

ТАТЬЯНА СУРЕНОВНА КЮРЕГЯН*tatyana-kyuregyan@yandex.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

TATYANA S. KYUREGYAN*tatyana-kyuregyan@yandex.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Music Theory Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Немузыкальные корни музыкальных категорий**

Классические инструментальные формы справедливо трактуются как высшее выражение имманентно-музыкального начала в композиции. Однако многие их важнейшие категории очень долго и постепенно формировались в синкретичном искусстве, где музыка еще не получила автономии. Среди них *мотив* и *каденция*. Их происхождение обычно связывают со словесным текстом: предшественников одной сильной доли в мотиве находят в словесном ударении, в стихотворной стопе, а прообраз кадансового завершения видят в окончаниях словесных строк, предложений (в том числе стихотворных). Однако это был не единственный источник. Танец, его движения также формировали акцентные опоры мотива и каденционные завершения, что зафиксировано в хореографических трактатах XV–XVI веков. Подобно тому, как Ю. Н. Холопов выделяет «словомотив», или «лексический мотив» в старинной вокальной музыке, правомерно указать на танцевальный «шаг-мотив», или «жест-мотив». Связь другой важнейшей музыкальной категории, каденции, с танцем прямо подтверждается наличием движения с тем же названием — *cadence* (франц.), *cadenza* (итал.). Указывая на прыжок с приземлением (отсюда название: от лат. *cado* — падаю), оно так же устанавливает границы, как каденция в музыке. «Чисто музыкальное», таким образом, глубоко коренится не только в слове, но и в движении, в танце. И все они по-своему организуют время как свою основу — в слове, танце, музыке время обретает ритм.

Ключевые слова: музыкальные категории, мотив, каденция, синкретичные формы, словомотив, шаг-мотив, танцевальная каденция, ритм слова, ритм танца, ритм музыки

DOI: 10.26176/MSC.2020.40.1.007**ABSTRACT****Non-Musical Origins of Musical Categories**

Classical instrumental forms are rightly viewed upon as the highest expression of immanent musical essence in composition. Still many of its extremely important categories have been forming themselves gradually for a very long time within syncretic art in which music hadn't become autonomous yet. Among them are motive and cadency. Their origin is usually associated with verbal text: the forerunner of one strong beat in a motive is found in the stressed syllable of the word, in the metric foot and the preimage of the cadence completion is seen in the endings of verbal lines, sentences (including verse). Still it was not the only specimen. Dance, its movements also formed the accented bases of the motive and cadence endings, which were recorded in choreographic tractates of the 15–16 centuries. Similar to Yu. N. Kholopov mentioning “word-motive” or “lexical motive” in ancient vocal music it is rightful to point out dance “step-motive”, or “gesture-motive”. The connection of another most important musical category with dance is directly confirmed by the presence of movement with the same name — *cadence* (French), *cadenza* (Italian). Pointing at a jump with a landing (the name comes from the Latin *cado* — to fall), it also sets boundaries, as cadency in music. Thus, “purely musical” is connected not only with word but also with movement, with dance. And they regulate in their own way time as its own basis — time gets rhythm in word, dance, music.

Keywords: musical categories, motive, cadency, syncretic forms, word-motive, step-motive, dance cadency, rhythm of word, rhythm of dance, rhythm of music

DOI: 10.26176/MSC.2020.40.1.007

Татьяна Кюрегян

НЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ КОРНИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАТЕГОРИЙ¹

Всё новые исследования, проводимые в широком историческом, культурном, художественном контекстах, подтверждают: музыка, проникая в самые далекие, казалось бы, сферы человеческого бытия, и сама пронизана скрытыми и явными токами из не связанных на первый взгляд духовных и материальных сторон жизни. Синкретичное прошлое искусства звуков и, возможно, вновь синкретичное будущее заставляет задуматься о происхождении самых фундаментальных его опор, включая те, что долгое время мыслились как имманентно-музыкальные. Современной теорией уже немало сделано в этом направлении, но еще многие важные для становления музыкального сознания области требуют своего осмысления.

Апофеоз автономной музыкальной композиции, как известно, приходится на эпоху венских классиков, и главнейшие собственно музыкальные категории по справедливости принято сверять с ними (хотя если смотреть шире, то с определенными оговорками это и тональная композиция Нового времени в целом, включая Барокко). Категорий этих немало, они касаются разных сторон музыкального мышления, но пока ограничимся лишь избранными — из тех, без которых невозможна тональная форма в ее абсолютном, собственно музыкальном, качестве. Категории эти суть *мотив* — как зерно музыкальной мысли и основа всего тонального формостроительства, и *каданс* — как средство членения-завершения, без которого «постижимость» музыки (если воспользоваться любимым выражением нововенцев — *Faßlichkeit*) попросту невозможна. Относительно базовых характеристик названных явлений в их классической, то есть собственно музыкальной, версии можно не распространяться, они хорошо известны. Обратим лишь внимание, что эти в общем-то нерядоположенные категории

¹ Статья написана по материалам доклада, прочитанного на Международной научно-практической конференции памяти профессора Т. Н. Дубравской (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 9–11 ноября 2016 года).

подспудно сближает глубинная зависимость от временной стороны музыки, от ее метрического течения. (В таком утверждении, конечно, предполагается достаточно строгая трактовка мотива как смысловой и структурной единицы, связанной с одной сильной долей, и каданса как соответствующего гармонического оборота, действующего в определенных метрических условиях.)

Начнем с мотива. Ю. Н. Холопов не зря указывал, что мотив в классическом смысле — принадлежность прежде всего инструментальной музыки, очищенной от всех внемузыкальных влияний (насколько вообще возможно) [14, 287]. И не зря он в свое время активно протестовал против свободного применения этого термина в условиях, которые несовместимы со структурообразующей метрической подосновой мотива (например, в знаменном распеве) [там же, 294]. То есть, несколько упрощая и огрубляя, вне тактовой ритмики с ее выраженной акцентностью. Однако, ясно обозначив жизненный ареал мотива в таком классически ориентированном значении (прямо связанном с тональностью), он настойчиво размышлял о соотношении автономно-музыкального мотива с явлением подобным, но включающим слово — в вокальной музыке той же тональной традиции, где могут быть не только совпадения, но и расхождения между музыкальными и вербальными инициативами [там же, 320]. И далее: уже вне всякой связи с классическим мышлением, вне тональных и метрических тяготений, и даже вне точной фиксации ритма, но с ударениями, идущими от словесного ряда. Так Холопов приходит к категории *словмотива*, или *лексического мотива* как ритмофигурного слепка слова [15, 182]. Тем самым устанавливается глубокая укорененность будущего автономно-музыкального мотива в толще музыкальной истории — через слово в огромном пространстве вокальной музыки со всем разнообразием ее временной организации.

Но истоки *музыкального* мотива обнаруживаются не только там, где действует союз музыки со словом. Его предыстория просматривается и в другом союзе, не менее давнем, — музыки с *движением*, то есть в *танце*. И за всем этим стоит главное, с чего начинается музыка, — *исчисленное время*. Об этом, по сути, говорит, исходя из музыкально-эмпирического опыта, И. Ф. Стравинский, для которого музыка призвана, как известно, упорядочить «отношения между человеком и временем» [11, 99]. О том же по-своему толкует, исходя из философско-метафизического опыта, его младший современник А. Ф. Лосев: по заключению последнего, музыка как феномен времени есть становление и жизнь числа, а посему ритм — уже музыка, только «музыка без звуков» [8, 124]. И оба они, Стравинский и Лосев, наследуют в этом античности — достаточно вспомнить Аврелия Августина и его трактат «О музыке» («De musica», конец IV века), согласно которому сердцевина музыки — ритм².

² Августин: «Музыка — знание верного движения. Но о верном движении можно говорить тогда, когда что-то движется ритмично, соблюдая меры длительностей и интервалов <...>» [1, 19].

Но если первоначало музыки составляет обретшее меру время, то и первый вопрос о ее организации — чем оно, омузыкаленное время, измеряется, как размечен временной поток? Привычный для тональной эпохи ответ: метром, с его носителями — тактами, преимущественно равновеликими и равномерными. А сами такты как слуховая реальность (но не графическая лишь разметка нотного листа) рождаются от союза гармонии и мотивики, в которых бьется пульс музыки. Однако к подобному состоянию музыкального мышления еще надо было прийти, и путь был долгим. И это при том, что некая временная мера имела всегда (даже в «прамузыке»). Ее многовековая зависимость от слова признана и широко обсуждается — например, в трактате того же Августина, где, в продолжение давней традиции, музыкальный ритм сопряжен с поэтическими стопами³.

Метризирующая роль жеста не так известна, хотя исторически не менее значима. В плясовых движениях даже предполагают стимул к ритмизации самой поэтической речи до сложения греческих размеров⁴. Симптоматично, что базовый для стихотворного метра термин *стопа* связан с *шагом*. О том, как своими средствами «разделяют время» речь, мелос и движения тела, размышлял Аристоксен⁵. В более поздней науке, обращенной по преимуществу к музыке христианского богослужения, телодвижения как часть древней хорейи отступают в тень. Однако их практическое влияние на музыкальную эволюцию продолжается, пусть и за пределами «титულных» жанров Средневековья, удостоенных письменной фиксации и научного внимания. С восстановлением респектабельности танца в эпоху Ренессанса и с появлением в связи с этим первых танцевальных руководств на поверхность выходят и отношения, формирующиеся в танце между звуком и движением, — в словесные инструкции отливаются импульсы, которые жест сообщает музыке, и наоборот. При этом очевидно, что танец тоже начинается с «обуздания времени» ритмом⁶.

³ «О музыке», книги 2–4 [1, 47–144].

⁴ «Для эпохи, предшествовавшей литературной канонизации известных нам греческих размеров, надлежит предполагать тесную связь стиха с музыкой и пляской. <...> Напевность и пляска, выделяя сильные времена, способствовали ясности ритмического членения; стремления составить стих из отрезков равной длительности («стоп» и т. п.) не наблюдается. По мере того, как поэзия отделяется от музыки и пляски, утрата ритмической поддержки извне компенсируется более строгим упорядочением стиха», — говорится в статье о стихосложении из Литературной энциклопедии [12, 67].

⁵ «Как представляется, есть три [вещи], в которые входит ритм: речь, мелос, движение тела <...>. Речь будет разделять время буквами и слогами, мелос — звуками, а движение тела — позициями и фигурами», — постулирует Аристоксен (цит. по: [16, 48]).

⁶ В чем также возрождается (вполне в духе времени) античный взгляд на предмет: согласно Аристиду Квинтилиану (трактат «О музыке», II–III века н. э.), «в чистом танце» ритм явлен «сам по себе», и если в пении он мыслится слухом, то в танце — зрением (цит. по: [7, 567]).

Не зря на титульном листе хореографического трактата Фабрицио Карозо «Благородство дам» [19]⁷ символически оформленный «портал» покоится на двух опорах, где представлены изречения: с одной стороны — «dall' imperfetto al perfetto» («от несовершенного к совершенному»), а с другой — «tempo e misura» («время и мера»), с их очевидной взаимозависимостью — достижение совершенства через измеренное, упорядоченное время.

И не случайно оба слагаемых второй формулы принадлежат к самым многозначным, вбирающим массу смыслов — от предельно широких, до весьма конкретных: среди многих других значений, *темпо* (итал. *tempo*, лат. *tempus*) понимается и как сам феномен времени, и как счетная единица; *мезура* (итал. *tecura, misura*, лат. *mensura*) — как измерение и мера вообще и как временной отрезок, наполненный определенными танцевальными движениями.

Труд Фабрицио Карозо принадлежит концу XVI века, но его автор следует за «хореографическими классиками» предшествующего столетия — Антонио Корнацано [20] и Гульельмо Эбрео (он же — Джованни Амброзио [23]). И оба они вторят признанному отцу-основателю ренессансной науки танца — Доменико да Пьяченца, в чьем музыкально-хореографическом руководстве, первом из сохранившихся [21], заложены основы трактовки многих фундаментальных категорий, в том числе мезуры. И хотя у итальянцев мезура поворачивается в большей степени своей метрической стороной (в отличие от французов с их акцентом на комбинации шагов), она пребывает в неразрывной связи с движениями, которые эту метрику передают или даже создают.

Понимание этой взаимосвязи было совершенно четким: определенное метрическое состояние, согласно его носителю, даже обозначалось через конкретный танцевальный жанр — *бас-данс* (или *басса-данца* по-итальянски), *квадернария*, *сальтарелло*, *пива*. Пусть окончательно определить первопричину невозможно — движения устанавливают меру или наоборот, — в любом случае мезура не абстрактная, извне привнесенная величина, но наполненная или даже обусловленная шагами. Непреложным был, например, тот факт, что в бас-дансе имелось ровно столько базовых звуко-временных единиц, сколько танцевальных шагов. Это особенно наглядно запечатлено в двух бургундских руководствах по бас-дансу конца XV века⁸, где под нотной строкой сокращенно обозначены все движения, объединенные в мезуры. Ныне считается, что на нотном фоне зафиксирован тенор, вокруг которого импровизировались еще два-три голоса. Причем

⁷ «Благородство дам» — сильно переработанная версия вышедшего почти двумя десятилетиями раньше трактата Фабрицио Карозо «Танцовщик» [18] (подробнее об этих и других танцевальных трактатах XV–XVI веков — в издании: [6, 25–35]).

⁸ С условными наименованиями (у первого, напечатанного, — по имени издателя, у второго, рукописного — по месту хранения манускрипта, опубликованного только в 1912 году): *Мишель Тулуз*. Наставление в искусстве совершенного танца, ок. 1499–1496 [29]; Брюссельский манускрипт, ок. 1498 [25].

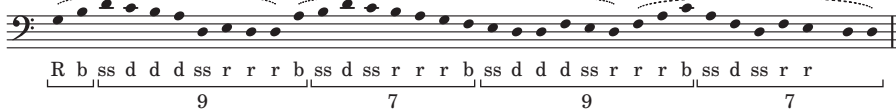
членение по мезурам как связкам шагов никак не соответствует естественным музыкальным границам с их ладовыми клаузулами (впрочем, многое зависит от прочих голосов, коих в записи нет).

Под нотоносцем указаны: в первой строке название («Барселона»), число нот (34), число мезур (4); во второй строке — шаги (со звуками в записи не соотнесены): R — реверанс, b — бранль, s — простой, d — двойной, r — демарш (простые шаги, всегда по два, ss, приходятся на один звук)⁹.



Ил. 1. Бас-данс «Барселона» (по изданию Тулуза) [29]

1 То же в соотношении шагов со звуками (скобками отмечены мезуры и число шагов, лигами — музыкальные построения согласно каденциям — на *d* — и начальному восходящему движению в построениях)



	1-я мезура	2-я мезура	3-я мезура	4-я мезура
2 шага	9 шагов	7 шагов	9 шагов	7 шагов
R b	ss d d d ss r r r b	ss d ss r r r b	ss d d d ss r r r b	ss d ss r r r b
10 звуков	14 звуков		10 звуков	
муз. каденции	<i>d</i>		<i>d</i>	<i>d</i>

Схема 1

⁹ Подробнее о шагах в издании: [6, 40–44].

Еще отчетливее прямой контакт, если не тождество мезуры с танцевальной структурой наблюдается у французского хореографа XVI века Туано Арбо. Его руководство «Оркезография» [17], хоть и написано ближе к концу столетия (первое издание — 1588 год), отражает также практику первой половины века (с учетом итальянской традиции).

Из пошагово размеченных нотных примеров ясно, что мелодия рассматривалась как средоточие определенных движений: в большинстве нотных образцов вертикальная линия (которую по инерции можно принять за тактовую черту) отмечает границы танцевальных мезур как комплектов шагов. Например, в простом бранле четырехшаговое движение налево и только двушаговое направо дает соответствующие неравновеликие построения (по 8 и 4 минимы):

Tabulature du branle simple.

Air d'un branle simple. Mouuemens pour dancier le branle simple.



Pied gauche largy.

Pied droit approché.

Pied gauche largy.

Pied droit ioinct.

Pied droit largy.

Pied gauche ioinct.

Pied gauche largy.

Pied droit approché.

Pied gauche largy.

Pied droit ioinct.

Pied en l'air gauche.

Pied en l'air droit.

Pied en l'air gauche.
fouspir.

Ces quatre pas
fōt vn double
a gauche.

Ces deux pas
font simple a
droict.

Ces quatre pas
font double a
gauche.

Ces trois pas
font vn simple
a droict.

Ил. 2. Начало простого бранля с разметкой шагов (из «Оркезографии» Т. Арбо) [17, 143–144]



И это параллельно с тем, что уже формируется и даже осознается регулярность танце-музыкальных фигур, которые нередко складываются в группы по четыре, именуемые *кватернионами*. Остается совсем немного до того, чтобы зафиксировать слагаемые этих групп в полноценных тактах. Ученик даже предлагает мэтру сделать это для ясности; но тот, не отвергая в принципе такую возможность, все же предпочитает воздержаться [2, 103] — сохранив тем самым для истории зримую картину превращения жеста в меру времени¹¹. Полностью осуществится это уже в барочную эпоху, когда тактирование станет нормой не только танцевальной музыки, но и танцевальных движений. В первом трактате, специально посвященном *хореографии*, то есть записи танцев [22], его автор, Рауль Оже Фёйе, предлагает параллельную нотацию музыки и движений, то и другое разделяя на идентичные такты, о чем сам и говорит¹².

Но если реально, пусть и без графического выражения, уже есть ровно отмеренное время и его наполнение, то чем это, спрашивается, не пространство для мотива? Только мотива с участием движения. Не противоречит этому и этимология слова: ведь первое значение латинского *motio*, *motiōnis* — именно движение, причем движение тела (*corporis*). Обычно это трактуется применительно к музыкальному мотиву несколько в ином ключе: мотив как образно-звуковой перво-двигатель последующего и основа мотивации. Однако исторически, похоже, все начиналось с движения как такового, в буквальном смысле. И еще одно значение однокоренных слов примечательно. Среди многих оттенков глагола *moveo* есть инструментально-музыкальное: играть, бряцать (на кифаре, например), а также бить, ударять (в тимпан) [5, 650]. И все это живо резонирует с мотивной историей. Вот, например, какова музыка одного из танцев XVI века — каскарды, близкой по характеру сальтарелло.

¹⁰ Пунктирной линией, добавленной автором статьи (ср. ил. 2), отмечены слагаемые двойного шага; л — левая нога, п — правая нога.

¹¹ Постепенное переосмысление отпечатывается в терминологии: в современном французском и итальянском языках то, что раньше было связано с движением, утвердилось в качестве обозначения такта в новом метрическом смысле: франц. *mesure*, *tempo*; итал. *tempo*, *misura*. О раннем понимании *tactus*'а как временной единицы, отмеченной движением руки или даже отстукиванием без метрического подтекста, см.: [4], [10].

¹² Фёйе: «Такты в танце будут обозначены, как и в музыке, маленькой черточкой, пересекающей путь танцующих. Она соответствует тактовой черте, пересекающей нотный стан. Следовательно, танцевальных тактов столько же, сколько и тактов музыкальных» [13, 117].



В сопровождении здесь первостепенно то самое бряцание-биение, то есть пульсирующее время. А смысл ему придают танцевальные движения — вряд ли подобная «звуковая дорожка» сама по себе удержала бы внимание слушателей¹³.

Тем самым исторически мотивированным оказывается еще один вид мотива — *танцевальный*, существующий как *шаг-мотив* или *жест-мотив*. Через него восстанавливается исторически правомерная параллель *слов-мотиву*, причем из области не менее обширной, чем вокальная, хоть и находящейся в основном за пределами письменности¹⁴. Путем долгой эволюции *словмотив* и *жест-мотив* совместно вывели мышление к собственно *музыкальному мотиву*.

А что же *каденция* как другая константа музыкальной композиции? Предков каденции тоже традиционно — и небезосновательно — ищут в словесности: от понижения голоса в конце речевого периода до рифмы в качестве поэтического знака концовки. Но и здесь, как выясняется, со словом

¹³ Исходный «звукокомплект» танца, достаточно ограниченный, повторяется в своих частях и целиком многократно. Согласно современной реконструкции этой каскарды по трактату Карозо (осуществленной санкт-петербургским коллективом «Vento del Tempo» (см.: <https://youtube.com/watch?v=fGklXKkDAv4>; дата обращения: 19.01.2020), начальная реприза (то есть отмеченный знакомыми знаками отдел) звучит дважды; следующая реприза, почти точно воспроизводящая вторую половину начальной, — четырежды (оговорим, что аутентичные «знаки репризы» или близкие к ним по графике имели в основном разделительный смысл; число повторений определялось исходя из танцевальной практики). Плюс к этому весь «куплет» (обе репризы со своими повторениями) исполняется четырежды. Таким образом, полный звуковой ряд включает 32 кватерниона, где по музыке абсолютно доминирует второй, квазикаденционный:

1	2	3	4
ab abbbbbb	ab abbbbbb	ab abbbbbb	ab abbbbbb

Понятно, что главная цель подобных звукообразований — отбивать ритм.

¹⁴ Примечательно, что категория танцевального мотива уже вполне закрепилась в такой области, как этнохореология. Согласно современной методологии, среди множества аспектов, которые необходимо учитывать в исследовании (общекультурных, социальных, эстетических и т. д.), присутствует структура танца, элементами которой названы мотивы. «Идентификация значительных мотивов в системе движения, вероятно, является самым важным шагом в анализе структуры танца. Мотивы суть грамма-

соперничает жест, и еще неизвестно, кто из них впереди. Ведь если есть мезура как последование шагов, или «танцевальная фраза» (как говорят нередко и танцмейстеры), значит, должны быть способы ее закругления. И они имеются. В самом общем смысле этому служит позировка, то есть занятие танцором устойчивой позиции на двух ногах¹⁵. Но есть и более рельефное выражение этого явления, которое в хореографии тоже носит название... *каденции*! Этимология здесь получает буквальное, зримое подтверждение. Каденция в ренессансном танце (франц. *cadence*, итал. *cadenza*, от лат. *cado* — падаю) — это завершающее серию шагов движение, состоящее из прыжка и приземления («падения») в нужную позицию. Особенно наглядно это происходит в гальярде с ее характерным последованием под названием *cinq pas* — пять шагов. Заключающая его каденция находится в полном согласии с музыкой¹⁶. А предшествующим ей паузам отвечает, по Т. Арбо, «тишина ног» [2, 97]. Конец каждого построения отмечен хореографической каденцией (последние две строки в обозначении шагов: «большой прыжок с подготовкой каденции, каденция с позировкой направо»; см. ил. 3 и пример 4).

Попутно отметим, что есть и другие термины и явления в музыке, происхождение которых связано с движением. Не только танцевальным, но даже военно-спортивным — ведь танец, верховую езду, фехтование часто преподавало одно и то же лицо, говорящее в сходных ситуациях на одном языке, теми же словами¹⁷.

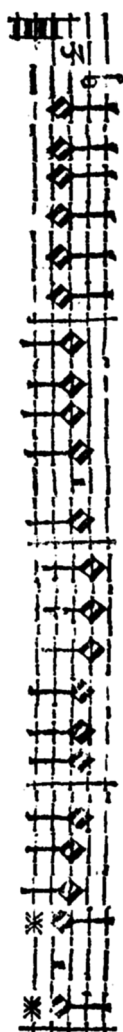
А напоследок вернемся к заглавию этих заметок и задумаемся, насколько оно точно. Действительно ли обсуждались «немзыкальные корни музыкального» и возможно ли вообще вырастить «свое» из «чужого»? Главный вопрос, чужое ли это? Ведь еще А. М. С. Боэций в своем трактате «Основы музыки» (начало VI века) вопрошал: «А как понять, что когда кто-нибудь слушает мелодию весьма охотно и с душой, его тело

тические последовательности движений, скомбинированные особым образом из меньших движений, обозначенные словесно и признанные в качестве мотивов танцорами, автором и публикой» [24, 365]. Возникающая на их основе общая система движений анализируется «с использованием лингвистических аналогий для обнаружения кинем и морфокинем (или подобным образом названных элементов движения), что сравнимо с фонологией и синтаксисом / грамматикой в словесно-языковом анализе» [ibid.].

¹⁵ В предисловии Н. В. Кайдановской к трактату Фёйе, например, читаем: «Позиции можно сравнить с устойчивыми звуками в музыке. Это положения, в которых танцор может остановиться. <...> У Арбо позиция подчеркивает окончание пассажа как некоей законченной танцевальной фразы» [13, 12].

¹⁶ «Каденция, — разъясняет Арбо, — это <...> *saut majeur* [большой прыжок] и следующий за ним *posture* [позировка]. <...> Мелодия, которую играют музыканты в предпоследнем аккорде, замолкает на некоторое время» [2, 97].

¹⁷ Об этом пишет Дж. Саттон: «Фехтование и верховая езда, долго доминировавшие в образовании благородной персоны (для кого война была профессией по рождению), показывают довольно тесное родство с танцем в терминологии, позах, и технике <...> Арбо, например, утверждает, что танец — это мирный двойник воинского искусства <...> Он также описывает особенности стиля гальярды в терминах фехтования. <...>



Ruade droiçte.
Entretaille qui fait greue gaulche.
Ruade gaulche.
greue gaulche.
Ruade droiçte.
Entretaille qui fait greue gaulche.
Ruade gaulche.
Entretaille qui fait greue droiçte.
Ruade droiçte.
Entretaille qui fait greue gaulche.
Sault majeur pour preparer cadance,
Cadance en posture droite.
Ruade gaulche.
Entretaille qui fait greue droiçte.
Ruade droiçte.
greue droiçte.
Ruade gaulche.
Entretaille qui fait greue droiçte.
Ruade droiçte.
Entretaille qui fait greue gaulche.
Ruade gaulche.
Entretaille qui fait greue droiçte.
Sault majeur pour preparer cadance.
Cadance en posture gaulche.

Ил. 3. Начало гальярды «J'aurois dormir seulette» («Я предпочитаю спать одна») с разметкой шагов из «Оркезграфии» Т. Арбо [17, 121–122]

4

Мелодия той же гальярды полностью («тактирование» согласно оригиналу; К—каденция)



непроизвольно выполняет движения в подобие тому, что слух уловил в мелодии?» [3, 11]. Можно ли в синкретичном явлении хорейи в принципе развести музыкальное и немзыкальное? Ведь ритм как начало музыки захватывает всё — слово, мелос, движение. И могут ли в самой «абсолютной» музыке слово и движение раствориться без остатка? Вряд ли.

Думается, прав В. В. Медушевский, утверждая, что даже сокровенно-музыкальная интонационность никогда не порывала ни с человеческой телесностью и ее пластическими знаками, ни со словесно-речевым опытом. По его заключению, «телесно-духовный алфавит музыки и позволяет распознавать миллионы комбинаций звуковых параметров, которые мы называем интонациями» [9, 22]. Но тогда трудно, почти безнадежно распознать суть музыкальных явлений без погружения в ту среду, откуда они вышли. Став внешне и лишь на какой-то срок «посторонними», слово и движение в снятом виде остались в глубинах музыки, которая продолжает хранить в своих генах память о былом триединстве. Навечно ли, покажет время.

Физические искусства танца, фехтования и верховой езды не только в равной мере требовали мастерства и силы, но, по-видимому, обладали равным статусом» [28, 30]; см. также: [27, 39–44]. Напомним и о популярном при европейских дворах «конном балете», где искусству «танцев» обучали, помимо всадников, лошадей. Их выступлениям предшествовали 5–6 месяцев тренировок [26, 85].

Использованная литература

1. *Аврелий Августин*. Шесть книг о музыке / пер. с лат, коммент. и исслед. Е. М. Двоскиной. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. 360 с.
2. *Арбо Т.* Оркезография / пер. и коммент. Н. В. Юдалевич. СПб.: Планета музыки; Лань, 2013. 256 с.
3. *Бозций А. М. С.* Основы музыки / Подготовка текста, перевод и комментарии С. Н. Лебедева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 448 с.
4. *Гирфанова М. Е.* Учение о такте в немецкой музыкальной теории конца XV–XVI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. №4. С. 12–25.
5. *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1976. 1096 с.
6. *Зубова О. В., Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. 276 с.
7. *Лосев А. Ф.* Ранний эллинизм // Лосев А. Ф. История античной эстетики: в 8 т. Т. V. М.: Искусство, 1979. 815 с.
8. *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 5–296.
9. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
10. *Панов А. А., Розанов И. В.* О терминах *Tactus* и *Tact* в музыкальных трактатах Германии второй половины XVI — начала XVIII вв. // Журнал Общества теории музыки. 2014. №2.
11. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 267 с.
12. *Тимофеев Л., Тронский И., Штокмар М.* Стихосложение // Литературная энциклопедия. Т. XI. М.: Художественная литература, 1939. Стб. 63–77. [Электронный ресурс.] URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/0encyc.htm> (дата обращения: 20.01.2020).
13. *Фёйе Р.-О.* Хореография, или Искусство записи танца <...> / пер., коммент., вступ. ст. Н. В. Кайдановской. М.: Доленко, 2010. 139 с.
14. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
15. *Холопов Ю. Н.* К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Холопов Ю. Н. О принципах композиции старинной музыки. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 173–186.
16. *Цытин В. Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. М.: Московская государственная консерватория, 1998. 224 с.
17. *Arbeau Th.* Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Langres: Jehan des Preyz, 1589. 104 f. [Электронный ресурс.] URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x/f1.image.r=arbeau%20orchesographie.langFR> (дата обращения: 04.02.2020).

18. *Caroso F.* Il Ballarino. Venetia: Ziletti, 1581. 188 f. Facsimile reprint: New York: Broude Brothers, 1967. [Электронный ресурс.] URL: <https://www.loc.gov/item/09013367/?q=caroso> (дата обращения: 04.02.2020).
19. *Caroso F.* Nobilità di Dame. Venetia: Il Muschio, 1600. [Электронный ресурс.] URL: <https://www.loc.gov/item/30003284/?q=caroso> (дата обращения: 04.02.2020).
20. *Cornazano A.* Libro dell'arte del danzare (MS, 1455 [inc.], 1465, I-Rvat Capponiano 203) // Smith A. W. Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1995. (Dance and Music Series, No. 4). P. 80–107.
21. *Domenico da Piacenza.* De arte saltandi e choreas ducendii (MS, c1420, F-Pn it. 972) // Smith A. W. Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1995. (Dance and Music Series; No. 4). P. 8–68.
22. *Feuillet R. A.* Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance <...> Paris, 1700. 150 p.
23. *Giovanni Ambrosio* [*Guglielmo Ebreo da Pesaro*]. De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum (MS, F-Pn it. 476) // Smith A. W. Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1995. (Dance and Music Series. No. 4). P. 117–185.
24. *Kaeppler A. L.* Ethnochoreology // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. Vol. VIII. London: Macmillan, 2001. P. 361–367.
25. Le Manuscrit dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne / introd., transcr. par E. Closson. Bruxelles: J. Malvaux et A. Lesigne, 1912. 77, [64] p.
26. *McGowan M.* Dance in the Renaissance: European fashion, French obsession. London: Yale University Press, 2008. 352 p.
27. *Pugliese P. J.* Issues in Fencing and Dancing in the Late Sixteenth Century // Terpsichore 1450–1900: International Dance Conference. Ghent, Belgium, 11–18 April 2000: proceedings / ed. by B. Ravelhofer. Ghent: The Institute for Historical Dance Practice, 2000. P. 39–44.
28. *Sutton J.* Late-Renaissance Dance // Caroso F. [Nobilità di dame]. Courtly Dance of the Renaissance. A New Translation and Edition of the “Nobilità di dame” (1600) / transl. and ed. by J. Sutton; music transcr. and ed. by F. Marian Walker. New York: Dover, 1995. P. 21–30.
29. *Toulouze M. (publ.)* L'art et instruction de bien dancier. [Paris, c. 1488–1496]. [24 p.] [Электронный ресурс.] URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/toulouze> (дата обращения: 04.02.2020).

References

1. Avgustin, Avreliy (2017). *Shest' knig o muzyke* [Six Books about Music], translation, comments, research by E. M. Dvoskina. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
2. Arbo, T. (2013) *Orkezografiya* [Orchesography], translated and commented by N. V. Yudalevich. Saint Petersburg, Planeta Muzyki, Lan'. (in Russian).
3. Boetsiy, A. M. S. (2012). *Osnovy muzyki* [Fundamentals of Music], prepared, translated and commented by S. N. Lebedev. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
4. Girfanova, M. E. (2012). Uchenie o takte v nemetskoj muzykal'noy teorii kontsa XV–XVI veka [Tactus in the German Music Theory of the Late 15th and 16th Centuries]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Arts*, Vol. 2, No. 4 (2012), 12–25. (in Russian).
5. Dvoret'skiy, I. Kh. (1976). *Latinsko-russkiy slovar'* [Latin-Russian Dictionary]. Moscow, Russkiy Yazyk. (in Russian).
6. Zubova, O. V., Kyuregjan, T. S. (2018). *Srednevekovye i Renessansnye Tantsy: muzyka v dvizhenii* [Medieval and Renaissance Dances: Music in Movement]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
7. Losev, A. F. (1979). Ranniy ellinizm [Early Hellenism]. In *Istoriya antichnoy estetiki*, Vol. 5. Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
8. Losev, A. F. (1995). Dialektika khudozhestvennoy formy [Dialectics of the art form]. In *Forma. Stil'. Vyrashenie* [Form. Style. Expression]. Moscow, Mysl'. (in Russian).
9. Medushevskiy, V. V. (1993). *Intonatsyonnaya forma muzyki* [Intonation Form of Music]. Moscow, Kompozitor. (in Russian).
10. Panov, A. A., Rozanov, I. V. (2014). O terminakh Tactus i Tact v muzykal'nykh traktatakh Germanii vtoroy poloviny XVI veka [Towards Tact and Tactus in German Baroque Treatises]. *Zhurnal obshchestva teorii muzyki* [The Journal of Russian Society for Music Theory], No. 2/2014. (in Russian).
11. Stravinsky, I. F. (1963). *Khronika moey zhizni* [Chronicle of my life]. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (in Russian).
12. Timofeev, L., Tronskiy, I., Shtokmar, M. (1939). Stichoslozhenie [Versification]. In *Literaturnaya Entsiklopediya* [Literary encyclopedia], Vol. 11. Moscow, Khudozhestvennaya literature. Available at: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/0encyc.htm> (accessed: 04.02.2020). (in Russian).
13. Feye, R. O. (2010). *Khoreografiya, ili Iskusstvo zapisi tantsa* [Choreography or the Art of Recording Dance], transl. and comment. by N. V. Kaydanovskaya. Moscow, Dolenko. (in Russian).
14. Kholopov, Yu. N. (2006). *Vvedenie v muzykal'nyuyu formu* [Introduction to Musical Form]. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya. (in Russian).
15. Kholopov, Yu. N. (2015). K probleme formy v drevnerusskoj monodii [On the Problem of Form in Ancient Russian Monody]. In *O printsypakh kompozitsii starinnoy muzyki* [On the Compositional Principles of Early Music]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
16. Tsy-pin, V. G. (1998). *Aristoksen. Nachalo nauki o muzyke* [Aristoxenus. The beginning of the science of music]. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya. (in Russian).

17. Arbeau, Th. (1589). *Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Langres: Jehan des Preyz. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x/fl.image.r=arbeau%20orchesographie.langFR> (accessed: 04.02.2020).
18. Caroso, F. (1967). *Il Ballarino*. Venetia: Ziletti. Facsimile reprint, New York: Broude Brothers. Available at: <https://www.loc.gov/item/09013367/?q=caroso> (accessed: 04.02.2020).
19. Caroso, F. (1600). *Nobiltà di Dame*. Venetia: Il Muschio. Available at: <https://www.loc.gov/item/30003284/?q=caroso> (accessed: 04.02.2020).
20. Cornazano, A. (1995). Libro dell'arte del danzare. In Smith, A. W. *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
21. Domenico da Piacenza. (1995). De arte saltandi e choreas ducendii. In Smith, A. W. *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
22. Feuillet, R. A. (1700). *Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance* <...> Paris.
23. Giovanni Ambrosio [?Guglielmo Ebreo da Pesaro]. (1995). De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum. In Smith A. W. *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
24. Kaeppler, A. L. (2001). Ethnochoreology. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by S. Sadie, Vol. 8. London, Macmillan.
25. _____ (1912). *Le Manuscrit dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne* / introd., transcr. par E. Closson. Bruxelles: J. Malvaux et A. Lesigne.
26. McGowan, M. (2008). *Dance in the Renaissance: European fashion, French obsession*. London: Yale University Press.
27. Pugliese, P. J. (2000). Issues in Fencing and Dancing in the Late Sixteenth Century. In *Terpsichore 1450–1900: International Dance Conference*. Ghent, Belgium, 11–18 April 2000: proceedings, ed. by B. Ravelhofer. Ghent: The Institute for Historical Dance Practice.
28. Sutton, J. (1995). Courtly Dance of the Renaissance. In Caroso, F. [*Nobiltà di dame*]. *Courtly Dance of the Renaissance. A New Translation and Edition of the "Nobiltà di dame" (1600)* / transl. and ed. by J. Sutton; music transcr. and ed. by F. Marian Walker. New York: Dover.
29. Toulouze, M. (publ.) (c. 1488–1496). *L'art et instruction de bien dancer*. Available at: <http://www.pbm.com/~lindahl/toulouze> (accessed: 04.02.2020).