

Тема 1

Взаимосвязь выразительных средств музыки и танца.

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 пространственно-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. Проявление подобных, общих для всех видов искусства закономерностей выявляется, 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.

Историческая обусловленность взаимосвязи музыкального и танцевального искусства

Родственная близость музыки, поэзии и хореографии имеет, как известно, исторический характер. Бытование этой триады в синкретическом единстве в древности, в античные времена, в средневековье во многом предопределило пути их дальнейшей эволюции.

На протяжении длительной истории совместного бытования, с античных времен вплоть до благодатной для расцвета танца эпохи Возрождения, единство хореографии и музыки скрепляют близость средств выражения, импровизационность, эмоциональность. Теснейшую взаимосвязь музыки и танца, запечатленную в ритмоформулах, сохранили образцы народной музыки. Наглядными письменными свидетельствами музыкально-пластического

родства являются танцевальные трактаты и табулатуры XV- XVII веков, представляющие популярные европейские танцы. В таких сокращенных (в силу импровизационного исполнения) текстовых записях демонстрировалось прямое соответствие музыкальной и хореографической составляющих танца.

Единство музыкального и пластического начал выражалось в то время в параллелизме средств, который декларировался как основополагающий принцип отношений музыки и танца. Параллелизм проявлялся в особенностях применения общепринятых танцевальных фигур, в единстве и периодичности ритма, близости структуры, сходстве композиционных приемов и т.д. «Танец зависит от музыки и ее модуляции, без ритмической основы танец был бы неясным и нестройным, необходимо, чтобы жесты танцующих соответствовали каденциям музыкальных инструментов и нельзя, чтобы ноги изображали одно, а инструменты другое» – отмечал Туарно Арбо, автор знаменитого трактата «Orchesographie».

Дальнейшая история европейской культуры Нового времени демонстрирует процессы формирования и взаимовлияния средств танца и музыки, которые можно в целом охарактеризовать как движение от теснейшей (в частности, ритмической) близости, породившей многие отличительные свойства танцевальной музыки европейской традиции, ко все большей свободе взаимодействия. Сначала - с развитием профессионального искусства балета - может быть, к некоей свободе «хореографии от музыки», проявившейся в прикладном понимании роли музыки и, соответственно, в отсутствии стабильного интереса серьезных композиторов конца XVIII - начала XIX веков к сочинению балетов (в качестве исключений назовем «Дон Жуан» К. В. Глюка и «Творения Прометея» Л. Бетховена). Художественные достижения выдающихся хореографов этого времени (Ж. Новерра, Г. Анджолини) органично раскрывают природу театральной танцевальной образности.

Затем музыкально-пластическое движение устремляется к поискам нового, более неоднозначного и сложного взаимодействия: от художественного «равновесия» между хореографической композицией и музыкой («Жизель» А. Адана, «Сильвия» и «Коп- пелия» Л. Делиба, «Корсар» А. Адана - Ц. Пуни, «Дон-Кихот» и «Баядерка» Л. Минкуса и др.) к музыке «сопряженной», демонстрирующей высочайший уровень поэтического обобщения музыкально-хореографического синтеза. Многозначное и глубокое единство, проявившееся в сотворчестве Чайковского-Глазунова-Петипа сменилось новаторскими поисками 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, проявляющиеся в полифонии, полиритмии, полиартикуляции, полистилистике и всевозможных других «поли-».

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.

Степень связи между отдельными видами искусства различна, но музыка не отделена от других искусств непроходимой гранью. Специфика музыки не ведет к отрыву от реальной действительности и от связей с другими искусствами и передовой технологией, так как музыка вырастает из потребностей реальной жизни общества, служит развитию этой жизни, является ее отражением в образах. Все виды искусства имеют, в конечном счете, один и тот же предмет отражения – объективный мир, действительность. Если рассматривать отношение различных видов искусства (в том числе музыки) к действительности в самом общем, гносеологическом плане, то разные виды искусства выступают как различные формы отражения одного и того же содержания – объективной действительности. Особенно отчетливо это обнаруживается в тех случаях, когда один и тот же круг явлений действительности находит свое отражение в различных видах искусства.

Но одна и та же общественно-историческая действительность отображается средствами различных видов искусства с разных сторон, в различных проявлениях. Как известно, каждый из видов искусства одной стороны действительности отражает более полно, совершенно и непосредственно, другие – менее полно, совершенно и непосредственно, третьи – не отражают совсем. Те стороны действительности, которые каким-либо видом искусства отражаются наиболее полно, совершенно и непосредственно, существенно влияют и на способ отражения, обуславливают специфические особенности содержания и формы в данном виде искусства. Различия между искусствами заключается не только в различной форме и средствах отражения, но и в различных возможностях отражения, а следовательно, также и в особенностях содержания.

Основной эстетической категорией, отличающей музыку от всех других отраслей искусства, равно как и от всех иных форм общественного сознания, является **музыкальный образ**. Под различия между искусствами заключается не только в различной форме и средствах отражения, но и в музыкальном образом подразумевается конкретное отображение в музыкальном произведении типического характера, картины природы, а также отображение народа, страны, эпохи. [В. Ванслов Об отражении действительности в музыке, стр 27]

Танцевальные жанры в творчестве композиторов.

С давних пор танец и танцевальная музыка были непосредственно связаны с различными сторонами быта и трудовой деятельности людей. В танцах, плясках и хороводных действиях находили выражение разнообразные душевные состояния человека: радостные и печальные, интимные, лирические и празднично-торжественные. При этом танцы и пляски непременно происходили под музыку, которая усиливала выразительность движений и жестов танцующих.

Музыка, сопровождающая народную пляску или какой-либо бытовой

танец, обычно несложна. Одна или две простые мелодии, исполняемые каким-либо народным инструментом (или группой инструментов), многократно повторяются, лишь слегка видоизменяясь, варьируясь.

Впоследствии из таких простейших плясовых наигрышей и народных песен-танцев в творчестве композиторов сформировались разнообразные жанры танцевальной музыки уже неприкладного значения. Среди них мы встречаем не только небольшие инструментальные пьесы, носящие название того или иного танца, например, менуэты Гайдна и Моцарта, вальсы и мазурки Шопена или же песни и романсы для голоса и хора («Тарантелла» Россини, болеро Глинки «О дева чудная моя», «Менуэт» Танеева), но и обширные симфонические композиции, основанные на танцевальных ритмах («Камаринская» и «Вальс-фантазия» Глинки, «Грустный вальс» Сибелиуса), отдельные части симфоний и сонат, танцевальные эпизоды в операх (сцена бала в опере «Евгений Онегин» Чайковского), наконец, самостоятельные музыкально-хореографические произведения для театра – балеты¹.

Важнейшей особенностью танцевальной музыки является ее ясная ритмическая определенность, повторность какой-либо характерной ритмической формулы. Благодаря этому мы не только распознаем танцевальную и нетанцевальную музыку, но легко отличаем вальс от польки, мазурку от лезгинки и тарантеллы.

Четкий ритм музыкального сопровождения танца не только организует движения танцующих, но и обладает эмоциональной силой воздействия. Один из крупнейших дирижеров нашего времени Л. Стоковский писал: «И взрослые и дети, слушая музыку, нередко ощущают желание двигаться в ее ритме. Они начинают делать движения руками, притоптывают ногами, покачивают головой. Это – бессознательный танец. Часто малыши, слушая музыку, импровизируют своеобразный ритмический танец»².

Роль ритма в танцевальной музыке исключительно велика. У многих восточных народов (узбеков, китайцев), у африканских негров и американских индейцев и в наши дни танец нередко сопровождается одними ударными инструментами (бубном, барабаном).

Существенную сторону танцевальной музыки составляет ее мелодический рисунок – песенный или инструментальный. У одних народов он богаче, красочнее, разнообразнее, у других – лаконичнее, сдержаннее. У одних подобен картине, написанной сочными красками, у других – карандашному рисунку, где красочные сопоставления уступают место графической четкости линий, контрасту белого и черного. Каждый тип мелодики отвечает характеру народа, его жизни, истории, его национальному духу. Вот как писал об этом Гоголь: «Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и

1 См. Брошнору Г. Карлинской-Скудиной «Балет». Музгиз. М., 1960.

2 Леопольд Стоковский. Музыка для всех нас. Изд. «Советский композитор». М., 1959, стр. 51.

ревность».³

Как и в песнях, в танцевальной музыке народ отбирал лучшее и наиболее характерное, ярко национальное из созданного им в процессе многовекового устного творчества. И чем ярче, разностороннее жизнь и национальный характер народа, тем многообразнее и его музыка, в том числе и танцевальная. О многом говорит богатство русских народных плясок: в них отразились и бескрайние просторы нашей страны, и ее героическая история, мужество, сила и красота русского человека. Чудесны, полны обаяния хороводные напевы, то медленные и плавные, то оживленные. Девушки в венках из полевых цветов движутся вокруг украшенной лентами березы... Они то образуют круг, то «змейкой» выются по лугу или широкой деревенской улице, то изображают «заплетание» и «расплетание плетня». И вдруг резкая смена – задорная, оживленная пляска:

Рассыпья, горох,
С грядки на грядку!
Раздайся, народ,
Я пойду вприсядку!

«...сколько было истинной веселости на этих деревенских игрищах!.. – писал в своих «Воспоминаниях» С. Т. Аксаков. – Каким-то хмелем веселья проникнуты были все. Взрывы звонкого, дружного смеха часто покрывали и песни и речи. Это были не актеры и актрисы, представляющие кого-то для удовольствия других, – себя выражали одушевленные песенницы и плясуньи, себя тешили они от избытка сердца, и каждый зритель был увлеченное действующее лицо. Все пело, плясало, говорило, хохотало...»⁴

Яркая национальная характерность народной музыки издавна привлекала композиторов, черпавших из этой народной сокровищницы не только отдельные темы, мелодические и ритмические обороты, но и способы изложения и развития музыкального материала.

История создания и развития композиторских национальных школ – это, прежде всего, история освоения музыкальных богатств своего народа.

И народные танцевальные жанры (плясовые песни, инструментальные наигрыши) всегда были важной частью этих национальных богатств.

Старинные западноевропейские танцы

Со времен глубокой древности танцы и пляски сопровождалась звучанием инструментов. В государствах древнего мира это были и духовые (различные дудки или флейты, волынки, деревянные трубы, рога), и струнные щипковые (лира, арфа), и, наконец, ударные. Доказательством служат сохранившиеся изображения на старинных вазах, барельефах древнегреческих, индийских дворцов и храмов, египетских пирамид.

И произведения средневекового искусства (памятники литературы,

³ Н. Гоголь Петербургские записки 1836 года.

⁴ С. Т. Аксаков. Воспоминания. Избр. соч. ГИХЛ Л—М., 1949, стр. 267.

фрески, миниатюры) говорят о широком распространении в средние века отдельных музыкальных инструментов и даже целых инструментальных ансамблей, сопровождавших танцы крестьян и горожан. Так, например, в славянских странах (в Польше, на Украине, в Белоруссии) любимейший народный ансамбль состоял из двух скрипок и народного контрабаса или бубна. В европейских городах это нередко были лютня, виола (предшественница скрипки) с добавлением тамбурина, треугольника и других ударных.

Важную роль играла танцевальная музыка в эпоху феодализма и в жизни городской аристократической верхушки и двора: без нее не обходились пышные приемы, балы, ассамблеи и другие празднества.

Уже к XVI-XVII веку танцы европейских городов достигают большого разнообразия. Среди них медленные, плавные танцы-шествия (паванна, аллеманда, сарабанда, чакона), или умеренно-скорые, скользящие (куранта, менуэт), наконец, быстрые, с прыжками и подскоками (гальярда, бурре, гавот, жига).

Почти все они народного происхождения, но в городской обстановке эти танцы претерпевают значительные изменения и часто далеко уходят от своих народных истоков. А став частью придворного ритуала, прославляющего величие и мощь аристократии, блеск и пышность придворного быта, некогда живые и непосредственные народные танцы приобретают черты сдержанности, закруженности, подчас становятся чопорными и напыщенными.

Естественно, что в творчестве композиторов, работавших часто при дворах или в поместьях крупных феодалов, видное место занимало сочинение новых танцев к какому-либо придворному или семейному торжеству или иному случаю.

К примеру, парадные выходы князей, проводы невесты в церковь, крестные ходы духовенства сопровождалась медленной и горделивой паванной или «падуаной» (от названия итальянского города Падуя). Ею же открывались придворные празднества – балы, маскарады. Предполагают, что название свое паванна получила от латинского слова «pavo», что значит «павлин», потому что «танцоры напоминали богатством своих костюмов и важностью своих движений эту птицу с блестящим оперением, когда она, медленно выступая, гордо распускает колесом свой красивый хвост».⁵

С развитием городских балов и собраний паванна утратила величаво-торжественный характер, стала более подвижной и непосредственной. В таком измененном виде она послужила основой для возникновения аллеманды («немецкого») – коллективного степенного и неторопливого танца, сменившего паванну на торжественных собраниях, празднествах и балах.

В XVII веке наиболее популярным из медленных танцев стала сарабанда, получившая широкое общеевропейское распространение. Это трех-дольный танец испанско-мавританского происхождения с тяжелым аккордовым аккомпанементом. Не случайно в Испании сарабанда сопровождала торжественные шествия и духовные процессии, как, например, вынос

⁵ Г. Вюилье Танцы, их история и развитие с древних времен и до наших дней. СПб., 1902, стр. 38.

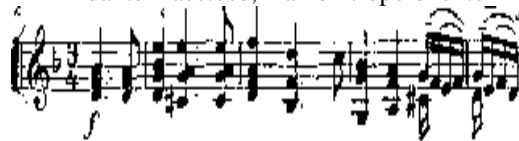
плащаницы в страстную пятницу. Скорбный, сдержанно-страстный характер сарабанды в известной мере близок похоронным маршам позднейших столетий. Композиторы часто прибегали к ритму этого танца. Так Глюк в опере «Орфей» использует выразительные особенности сарабанды в печальном танце тени Эвридики (знаменитое соло флейты) в подземном царстве мертвых. Бетховен начинает увертюру «Эгмонт» темой мрачной, гнетущей сарабанды — олицетворением испанского владычества в Нидерландах в XVI веке:

Sostenuto, ma non troppo



Разновидностями сарабанды были чакона и пассакалья — ряд вариаций на тему, неизменно повторяемую в басовом голосе. В чаконе (что в переводе значит «всегда то же», то есть тот же бас) главная тема обычно нисходящая. Вспомним тему знаменитой ре-минорной чаконны Баха из партиты для скрипки соло (обратите внимание на линию нижнего голоса):

Andante maestoso, ma non troppo o lento



Черты чаконны явственно вырисовываются в теме известных «32-х вариаций» для фортепьяно Л. Бетховена.

Более торжественная и медленная пассакалья (от испанского pasar – проходить и calle – улица) была музыкой для сопровождения уличных процессий, величавым (иногда траурным) маршем. Часто ею оканчивались городские собрания или балы. В таких случаях многократное повторение басовой фигуры (необязательно нисходящей, как в чаконе) соответствовало моменту прощания хозяев дома с уходящими гостями. Завершая характеристику старинных медленных танцев, заметим, что они обычно чередовались с умеренно-быстрыми или скорыми танцами. Так, за паванной часто следовала гальярда (или сальтарелла), живой и задорный танец итальянского происхождения. Паванна и гальярда прекрасно оттеняли друг друга. Впоследствии, когда паванна сменилась аллемандой, – гальярда в свою очередь уступила место куранте (французскому танцу в трехдольном размере, гораздо более плавному и скользющему, чем гальярда).

Любимейшим танцем и в придворном и в бюргерском быту с конца XVII века становится менуэт. В прошлом народный хороводный танец французской провинции Пуату, менуэт в условиях пышного придворного церемониала приобретает черты несколько чопорного и жеманного бального танца, с

приседаниями, поклонами и реверансами. И хотя танцевали менуэт не только на блестящих придворных балах, но и в более непринужденной обстановке бюргерских собраний, танец этот уже в XVIII веке приобрел значение музыкальной характеристики высшего сословия.

Вспомним партию главного героя оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». Собираясь одурачить надменного вельможу Альмавиву, Фигаро поет каватину в ритме менуэта:

3 Allegretto

Ес-ли за-хо-чет ба-рин по-пры-гать,
е-с-ли за-хо-чет ба-рин по-пры-гать
я по-ды-гра-ю ти-ча-рой е-му,

В опере «Дон-Жуан», в сцене бала, Моцарт оттеняет аристократизм менуэта, который чинно танцуют Донна Анна и Дон Оттавио, одновременно звучащими грубоватым крестьянским вальсом (его отплясывают слуга Дон-Жуана Лепорелло и деревенский парень Мазетто), а также непринужденно-веселым контрдансом (Дон-Жуан, Церлина).

В начале XVIII века менуэт проникает и в Россию, где его называют «меноветом» или «менуветом» и танцуют на придворных ассамблеях, введенных Петром I.

Этому танцу отдали дань большинство композиторов XVII—XVIII веков: Жан Батист Люлли (1632—1687) вводит его в свои оперно-балетные спектакли, Бах, Гендель – в инструментальную сюиту. И что еще более важно – во второй

половине XVIII века менуэт входит в сонату, симфонию и квартет в качестве составной части сонатно- симфонического цикла.

Быстрые, прыжковые танцы составляли в XVII—XVIII веке основную часть менее торжественных танцевальных вечеринок и загородных балов на открытом воздухе, где веселились крестьяне, ремесленники, небогатые горожане. Стремительная жига, бурре, гавот с более плавным мюзетом были особенно любимы. Французский писатель Ги де Мопассан в романе «Монт-Ориоль» описывает один из таких сельских праздников: «...в парке танцевали бурре под звуки старинной овернской мелодии. Крестьяне и крестьянки то выступали плавным шагом, то подпрыгивали, кружились и жеманно кланялись друг другу, при этом женщины подхватывали юбку на боках двумя пальчиками, а мужчины опускали руки, как плети, или подбоченивались. Однообразная, но приятная мелодия тоже как будто кружилась в прохладном вечернем воздухе; скрипка без конца пела одну и ту же музыкальную фразу, выводила ее тоненьким, пронзительным голоском, а прочие инструменты скандировали ритм, придавая мелодии плясовую игривость»⁶.

Бурре – старинный танец дровосеков Овернской провинции во Франции. В переводе «бурре» означает «вязанка валежника». Танцующие резко при-топывали и подпрыгивали после каждого третьего такта, как бы «уминая» собранный валежник грубыми деревянными башмаками. В значительно измененном виде в XVII веке бурре стал придворным танцем и был введен знаменитым композитором того времени Люлли в его оперы и балеты.

Со времен Люлли большое распространение получает и другой быстрый французский танец – четырехдольный гавот с затактом в две четверти. Ярким примером может служить «Гавот» И. С. Баха:

Среднюю часть гавота нередко составлял мюзет, танец пасторального характера. Свое название он получил благодаря тому, что сопровождение его воспроизводило характерное звучание народного инструмента волынки (мюзет), откуда и произошло название танца.

Можно упомянуть и о старинном провансальском танце – ригодоне, столь любимом французскими композиторами-клавесинистами, особенно Рамо (1683—1764), часто создававшим пьесы в ритме этого бодрого и жизнерадостного народного танца.

Наконец, жига – старинный танец быстрого, стремительного движения с триольным пунктирным ритмом. Излюбленные размеры жиги — $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$.

Название свое танец получил от несколько иронического обозначения сопровождавшей его виолы, старинного смычкового инструмента, который имел продолговато-выпуклую форму («жига» означает — «окорок»). Особенно была любима жига в Англии. Известно, что во времена Шекспира ею кончались народные театральные представления – фарсы. В XVII—XVIII веках жига становится салонным бальным танцем, но продолжает бытовать и в народе, широко распространяясь во всех европейских странах. В частности она

⁶ Ги де Мопассан. Монт-Ориоль. Полное СОБР. Соч. Изд.»Правда», М., 1958, т 7, стр.75.

была любимым матросским танцем.

Все это многообразие танцев – быстрых или медленных, скользящих или прыжковых – претворено в музыке композиторов XVII—XVIII веков. Выходит ряд печатных сборников, содержащих танцевальные пьесы для пения или игры на инструментах домашнего обихода (лютне, арфе, клавесине, скрипке).

Обычно композиторы соединяли два контрастных танца. Так, паванна переходила в гальярду, а за аллемандой следовала куранта. Нередко эти два танца сочинялись на одну и ту же мелодию, представляя собой как бы ее ритмическую вариацию (ведь первый в каждой паре – двухдольный, медленный, а второй – быстрый трехдольный танец).

Сопоставление контрастных танцев легло в основу старинной танцевальной сюиты, сформировавшейся в XVII веке в творчестве итальянских лютнистов и французских клавесинистов. Основу сюиты составили четыре танца:

аллеманда – умеренно-медленный,
куранта – подвижный,
сарабанда – очень медленный,
жига – очень быстрый.

Иногда между сарабандой и жигой вставляли другие танцы: бурре, гавот и менуэт, старинный полонез, а несколько позднее англес (контрданс).

Сюиты создавали не только для отдельных инструментов, но и для оркестра. Музыка сюиты уже не предназначалась для сопровождения танцев. Сложившиеся танцевальные формы в сюите утратили, свое прикладное значение, обогатились высоким художественным содержанием. Позднее стали вводить в сюиту и нетанцевальные формы. Великие немецкие композиторы XVIII века – Бах и Гендель, в творчестве которых старинная танцевальная сюита достигла яркого расцвета, – нередко предваряли сюиту увертюрой или прелюдией, вводили в нее «арию» (песню) с вариациями. Плавное, напевное движение арий ярко контрастировало с танцевальными частями сюиты. Весьма характерно, что Гендель нередко завершал свои клавирные сюиты песенной темой с вариациями – обычно это были арии, а иногда и вариации на постоянный бас. Так его соль-минорная сюита оканчивается величественной пассакальей драматического характера. Все это еще дальше уводило старинную сюиту от области бытовой, прикладной танцевальной музыки.

В XVII-XVIII веках мелодии и ритм популярных танцев широко используются и в более сложных формах инструментальной музыки: в трио-сонатах (т. е. сонатах для трех инструментов – двух скрипок в сопровождении клавишного инструмента), в сольных скрипичных и клавирных сонатах. Особенно заметна эта тенденция в творчестве замечательного композитора и скрипача своего времени Арканджело Корелли (1653—1713), основоположника итальянской скрипичной школы, давшей миру таких музыкантов, как Вивальди, Тартини, а в XIX веке – Паганини.

По существу Корелли сближает сюиту и старинную сонату, отдельные части которой он пишет в характере того или иного танца: сарабанды, менуэта, жиги. Излюбленный контраст – сопоставление лирической, певучей части и

ритмически четкой танцевальной – есть и в его инструментальных концертах (в них нередко входили такие танцы, как гавот и менуэт).

Произведения Корелли уже далеки от домашнего или придворного музицирования. Это большие концертные пьесы, в которых танцевальные формы окончательно теряют связь с бытовой танцевальной музыкой. Примечательно, что Корелли даже не ставит названий танца, ритм которого он использует. Танцевальные части его произведений называются обычно *Adagio* (медленно), *Andante* (не спеша), *Vivace* (живо, очень быстро).

С развитием классической сонаты и симфонии танцевальные формы проникают и в эти сложные циклические произведения. Так менуэт становится обязательной частью симфонии и квартета. Мы его встретим и в фортепьянной сонате, в особенности у Гайдна.

В симфониях Гайдна (1732—1809) менуэт приобретает оживленность, задорную игривость, подчас грубоватость крестьянских танцев; в некоторых из них явственно ощущается плавный вальсообразный ритм лендлера. В свою очередь Моцарт вносит в менуэт черты мужественной энергии, изящества и тонкого лиризма.

Конец XVIII века – переломный момент европейской истории. Это эпоха великих революционных переворотов в жизни народов Европы, время острой борьбы и постепенного вытеснения старой, феодальной культуры – новой, буржуазно-демократической.

Уходят в прошлое атрибуты аристократического быта: высокие прически дам, похожие на башни, фижмы и кринолины, угасает интерес к старинным танцам (за исключением менуэта). Никто уже не танцует аллеманду и куранту. Все реже обращаются композиторы к старинным танцевальным формам. Бетховен в большинстве сонат и симфоний заменяет менуэт «скерцо» (буквально – «шутка»), позднее Шуберт, Берлиоз вводят в симфонию вальс – танец нового времени.

Лишь в конце XIX-начале XX века возрождается интерес композиторов к старинным танцевальным формам, нередко используемым в целях стилизации. Так замечательный норвежский композитор Григ создает сюиту «Из времен Гольдберга», куда вошли сарабанда, гавот, ария и ригодон.

Французский композитор Равель в «Гробнице Куперена»⁷ дает тонкую стилизацию старинной сюиты, в балет «Моя матушка гусыня, или Сон Флорины» вводит паванну для характеристики спокойного и величавого шествия придворных дам. Впоследствии композитор из музыки балета создал замечательную оркестровую сюиту (в нее вошла и паванна).

Русские композиторы также обращались к старинным западноевропейским танцевальным формам. Например, С. Танеев в романсе «Менуэт» пользуется ритмическими и мелодическими особенностями этого танца для характеристики представителей аристократического общества, обреченного на гибель Великой Французской революцией. Грозные интонации

революционной песни «Ça ira» («Все вперед!») прерывают музыку изящного старинного танца «с его умильным замираньем».

Нередко композиторы обращаются и к гавоту. Чайковский завершает им первую симфоническую сюиту. Прокофьев в начале XX века сочиняет «Классическую симфонию» с гавотом в качестве » третьей части. В цикл фортепьянных пьес (соч. 12) он включает гавот, ригодон и аллеманду, а в другой цикл (соч. 32) – гавот и менуэт.

Замечательные образцы старинных танцев мы находим и в крупных сценических произведениях композитора: в балетах «Золушка» – гавот, паванна, бурре; «Ромео и Джульетта» – менуэт, гавот; в опере «Дуэнья» («Обручение в монастыре») – менуэт, сарабанду.

Широко используется композиторами конца XIX и XX веков также величавая поступь старинной пассакальи. Назовем финал IV симфонии Брамса.

Особое место занимает пассакалья в творчестве Д. Шостаковича. В ряде сочинений композитор прибегает к форме пассакальи для выражения глубокого трагизма. Это третья часть трио (ор. 67) с мрачной аккордовой темой у фортепьяно, Andante из скрипичного концерта (III часть), скорбное Largo (IV часть) из VIII симфонии, созданной в годы Великой Отечественной войны. Но иногда композитор создает в форме пассакальи и произведения светлого, песенного характера. Таковы третья часть Шестого квартета ре-мажор, прелюдия соль-диез минор из сборника «24 прелюдии и фуги» для фортепьяно.

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

Тема 2

Природа музыкального искусства и художественные задачи музыки

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, опосредствованно подменяет собою несуществующий орган для восприятия чисто духовного».

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

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».** Принципиальная целостность музыкального образа, нерасчлененность его на структурные единицы - характерная особенность музыкального образного мышления. Ладогармонические, метроритмические, 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 неопределима. 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».