

Т. В. СМИРНОВА

Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки

УДК 78.085.1. 034.7 (420)

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ
В АНГЛИЙСКОЙ КОНСОРТНОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XVI-XVII ВЕКОВ:
НА ПУТИ К «АБСОЛЮТНОЙ» МУЗЫКЕ

Английская консортная культура репрезентирует важную и во многом самобытную ветвь раннебарочного инструментализма¹. Неотъемлемой составляющей её жанровой системы является танцевальная пьеса². Несмотря на обилие современных европейских танцевальных жанров, английские авторы избирательно отнесли к этому разнообразию, отдав предпочтение трём видам — *паване, гальярде и аллеманде*.

Если средневеково-ренессансная танцевальная литература носила сугубо утилитарный характер, то с конца XVI века музыканты всё чаще стали создавать танцы для «чистого» музицирования. Это явилось отражением новых тенденций в развитии танцевальной музыки, связанных с её функциональным переосмыслением. Обилие танцевальных пьес с явно утраченными качествами прикладной музыки появляется в это время и в английской ансамблевой культуре. На основе анализа наиболее распространённых в английской консортной музыке танцев были обозначены *основные признаки отхода танцевальной литературы от прикладного назначения, проявившиеся* на уровне всех параметров музыкального текста — структуры и музыкальной стилистики (прежде всего ритма и фактуры). Исключение составляют метрические характеристики, определяющие жанровую атрибуцию и создающие аллюзии с моделями бытовых танцев.

В качестве начала новой практики инструментального музицирования расценивается появление в Англии с начала XVII века множества источников, включающих разножанровые композиции³. Показателем функционального переосмысления танцевальной музыки является и утверждение *авторства*. Вплоть до середины XVI столетия, когда танцевальная литература связывалась исключительно с прикладной ситуацией, авторство было несущественным. Новое понимание танца как инструментальной пьесы для слушания, или как интеллектуальной музыкальной формы, характеризующейся возрастанием сложных композиционно-стилистических и технологических приёмов, способствовало росту авторского самосознания.

Стилистическим параметром, отличающим две функционально различные области танцевальной музыки, является выбор *темброво-исполнительского состава*. В исполнении танцев прикладного назначения предпочтение отдавалось звуковой яркости и тембровой красочности, особенно если празднества происходили на открытом воздухе. Точные исполнительские составы в то время не фиксировались, и историкам известен лишь общий принцип комбинирования различных инструментов. В этом отношении удачным материалом являются прикладные танцы из сохранившейся, правда, более поздней версии маски «Комус» поэта Дж. Мильтона (1643) в редакции Т. Арне (1738), где выписан тембровый состав. Помещённые в маску танцы чаще поручены инструментам разных семейств. В «Dance» [11, с. 33–36] деревянные духовые (два гобоя и фагот) дублируют струнные, а харпсихорд — партии обеих — духовой и струнной групп. В другом танце [11, с. 100–101] мелодию флейты дублируют струнные (скрипки, виола и басы), функция клавишного также сводится к дублировке партий деревянных и струнных. Однородный тембровый состав с участием струнных и клавишного инструментов встречаем лишь в танце с тамбурином [11, с. 127–132].

В английской консортной музыке танцы, предназначенные для исполнения составом *broken consort*, в частности Р. Рида и Р. Алисона [14], отчётливо сохраняют связь с собственно дансантами литературой не только на уровне тембровых характеристик, но и композиционных принципов. Однако более значительный объём ансамблевых танцев предназначен, в случае выписанного состава, для *whole consort*, а именно консорта тихозвучных виол (*consort of viol*), что определяет их принадлежность к области камерного музицирования.

К наиболее важным *структурным принципам* дансанных пьес, что единодушно отмечают исследователи [1; 2], относятся квадратность и периодичность построений, симметричные структуры «вопросо-ответного» типа и кварто-квинтовая координация каденционных созвучий, а также стабильность метра, равномерная акцентность, и наличие характерных

регулярно повторяемых ритмических фигур. Консортные танцы подчинены единому композиционному принципу — вариантное обновление музыкального материала в последовании разделов при отсутствии их повторений на расстоянии. Тем не менее, каждый из видов обладает структурной спецификой, во многом определяющей жанровую атрибуцию и национальную разновидность конкретного танца.

В английской танцевальной практике утвердилась исключительно трёхчастная композиционная модель паваны, описанная Т. Морли: «Павана состояла из трёх разделов, каждый из которых повторялся дважды»⁴ [6]. Опираясь на сведения английского музыканта, согласно которым традиционным было исполнение после паваны производной от неё гальярды, можно заключить, что последняя также состояла из трёх репризных разделов. При этом автор описывает способ трансформации паваны в гальярду: «Обычно после паваны исполняют гальярду, музыкальный материал которой является производным от предшествующего ей танца. Для того, чтобы преобразовать павану в гальярду, необходимо изменить ритм паваны на тот, который учёные называют «трохеической пропорцией», при этом на каждые 4 семибревиса паваны мы должны уместить 6 миним в гальярде, характеризующейся также большей подвижностью» [7]. Следовательно, трёхчастное строение нормативно и для гальярды. Вместе с тем, в английской консортной литературе павана и гальярда существуют как автономные композиции и никогда не объединяются в микроцикл, что также расценивается нами как один из знаков их функционального переосмысления. Кроме того, консортные гальярды имеют не только трёх- (пьесы Т. Томкинса [12, с. 163–164], У. Брэйда [12, с. 151–152], Р. Рида [14, с. 94–98] и др.), но и двухчастное строение (гальярда О. Гиббонса [12, с. 22]), что нарушает национальную традицию и воплощает континентальную тенденцию большего структурного разнообразия жанра⁵. Типично для английских аллеманд наличие также двух (пьесы М. Пирсона [12, с. 170] и Т. Симпсона [12, с. 199]), или трёх (сочинения А. Феррабоско-младшего [12, с. 105], Дж. Копрарио [12, с. 176] и Т. Томкинса [17, с. 52]) реприз. Несколько модифицированы традиционные композиционные схемы некоторых аллеманд из циклов — двухчастные аллеманды из фантазий-сюит № 1 [15, с. 107–109] и № 6 [15, с. 148–150] Дж. Копрарио, построенные по принципу АВВ, где при отсутствии знаков реприз выписан повтор второй части с обменом партиями двух скрипок, не влекущим изменений в реальном звучании.

При сохранении относительно регламентированных композиционных схем танцев, в консортной лите-

ратуре повсеместно нарушаются квадратность и периодичность как обязательные качества дансантиности. В некоторых источниках отмечается, что, подобно паване, разделы гальярды должны быть кратны четырём и содержать по 8, 12 или 16 счётных единиц [7]. Сошлёмся на павану У. Брэйда [12, с. 97], где нормативно структурированы 1-е и 2-е части, составленные из 8 тактов, а 3-я — 9-тактна. Ввиду относительной самостоятельности голосов, их контрапунктического взаимодействия, отсутствия синхронного цезурирования и «сглаживания» каденций, затруднительно деление на более мелкие построения.

Помимо структурных характеристик жанровых моделей, аутентичные авторы также обращают внимание на типичную *метрическую организацию*: для паваны и аллеманды — двудольность, для гальярды — трёхдольность. Важным качеством дансантиных пьес является стабильность метра, что не всегда соблюдается в отдельных консортных пьесах. В каденционных построениях этот принцип нарушается «усечением» метрических долей, например, на 2 единицы в заключительном такте 2-го раздела паваны Р. Деринга [12, с. 100], или, наоборот, «увеличением», что обнаруживается в «Four-note pavan» Фэррэнта [12, с. 101–102], где предпоследний такт 1-го раздела вмещает 6/4 при основном метре 4. В других композициях, как в 1-м разделе аллеманды Дж. Копрарио чередуются размеры 4 и 5 [12, с. 176]. В середине 3-го раздела «The Belle Pavine» Дж. Дженкинса [13, с. 58–61] появляется 12-тактовый контрастный трёхдольный эпизод, звучащий также в более быстром темпе, что отмечено авторской ремаркой *but little faster*.

Для рассматриваемых жанров характерна хореическая стопная организация, за исключением некоторых образцов, имеющих инициальный ямбический (затактовый) мотив — аллеманды Э. Холборна [14, с. 99–101] и У. Лоуса № 5 [18, с. 26], гальярда Р. Рида [14, с. 94–98], — который станет стилистическим признаком танцев более позднего периода.

Сведениями о структурных закономерностях и особенностях метрической организации исчерпываются данные о жанровых моделях танцев. Авторы абсолютно не затрагивают такие важные признаки, маркирующие их жанровую принадлежность, как ритмический рисунок и мелодия. Нет также возможности восстановить эти характеристики по сохранившимся образцам танцев XVI века, что определено традицией их «конспективной» записи. Мы задались целью выявить некие стабильные повторяющиеся *ритмоформулы* английских консортных танцев, обращая при этом особое внимание на наиболее важные зоны композиции — инициальные и заключительные построения, а также повторяющиеся, или звучащие в

наиболее рельефных голосах ансамбля ритмические обороты. Обозначение устойчивых ритмических фигур сопряжено со сложностями, обусловленными нерегулярностью ритма, его постоянным обновлением, а также трудностью вычленения ритмоформул, завуалированных в сложном полифоническом сплетении голосов, влекущим утрату одного из существенных свойств дансантиности — стабильности и повторяемости ритма. С этим отчасти связана характерная тенденция развития танцевальных жанров, тяготеющих, скорее, не к индивидуализации, а, наоборот, к унификации, что ещё раз подтверждает мысль о трактовке ансамблевой танцевальной литературы как области «чистого» музицирования. Несмотря на это, удалось установить основные наиболее стабильные ритмические конструкции, звучащие в различных пьесах одного вида и маркирующие таким образом стилистические особенности жанров. Заметим, что подобных базовых ритмических моделей, более или менее постоянно воспроизводимых в консортных танцах, оказалось немного.

Общим для паваны и гальярды явилось движение равными длительностями, что отчётливо видно в заключительном разделе «Funerals pavan» Э. Холборна [10], во 2-м разделе гальярды О. Гиббонса [16, с. 39]. Для паваны и аллеманды показательна танцевальная формула — $\cup \cup$. Ритмом $\downarrow \downarrow$ открываются павана Р. Алисона [14, с. 1–9] и два раздела паваны Т. Томкинса [17, с. 70–71]. Фигура $\downarrow \downarrow$ выявляется в заключительном построении аллеманды А. Феррабоско-младшего [12, с. 105] и начальном — Т. Томкинса [17, с. 52], неоднократно она воспроизводится в танце М. Пирсона [12, с. 170]. Формула $\downarrow \downarrow$ появляется в аллеманде Дж. Копрарио [12, с. 176], $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ константна в пьесе Т. Симпсона [12, с. 199]. Её вариант — $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ — представлен в заключительном разделе пьесы М. Пирсона [12, с. 170].

Общими для всех танцев являются:

1. *Синкопа*. Фигура $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ (или $\downarrow \downarrow \downarrow$) появляется, как правило, в каденционных участках формы в одном или нескольких голосах ансамбля (паваны Р. Деринга [12, с. 100], П. Филлипса [12, с. 109–110] и Дж. Дженкинса [13, с. 58–61], гальярда [12, с. 163–164] и аллеманда [17, с. 52] Т. Томкинса). В отдельных случаях, как в паване У. Брэйда [12, с. 97], синкопа пронизывает всю композицию.

2. *Пунктир*. Формула $\downarrow \downarrow$ в сочетании с $\downarrow \downarrow$ появляется, например, в начальных тактах паваны Р. Деринга [12, с. 100], У. Брэйда [12, с. 97], или же в 1-м разделе пьесы О. Гиббонса [16, с. 108]. Показательны в отчётливом проявлении обозначенной ритмической фигуры *ravans four-note* (паваны на четыре ноты) Фэррента [12, с. 101–102] и А. Феррабоско-младшего [12,

с. 102–103], сближающиеся с остинатными формами ввиду постоянного проведения темы, преимущественно, без «интермедийных» участков. Сохраняя положение в верхнем голосе фактуры, обе темы смещаются во времени и изменяются ритмически. Темы обнаруживают между собой явное сходство: они кратки, состоят из четырёх нот и охватывают диапазон кварты. Различия заключаются в направленности мелодического движения, интонационного наполнения и в местоположении пунктира. В «укрупнённом» варианте фигура $\downarrow \downarrow$ есть в инициальных зонах паван Р. Рида [14, с. 90–93] и У. Брэйда [12, с. 151–152]. Формула $\downarrow \downarrow$ пронизывает все разделы аллеманды А. Феррабоско-младшего [12, с. 105]. Пунктирные ритмы характеризуют гальярду Т. Томкинса [17, с. 72–73], усложнённую *полиметрическими* эффектами.

В силу иной метрической организации гальярды, ритмические фигуры танца приобретают некоторую специфику. Так, для гальярды оказываются типичными: *дактилический ритм* $\downarrow \downarrow \downarrow$, *сочетание* (по горизонтали) *дактилической формулы с равномерным движением* $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ и *трохей* $\circ \downarrow$, особенно отчётливые в пьесе О. Гиббонса [16, с. 39]. Своего рода квинтэссенцией типичных ритмоформул гальярды является пьеса У. Брэйда [12, с. 152–153], уже в первом такте которой по вертикали сочетаются эти три фигуры.

К сожалению, мы не можем сделать вывод о преемственности особенностей ритмической организации консортных танцев собственно дансантиному материалу. Выявленные ритмические конструкции являются не более, чем напоминанием о природе жанра, что обусловлено помещением танцевальных ритмических фигур в условия «нетанцевальной» фактуры.

Признаком принадлежности танцевальной литературы к области прикладной музыки является «конспективный» способ фиксации, определяющийся во многом импровизационным характером раннего ансамблевого музицирования⁶. Наряду с такими нотировками на рубеже XVI–XVII веков стали появляться танцевальные пьесы с детальным прописыванием каждого голоса фактуры, что, в свою очередь, также является специфическим признаком их предназначенности области «чистого» музицирования.

Специфика консортных танцев состоит и в способе их изложения. В отличие от континентальных мастеров, которые отдают предпочтение четырёхголосию, для англичан приоритетно трёх-, пяти- или шестиголосие, что не исключает четырёхголосия. Весьма показательна в этом отношении «The Belle Pavin» Дж. Дженкинса [13, с. 58–61], текстовый инципит которой, возможно, восходит к популярной песне

«*Belle qui tiens ma via*», обычно распеваемой на четыре голоса. Однако музыкант отказывается от четырёхголосия как традиционной фактуры для танца с пением в пользу шестиголосия и тем самым отходит от трактовки паваны как собственно танца с вокальным исполнением.

Важнейшим качеством, определяющим утрату сущностных свойств дансантиности и, соответственно, функциональное переосмысление консортных танцев, является их тщательно разработанная *полифоническая фактура*, сплетённая из относительно самостоятельных, разнообразных и прихотливых в интонационно-ритмическом отношении линий, что также значительно отличает английскую ансамблевую литературу от аналогичной континентальной. Внедрение в танцевальную музыку полифонического письма находится в соответствии и с одним из главных требований консорта — слышимости и мелодической активности каждого голоса. В отдельных случаях качество фактурной организации пьес способствует воссозданию аллюзий с моделями бытовых танцев. Так, «образ» паваны, её интрадный характер создаётся эквиритмикой голосов, что заметно в начальных тактах 1-го раздела пьесы У. Брэйда [12, с. 151–152] или 2-го — Р. Деринга [12, с. 100]. Всё же подобные участки очень кратки, удельный вес приходится на полифоническую проработку фактуры. По принципу имитации со свободным продолжением вступают, например, голоса «*The Belle Pavin*» Дж. Дженкинса. Весьма распространена техника ярусной группировки голосов, что встречаем в гальярде Т. Томкинса [12, с. 163–164], паванах «*Dovehouse*» А. Феррабоско-младшего [12, с. 104] и Дж. Дженкинса [15, с. 18–20], в начальном разделе которой (т. 1–9) голоса консорта сгруппированы в два пласта: первый — пара верхних голосов в канонической имитации, второй, с собственным материалом в контрапункте *simplex* — остальные голоса. В стилистике некоторых пьес отчётливо воздействие ричеркарного письма с характерным стреттно-имитационным проведением относительно краткой, но достаточно индивидуализированной темы во всех голосах, что обнаруживаем во 2-м разделе паваны Т. Томкинса [17, с. 51]. Широко представлена и контрапунктическая техника, основанная на гибком взаимодействии относительно самостоятельных в интонационно-ритмическом отношении мелодических линий. Высокая степень полифоничности существенно отличает английские танцы от континентальных, тяготеющих к хоральному складу⁷. Хоральная фактура в большей степени свойственна английским танцам для *mixed consort*, что отчасти объяснимо тембровой семантикой: ансамбль разнородных инструментов вызывает ассоциации с прикладной музыкой.

Наоборот, полифоническое сплетение голосов однородных инструментов *consort of viol*, с их тихим и мягким звучанием в камерной обстановке создаёт аллюзии с аристократической гуманистической беседой.

Принципы, характеризующие танцевальную литературу, не связанную с областью прикладной музыки и сопряжённую с процессом формирования музыки абстрактной, были настолько актуальны, что оказали воздействие на собственно дансантиную музыку. Вновь обратимся к танцам из «Комуса», обозначенным как «*Danse*» без указания на жанровые разновидности. Они характеризуются ясным гармоническим изложением, синхронным цезурированием построений, чёткостью каденционных оборотов «автентического» типа, простотой фактуры, порой нестабильной плотности (с участками двух-, трёх- и четырёхголосия), а также структурной квадратностью и периодичностью. Так, начальное построение танца [11, с. 100–101] подобно периоду из двух четырёхтактовых предложений, завершаемых созвучиями кварто-квинтовой координации. В другом случае [11, с. 33–36] квадратность и периодичность несколько нарушены: 2-й раздел 1-й части состоит из двух построений; если первое сохраняет четырёхтактовую структуру, то второе расширено до шести тактов «прерванным» оборотом в VI ступень лада *C*. Вместе с тем, в танце сохраняются такие качества дансантиности, как стабильность метра (6/8), ритмического движения (триольность), благодаря чему ясно распознаются черты жиги, а также устойчивость формы с характерными повторами материала на расстоянии. Неквадратные пятитактные предложения обнаруживаем во 2-м разделе танца с тамбурином [11, с. 127–128].

В процессе активного развития камерного музицирования происходила трансформация старых форм ренессансной музыки. Естественной «точкой отсчёта» формирования барочных инструментальных жанров стала и танцевальная культура, которая за короткий промежуток времени переросла в новое функциональное качество и наполнилась новым содержанием. Значительный объём литературы английских авторов, маркированной танцевальными обозначениями, имеет опосредованное отношение к собственно дансантиной культуре. В ней обнаруживаются лишь отдельные жанровые рудименты, проявляющиеся на уровне общих композиционно-метрических принципов. Абстрагирование танцевального материала от жанрово-бытовых прототипов посредством максимальной полифонизации способствовало его сближению с видами «учёной» музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Консорт (англ. *consort* — сообщество, товарищество) — инструментальный ансамбль, распространённый в Англии в XVI–XVII вв. В тембровом отношении принято выделять два относительно устойчивых его типа: *broken* («разделённый»), включающий инструменты разных семейств, и *whole* («цельный»), состоящий из однородных инструментов, преимущественно виол (*consort of viol*), нередко с портативным органом [3]. Относительно термина *broken* иную позицию занимает У. Эдвардс, согласно которому наиболее адекватным для обозначения ансамбля инструментов различных семейств является *mixed* (смешанный) [8]. В данной статье понятия *broken consort* и *mixed consort* используются как синонимы.

² При воссоздании жанровой системы мы опирались на содержание современных антологий, главным образом, академической серии «Musica Britannica».

³ Их описания содержатся в предисловиях к соответствующим томам «Musica Britannica», а также в статье У. Эдвардса [9].

⁴ По данным М. Преториуса обычной формой паваны было наличие «трёх реприз» [4], а согласно Т. Арбо, павана могла иметь 2, 3 или 4 раздела с повтором каждого [6].

⁵ Трёхчастное строение имеют и гальярды М. Преториуса. Более разнообразны по структуре итальянские гальярды — от 2-х до 4-х частей.

⁶ Ранние нотировки танцев даны в виде мелодии, выписанной бревисами. Реальное звучание предполагало добавление голосов и интонационно-ритмическую активизацию. Эта традиция записи танцев сохраняется до конца XVI в. («Орхезография» Т. Арбо [5]).

⁷ Особенно показательны танцы Э. Видмана и М. Преториуса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова Т. Б. Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI–XVII веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1981.

2. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. — Л.: Ленинградская филармония, 1936.

3. Консорт // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. Л. О. Акопяна. — М.: Практика, 2001.

Преториус М. Синтагма мусикум // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1971. — С. 158–172. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).

4. Arbeau T. Orchesographie [Electronic resource]: Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes pevent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. — URL: www.memory.loc.gov.

5. Brown A. Pavan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians; ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.

6. Brown A. Galliard // The New Grove Dictionary of Music and Musicians; ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.

7. Edwards W. Introduction // Musica Britannica. — V. 40: Music for mixed consort. — London, 1977. — P. xiii–xv.

8. Edwards W. Sources of instrumental ensemble music to 1630 // The New Grove Dictionary of Music and

Musicians; ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

9. Holborne A. Funerals Pavan [Electronic resource]. — URL: <http://anaigeon.free.fr>.

10. Musica Britannica / ed. by J. Herbage. — London, 1961. — Vol. 3: The Masque Comus: Thomas Arne. — 161 p.

11. Musica Britannica / ed. by W. Coates, T. Dart. — London, 1955. — Vol. 9: Jacobean consort music. — 234 p.

12. Musica Britannica / ed. by D. Peart. — London, 1977. — V. 39: John Jenkins: Consort music of six part. — 183 p.

13. Musica Britannica / ed. by W. Edwards. — London, 1977. — V. 40: Music for mixed consort. — 163 p.

14. Musica Britannica / ed. by R. Charteris. — London, 1980. — V. 46: John Coprario: Fantasia-Suites. — 188 p.

15. Musica Britannica / ed. by J. Harper. — London, 1982. — V. 48: Orlando Gibbons: Consort Music. — 124 p.

16. Musica Britannica / ed. by J. Irving. — London, 1991. — V. 59: Tomas Tomkins: Consort Music. — 110 p.

17. Musica Britannica / ed. by D. Pinto. — London, 1991. — V. 60: William Lawes: Fantasia-suites. — 127 p.

Смирнова Татьяна Вячеславовна

преподаватель кафедры истории музыки,
аспирантка Новосибирской государственной
консерватории им. М. И. Глинки