

15. Theatrical year of Italian Opera is realised ... (1835). Odesskij vestnik, 15, 20 February [in Russian].
16. F. R-i. (1835). Odessa. La Norma. Il pirata, 12, 11 agosto [in Italian].
17. (1835). Imperiale Teatro italiano in Odessa. Il censore universale dei teatri, 10, 4 febbraio [in Italian].
18. Melzi L. (1873). Cenni storici sul R. [i.e. Reale] Conservatorio di musica in Milano. Milano: Regio stabilimento ricordi [in Italian].
19. (1837). Notizie diverse. Il Pirata, 98, 6 giugno [in Italian].
20. (1836). Notizie estere. Odessa. Il censore universale dei teatri, 56, 13 luglio [in Italian].
21. (1838). Notizie estere. Odessa. Il corriere dei teatri, 79, 3 ottobre [in Italian].
22. (1836). Odessa. Il Pirata, 44, 29 novembre [in Italian].
23. (1836). Odessa. Il Pirata, 97, 3 giugno [in Italian].
24. (1836). Odessa. La Nina del maestro Coppola. Glissons n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, teatri, cronache, varietà e mode coll'aggiunta di un'appendice di musica inedita per piano-forte, 93, 3 agosto [in Italian].
25. (1836). Odessa. La Nina del maestro Coppola. Il Pirata, 9, 29 luglio [in Italian].
26. (1837). Odessa. Otello. Il Pirata, 9, 1 agosto [in Italian].
27. (1831). Teatro italiano in Odessa. Il censore universale dei teatri, 62, 3 agosto [in Italian].
28. (1832). Teatro italiano in Odessa. Il censore universale dei teatri, 43, 30 maggio [in Italian].
29. (1832). Teatro italiano in Odessa. Il censore universale dei teatri, 101, 19 dicembre [in Italian].
30. (1834). Teatro italiano in Odessa. Il censore universale dei teatri, 82, 11 ottobre [in Italian].
31. (1835). Teatro italiano in Odessa. Il censore universale dei teatri, 102, 23 dicembre [in Italian].

УДК 796 (012.35)+793. 322

*Ільєнко Ірина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
irenus9@mail.ru*

ПРОСТОРОВА ЕВОЛЮЦІЯ МУЗИЧНО- ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВЗАЄМОДІЙ (XVII – XVII СТОЛІТТЯ)

Стаття присвячена просторовим змінам музичних та хореографічних стосунків упродовж XVI–XVII століть. Розглянуто етапи розвитку музично-пластичних поєднань та проблеми співіснування в єдиному просторі балетної вистави. Думка автора зосереджена на характері взаємодій танцювальних та музичних компонент. Історичну еволюцію балетного простору співвіднесено з процесом від одиничного до цілого, де звук-жест постає елементарною просторовою конструкцією, а наступні модифікації – напрямком на шляху його структуризації. Головними трансформаційними змінами музично-пластичних структур окресленого періоду названо співіснування, взаємоімітацію, взаємоприспосовування та взаємовплив.

Ключові слова: балетний простір, музично-хореографічні взаємодії, музичний простір, хореографічні структури, музична образність.

Ильенко Ирина Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкально-теоретических дисциплин Киевской муниципальной академии эстрадно-циркового искусств.

Пространственная эволюция музыкально-хореографических взаимодействий (XVI – XVII столетия).

Статья посвящена пространственным изменениям музыкальных и хореографических отношений в течение XVI–XVII столетий. Рассмотрены этапы развития музыкально-пластических сочетаний, характерные черты их сосуществования в едином пространстве балетного спектакля. Мысль автора сосредоточена на характере взаимодействий танцевальных и музыкальных компонент. Историческая эволюция балетного пространства соотнесена с процессом от единичного к целому, где звук-жест представляется элементарной пространственной конструкцией, а последующие модификации – направлением на пути его структуризации. Главными трансформационными изменениями музыкально-пластических структур очерченного периода названы сосуществование, взаимоимитация, взаимоприспособление и взаимовлияние.

Ключевые слова: балетное пространство, музыкально-хореографические взаимодействия, музыкальное пространство, хореографические структуры, музыкальная образность.

Iliencko Iryna, PhD. in Arts, senior lecturer of the music-theoretical subjects chair, Kyiv municipal Academy of circus and variety arts.

Spatial evolution of music and dance interactions (XVI – XVII century).

The article is devoted to spatial changes in the music and dance relationship over the XVI–XVII centuries. The stages of development of the musical and choreographic combinations, the characteristics and problems of coexistence in one space of ballet are reviewed. The author's opinion focused on the nature of the interactions of dance and music components. The historical evolution of ballet space associated with the process from single part to the whole, where the sound-gesture appears elementary spatial design and subsequent modifications – direction in the way of its structuring. Major transformational changes in the musical and choreographic structures of the above-mentioned period are coexistence, adaptation, imitation and interference.

Key words: ballet space, musical-choreographic interaction, musical space, choreographic patterns, musical imagery.

Завдяки наочному сприйняттю мистецтво хореографії якнайкраще демонструє просторові відношення у формі різномистецьких сполучень. Розуміння балетного простору сумою мистецьких поєднань дає можливість більш детально усвідомити їх якості. На окрему увагу заслуговують стосунки наочних (у даному випадку танцювальних) і чуттєво відчутних (музичних) побудов, поєднання яких організовує функціонування сценічних просторових форм. Співіснування двох ґрунтовних просторових утворень – ритмо-інтонації та хореографічного жесту – вибудовує й кристалізує просторові форми музично-хореографічного мистецтва. Просторовість ритмо-інтонації обумовлює музичне сприйняття, адже свідомість людини, сприймаючи звукову послідовність як переміщення, здатна моделювати ці траєкторії та форми руху за законами хореографічного розвитку. "Балетне мистецтво і є по суті виразом і виявленням зовні, тобто у просторі, форм, що рухаються у часі та визначаються музичним змістом. Отже, балет є насамперед реалізацією музики, або шляхом до фіксації звукових відчуттів у наочних образах" [1, 32], – зазначає Б. Асаф'єв. На думку вченого, музична інтонація продукує рух. Як бачимо, стосунки музичних структур та хореографічних побудов розгортаються на ґрунті реального простору та моделюють всередині нього безліч

балетних модусів. Тож, метою статті є висвітлення трансформаційних змін музично-хореографічних просторових відношень XVI – XVII століть.

Історичну еволюцію балетного простору можна співвіднести з процесом від одиничного до цілого, де звук-жест постає елементарною просторовою конструкцією, а наступні модифікації – напрямком на шляху його структуризації. Зазначимо, що поняття одиничних елементів якнайкраще підтверджує паралельність (неспівпадання) існування музики і пластики у ранніх балетних виставах. Так, перші пантомімо-танцювальні форми майбутнього хореографічного мистецтва вбачаються лише прообразами різнопросторових відношень. Не зважаючи на тимчасову невиокремленість балету із театральної вистави, різноманіття його початкових проявів (фігурний, мадригальний, пасторальний, кінний та ін.) постає спробами налаштування взаємодій між музичним супроводженням і танцями.

Опікування проблемою музично-танцювальних взаємодій підтверджується багатьма хореографами-теоретиками того часу: Доменіко да П'яченца ("Про мистецтво стрибати і танцювати", 1416), Гульєльмо Ебрео ("Трактат про мистецтво танцю", 1463), Фабриціо Карозо ("Балетто", 1581 і "Шляхетність дам", 1600), Туано Арбо ("Орхесографія", 1588), Чезаре Негрі ("Витонченість любові", 1604). Однак лише Доменіко да П'яченца виокремлює головний принцип побудови просторових музично-танцювальних відношень – ритм, який, на його думку, є механізмом зв'язку повільних та швидких рухів з музикою. Шкала ритмів, запроваджена хореографом, здійснювала поєднання танцювальних і музичних елементів, форми яких постають першоелементом майбутнього балетного мистецтва¹.

Усвідомлення ритму найважливішим чинником музично-хореографічних відношень знаходимо у Т. Арбо. Характеризуючи одну з паван ("Прегарна володарка мого життя"), він простежує спроби поєднання музичного ритму (чергування половинних і четвертних тривалостей) з танцювальними кроками (так звані "низькі" бас-данси) – зокрема, два простих і один подвійний крок вперед та два простих і один подвійний крок назад. Отримана комбінація кроків павани являла собою вже організовану танцювальну побудову, у порівнянні з елементарним пластичним жестом. Саме такий рівень організації пластики спонукав до узгодження з музикою. У поясненні до музичного супроводу павани, наведеному Т. Арбо у трактаті "Орхесографія", зазначено, що фігури танцю співвідносяться з музичними фразами і поетичним текстом. Переважно акордове викладення, дводольний метр, повільний темп, урочистий характер, ритмічний акомпанемент барабану, який зазвичай повторював ритм мелодії, якнайкраще поєднувалися з простими танцювальними кроками [7, 25–26].

Спроби просторового узгодження танцювальних побудов з музикою вбачаємо також у фіксації рухів під нотним записом, або цифровими позначеннями з подальшим розшифруванням рухів.

Теоретичні міркування про музично-танцювальні стосунки спробував втілити Бальтазаріні де Бельджозо – композитор і постановник танців "Комедійного балету королеви" (1581). Осягнувши головне, що зробило його балет найбільш характерним зразком жанру тієї доби (необхідність узгодження, за його висловом, "зору, слуху та розуму"), Бальтазаріні, по суті, продемонстрував

спроби співіснування музичних і хореографічних елементів². Усвідомлюючи ритмічну основу ґрунтовною об'єднуючою ланкою, притаманною як танцю, так і музиці, він поєднував окремі інструментальні, сольні та хорові фрагменти з характерними рухами танців-демонстрацій. Таке музично-пластичне сполучення свідчило про співіснування танцювальних та музичних просторових поєднань – першого етапу діалогу головних складових балетної вистави. Модус просторових відношень був обумовлений взаємною відповідністю художніх засобів, відмінних за різницею сприйняття, але прямуючих до об'єднання у єдиній просторовій площині. Відповідність вбачаємо в емоційній тотожності мистецьких виявів: нескладна та невелика амплітуда техніки рухів (у більшості випадків – демонстрація різних поз) відповідала доволі статичному музичному супроводу; танцювальна динаміка відтворювалась у варіаційних повторах – про їх наявність зазначає Т. Ліванова, характеризуючи принцип варіаційного розвитку в музиці англійських вірджиналістів як "пошуки можливих відхилень від вихідного образу без втрати чіткої уяви про нього" [4, 31].

Зазначимо, що тогочасні танцювальні композиції-мініатюри передавали спроби якісних просторових змін засобами приєднання емоцій до танцювальної техніки, про що свідчать назви композицій ("Нелюб'язна", "Постійна", "Кокетка"). Ці побудови демонстрували наступний, більш складний ступінь пластичної організації – пантоміму та танцювальні рухи – дві найголовніші складові хореографічних побудов. Найяскравішим чинником, котрий якісно змінив простір та створив танцювальну образність, постає саме емоція, що відкривала імпровізаційність пластики, спонукаючи вдосконалювати мелодійну гнучкість, чіткість кадансових розмежувань, безперервний зв'язок мотивів. Чуттєвість обумовлювала також зміни у музичній моториці, надаючи танцювальним образам емоційного забарвлення³. Як результат – синтез емоцій і танцювальних рухів.

Доречним вбачаємо зауваження Б. Теплової про співвіднесення моторної сфери людини з емоційним наповненням музичного ритму: "Почуття ритму ґрунтується на моторній природі" [8, 272]. Емоції (враховуючи назви тогочасних балетних композицій) демонстрували два плани просторового наповнення: емоції-стани та емоції-процеси; не зважаючи на опозиційний стан, обидва елементи були спрямовані до єдиного результату – емоційної форми, яка продукувала образність сприйняття. Визначаючи емоцію як "процес, результат, образ і досвід", В. Холопова тим самим виділяє параметри емоційної форми. Так, емоція-образ розуміється структурною одиницею, а емоція-результат – конструкцією, яка свідчить про багаторівневу структуру, що будує просторовий зміст. "Емоція в мистецтві по суті належить сфері змісту, тож, "емоція форми" – теж різновид змісту", – вказує дослідниця [9].

Характерною особливістю емоцій у перших балетних композиціях вважаємо взаємоімітацію: характер танцювальних рухів намагається підтвердити характер музичного супроводу – і навпаки. У розподілі дослідницею емоційних співвідношень, пов'язаних з образною семантикою (емоція, як головний дієвий образ, та емоція, що виступає фоном), зазначимо використання першого визначення емоції основною просторовою складовою у початкових балетних постановках.

Якщо розглядати свідомість як внутрішній суб'єктивний образ, внутрішню мисленнєву форму, зрозумілою стає здатність митця перетворювати їх у мистецькі форми (у даному випадку це процес створення композитором музичної образності, балетмейстером – хореографічної образності). Приміром може бути згадка про балет з виходами ("Балет фей із Сен-Жерменського лісу", 1625), де балетні акти демонстрували пластичний образ засобами сольного або ансамблевого танцю. Основу пластичних образів складали мотиви світських танців, оздоблені елегантністю танцювальних рухів. Це і було тією початковою взаємоімітацією хореографічної образності, яка налаштовувала відношення з музичною образністю в оточуючому просторі та була хореографічним прообразом⁴.

Про музичну образність у зв'язку з танцювальною згадує Т. Ліванова, визначаючи динаміку побутового танцю як одну з останніх образних меж музичного стилю, що панував у XVII столітті [6,61]. Образність вибудовувала програмність музичного простору – чинник форми – та сюжетність, що формувала простір поки ще частково балетної вистави.

Наступний еволюційний щабель балетного мистецтва організувала сюжетність, трансформувавши реальний сценічний простір впровадженням симультанних декорацій та розподілом його на небесний (підвищений) і земний (біологічний). Вибір міфів сюжетною основою балетних вистав, починаючи з першого повноцінного зразка балетного жанру – "Комедійного балету королеви" (1581) – демонстрував просторове буття "верху" (чарівниця Цирцея, боги Меркурій, Юпітер, Главк, богиня Фетіда) та "низу" (король, королева, полонений, пажі). Така типологія окреслила просторовий розподіл балетного мистецтва на декілька століть вперед і продемонструвала перші спроби співіснування хореографічної та музичної образності.

Існування балету XVII століття у складі опери обумовлювало повторення балетом музичних процесів – зокрема, становлення форми, накопичення стильових елементів, вдосконалення виразних засобів. Процес усталення образних контрастів, драматичних конфліктів, структурного становлення танцю відбувався паралельно зі змінами в музиці. Це підтверджує процес диференціації оперного жанру, що співпав за часом із жанровим розгалуженням балету, зокрема, з появою балету-маскараду, драматичного балету та балету з виходами. Примхливі, вигадливі структури балету-маскараду нагадували комічну оперу ("Балет про Латона і жабу" – 1607; "Цигани" – 1610; "Балет безголових жінок" – 1610); асоціації з оперою-seria викликав драматичний балет з героїчною та комедійно-фантастичною пластикою ("Балет аргонавтів" – 1614; "Звільнення Рено" – 1617; "Замок Бисетр" – 1632); балет з виходами демонстрував прагнення до дієвого розвитку безперервних танцювальних актів, представлених антре одного або кількох танцівників ("Балет фей Сен-Жерменського лісу" – 1625), чим переконливо підтверджував відповідність тогочасній музичній складовій (речитативи, вокальні арії, хори). Подвійна музична форма (ААВВ) відповідала хореографічним настановам: варіаційні повтори першої частини забезпечували появу і вихід танцівників, друга частина супроводжувала танці всередині залу.

Серед тогочасних балетних різновидів визначимо драматичний балет як найбільш показовий в аспекті просторових змін. Пантоміма, що імітувала во-

кальну розповідь пластичною дією, прямувала до дієвого танцю, а фігурний танець удосконалював накопичені прийоми за принципом гармонійної рівноваги форм і пропорцій.

Демонструючи паралельне конфігураційне співіснування музичних та хореографічних виявів, модифікації яких відбувались переважно в середині відповідних мистецьких просторів, перша половина XVII століття налаштовувала початковий етап міжпросторового діалогу з усвідомленням можливих подальших взаємодій.

Водночас зазначимо, що XVII століття залишило балет лише другорядною складовою опери. Про це свідчать поодинокі зауваження ("Тут танцюють") у партитурі опери "Орфей" (1647) Луїджі Россі, що вказувало на традиційне створення балетної музики французькими композиторами. Окремість створення оперних і балетних музичних номерів виключала будь-які просторові стосунки, окрім паралельних. Розгорнуті балетні номери, серед яких могли бути ідилії, еклоги, свята перебували статичними елементами цілісного оперного твору.

Пояснення просторової статичності надає К. Кузнецов, зауважуючи, що "опері XVII століття відповідає декорація... з центрично перспективною проекцією, архітектурні споруди і навіть хмари на небі... – все це тяжіє до центрального сценічного пункту..." [5, 36]. Логічним результатом такого зосередження постає не лише статичність сценічного оточення, а й статичні балетні складові. Оскільки балетний танець підкорювався естетичним принципам усієї вистави, еволюція танцювальних конфігурацій відбувалась лише на рівні кристалізації рухів та вдосконалення симетричності побудов.

Наступний крок від паралельного взаємоіснування музики і хореографії у балетній виставі до їх взаємоприспосовування та взаємовпливу зробив Ж.-Б. Люллі. Технічна віртуозність композитора та форма його арій налаштували хореографа П'єра Бошана на докорінні зміни танцювальних комбінацій: затвердження принципу пластичної рівноваги ("en dehors") та усталення двох творчих амплуа – танцівника-віртуоза і майстра драматичного змістовного танцю. Додамо, що тогочасні танцювальні конфігурації всіляко оздоблювались хореографічними "прикрасами" на кшталт мелодійних оздоблень в інструментальних супроводах.

Доказовість взаємоприспосовування музичних і танцювальних конфігурацій тієї доби могла б забезпечити фіксація рухів, але винайдена П. Бошаном система запису танцю була загублена⁵. Саме в епоху Ж.-Б. Люллі – П. Бошана танцівники-віртуози, вдосконалюючи ту чи іншу обрану танцювальну форму (чакона, лур, пасп'є, гавот, менует, сарабанда, бурре та ін.), не тільки реформували просторові елементи хореографічного мистецтва, а й пристосовували їх до музичного змісту.

Про розпочатий зустрічний рух конфігураційних відношень музики і танцю свідчить уривок з праці хореографа-теоретика Клода-Франсуа Менетріє "Про балети старовинні і сучасні згідно правил театру" (1684): "Слід пристосовувати арії до дії, рухів і до зображуваних пристрастей, тому що арії існують для рухів, а не рухи для арій, як у звичайних танцях. Можна ділити ці арії на дві або три різні частини, згідно різноманіттю дій, що відбуваються в одному вихо-

ді. Можна також змінювати мотив, коли змінюється дія" [4, 145]. Комбінаторна множинність танцювальних рухів підтверджується зауваженням теоретика-хореографа Жака Бонне про те, що "автор балетів може створити стільки ж танців, скільки фігур має геометрія" [4, 207].

Підсумовуючи вищезначене, констатуємо, що першочерговою проблемою балетного простору впродовж його еволюційного розвитку постає налаштування взаємодій між танцювальним і музичним простором. Головними етапами розвитку музично-пластичних поєднань вищезначеного періоду назовемо співіснування, взаємоімітацію, взаємоприспособлення та взаємовплив.

Примітки

¹ Слово "balletto" Доменіко да П'яченца вперше використав відносно послідовності контрастних танцювальних темпів, з'єднаних у формі танцю.

² "Комедійний балет королеви" був представлений на святкуванні шлюбу Маргарети де Водемон із герцогом Анном де Жуайез. Музика арій та хорів належить композитору Ламбер де Больє, інструментальні номери – королевському співаку Жаку Сальмону.

³ Винахідником терміна "емоції" вважається Р. Декарт (трактат "Пристрасті душі", 1649).

⁴ Додамо, що у деяких випадках танцівники декламували вірші та виконували поліфонічну арію.

⁵ Існують припущення, що вона була передана Раулю Фейе, автору "Хореографії, або Мистецтва записувати танець" (1699).

Література

1. Асафьев Б. О балете / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1974. – 296 с.
2. Блок Л. Классический танец. История и современность / Л. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
3. Дулова Е. Н. Балетный жанр как феномен (русская традиция конца XVIII-начала XX века) : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02: Музыкальное искусство / Е. Н. Дулова. – М., 2000. – 42 с.
4. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 296 с.
5. Кузнецов К. Театральная декорация в XVII – XVIII столетиях и её историко-музыкальные параллели / К. Кузнецов // Советская музыка. – 1934. – № 2. – С. 5–7.
6. Ливанова Т. Из истории музыки и музыкознания за рубежом / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1980. – 238 с.
7. Рыбкина Т. Музыка, рождённая движением: Танцы позднего Возрождения (опыт ритмического анализа) / Т. Рыбкина // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 2. – С. 24–27.
8. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М.-Л., 1947. – 335 с.
9. Холопова В. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы / В. Холопова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.m-music.ru/index.php?showtopic=4370>

References

1. Asafyev, B. (1974). About the ballet. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Block, L. (1987). Classical dance. History and modernity. Moskva: Iskustvo [in Russian].
3. Dulova, K. (2000). The ballet genre as a phenomenon (Russian tradition of the late XVIII-early XX century. Doctor's thesis. Moskva [in Russian].