

5. Смирнов В. Морис Равель и его творчество : [Монография] / В. Смирнов. — Л. : Музыка, 1981. — 224 с.
6. Смирнов В. Равель // Музыка XX века : [Очерки] / В. Смирнов ; ред. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1977. — Ч. 1, кн. 2. — С. 275–325.
7. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия : [Монография]. — М. : Музыка, 1983. — 336 с.

**Ян Веньян. Композиційні риси фортепіанного циклу у творчості М. Равеля: виконавський аспект.** Стаття заснована на аналізі фортепіанних творів М. Равеля з метою виявлення їх спільних композиційних рис. Визначається роль циклічності як принципу організації музичного тексту у фортепіанному циклі М. Равеля.

**Ключові слова:** фортепіанний цикл, фактура, тематизм, фактурно-гармонічний прийом, виконавська семантика.

**Yang Wenyan. Compositional features of the piano cycle in the works of Maurice Ravel: the performing aspect.** This article is based on an analysis of the piano works of Ravel in order to identify their common compositional features. Value of cycling as a principle of organization of the musical text in a piano cycle by Maurice Ravel is determined.

**Key words:** piano cycle, texture, themes, textured and harmonic technique performing semantics



УДК 793

**T. Казначеева**

## ОРХЕЗОГРАФИЯ КАК СИСТЕМА ПИСЬМЕННОЙ ЗНАКОВОЙ ФИКСАЦИИ ТАНЦА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

*В статье речь идет о первых манускриптах по орхезографии XV–XVI веков. Предлагаются их краткие аннотации, объясняющие историю и теорию различных танцев, в том числе бассдансов, паваны, куранты и бранля.*

**Ключевые слова:** танец, нотация танца, орхезография, бассдансы, манускрипт бассдансов, павана, куранта, бранль.

Немногочисленные сохранившиеся исторические источники позволяют констатировать, что развитие танцевальной культуры в Европе в эпоху Возрождения достигает достаточно высокого уровня. Особо значительны достижения в этой области в таких странах, как Италия и Франция. Безусловно, это не могло быть случайным явлением.

В XIV–XV веках развитие искусства в европейских странах непосредственно связано с изменениями, происходящими в обществе. Во Франции к концу XV века завершается централизация государства, власть короля рассматривается как воплощение могущества нации. Италия, несмотря на раздробленность (города-государства, Папское государство, Сицилийское королевство), достигает значительного экономического развития. В указанных условиях значение искусства в целом и танца как художественно-эстетического феномена возрастает и приобретает новые черты.

Первые из сохранившихся письменных источников, имеющих отношение к искусству танца, были созданы в XV веке. Первый известный историей факт записи танца — это **Бургундский манускрипт басседансов герцогини Маргариты Австрийской**. Рукопись данного документа, хранящаяся в Брюсселе, по мнению исследователей, относится к 1416 году. Его можно обозначить как одну из самых ранних попыток **нотации танца** (введем данный термин ввиду того, что запись конкретных движений и их последовательного применения в танце ассоциируется с записью музыкального материала). Отметим, что манускрипт был создан ранее 1445 года, который считается датой изобретения книгоиздания Иоганном Гуттенбергом. Состоит манускрипт из двадцати пяти пергаментных, специально обработанных, листов. Семнадцать из них содержат описание более 50 танцев, а также музыкальные образцы, зафиксированные с помощью старинной системы нотации в виде табулатур с линейками, комбинацией букв и ритмических знаков [8].

В манускрипте использована двойная система нотации: старинная запись инструментальной музыки и вместе с тем один из первых вариантов фиксации танца. Подобный синтез двух систем нотации будет сохраняться на протяжении всего первоначального периода формирования теории танца (по нашему мнению, почти вплоть до открытия Парижской академии танца), а также, с учетом некоторой трансформации, сохранится и в дальнейшем.

Судя по указанному факсимильному воспроизведению (манускрипту) можно сделать вывод об особом отношении в эпоху позднего средневековья к беспрыжковым танцам — **басседансам**, которые в то время были самыми популярными в высшем сословии (отсутствие прыжков было связано еще с тем, что обувь — «пулены» имела очень длинные носы — до 40–60 сантиметров). Название bassedanse состоит из двух французских слов: basse (низкий) и danse (танец), вместе они обозначают «старинный плавный танец» [6, с. 18].

Литератор, драматург, искусствовед Сергей Худеков пишет, что в рукописи этот танец как бы сам представляет себя следующим образом: «*Я басседанс, царь всех танцев; я заслуживаю носить венец; мало людей достигают меня; кто танцует меня хорошо, тот обязательно получил этот дар от небес*» [7, с. 327]. Интересно, что данный труд Худекова «История танцев», состоящий из трех томов, изданный в 1913–1916 годах, был вновь опубликован только в 2009 году, но, несмотря на это, долгие годы считался одним из основополагающих сочинений по истории танцев и широко использовался в танцевальной практике.

Предложим краткую историю танцев-бассдансов. Наибольшую популярность эти танцы приобретают в XV и XVI веке. Их часто называют «прогулочными» танцами. М. Васильева-Рождественская, характеризуя бассдансы, пишет, что они «более похожи на церемониальное шествие или чинную ритуальную процессию» [2, с. 59], исполняемые на многочисленных придворных торжествах. Но, несмотря на «аристократическую» принадлежность танца, в композиционном рисунке можно отметить элементы народной хореографии (нередко танец исполнялся в виде хоровода, цепи).

Бассдансы разделялись на «правильные» и «неправильные». Танец исполнялся в медленном темпе. В правильных бассдансах музыкальная мелодия состояла из 16 тактов, которые повторялись, таким образом, в первой части было 32 такта. Во второй и третьей части также должно было быть 32 такта. Если количество тактов было иным, то бассданс назывался неправильным.

Бассдансы состояли из комбинации простых и двойных шагов, движения вперед и назад, а также обязательного простого поклона или реверанса. Отметим, что в разных государствах существовали некоторые отличия, касающиеся формы исполнения одинаково называемых танцев. Например, французские бассдансы отличались скользящими шагами, а движения отличались торжественным характером. В итальянских бассдансах такие же движения были более ускоренными и для них был характерным «смешанный ритм, переходящий из тройного в двойной» [2, с. 59].

Музыкальным оформлением бассдансов чаще всего являлось пение самих танцующих, реже они исполнялись «под аккомпанемент лютни, флейты, арфы или трубы» [2, с. 59].

В Бургундском манускрипте при описании музыкального сопровождения встречается указание на струнный инструмент (*vielle*).

В качестве самого популярного аккомпанемента, судя по этому источнику, использовали два духовых инструмента, по сути являвшихся предшественниками гобоя (shawms), а также sackbut (духовой инструмент — прототип тромбона) [8].

Предположительно в 1519 году в папском владении — городе Авиньон появляется первый **печатный** хореографический учебник в стихах. Его автор — теоретик танца **Антоний Арене** (Anthony Arena). Под названием «Ad suos compagones» книга являлась основным источником информации по бассдансам, использовалась в трудах по истории танца и переиздавалась более 32 раз (между 1529 и 1758 годами). Особенного внимания заслуживает тот факт, что указанное сочинение также является одним из первых опытов **орхезографии**, то есть записывания на бумаге танцевальных форм движения (от греч. *orcheomai* — танцую и греч. *grapho* — пишу). Г. Риман даёт следующее, причем очень точное, определение термина орхезография: «Учение о записи танцевального искусства при помощи графических изображений» [5, с. 972]. Обратим внимание, что именно данное правописание «орхезография» используется в исследованиях по истории танца (у Л. Блок, С. Худекова, М. Васильевой-Рождественской и многих других авторов) и в современном употреблении, т. к. наиболее точно отражает греческую этимологию термина. Однако существует и вариант перевода — «оркезография» (у П. Райгородского). Запись танцевальных движений производилась с помощью букв. Например, если буква «R» находилась в начале объяснения, то это означало, что нужно исполнить реверанс. Подобная буквенная фиксация движений в дальнейшем получает значительное развитие.

В кратком учебнике — всего три страницы описания танцев и тексты сопровождающих их песен. Все три танца получили названия от первой строки песни. Для каждой из песен была сочинена специальная мелодия. Данный учебник, также как и вышеописанный манускрипт, содержит подробное описание бассдансов, существовавших в указанное время. Широкое распространение этих танцев свидетельствует о том, что они составили особую ступень в развитии техники классического танцевального искусства. Кроме указанных сочинений (Бургундского манускрипта бассдансов и учебника Антона Арене) упоминание о бассдансах встречается в труде, который появился во Франции в конце XVI века (в 1588 году): «Оркезография, или Трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый может легко изучить благородное искусство танца и практиковать-

ся в нем, написанный **Туано Арбо**, жителем Лангра». Автором этого сочинения, написанного в форме диалога учителя и его ученика Ка-приоля, является каноник TabourotJehan (т. е. трактат подписан ана-граммой его подлинного имени).

По мнению автора, на то время бассдансы вышли из моды. Однако этот «танец полон благонравия и скромности» [3, с. 141]. Туано Арбо приводит описание бассданца (название танца он предлагает как состоящее из двух самостоятельных слов): «В целом басс данс состоит из трех частей: первая называется басс данс (низкий танец), вторая retour басс данса, а третья и последняя — турдион (retour — возврат; tourdion, tordion, tordiglione — от фр. tordre — вить, крутить. — T. K.)» [3, с. 141]. Далее приведена запись движений, изложенная в виде буквенной схемы: R b ss d r d r b ss ddd r d r d ss d r b c. Как видим, многие движения неоднократно повторяются (как буквы в словах). В этом образце орхезографии обозначены следующие движения:

- первое движение — геййтепсе (реверанс) — обозначено прописной буквой «R»; оно только начинает танец и больше не используется;
- второе — branle (бранль) — отмечено «b»; в описании танца встречается три раза;
- третье движение, состоящее из двух simples (простых шагов), отмечено «ss»; в описании танца использовано трижды;
- четвертое — double (двойной шаг) — обозначено «d»; в описании танца использовано восемь раз;
- пятое — reprise (реприза) — обозначено строчной «r»; в описании танца использовано пять раз;
- буквой «c» обозначено сонгай — прощание, уход, прощальный жест.

Кроме бассдансов, Туано Арбо приводит советы, относящиеся к манере исполнения танцев, особенностям этикета, а также подробное описание ранних хореографических форм и танцев, современных автору (таких, как павана, бранль, куранта).

Рассмотрим более подробно танец **павана**. Pavana — павана «старинный медленный танец итальянского происхождения; то же, что padovana, paduana» [6, с. 87]. Во Франции и Италии павана являлась придворным танцем, который сопровождал всевозможные официальные церемонии. Исполнялась павана строго в соответствии с общественным рангом; так, особы наивысшего ранга — король и королева — начинали танец. Характер исполнения танца — торже-

ственний, темп — медленный, музыкальный размер чаще всего 4/4. Основной ход состоял из простых и двойных скользящих шагов. В начале и в конце танца пары обходили зал с поклонами и реверансами. Искусство исполнения «заключалось в гармонии движений, в горделивости осанки, плавном колебании корпусом и в сочетании движений, имевших также целью, чтобы исполнители во время танца могли блеснуть роскошью наряда» [7, с. 365]. По мнению Туано Арбо, родиной паваны следует считать Испанию. Автор приводит описание паваны, мелодию которой сопровождают альт, тенор и бас, поддерживаемые ритмом малого барабана [3, с. 142].

По другим источникам, павану исполняли также под аккомпанемент тамбурина, деревянных духовых инструментов и флейты [2, с. 77].

Этот танец способствовал приобретению изящных и грациозных манер. Одним из примеров, среди великолепных образцов, в своеобразном преломлении воспроизводящих этот танец как феномен эпохи Возрождения, является фортепианная пьеса — стилизация Мориса Равеля «Павана на смерть инфанты» (*Pavane pour une infante d'Espagne*), написанная в 1899 году.

Кроме бассдансов и паваны, в труде Туано Арбо приведено описание танца **куранта**. Courante — куранта «старинный французский танец» [6, с. 33]. Также как бассдансы и павана относится к «низким», «прогулочным» беспрыжковым танцам. Характер исполнения — торжественный, величественный; музыкальный размер вначале был двухдольным (2/4), затем получил распространение трехдольный (3/4). Courante Simple (простая куранта) отличалась простыми движениями. Основа танца — простые скользящие шаги. Именно в умении благородно шествовать состояла суть исполнения куранты. Другая форма — куранта с фигурами (*figuree*). Состояла из пантомимических сцен, предшествовавших собственно самой куранте (шествию вокруг зала) и затем вновь возобновлялась варьированная пантомима. Движения сложной куранты исполнялись вперед, назад и в сторону, характерной особенностью было колебание колен при их исполнении. Туано Арбо указывает на то, что движения кавалера были более сложными. Куранта стала церемониальным танцем. С нее начинались все придворные танцевальные вечера XVI и XVII веков.

Описанию танца **брэнль** Туано Арбо уделил особое внимание. Он упоминает более 20 видов этого танца. Branle (франц. *branle* — качание, хоровод) — «старинный французский народный хороводный та-

нец» [1, с. 93]. Первоначально слово «бранль» обозначало отдельный хореографический термин (ряд последовательных ритмичных фигур ногами). Кроме того, бранль являлся и самостоятельным танцем.

Зародился танец в эпоху средневековья, истоки его происхождения видятся в фольклоре (народных танцах, распространенных в городах и деревнях). В разных провинциях Франции бранль имел различные особенности исполнения и назывался по-разному. Существовали лотарингский, пикардийский, пуату, бургундский, шампанский бранли; в Провансе танец назывался гавот, в Бретани — пассье, в Оверне — бурре. Существовали бранли, движения которых подражали трудовым процессам (бранль булочников, прачек, сапожников). Количество участников не ограничено. Основу танца составлял круг, который мог разбиваться на пары, линии и зигзагообразные ходы. Характер исполнения — веселый, жизнерадостный, музыкальный размер, как правило, 2/4, иногда 3/4, 4/4, 6/8. Наиболее характерные движения: притопывания ногами, хлопки руками, покачивания корпуса и прыжки (например, *petit sauts* — невысокие прыжки).

Туано Арбо описывает порядок исполнения танцев на празднествах. Сначала музыканты исполняют двойной бранль, «который называется общим, затем исполняют простой бранль, после этого веселый бранль и в конце — бургундские бранли и бранли, которые иногда называют шампанскими» [4, с. 119]. При описании двойного бранля Туано Арбо приводит следующие термины:

- двойные шаги (*double à gauche* — двойной шаг влево; *double à droite* — двойной шаг вправо);
- движение *pied en l'air droit* — невысокий взмах правой ноги вперед; *pied en l'air gauche* — невысокий взмах левой ногой вперед.

На время написания этого трактата названия позиций ног, принятые в классической хореографии, еще не были зафиксированы в виде четкой системы. Туано Арбо приводит описание следующих позиций ног: позиция «ноги вместе» (*pieds joints*), позиция «ноги врозь» (*pieds largis*).

Указанные термины свидетельствуют о довольно развитом словаре специальных терминов, которые были распространены в конце XVI века. Такое значительное внимание к бранлю в трактате Туано Арбо подтверждает мнение о том, что бранль является первоисточником почти всех позднее появившихся сценических и бальних танцев. Такой позиции придерживаются также и другие историки хореографии. Бранль составлял, по мнению С. Худекова, «одну из основных

фигур и мотивов всех салонных танцев не только XIV века, но и следовавших за ним столетий» [7, с. 325]. М. Васильева-Рождественская также подчеркивает, что бранль «сыграл большую роль в развитии бальной хореографии» [2, с. 25].

Особое внимание у Туано Арбо проявляется к соотношению движений и музыки, что очевидно: каждое танцевальное движение или фигура синхронизированы с определенным звуком или группой звуков в мелодии. Сопоставляя движения с конкретными нотами, автор называет свои схемы музыкальным термином — «табулатуры». Это еще более совершенный уровень орхезографии, новое средство графической фиксации танца.

Отметим, что каждому танцу в трактате Туано Арбо соответствует конкретный музыкальный пример. Автор дает возможность составить достаточно точное представление о сопровождении танцев. Танцевальные мотивы, изложенные одноголосно, могли исполняться различными музыкальными инструментами и импровизационно варьироваться.

Туано Арбо детально описывает разновидности движений, технику их исполнения, фиксирует композицию танцев. Таким образом, благодаря этому автору и его труду мы можем констатировать, какие предпосылки послужили основой для дальнейшего развития при-дворных, сценических и салонных танцев.

Таким образом, существование ранних опытов орхезографии — манускрипта бассдансов, учебника Антония Арены и труда Туано Арбо — свидетельствует о значительных достижениях в области создания теории искусства танца и его «знаковой» фиксации в период XV — XVI веков. Эти историко-теоретические сочинения стали определенной начальной ступенью для дальнейшего формирования и развития общезначимых и национальных танцевальных школ в обучении искусству танца.

Но несмотря на значительные достижения в области орхезографии, проблематичность записи танца в рамках единой системы сохраняет актуальность и в настоящее время. Среди современных исследований, посвященных данной проблеме, отметим работу хореографа, последователя Юрия Григоровича — Андрея Меланынина, предлагающего свою оригинальную систему анализа и фиксации танцевальных движений в виде контурных цветных диаграмм.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — 623 с.
2. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец: Учебное пособие / М. Васильева-Рождественская. — 2-е изд., пересмотр. — М. : Искусство, 1987. — 382 с.
3. Оркезография, или Трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый может легко изучить благородное искусство танца и практиковаться в нем, написанный Туано Арбо, жителем Лангра / Пер. П. Райгродского // Музыкальная академия. — 1999. — № 1. — С. 135—142.
4. Оркезография, или Трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый может легко изучить благородное искусство танца и практиковаться в нем, написанный Туано Арбо, жителем Лангра / Пер. П. Райгродского // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 119—126.
5. Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман / Перевод с 5-го немецкого издания, доп. рус. отд. — Москва—Лейпциг : Юргенсон, 1896. — 1660 с.
6. Словарь иностранных музыкальных терминов. — 7-е изд. — Л. : Музыка, 1988. — 136 с.
7. Худеков С. Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал / С. Н. Худеков. — М. : Эксмо, 2010. — 544 с.
8. BurgundianDanceintheLateMiddleAges (Бургундские танцы в эпоху позднего средневековья). — Онлайн библиотека Конгресса США. — Режим доступа: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/diessay1.html>

**Казначеєва Т. Орхезографія як система письмової знакової фіксації танцю: до постановки проблеми.** У статті йдеться про перші манускрипти з орхезографії XV—XVI століть. Пропонуються їх короткі анотації, які пояснюють історію і теорію різних танців, у тому числі басдансів, павані, куранти та бранля.

Ключові слова: танець, нотація танцю, орхезографія, басдандси, манускрипт басадансів, павана, куранта, бранль.

**Kaznacheeva T. Orchesography as a systemof signswrittenfixationof danceto the problem.** The article focuses on the first manuscripts of orchesography of XV—XVI centuries. There are annotations which explain the history and theory of different dances, including bassdances, pavanes, courantes and branles.

Key words: dance, dance notation, orchesography, bassdances, the manuscript of bassdances, pavane, courante, branle.

