда, например, каждая гармония формулы *фолии* или *пассамеццо антико* разыгрывается на целый такт или даже два (таким, кстати, был один из путей возникновения старинной двухчастной формы, столь характерной для танцевальной музыки эпохи). Нередко на основе одной гармонической модели возникали небольшие танцевальные сюиты из двух-трёх контрастных танцев («практика двойного упо-

ребления»): при свободной ориентации в танцевальных «характерах» и владении практическими навыками импровизации музыканты могли одну и ту же гармоническую формулу разыгрывать сначала медленно и двухдольно, а затем быстро и трёхдольно, импровизируя музыку в конкретных танцевальных жанрах.

Задание этого этапа: импровизировать на основе каждой из выученных композиционно-гармонических формул различные варианты парных последовательностей медленного и быстрого танца: например, паваны и гальярды, пассакалии и сальтарелло, сарабанды и гавота и т. п.

Предложенная методика творческой работы в учебном курсе может быть применима не только на уровне начального музыкального образования (ДМШ и ДШИ), но и в контексте исторически ориентированных дисциплин среднего и вузовского звена (особенно по исполнительским специальностям). Конкретные методические разработки могут выполняться педагогами, ведущими тот или иной курс, и самими студентами. Задачей данной статьи было предложить подобное направление жанрово-практических изысканий, которое может стать и полезным, и поучительным, и увлекательно интересным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В какой-то степени восполнить этот пробел призвано было учебное пособие, созданное на кафедре теории музыки Уральской консерватории «Школьное сольфеджио: теоретические основы практического курса» [5]. Преследуя целью заложить более полное и объёмное представление о самом устройстве музыки, авторы выстраивают систему знаний об этом «устройстве» по пяти главным параметрам, определяющим внутреннюю структуру всего школьного курса. Это такие организующие стороны музыкального искусства, как звуковысотная, временная, фактурная, формообразующая и, в качестве обобщающей, жанровая. Можно рекомендовать также связанное с темой данной статьи оригинальное учебное пособие для ДМШ, реализующее авторскую методику «интонационных этюдов» в форме ансамблевого музицирования, разработанное в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств: Шаймухаметова Л. Н., Трунина Л. С., Большакова Т. С. Рольевые игры в классе фортепиано. Сюжеты музицирования

в танцевальных пьесах западноевропейского барокко [21]. См. также очерк Д. И. Баязитовой: [2].

² Немалое внимание данному направлению уделяется в работах Л. Н. Шаймухаметовой и её единомышленников (см., например: [19; 20; 21]). Сущность методического подхода сами авторы определяют как «изучение интонационной лексики через активную “речевую” музицирующую деятельность» [20, с. 26] на основе фактурных, ритмических, гармонических инвариантов, формул-клише.

³ Греч. *charakter* – отличительная черта, признак. Понятие «характера» восходит ещё к риторике и поэтике Античности, оно связано также с понятием этоса (*ēthos* с греческого – «характер», «нрав», «душевный склад»). У Аристотеля этос, среди прочего, трактуется как способ изображения характера человека через стиль его речи. Применялось это понятие и к искусству танцовщиков – «так как они именно посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия» (Аристотель. Поэтика, 1447 а).



⁴ По отношению к музыке эпохи Людовика XIV см. об этом подробнее в статье Л. Д. Пылаевой [16].

⁵ На сегодня в ситуации утраченной исполнительской традиции возможным путём реконструкции темпа произведения старинной музыки может стать хореографическая «апробация» этой музыки; об интересном эксперименте, в процессе которого во взаимодействии музыкантов и танцоров устанавливался оптимальный диапазон темпов для «исторически информированного» представления танцевальной музыки эпохи Барокко, см.: [22].

⁶ См. о них, например, в статьях Р. Хадсона [24], Т. Б. Барановой [1], в соответствующих статьях «Музыкальной энциклопедии».

⁷ Названия приведённых формул – *folia* (фолия), *passamezzo antico* (старинное пассамеццо),

passamezzo moderno (новое пассамеццо), *romanesca* (романеска) – связаны с «именами» реально бытовавших танцев, однако они столь часто использовались и в других танцах разного характера (а также в нетанцевальной музыке), что превратились в гармонические формулы общего порядка. Таким образом, следует различать, например, фолию как карнавальный «потешный» танец XVI в. и фолию как гармоническую (а нередко и мелодико-гармоническую) формулу в основе паваны, гальярды, вильянсико, фроттолы, арии и т. д.

⁸ Двухдольных танцев в эпоху Ренессанса было меньше – возможно, ещё действовали средневековые представления о перфектном и имперфектном ритме, а танцы, как *art*, стремились к совершенству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова Т. Б. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. М.: Музыка, 1982. Вып. 4. С. 8–36.
2. Баязитова Д. И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: очерк. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007. 39 с.
3. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. 2-е изд., пересмотр. М.: Искусство, 1987. 382 с.
4. Волошин М. А. Лики творчества / отв. ред. Б. Ф. Егоров, В. А. Мануйлов. Л.: Наука, 1988. 848 с.
5. Городилова М. В., Коробова А. Г., Шабалина Л. К., Шелудякова О. Е. Школьное сольфеджио: теоретические основы практического курса: учебное пособие по курсу «Методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин» для студентов музыкальных вузов. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2014. 133 с.
6. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI–XVIII веков. М.: Музгиз, 1961. 284 с.
7. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Ленинградская филармония, 1936. 204 с.
8. Кириллина Л. В. Метаморфозы менуэта // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 133–136.
9. Конен В. Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 291 с.
10. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: от истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 295 с.
11. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. В 2 т. Т. 2: XVIII век. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1982. 622 с.
12. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век. (Италия, Франция, Германия, Англия) / переводы с итал., фр., нем. и англ. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1934. 604 с.
13. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
14. Пылаева Л. Д. Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики». Пермь: ПГПУ, 2010. 224 с.
15. Пылаева Л. Д. Французская куранта XVII века: к истории танца барокко // Старинная музыка. 2008. № 3. С. 16–21.
16. Пылаева Л. Д. Французский *danse chantée* и понятие «характер» в музыке эпохи Людовика XIV // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 374. С. 76–78.
17. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 415 с.
18. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2010. 608 с.
19. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1998. 265 с.

20. Шаймухаметова Л. Н., Гвоздева С. В. Переинтонирование как способ решения элементарных художественных задач в курсе гармонии // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: сб. тр. / отв. ред.-сост. Ю. Н. Рагс, Л. Н. Шаймухаметова; Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 1993. Вып. 125. С. 26–47.
21. Шаймухаметова Л. Н., Трунина Л. С., Большакова Т. С. Ролевые игры в классе фортепиано. Сюжеты музицирования в танцевальных пьесах западноевропейского барокко: учеб. пособие для ДШИ с видеоприложением. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. З. Исмагилова, 2013. 28 с.
22. Coorevits E., Moelants D. Tempo in Baroque Music and Dance // *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 2016. Vol. 33, No. 5, pp. 523–545.
23. Gstrein R. Die Sarabande: Tanzgattung und Musikalischer Topos. Innsbruck: Studien-Verlag, 1997. 234 S.
24. Hudson R. The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century // *Acta Musicologica*. 1970. 42 Fasc. 3/4, pp. 163–183.
25. Hudson R., Little M.E. Sarabande // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: In 29 vol. Vol. 22. London; N. Y., 2001. URL: <http://www2.oup.com/academic/entries/S24574.htm>.
26. Pruiksma R. Pomey Rewrites Scudéry: The Novel Source for Pomey's Rhetorical Sarabande Description // *Early Music*. 2015. Volume 43, Issue 3, pp. 383–395.
27. Stevenson R. (Übs.: Ch. Blume) Sarabande // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: [in 17 Bd.] / Hrsg. von F. Blume. Bd. 11. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1963 (CD-ROM).
28. Waxman D. Invitation to the Baroque Dance (The Repertoire of Baroque Keyboard Dance Music, Distinguishing the Minuet, the Gavotte and the Sarabande) // *Piano & Keyboard*. 2000. Jan.-Feb. (No. 202), pp. 42–47.

Об авторе:

Коробова Алла Германовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-3115-4099**, 2011korobova@mail.ru

REFERENCES

1. Baranova T. B. *Tantseval'naya muzyka epokhi Vozrozhdeniya* [Dance Music of the Renaissance]. *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta: sb. st.* [The Music and Choreography of the Contemporary Ballet: Collected Articles]. Issue 4. Moscow: Muzyka, 1982, pp. 8–36.
2. Bayazitova D. I. *Semanticheskie figury plasticheskoy etimologii v tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara: ocherk* [Semantic Figures of Plastic Etymology in the Musical Text of Pieces forming the Piano Repertoire of Children: an Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2007. 39 p.
3. Vasil'eva-Rozhdestvenskaya M. V. *Istoriko-bytovoy tanets* [Historical and Vernacular Dance]. 2nd edition, revised. Moscow: Iskusstvo, 1987. 382 p.
4. Voloshin M. A. *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Ed. by B. F. Egorov, V. A. Manuylov. Leningrad: Nauka, 1988. 848 p.
5. Gorodilova M. V., Korobova A. G., Shabalina L. K., Sheludyakova O. E. *Shkol'noe sol'fedzhio: teoreticheskie osnovy prakticheskogo kursa: uchebnoe posobie po kursu «Metodika prepodavaniya muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin» dlya studentov muzykal'nykh vuzov* [School Solfeggio: Theoretical Foundations of the Practical Course: Textbook for the Course of "Methods of Teaching Music Theory Disciplines" for Students of Higher Musical Educational Institutions]. Ekaterinburg: Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, 2014. 133 p.
6. Druskin M. S. *Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii i Germanii XVI–XVIII vekov* [Keyboard Music of Spain, England, Netherlands, France, Italy and Germany from the 16th to the 18th Centuries]. Moscow: Muzgiz, 1961. 284 p.
7. Druskin M. S. *Ocherki po istorii tantseval'noy muzyki* [Essays on the History of Dance Music]. Leningrad: The Leningrad Philharmonic, 1936. 204 p.
8. Kirillina L. V. *Metamorfozy menueta* [Metamorphoses of the Minuet]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1998. No. 1, pp. 133–136.
9. Konen V. Dzh. *Teatr i simfoniya (rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii)* [The Theatre and Symphony (the Role of the Opera in the Formation of the Classical Symphony)]. 2nd edition. Moscow: Muzyka, 1975. 291 p.



10. Krasovskaya V. M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr: ocherki istorii: ot istokov do serediny XVIII veka* [Western European Ballet Theatre: Essays on the History: From the Origins to the Mid-18th Century]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 295 p.
11. Livanova T. N. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda: uchebnyy. V 2 t. T. 2: XVIII vek* [History of Western European Music up to 1789: A Textbook. In 2 vol. Vol. 2: XVIII]. 2nd Edition, revised and enlarged. Moscow: Muzyka, 1982. 622 p.
12. *Materialy i dokumenty po istorii muzyki. T. 2: XVIII vek (Italiya, Frantsiya, Germaniya, Angliya)* [Materials and Documents on the History of Music. Vol. 2: The 18th Century (Italy, France, Germany, England)]. Translations from Italian, French, German and English edited by M. V. Ivanov-Boretsky. Moscow: Muzgiz, 1934. 604 p.
13. Medushevsky V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki: issledovanie* [Intonational Form of Music: Research]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.
14. Pylaeva L. D. *Stsenicheskiy tanets frantsuzskogo barokko: fenomen «bezmolynoy ritoriki»* [The Stage Dance of the French Baroque: the Phenomenon of the “Silent Rhetoric”]. Perm State Pedagogical University, 2010. 224 p.
15. Pylaeva L. D. Frantsuzskaya kuranta XVII veka: k istorii tantsa barokko [The 17th Century French Courante: on the History of Baroque Dance]. *Starinnaya muzyka* [Early Music]. 2008. No. 3, pp. 16–21.
16. Pylaeva L. D. Frantsuzskiy danse chantée i ponyatie «kharakter» v muzyke epokhi Lyudovika XIV [The French *Danse Chantée* and the Concept of “Character” in the Music of the Age of Louis XIV]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University]. 2013. No. 374, pp. 76–78.
17. Stravinsky I. F. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memoirs. Reflections. Commentaries]. Compilation, redaction and general edition of M. S. Druskin. Leningrad: Muzyka, 1971. 415 p.
18. Khudekov S. N. *Vseobshchaya istoriya tantsa* [General History of Dance]. Moscow: Eksmo, 2010. 608 p.
19. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 1998. 265 p.
20. Shaymukhametova L. N., Gvozdeva S. V. *Pereintonirovanie kak sposob resheniya elementarnykh khudozhestvennykh zadach v kurse garmonii* [Re-Intonating as a Means for Solving Elementary Artistic Tasks in a Harmony Course]. *Voprosy optimizatsii uchebnogo protsessa v muzykal'nom vuze: sb. tr.* [Questions of Optimization of the Educational Process in Higher Musical Educational Institutions: Compilation of Works]. Issue 125. Responsible editors Yu. N. Rags, L. N. Shaymukhametova. Russian Gnessins' Academy of Music. Moscow, 1993, pp. 26–47.
21. Shaymukhametova L. N., Trunina L. S., Bol'shakova T. S. *Rolevye igry v klasse fortepiano. Syuzhety muzitsirovaniya v tantseval'nykh p'esakh zapadnoevropeyskogo barokko: uchebnoe posobie dlya DShI s videoprilozheniem* [Role-Playing Games in Piano Classes. Subjects for Music-Making in the Dance Pieces of the Western European Baroque: a Tutorial Manual for Children's Music Schools with Video Supplement]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2013. 28 p.
22. Coorevits E., Moelants D. Tempo in Baroque Music and Dance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 2016. Vol. 33, No. 5, pp. 523–545.
23. Gstrein R. *Die Sarabande: Tanzgattung und Musikalischer Topos* [The Sarabande: Dance Genre and Musical Topos]. Innsbruck: Studien-Verlag, 1997. 234 S.
24. Hudson R. The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century. *Acta Musicologica*. 1970. 42 Fasc. 3/4, pp. 163–183.
25. Hudson R., Little M.E. Sarabande. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 vol. Vol. 22*. London; N.Y., 2001. URL: <http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S24574.htm>.
26. Pruiksma R. Pomey Rewrites Scudéry: The Novel Source for Pomey's Rhetorical Sarabande Description. *Early Music*. 2015. Volume 43, Issue 3, pp. 383–395.
27. Stevenson R. (Transl.: Ch. Blume) *Sarabande. Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [The Music in History and the Present]. In 17 Vol. Ed. by von. F. Blume. Vol. 11. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1963 (CD-ROM).
28. Waxman D. Invitation to the Baroque Dance (The Repertoire of Baroque Keyboard Dance Music, Distinguishing the Minuet, the Gavotte and the Sarabande). *Piano & Keyboard*. 2000. Jan.-Feb. (No. 202), pp. 42–47.

About the author:

Alla G. Korobova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-3115-4099**, 2011korobova@mail.ru

