

Александра МАКСИМОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТРАКТАТЕ ФАБРИЦИО КАРОЗО «БЛАГОРОДСТВО ДАМ» (NOBILTÀ DI DAME, 1600)

ЛЮТНЕВАЯ ТАБУЛАТУРА

Музыкальные образцы, сопровождающие хореографические композиции из книги Ф. Карозо «Благородство дам», находятся во второй части трактата. Сорок девять пьес записаны в лютневой табулатуре и предполагают исполнение на лютне соло. Исключение составляют первые восемь сочинений, дополненные контрапунктом двух других инструментов в сопрановом и басовом ключах. В современной нотации эти пьесы были опубликованы в двух изданиях — сборнике под редакцией О. Килезотти¹ и оксфордском издании книги Карозо на английском языке под редакцией Дж. Саттон [11]. Профессиональные лютнисты для исполнения, разумеется, используют только оригинальную нотацию (табулатуру).

Лютневая табулатура в книге Карозо традиционна для итальянских и отчасти испанских источников позднего Возрождения. В этих странах существовала очень логичная и удобная система записи. Струны лютни (иногда гитары) изображались в виде горизонтальных линий, образуя шестилинейный нотоносец. В отличие от французских и немецких лютневых табулатур этого времени, в итальянских и испанских лады обозначались не буквами, а цифрами. Открытой струне соответствовал 0, первому ладу — 1, второму — 2 и т. д. Лады 10, 11 и 12 в ранних итальянских источниках обозначались римскими цифрами — x, xi и xii, чтобы не прибегать к двузначным символам.

По сравнению с современной нотной записью нотоносец в итальянских табулатурах был «перевернут»: верхняя линия соотносилась с нижней струной, а нижняя линия с верхней. Учитывая, что лютнист держал инструмент «шантерелью»² к коленям, такая запись была очень практичной, зеркально отражая гриф лютни.

В итальянской табулатуре ритмические длительности обозначались штилями над нотным станом. Каждый такой штиль приравнивался к определенной длительности мензуральной нотации. Знаком наибольшей протяженности был

Максимова Александра Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

семибревис, за ним шла минима. Употребительны были и другие длительности, равные одной трети, одной пятой, одной шестой и двум пятым семибревиса. Кроме того, применялись вертикальные линии, наподобие современных тактовых черт, и аппликатурные обозначения.

Лютневая табулатура танцевальной музыки в книге Карозо очень схожа с другими итальянскими образцами. Стоит отметить несколько деталей, характерных для данного источника. Ритм в табулатурах обозначен четырьмя знаками (штилями), соответствующими *семибревису*, *миниме*, *семиминиме* и *фузе*. Каждый из этих знаков может использоваться также с точкой, увеличивающей длительность на ее половину.

Ознакомившись со знаками нотации других источников позднего Ренессанса, можно сделать вывод, что в Италии не было устойчивой ритмической знаковой системы: штили над табулатурой могли быть направлены и вправо (как в «Благородстве дам»), и влево, их написание варьировалось.

Иногда в начале первой строчки табулатуры Карозо выставлен знак 3, определяющий трехдольный размер такта. Чаще всего этот знак появляется в больших многожанровых композициях (*балетто*) при смене метра. Двухдольный размер в табулатурах не выставлен.

Известно, что лад сочинения зависел от строя инструмента. В данном случае используются два строя — G (сверху вниз: $g^1 - d^1 - a - f - c - G$) и A ($a^1 - e^1 - h - g - d - A$), причем первый преобладает.

Еще одна важная подробность — знак открытой струны, выписанный на дополнительной линейке над табулатурой. Знак предполагает взятие низких звуков на седьмой струне³. В строе G это струна F, в строе A — G.

Периодически между или под строчками табулатуры встречаются точки, напоминающие знак стаккато в современной нотации. Похоже, это и есть обозначение некоего отрывистого штриха.

В оксфордском издании книги «Благородство дам» [11] транскрипция лютневой табулатуры дана на двух строчках, в скрипичном и басовом ключах. Такая форма записи, безусловно, облегчает чтение нотного текста исследователю-музыковеду, но неудобна для лютниста.

МЕНЗУРАЛЬНАЯ НОТАЦИЯ И РИТМИКА

В восьми пьесах книги лютневая табулатура сочетается с двумя голосами, оформленными в мензуральной нотации. Очевидно, они могли исполняться на любых сольных инструментах с подходящим диапазоном и тембром. Эти партии записаны на двух пятилинейных нотаносцах. В начале каждой строчки выставлены ключи — сопрановый C1 и басовый F4. При необходимости указан ключевой знак, иногда используются случайные знаки альтерации. В большинстве случаев выставлен размер — 3, реже C или *alla breve*.

¹ Danze del secolo XVI, trascritte in notazione moderna // Biblioteca di Rarità Musicali. A cura di Oscar Chilesotti. Vol. I. Milan: G. Ricordi & C. 1883/R.

² Верхняя струна лютни.

³ В эпоху Средневековья лютня имела четыре или пять парных струн. Позднеренессансная лютня могла насчитывать до тридцати пяти струн, включая основные (парные и одиночные — для мелодии, расположенные над грифом) и басовые (одиночные, количеством до пяти). Поскольку исполнитель способен захватить левой рукой лишь двенадцать струн для зажима, дополнительные басовые струны закреплялись на специальных удлинителях, встроенных в коловую головку, устанавливались вне грифа и не зажимались рукой.

Танцевальные движения у Карозо часто снабжены временными обозначениями, соотношенными с длительностями мензуральной ритмики:

- *Continenza Grave* [Удерживание Большое], *выполняемое на шесть долей⁴ в басса и альты*;
- *Continenza Semigrave* [Удерживание Половинное] *на три доли, также исполняется в басса, альты и тордильоне*;
- *Continenza Breve* [Удерживание Краткое] *на две доли, выполняется в басса и балетто*;
- *Continenza Semibreve* [Удерживание Полукраткое] *на одну долю, выполняется в паванилье и в испанской гальярде* [10, 4].

Казалось бы, все просто — достаточно соединить определенные движения с музыкальным ритмом, и танец готов. Но для верного прочтения текста следует разобраться, какие пропорциональные ритмические соотношения предполагал Карозо. Напомним читателю, что в «белой» мензуральной нотации «длительности единичных нотных знаков и их деление на более мелкие зависели от трех- или двухдольного деления бревиса (*tempus perfectum* или *imperfectum*) и семибревиса (*prolatio major* или *minor*)» [2, 338], и лишь к концу XVI века длительности стали соотноситься 1:2. Выходит, шаг или движение может соответствовать как совершенному, так и несовершенному делению длительности. Необходимо также учесть, что одни и те же движения Карозо предписывает исполнять и в двухдольных, и в трехдольных танцах. К тому же, каждый танец исполняется в своем темпе.

Во избежание ритмической путаницы авторы комментариев к изданию трактата 1986 года предложили индивидуальную транскрипцию каждой пьесы с подробной таблицей возможных пропорциональных соотношений. Из таблицы следует, что минима, к примеру, в современной нотации может быть приравнена как к половинной длительности, так и к четверти. При этом отмечается явление *гемиолы* в музыкальном материале [11, 58–60]. Жанры, трехдольные по природе, в оригинале записаны в двухдольном метре. В подобных случаях предлагается сменить размер для удобства чтения и естественного слышания сильной доли.

ОБОЗНАЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Все музыкальные сочинения в книге «Благородство дам» озаглавлены и сопровождаются посвящениями знатным персонам. Многие пьесы имеют поэтические названия («Сила любви», «Кроткая Лаура», «Дорическая Колонна»⁵), в некоторых встречаются и жанровые обозначения: *Пассамеццо*, *Новая спаньолетта*, *Испанская гальярда*, *Новый контрапассо*, *Тордильон*. Наименования танцевальных пьес можно разделить на две группы: название «программного» характера, за которым следует жанровое определение («Небесная чистота». *Балетто*), и название, состоящее из двойного жанрового определения («Пассамеццо». *Балетто*).

Лексика танца, применявшаяся к жанрам, движениям, комбинациям шагов и позициям, требует особого внимания исследователя. С течением времени не только изменялась орфография наименований — они приобретали новые

⁴ Карозо приравнивает ритмические доли танца к мензуральным единицам.

⁵ Заголовки музыкально-хореографических композиций нередко основаны на игре слов: *Colonna doria* (итал.; правильнее *dorica*) — «Дорическая колонна»; так названа «каскалда в честь глубокоуважаемой и достопочтеннейшей синьоры донны Джованны Колонны д’Ориа, принцессы д’Ориа».

истолкования. Например, *бранлем* называли и танец, и танцевальный шаг. Даже в тех случаях, когда движение сохраняет за собой старое обозначение и визуально совпадает с описанием, скажем, в источнике XVI века, в технических нюансах оно все-таки отличается от своего прототипа.

Балет — емкое и многогранное понятие в современном языке. За несколько веков существования оно обрастало все новыми и новыми значениями. Но всегда ли мы правильно его употребляем по отношению к музыкально-хореографическому искусству прошлых столетий? В частности, верно ли итальянские жанры *балло* и *балетто* на русский манер называть «балетами», если это приводит к терминологической путанице?

БАЛЕТТО

Тридцать семь из сорока девяти танцев «Благородства дам» имеют в названии подзаголовок *балетто* [3, 58–60]. Этот термин является одним из наиболее специфических в трактате. Слово *balletto*, так же как и *ballo*, с итальянского языка переводится как «танец» или «балет». Особенность употребления термина «балетто» заключается в том, что Карозо ставит его в один ряд с «балло», подчеркивая разницу между определениями. Так, на титульном листе своего первого труда «Танцовщик» (1581) [9] он указывает, что книга разделена на два трактата: «в первом из них приводятся названия, данные действиям и движениям, входящим в Балло. <...> Во втором представлены различные виды балло и балетто, употребительные в Италии, а также во Франции и Испании». На титуле «Благородства дам» сказано, что данная книга первоначально называлась «Танцовщик», была заново исправлена автором и дополнена новыми балло. Последователь Фабрицио Карозо, Чезаре Негри, опубликовал в 1604 году книгу «Новые изобретения в танцах» [18]. Автор книги предлагает читателю ознакомиться с движениями, «подходящими всем кавалерам и дамам для каждого вида Балло, Балетто и итальянского, испанского, французского Брандо». Обратим также внимание на сочетание двух родственных понятий в названии одного из танцев «Благородства дам»: *Ballo del Fiore. Balletto*.

Самостоятельное значение термин «балетто» получает именно у Карозо. Слово *balletto* он применяет в двух случаях: как название особого вида композиции и как синоним слова «танец», наравне с *ballo*. Его балетто представляют собой инструментальную сюиту, состоящую из двух или более разножанровых пьес. Под музыку сюиты исполняется целостная хореографическая композиция.

Более чем за сто лет до появления трактатов Карозо термин *ballo* встречается в фолиантах итальянских хореографов Доменико да Пьяченцы, Антонио Корнацано и Гульельмо Эбрео. В их танцевальных руководствах *ballo* — музыкально-танцевальная композиция, сюита, состоящая из четырех танцев: бассданса, салтарелло, квадернарии и пивы⁶. Балло отличался внутренними сменами метра и темпа, сложной хореографией, часто включавшей пантомиму. По-видимому, Ф. Карозо продолжил данную традицию. Его книги свидетельствуют, что в течение XVI столетия павана, паванилья и басса вытеснили бассданс и квадернарию, а гальярда, каскарда, тордильон и канари заменили пиву и салтарелло.

Вместе с тем, определение *ballo* не исчезает из музыкально-хореографической практики и, помимо его употребления в танцевальных руководствах Карозо и Негри, нередко встречается в театральных сочинениях на рубеже

⁶ *Bassadanza, saltarello, quadernaria, piva.*

XVI и XVII веков — интермедиях и ранних операх, к примеру, в опере «Эвридика» Я. Пери (1600), в последней интермедии к пятиактной комедии Дж. Баргалли «Паломница» (1589) и в «Представлении о душе и теле» (1600) Э. де Кавальери. Как правило, в таких сочинениях сохранялся сюитный принцип, характерный для практики балльного танца.

Вероятно, названия *балло* и *балетто* были взаимозаменяемыми по меньшей мере до начала XVII века, что вполне соответствовало царившей тогда терминологической свободе, особенно проявившейся в многообразии наименований театральных жанров.

ПАВАНА⁷

В книге Фабрицио Карозо обозначение «павана» не встречается, но можно предположить, что большинство двухдольных пьес, открывающих сюитные циклы (балетто) сочинены в жанре паваны.

Павана была весьма популярна в Италии на рубеже XVI–XVII веков. Какова этимология названия этого танца? В лютневой табулатуре Дж. А. Дальца 1508 года оно пишется двумя способами: в нотном тексте — *pavana (alla venetiana и alla ferrarese)*, а на титульном листе — *padoane diverse*⁸. Слова павана и падоана — прилагательные, означающие «из Падуи», «падуанская». По другой версии, название произведено от латинского *pavo* или испанского *pavun* (павлин) и отражает торжественный и горделивый характер танца.

Исследователи отмечают сходство паваны с бассдансом XV века — она также имела неторопливый характер и использовалась как танец-шествие. Во всех рукописных и изданных сборниках XVI века павана представлена либо как самостоятельный жанр, либо в паре с быстрыми трехдольными танцами — гальярдой, сальтарелло и пивой.

В трактате Туано Арбо павана представлена как двухдольный танец, состоящий из нескольких повторяющихся разделов. По определению Томаса Морли, павана — музыкальный жанр, сопровождающий степенный танец. Каждый из трех разделов паваны, содержащих от восьми до шестнадцати семибревисов, исполняется дважды (см. в [8, 249–250]). Михаэль Преториус пишет: «Павана — это величавая, не меняющая ритма музыка; если паваны играютя составом различных красиво звучащих инструментов, то получается особая, очаровательная, а иногда и великолепная гармония. Обычно эта музыка для величавого, важного танца. <...> обычная форма состоит из трех реприз по восемь, двенадцать или шестнадцать тактов. Репризы из меньшего количества тактов в паванах не применяются, так как движения состоят из четырех шагов, или па. С фугой у паван мало общего; иногда fuga как бы начинается, но не доводится до конца. Сам танец, как бы его ни называли — La Ravane или La ravan de Espaigne, — происходит из Испании; в этом можно убедиться по характеру движений, медленных, изящных па, выполняемых с испанской величавостью» (цит. по: [4, 170–171]).

Туано Арбо — один из немногих авторов, оставивших потомкам хореографическое описание паваны: два *одинарных* [simple] шага и один *двойной* [double] вперед (с левой ноги), два *одинарных* и один *двойной* назад (с правой ноги) и т. д. [5, 96–97].

⁷ Итал., исп. *pavana, padovana*; фр. *pavane*; нем. *paduana*.

⁸ Dalza J. A. Intabulatura de lauto, libro quatro. Venice: Petrucci, 1508 / R Geneva: Minkoff, 1979.

Интересно, что в книге 1581 года Карозо приводит единственный образец паваны под названием *Pavana Matthei*. Танец представляет собой небольшую сюиту из двух разделов. Первый раздел — короткое двухдольное построение, за которым следует длинная шольта⁹ с несколькими вариациями гальярды.

Хореография двухдольных пьес в «Благородстве дам» часто основана на таких движениях, как *долгий реверанс, удерживание, прерывной и полукраткий шаг, вереницы обыкновенная, прерывная, полудвойная, прерывная ломаная*. По всей видимости, модели этих шагов сходны с шагами паваны и аллеманды из танцевального руководства Арбо. К примеру, его шаг *бранль*, а также *одинарный и двойной шаг* из паваны близки *удерживаниям* или *репризам, прерывным шагам, обыкновенным и двойным вереницам* Карозо. А движения аллеманды, описанные Арбо — *pas du gauche-greve droite* и *pas du droit-greve gauche*, — аналогичны *полукратким шагам* и *веренице обыкновенной*. Невзирая на то, что последования шагов у Карозо более насыщены по составу и виртуозны, можно считать, что его незаглавленные двухдольные танцы — паваны (или созданы по их хореографическому образцу). Отметим, что несколько позднее павану в сюитах заменил жанр пассамеццо — он также встречается в книге Карозо.

ПАВАНИЛЬЯ

Жанр, обозначенный словом «паванилья», представлен в «Благородстве дам» единственным образцом, под названием «Возлюбленная Гримана». Эта пьеса ранее была опубликована в «Танцовщике».

Паванилья появилась в Италии с XVI века и пользовалась популярностью до середины XVII столетия. Среди ранних образцов — две паванильи, представленные в трактате Чезаре Негри [18, 132, 157]. Первая озаглавлена *Pavaniglia alla romana*, вторая — *Pavaniglia all'uso di Milano*. Другие образцы паванильи находятся в итальянских табулатурах для пятиструнной испанской гитары, изданных Джироламо Монтесардо в 1606 году¹⁰. В этом сборнике двухдольную паванилью иногда продолжает *rotta della pavaniglia* в трехдольном размере.

Паванилью иногда называли *испанской паваной*. Джон Булл написал пьесу *Spanish Pavan; Pavane d'Espagne* называют свои пьесы Туано Арбо (его музыкальный образец идентичен Карозо), Михаэль Преториус, Николая Валле и Адриан Валериус. У Свелинка и Шейдта встречается *Pavana hispanica*.

Как и павана, паванилья — двухдольный танец. В ее основе — и примером тому образец Карозо — простая аккордово-мелодическая модель (I–V–I–VII–I–IV–V–I), близкая ранней фолли и характерная для ренессансной танцевальной музыки. В гармонической последовательности VII ступени могла предшествовать IV (или заменять ее). А после VII ступени могла быть взята гармония не на I, а на III ступени.

Хореография паванильи, предложенная Карозо, сочетает элементы двух танцев — паваны и гальярды. Танец выстроен как серия вариаций. Но, в отличие от пассамеццо или гальярды, партнеры не чередуют выходы, а танцуют одновременно. С одной стороны, здесь обыгрываются различные последования паваны (*прерывной* и *санфический шаг*). Однако паванилья более подвижна, насыщена виртуозными шагами и прыжками, привычными в быстрых трехдольных

⁹ *Sciolta* — от итал. *sciolto* (проворный; непринужденный). Этим термином Карозо всегда обозначает смену двухдольного размера на трехдольный, т. е. начало другого жанра.

¹⁰ Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note. Firenze, 1606.

танцах (*фиоритуры*, *воздушный шаг* и *каденция* из гальярды, *прихрамывающий прыжок*). Хореография паванилья Арбо менее развернута, но в ней тоже сочетаются шаговые последования паваны и гальярды.

Паванилья Негри основана на той же гармонической схеме, что и «Возлюбленная Гримана» Карозо. Шестнадцать вариаций включают те же движения, но в ином порядке. Негри чаще, чем Карозо, обращается к прыжковой технике, поэтому его танец технически сложнее.

Синтез «низкого» и «высокого» (*bassa* и *alta*) шагов в танце позднего Возрождения — явление нередкое. Оно свидетельствует об изобретательности мастеров, стремлении к разнообразию хореографии, стилевой импровизации.

ПАССАМЕЦЦО

Танец пассамеццо, как и паванилья, представлен в «Благородстве дам» один раз. Ранее Карозо опубликовал три других образца в книге «Танцовщик».

Пассамеццо — итальянский танец в двухдольном метре. Он был широко распространен в период с середины XVI до первой половины XVII века. По музыкальному стилю пассамеццо близок паване (иногда его определяют как «быструю павану»), поэтому он постепенно вытеснил ее с традиционного места в начале танцевальной сюиты.

В музыкальных и хореографических источниках принято несколько вариантов обозначения жанра: *passamezzo*, *passo e mezzo* (именно так называет его Карозо), *pass'e mezo*. Буквальный перевод названия — «шаг и половина [шага]».

Термин *passo mezzo* приводится в словаре Джона Флорио 1611 года [12]: «*Passo mezzo — a cinque-pace, a pace-measure*». Автор не указывает (как это делает обычно), что *passo mezzo* — название танца. Он также не разъясняет выражение *cinq-pace*, однако известно, что во всех танцевальных руководствах этого времени *cinq passi* — основная модель гальярды. Быть может, словосочетание *pace-measure* и есть отражение какой-либо временной единицы танца (то есть один метрический такт равен *n*-ному количеству движений).

Определение, предложенное Преториусом, более подробно и тоже не обходится без ссылки на *cinq-pace*: «Пассамеццо, или пассандо, представляет собой постепенное вступление в танец. Происходит от слова *passa[r]*e, что значит “идти через”, “проходить” или “уходить”. Это то же самое, что и переход. В гальярде па, или шагов, пять, поэтому ее также называют *cinqpass[o]*; в пассамеццо шагов вдвое меньше, чем в гальярде» (цит. по: [4, 171]).

Итак, Флорио не делает разницы по времени между *шагом* пассамеццо и шагами гальярды, а Преториус считает, что *шаг* пассамеццо в два раза короче пяти шагов гальярды. Обращаясь к книге Карозо, подчеркнем, что он предлагает считать название *пять шагов гальярды* ложным, так как полноценных шагов среди них только два, остальные же шаги выполняются «в воздухе». Гальярда — трехдольный танец. *Пять шагов* занимают пять долей, а на заключительную, шестую долю танцовщик выпрямляет колени. Можно предположить, что каждый шаг пассамеццо приравнивался трем музыкальным долям, образуя ритмическую синкопу.

Среди различных музыкальных вариантов танца употребительнее всего были два основных типа: *passamezzo antico*¹¹, или *passamezzo per B-molle* (в Англии

¹¹ Итал.: старинный.

он назывался *passy* или *passyng measures pavan*), и *Passamezzo moderno*¹² (*nuove, comune*¹³), или *passamezzo per B-quadro* (в Англии — *quadro* или *quadran pavan*)¹⁴.

Каждый из этих типов опирался на свою басовую формулу. В пассамеццо *b-molle* это могло выглядеть так: I-VII-I-V-III-VII-I-(V)-I. Пассамеццо *b-quadro* следовал модели: I-IV-I-V-I-IV-I-(V)-I (или подобной). Аккорды на заданных ступенях распределялись с равным временным интервалом. Между формульными ступенями могли быть промежуточные аккорды и мелодические фигурации. В некоторых случаях гармоническая модель имела расширение в виде коды. Такой раздел называли *реприза* или *ритурнель*.

Во многих музыкальных сборниках пассамеццо соединялись с трехдольными танцами — сальтарелло и гальярдами. Однако Карозо не следует этому примеру.

Пассамеццо из фолианта Карозо — типичный *passamezzo antico*. Хореография этого танца во многом схожа с паванильей. Здесь также обыгрываются в разных сочетаниях движения, свойственные паванам и гальярдам. Различие заключается в построении вариаций. Дама и кавалер начинают танцевать вместе, затем по очереди исполняют вариации и вновь объединяются. Во время совместного танца их движения не совпадают. К примеру, дама повторяет предыдущую вариацию, а у кавалера в этот момент *прохождение*, составленное из разных шагов. Потом они меняются ролями. Подобная комбинация безусловно привносит в жанр театральность, элемент игры. Чередование вариаций в танце указывает также на тесную связь пассамеццо с гальярдой и тордильоном.

ГАЛЬЯРДА

Знатоки исторического танца нередко называют XVI век «веком гальярды». Эпитет вполне оправданный, ведь этот танец пользовался успехом во всех слоях общества. Неудивительно, что гальярда занимает ведущее место в фолианте Карозо. Она предстает лишь один раз как самостоятельный танец («Испанская гальярда»), но постоянно входит в состав балетто. Отдельные элементы танца использованы и в других жанрах.

Характер танца отражен в его названии. Гальярда¹⁵ — подвижный трехдольный танец XVI — начала XVII веков, возможно произошедший из Северной Италии. «Слово это значит: энергия, сила, — пишет Преториус, — по-французски *gaillardise* означает молодцеватость; про живого, веселого человека говорят, что он *gaillard*» (цит. по: [4, 171]).

В музыкальных источниках гальярда нередко объединяется в пару с паваной. Самый ранний образец, сочетающий два контрастных танца, представлен в сборнике французского нотоиздателя Пьера Аттеньяна 1531 года¹⁶. Уже в начале века гальярда становится музыкальным продолжением первого танца, сохраняя гармоническую модель паваны. Позднее Томас Морли опишет способ подобного «извлечения» гальярды: «После каждой паваны мы обычно помещаем гальярду (то есть вид музыки, выведенный из другой [музыки]), заставляя ее следовать метру, который ученые называют трохеем (“*trochaicam rationem*”), состоящему

¹² Итал.: современный.

¹³ Итал.: новый, обычный.

¹⁴ Обозначения *b-molle* и *b-quadro* относятся к терцовому тону лада.

¹⁵ Итал.: *gagliarda*, *gagiarda*; фр.: *gaillarde*, исп.: *gallarda*.

¹⁶ *Quatorze Gaillardes neuf Pavannes, sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du jeu d'Orgues Espinettes Manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx...* Paris, 1531.

в чередовании долгих и кратких долей <...> первая длится семибревис, а вторая миниму. Этот вид танца гораздо быстрее и активнее, чем павана, и состоит из нескольких мелодий. Сколько раз вы помещали четыре семибревиса в мелодию паваны, столько же раз нужно поместить шесть миним в мелодию гальярды» (цит. по: [7, 450]).

Все танцевальные руководства Западной Европы за основу хореографии гальярды единодушно принимали некие *пять шагов* или *пять па*. Классическим образцом *шага* гальярды считается вариант, описанный Арбо. *Пять шагов* гальярды выполняются на шесть долей (Карозо и Негри называют эту модель *tempo di gagliarda*). Сначала следуют четыре *grue* («журавлиных шага», иначе называемых *piéd en l'air* – *воздушный шаг*) – танцовщик подпрыгивает на одной ноге, а другую, сгибая в колене, выносит вперед, как если бы «ударял кого-то». Затем делают *saut majeure*, то есть «большой прыжок». Он часто соответствует музыкальной паузе. Заключительное движение – *posture* («позировка»), при этом на одну ногу приходится тяжесть корпуса, а другая отведена назад [5, 40–43].

Был ли основным именно этот *шаг* гальярды? Подробных описаний хореографии танца, которые были бы датированы временем до восьмидесятых годов XVI столетия, не сохранилось. В период с 1581 по 1607 год произошла буквально революция в печатной литературе. Одно за другим появляются танцевальные руководства, и в каждом предложен свой образец гальярды. Вероятно, существовали различные стили исполнения этого танца, подобно языковым диалектам соседних провинций.

Большинство европейских мастеров сходятся в общих контурах движения: пять фиксированных позиций, распределенные на шесть долей *tempo di gagliarda*, энергичные выбросы ног и прыжки, завершающая *каденция* («позировка»). В остальном *па* гальярды допускали варианты. Быть может, форма танца, описанная Арбо, была неким эталоном, на практике видоизменяющимся и украшаемым. Или же существовавшие прежде движения сложились к концу века в единую общепризнанную модель.

Фабрицио Карозо предлагает следующее правило для выполнения *пяти шагов*: «сделай прыжок на правой ноге, поднимая левую вперед. Затем опусти ее прямо вниз. Это первый шаг. <...> Правую ногу, которая осталась сзади, вытолкни, сделав *подставной шаг*. Обрати внимание, что ее носок должен быть прямо за пяткой левой ноги. В тот же момент опусти левую на прежнее место, поднимая правую вперед. Это называется *воздушный шаг*. <...> Завершает все это *каденция*, то есть правая, которая поднята, останется сзади, левая же спереди. Выполнять *каденцию* нужно легко опуская левую ногу на всю ступню, а правую на носок. Еще изящнее будет немного развернуть колени» [10, 41].

Автор делает важное замечание, что старинное название *пять шагов гальярды* на самом деле ложное. В действительности *шагов* только два: прыжок и *воздушный шаг*. Остальные движения – *прихрамывающий прыжок*, *подставной шаг* и *каденция*. Каждый из этих элементов описан в отдельном правиле и зачастую входит в состав какого-либо последования *шагов* (например, *фиоритуры*). Таким образом, *шаги* гальярды не являются достоянием одного жанра и могут использоваться в других танцах. С другой стороны, вариации гальярды в книге Карозо сотканы не только из движений, указанных в правиле. Часто шаги гальярды сочетаются с *прерывными шагами*, характерными и для паваны, комбинируются или входят в состав *узла*, *фиоритур*, *мелких шагов*, *реприз с подставным шагом*, *полуреве-рансов*, *проворных* и *коринфских шагов*. Таким образом, хореография гальярды во многом пересекается с техникой движений других танцевальных образцов.

Жанровые признаки гальярды в большей степени отражены в музыке, нежели в танце — неизменно трехдольный размер, мелодия, нотированная тремя минимумами в такте, часто с пунктирным ритмом и синкопами, каждый такт равен такту предыдущего двухдольного танца сюиты.

Исключением является двухдольная «Испанская гальярда», при этом ее движения не контрастируют с другими гальярдами. Вероятно, музыкальный темп темпераментной и энергичной гальярды был медленнее, чем в других подвижных танцах из-за обилия высоких прыжков и сложной техники хореографии.

ТОРДИЛЬОН

Танец с названием «тордильон» не был обнаружен ни в одном итальянском лютневом сборнике до появления книги Карозо 1581 года. Скорее всего, этот танец ведет свое начало от французского *tourdion*, выступавшего в паре с бассдансом XV века. В таком жанровом сочетании танцы приведены в сборнике Аттеньяна. По-видимому, хореография этого танца отличалась от тордильона XVI столетия.

В трактате «Ad Suos Compagniones Studentes» (Avignon, 1519) Антонио де Арена привел описание танца (см. [14]), а спустя полвека Туано Арбо подтвердил его версию. По их мнению, тордильон походил на гальярду, но исполнялся быстрее. Арбо писал: «...нет разницы между ними, кроме той, что тордильон танцевался близко к земле на легкий, живой такт, а гальярда танцевалась высоко от земли на медленный, энергичный такт» (цит. по: [ibid.]). Таким образом, шаг тордильона оставался тем же, что и в гальярде, но вместо «большого прыжка» — *saut majeur* — был *saut modère*.

Итальянские тордильоны Карозо и Негри музыкально схожи. Как и у Арбо, в них задействованы хореографические фигуры гальярды, построенные на последовании вариаций и прохождений партнеров поочередно. Но значительным отличием от французских образцов становится группировка длительностей — и у Карозо, и у Негри она двухдольная, хотя вполне укладывается в трехдольные такты. Кроме того, в танцевальных сюитах Карозо предпочитает гальярду тордильону.

Самая неожиданная трактовка жанра принадлежит Флорио. В его словаре указано: *tordiglione, a kind of dance in Spaine* — то есть вид танца в Испании. Но подтверждения этому пока не найдено.

САЛЬТАРЕЛЛО

Среди известных итальянских хореографических источников XVI века название «сальтарелло» встречается только у Фабрицио Карозо. В отличие от гальярды, этот танец обозначался в европейских языках по-разному. С итальянского *saltarello* переводят как «маленький прыжок», во Франции его называли *pas de Brabant*, в Германии *Hopper Tanz* или *Hupfer Tanz*, в Испании — *Alta, Alta danza*. Подобные названия подразумевали умеренно скорый танец, построенный на технике прыжка. Как правило, сальтарелло сочинялись в трехдольном метре.

Наиболее раннее вхождение термина «сальтарелло» встречается в тосканском манускрипте конца XIV или начала XV века, где содержится четыре пьесы с таким названием. Курт Закс, однако, высказал мнение, что только первые три образца действительно можно считать сальтарелло¹⁷, поскольку они походят на жанр *quaternaria* XV века, иначе называемый *saltarello tedesco* (см. [16, 177]).

¹⁷ В современной нотации эти три сальтарелло опубликованы в сборнике: Davison A. T., Apel W. Historical anthology of music. Cambridge, Harvard University Press, 1950.

Основой музыкального сопровождения сальтарелло XV века — равно как и бассданса, кватернarii и пивы — служили одноголосные мелодии, записанные ровными крупными длительностями, по которым музыканты импровизировали остальные партии. Итальянские мастера Доменико да Пьяченца, Гульельмо Эбрео и Антонио Корнацано описали четыре метрических варианта таких мелодий: *santus firmus* бассданса нотировался лонгами с точкой, тенор кватернarii — лонгами, сальтарелло — бревисами с точкой, а пивы — бревисами (см. [6, 473; 13, 257–259; 19, 346–357]).

К началу XVI века сальтарелло появляется в паре с кватернарией, либо как самостоятельный танец. Весьма распространенным становится соотношение павана-сальтарелло и пассамеццо-сальтарелло. В этом случае сальтарелло воспроизводит мелодико-гармоническую модель первого танца и таким образом становится зависимым от заданного музыкального материала. Характерной чертой метра этого танца была гемиола, особенно в каденциях.

У сальтарелло XVI века была еще одна особенность. В танцевальных руководствах он часто преподносился как гальярда или тордильон. Туано Арбо и Томас Морли называют этот танец «итальянской гальярдой». В музыкальных источниках Франции, Фландрии и Англии сальтарелло также определяются словом «гальярда», а в печатных изданиях Германии — *Hupfertanz*, *Sprungtanz*, *Proportz* или *Nachtanz*. Михаэль Преториус, описывая гальярду, замечает, что «итальянцы называют этот танец в просторечии сальтареллой» (цит. по: [4, 171]).

Карозо различает гальярду и сальтарелло как музыкально, так и хореографически. В его образцах сальтарелло выступает как часть танцевальной сюиты (балетто) и всегда появляется после гальярды. В нотах танец обозначен как *saltarello*, *sciolta in saltarello* или просто *sciolta*.

Иногда определение жанра в табулатуре не выписано. Тогда следует обратиться к описанию хореографии маэстро, где указано: «На шольту этой пьесы, как сальтарелло, трехдольными длительностями» [10, 114]. Или: «шольта на музыку сальтарелло» [ibid., 173–174].

Мередит Литтл считает, что шаги сальтарелло, предложенные Карозо, почти не отличаются от его же гальярды [16, 177]. Но ни один из вариантов сальтарелло хореографа не построен в виде вариаций или чередований вариаций и шаговых последований. Карозо не использует в этом танце ни *пять шагов* гальярды, ни термин *tempo di gagliarda*. В его сальтарелло нет установленного шага, но, как и в паванах, несколько движений оказывается предпочтением. Так, *краткий реверанс*, *вереница ломаная*, *прихрамывающий прыжок*, *падение*, *реприза с подставным шагом*, *сапфический шаг*, *мелкий шаг* и *узел* в различных комбинациях являются атрибутом почти каждого сальтарелло.

КАСКАРДА¹⁸

Карозо — единственный хореограф, использующий термин «каскалда». В «Благородстве дам» так обозначены одиннадцать танцев, а в «Танцовщице» — двадцать один.

В обоих источниках каскалда всегда приводится как самостоятельный танец, не входящий в состав сюитных танцев. По своим жанровым признакам она очень

¹⁸ От итал. *cascare* — падать, валиться.

близка сальтарелло — выписана теми же длительностями, в трехдольном метре, ритм часто пунктирный.

Хореография каскарды воспроизводит большинство элементов сальтарелло: *краткий реверанс, вереницу ломаную обыкновенную, сапфический шаг, вереницу чеканную* (характерное движение канари), *фиоритуру, падение и узел*.

СПАНЬОЛЕТТА¹⁹

Трактат «Благородство дам» содержит два хореографических варианта спаньолетты. Этим танцам соответствует один музыкальный образец — «Новая спаньолетта в мадридском стиле» (*Spagnoletta nuova al modo di Madriglia*). Те же самые композиции были ранее опубликованы Карозо в «Танцовщике» (1581), впервые среди всех источников XVI века.

Спаньолетта, по-видимому, была итальянским новшеством позднего Возрождения. Как правило, это трехдольный танец с характерной гармонической последовательностью. Аккордовая схема подразумевает перемену ладового устоя. Мелодия подчинена басовой формуле и группируется в четырехтактные фразы со схожими ритмическими фигурами. Иногда спаньолетты записывались в двухдольном размере, но при этом гармоническая основа оставалась прежней. Из пьесы в пьесу переходил не только бас, но и верхний голос: в большинстве образцов совпадают первые три такта мелодии. Позднее музыкальная модель спаньолетты использовалась композиторами в инструментальных и вокальных вариациях.

Хореография жанра, представленная Карозо, во многом схожа с каскардой и сальтарелло. Он использует *краткий реверанс, сапфические шаги, фиоритуры, мелкие шаги, репризы с подставным шагом и вереницу ломаную прерывную*. «Испанский» стиль танца характеризуют лишь *вереницы чеканные*, свойственные канари, однако эти движения участвуют и в каскардах. Заключительное построение музыки «Новой спаньолетты» напоминает многие канари, завершающие балетто.

Количество участников в спаньолетте могло быть различным. У Карозо это в основном парный танец, хотя один образец в «Танцовщике» предназначен для двух дам и кавалера; у Негри есть спаньолетта для четырех исполнителей.

КАНАРИ²⁰

В правиле о «вереницах чеканных, исполняемых в канари» Карозо сообщает: «название “канари” я перенял от тех, кто танцует в манере Канарских островов» [10, 32]. Высказывание маэстро позднее подтверждает Коваррубас Хорозко (1611). В его понимании канари — вид *saltarello gracioso*, пришедшего в Испанию с Канарских островов (см. [15, 921]).

Неожиданное толкование термина преподносит словарь Флорио, опубликованный в том же 1611 году. Канари здесь не рассматривается как танцевальный жанр и получает новое объяснение: *Canario, a sacrifice of red dog, used of ancient to pacify the dog star* [принесение в жертву рыжего пса, бытовавшее в древности, для умиротворения «собачьей звезды»]. *Canarij, a kind of people so called because they feed on dogs* [люди, называемые так, поскольку они едят собак]. Also

¹⁹ Итал. *spagnoletta*, исп. *espacoleta*.

²⁰ Фр. *canarie*; итал., исп. *canario*.

*Canarians*²¹. Предположительно танец канари был элементом ритуального жертвоприношения на островах. Впоследствии его детали были перенесены в Испанию, и этот жанр стал чем-то вроде морески. Арбо отмечал, что движения канари были «яркими, но, тем не менее, странными и фантастичными, с сильным варварским привкусом» (цит. по: [15, 92]).

Канари был сравнительно молодым танцем в Италии времен Фабрицио Карозо. Наиболее ранний образец опубликован Диего Писадором в Книге музыки для виуэлы 1552 года (*Libro de música de vihuela*) под названием *Endechas de canaria*. Пьесы с таким названием сочинялись в трехдольном метре и исполнялись в быстром темпе. Для них была характерна короткая и простая аккордовая последовательность из двух фраз. Каждая фраза опиралась на басовую формулу I–IV–(I)–V–I, свойственную и другим танцевальным жанрам. Иногда в этой модели одна из гармоний заменялась на другую (например, в образце Негри вместо IV используется VII ступень). Ритмические фигуры канари были близки сальтарелло и гальярде.

У Карозо этот танец встречается в двух вариантах. Первый представлен в книге «Танцовщик», и это самая ранняя из известных хореографических версий жанра. Канари здесь выступает как самостоятельный танец. Басовая формула охватывает два такта и опирается на последовательность ступеней I–V–VI–IV–V–I. Гармоническая модель повторяется, образуя семь вариаций. Мелодические обороты возобновляются каждые четыре такта с вариантным развитием. Музыкальному материалу соответствует развернутая хореографическая композиция парного танца. Среди движений следует выделить особенно характерные для жанра удары ногой, *вереницы ломаные скользящие* и *вереницы чеканные из канари*. Дополняют танец элементы гальярды (вариации дамы и кавалера, каденции) и *шаги*, употребительные в других подвижных танцах. Подобной структуры придерживаются в своих руководствах Негри [18] и Люпи (в его книге описаны свыше сорока вариаций канари) [17, 203–300].

В «Благородстве дам» канари предстает в ином качестве. Он всегда входит в состав балетто как завершающий танец. Музыкальный материал канари излагается кратко — 8–12 тактов на 3/4. В басу сохраняется последовательность I–(IV)–V–I, в мелодии обыгрывается постоянная ритмическая формула.

Обобщая сказанное, отметим, что музыкальные жанры из книги «Благородство дам» отражают ведущие тенденции светской инструментальной музыки на рубеже XVI–XVII веков — многие пьесы получили широкое распространение в Италии, Франции, Германии. Приведем лишь некоторые примеры:

²¹ Это определение соотносится с данными словарей латинского и итальянского языков, по которым *Canis* (лат.) или *Cane Maggiore* (итал.) обозначает созвездие Большого или Малого Пса. Созвездие Большого Пса находится к востоку от Ориона, и самая крупная звезда в нем называется *Canicula* или *Sirius*. Согласно мифологическим источникам, Сириус является астральной ипостасью Майры, собаки Ориона. По другой версии Майрой звали собаку Икаррия. Древнегреческая легенда гласит: «Дионис подарил ему [Икаррию] виноградную лозу, и Икаррий первый развел в Аттике виноград. Но печальна была судьба Икаррия. Однажды он дал вина пастухам, а они, не зная, что такое опьянение, решили, что Икаррий отравил их. Пастухи убили Икаррия, а тело зарыли в горах. Дочь Икаррия, Эригона, долго искала отца. Наконец с помощью своей собаки Майры нашла она могилу Икаррия. В отчаянии повесилась несчастная Эригона на том самом дереве, под которым лежало тело ее отца. Дионис взял Икаррия, Эригону и ее собаку Майру на небо. С той поры горят они на небе ясною ночью — это созвездия Волопаса, Девы и Большого Пса» [1, 82].

- «Небесная Лилия» [*Celeste Giglio*]. Балетто в честь светлейших синьоров до-на Рануччо Фарнезе и Маргариты Альдобрандины, герцога и герцогини Пармы и Пьяченцы, и пр.
Популярная в XVI–XVII веках тема: аллеманда, известная во Франции со словами «Une jeune fillette» (позднее ставшая рождественской песней в честь Девы Марии), а в Италии и в некоторых других странах — под названием «La monic(h)a» («Монашка»). В Германии на эту тему был сочинен хорал «Von Gott will Ich nicht lassen».
- «Возлюбленная Гримана» [*Amorosa Grimana*]. Паванилья в честь светлейшей синьоры Морезины Морезини Гримани, принцессы Венеции.
Одна из наиболее известных тем под названием «Испанская павана».
- «Кроткая Лаура» [*Laura Suave*]. Балетто в честь светлейшей госпожи Кристины Лорены де Медичи, великой герцогини Тосканской.
В основе балетто — тема, широко известная как «Aria di Firenze» или «Ballo del Granduca», возможно, сочиненная Э. де Кавальери.
Впервые встречается в знаменитых флорентийских интермедиях 1589 года к комедии «Паломница» («La Pellegrina»).
- «Пассамеццо» [*Passo e mezzo*]. Балетто в честь светлейшей синьоры донны Ливии далла Ровере, герцогини Урбино
В основе — устойчивая басово-гармоническая формула «Passamezzo anticho».
- «Барьера» [*Barriera*]. Балетто в честь светлейшей д[онны] Верджинии Медичи д'Эсте, герцогини Модены и пр.
В музыкальном отношении — типичная пьеса в жанре «Баталии», характерном для эпохи.
- «Новая спаньолетта» [*Spagnoletta Nuova*] в мадридском стиле в честь глубокоуважаемой и достопочтеннейшей синьоры вице-королевы Неаполя.
Одна из наиболее популярных тем этого времени; первый письменный источник, в котором она встречается, — «Танцовщик» Ф. Карозо.
- «Танец с цветком» [*Ballo del Fiore*]. Балетто в честь глубокоуважаемой синьоры Катерины Савеллы Савеллы, Римской баронессы.
Тема известна также в лютневых табулатурах начиная с 1546 года под названием «Le forze d'Hercole» («Сила Геракла»).
- «Острая стрела» [*Pungente Dardo*]. Балетто в честь славнейшей синьоры Клелии Куппис Конти, Римской баронессы.
Музыка тематически близка известной гальярде «La Traditora» («Изменница»).
- «Любовная роца» [*Selva Amorosa*]. Балетто в честь глубокоуважаемой синьоры Франчески Сильвестры Чеколини, благородной дамы из Монт'Альто и Мачераты.
Использована тема популярной аллеманды «Fortune helas pourquoi» («Судьба, о зачем...»).

В заключении предлагаем вниманию читателя образец музыкальной пьесы, с которой Карозо начинает первую часть книги, а также хореографическое описание к этому танцу.

НЕБЕСНАЯ ЛИЛИЯ [CELESTE GIGLIO]²²

Балетто в честь светлейших синьоров дона Рануччио Фарнезе и Маргариты Альдобрандины, герцога и герцогини Пармы и Пьяченцы, и пр.

Кавалер и дама встают друг против друга не держась за руки, как на представленной гравюре²³. Вместе они грациозно делают *долгий реверанс* на четыре доли музыки (как можно видеть в приведенной здесь музыкальной пьесе) и два *удерживания кратких* на две доли каждое — первое нужно делать с левой ноги, а второе с правой. Затем берутся за правые руки и выполняют *низкий шаг* с левой ноги и с нее же *прихрамывающий прыжок*, поднимая правую ногу, *быстрый воздушный шаг* с левой ноги и *каденцию*. Потом выполняют *узел* с левой, два *воздушных шага* (один с правой ноги, другой с левой) и две *фиоритуры*. Отпуская руки, меняются местами и делают два *мелких шага* в левую сторону, еще две *фиоритуры*, два *шага*, один *санфический шаг*, то есть *репризу* и *падение*, поворачиваясь вместе левым боком вовнутрь. Сделав это, берутся за левые руки и выполняют те же действия и движения в другую сторону, начиная с правой ноги. Взявшись затем за обе руки, лицом к лицу делают два *удерживания*, как сказано выше. Кавалер отпускает правую руку дамы, и они продолжают держаться как обычно. Выполняя *реверанс* как в начале, они с учтивостью завершают этот первый период.

Ко второму периоду переходят, исполняя *низкий шаг* с левой ноги. С нее же делают *прихрамывающий прыжок* и два *воздушных шага*, один с правой, другой с левой ноги. Потом выполняют две *фиоритуры*, два *шага* и *санфический шаг*, начиная их с левой. То же делают в другую сторону. Затем выполняют два *шага* вперед, *узел*, две *фиоритуры*, еще два *шага* вперед, две *вереницы ломаные*, две другие *фиоритуры* и *санфический шаг* в левую сторону, начиная при этом все движения с левой ноги. Выполняют затем всё то же в противоположную сторону, начиная с правой ноги. Делают также два *мелких шага* и *вереницу ломаную*. То же выполняют в другую сторону и расходятся. Наконец, делают две *вереницы беглые* в форме буквы S. В заключение оказываются лицом к лицу. Один идет в один конец зала, другой — в другой конец, немного приседая в манере *полу-реверанса*.

ПЬЕСА ИСПОЛНЯЕТСЯ КАК ГАЛЬЯРДА

В эти первые четыре периода гальярды танцующие делают два *шага* в левую сторону и *падение*, начиная их с левой ноги, *подставной шаг* с правой и *фиоритуру* с левой ноги. Потом выполняют *падение* с правой, *подставной шаг* с левой ноги и *каденцию* влево. Затем делают *подскок* в ту же левую сторону и *подставной шаг* с правой ноги, тут же опуская эту ногу. Выполняют два *воздушных быстрых шага*, сначала с правой, затем с левой ноги. Потом с той же ноги делают две *фиоритуры*. С левой ноги, оставленной на весу, выполняют *полуреверанс* и с нее же делают *подставной шаг* и *каденцию*. Ту же вариацию повторяют еще раз с обратной стороны, начиная с правой ноги.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПЬЕСЫ, НА КОТОРОЕ ВЫПОЛНЯЕТСЯ

ВАРИАЦИЯ ИЗ ВОСЬМИ ПЕРИОДОВ ГАЛЬЯРДЫ

В первые четыре периода делают две *вереницы обыкновенные* (одну с левой, другую с правой ноги), держась правыми руками, а в конце этой *вереницы*

²² Этот танец помещен в самом начале первой части книги в качестве посвящения синьорам Фарнезе.

²³ См. [10, 97].

немного сгибают колени и расстаются, при этом кавалер целует [правую] руку [дамы]. Потом выполняют еще две *вереницы беглые* и поворачиваются сначала налево, затем направо, двигаясь в форме буквы S, как описано выше. Один идет в один конец зала (или иного помещения, где проходят танцы), а другой в другой конец. К концу периода они оказываются лицом к лицу, с левой ногой позади и одновременно немного сгибая колени.

ВО ВРЕМЯ ДРУГИХ ЧЕТЫРЕХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПЕРИОДОВ ДЕЛАЮТ
СЛЕДУЮЩУЮ ВАРИАЦИЮ ИЗ ЧЕТЫРЕХ ПЕРИОДОВ

Сначала с левой ноги выполняют *падение*, *подставной шаг* с правой и *фиоритуру* с левой. То же делают наоборот, начиная с правой ноги. Потом делают *узел*, две *фиоритур* вперед, два *быстрых шага* назад, два *полуреверанса* в манере трех долей *колокольчика*²⁴, *подставной шаг* и *каденцию*. Все эти движения совершают с левой ноги, так же и *каденцию*. Необходимо оставить эту ногу впереди, иначе вариация будет неверной (даже если будет сделана в соответствии с музыкой). Затем берутся левыми руками и снова делают эту вариацию, начиная ее при этом с правой ноги и возвращаясь каждый на свое место. Завершая вариации, делают два *прерывных шага* вперед, один с левой ноги, другой с правой. Сделав это, берутся привычными руками²⁵ и с обычными церемониями выполняют *долгий реверанс*.

ЭТА ПЬЕСА ИСПОЛНЯЕТСЯ В ТРЕХДОЛЬНОЙ ПРОПОРЦИИ,
КАК САЛЬТАРЕЛЛО

Танцующие следуют, выполняя вместе два *быстрых шага*, *узел*, две *фиоритур* и *вереницу ломаную* вперед, начиная каждое движение с левой ноги. То же делают в обратную сторону. Потом отпускают руки, выполняя две *вереницы ломаные* влево, две *фиоритур* вперед и один *санфический шаг*, то есть *репризу* и *падение*, левым боком внутрь. То же повторяют наоборот. Затем выполняют две *фиоритур*, два *падения*, два *быстрых шага* и *вереницу ломаную* влево, начиная каждое из движений с левой ноги. То же самое делают в противоположную сторону. Сделав это, выполняют *падение*, *подставной шаг* и *фиоритуру* влево. То же делают наоборот. Наконец, выполняют две *вереницы ломаные боковые* вперед и два *прерывных шага*, а в заключение делают *краткий реверанс*.

НА МУЗЫКУ КАНАРИ

Под музыку канари делают восемь периодов канари, все время по два на ногу, то есть два с левой ноги и два с правой, а затем еще раз по одному разу с каждой ноги. Потом дама ударяет обеими руками по рукам кавалера. Кавалер отвечает даме тем же. Затем выполняют *прерывной быстрый шаг* с левой ноги и *полуреверанс* с правой, касаясь в этот момент друг друга правой рукой. То же делают наоборот. Направляются двумя *вереницами ломаными* влево, а вперед делают два *быстрых шага* и *санфический шаг* левым боком внутрь, начиная их с левой ноги. То же самое делают в другую сторону. В заключение выполняют два *прерывных полукратких* (то есть *быстрых*) *шага*. Учтиво взявшись привычными руками, исполняют обычные церемонии. Сделав *краткий реверанс*, вместе с музыкой завершают этот прелестный, грациозный и красивейший танец.

²⁴ Хореографический термин Карозо. См. [10, 7].

²⁵ То есть кавалер берет левую руку дамы в свою правую, как о том говорилось в правилах исполнения *реверансов* [10, 11]; см. перевод в настоящем журнале (2010, №2, с. 127–129).

Celeste Giglio.

The musical score for "Celeste Giglio" is presented in a system of seven systems. Each system contains a vocal line (Soprano and Alto) and a guitar accompaniment line. The score is written in C major and common time (C). The guitar part includes various techniques such as triplets, sixteenth-note patterns, and dynamic markings like *ff* and *f*. The vocal lines consist of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a musical score for guitar, organized into six systems. Each system consists of three parts: a treble clef staff, a bass clef staff, and a guitar tablature staff. The treble and bass staves contain melodic lines with diamond-shaped note heads and stems. The tablature staff shows fret numbers (0-6) and includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents. Fingering symbols (e.g., 1, 2, 3, 4) are placed above the notes in the treble and bass staves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The notation is dense and detailed, typical of a professional guitar score.

Il fine della prima volta.

Il fine della
seconda vol-
ta che comin-
cia le riprese.

The image displays a musical score for guitar, organized into three systems. Each system consists of three parts: a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), a rhythmic notation line, and a guitar tablature line. The first system features a melodic line with eighth and sixteenth notes, a rhythmic line with patterns like '3 3 2 0 2 3 2 0' and '3 0 1 0', and a tablature line with fret numbers such as 3, 2, 0, 2, 3, 2, 0, 3, 0, 1, 0. The second system continues the melodic and rhythmic patterns, including a repeat sign (double bar line with dots) in the standard notation. The third system concludes the piece with a final melodic phrase and a rhythmic line ending in '3 0 1 0'. At the bottom right of the page, there are three upward-pointing cross symbols († † †).

The image displays a musical score for a piece titled "Canario" by Fabrizio Caroso. The score is arranged in two systems, each consisting of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The guitar accompaniment is written in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The guitar part includes a series of rhythmic patterns and fingerings, represented by numbers 1-5 on the strings. The word "Canario" is written below the first system of the guitar part. The score is presented in a black and white, high-contrast format.

Celeste Giglio

The musical score for "Celeste Giglio" is presented in a standard format with a vocal line and piano accompaniment. The score is divided into several systems, each containing a vocal staff and a piano staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line. The score includes repeat signs and first/second endings. The piece concludes with a final cadence in the vocal line.

32

39 [Гальярда]

45

50

57

Musical notation for measures 57-63, first system. Treble and bass staves with piano accompaniment.

Musical notation for measures 57-63, second system. Treble and bass staves with piano accompaniment.

64

1. 2.

Musical notation for measures 64-69, first system. Treble and bass staves with piano accompaniment. First ending bracket.

Musical notation for measures 64-69, second system. Treble and bass staves with piano accompaniment.

70

Musical notation for measures 70-76, first system. Treble and bass staves with piano accompaniment.

Musical notation for measures 70-76, second system. Treble and bass staves with piano accompaniment.

[Сальтарелло]

Musical notation for measures 77-83, first system. Treble and bass staves with piano accompaniment.

Musical notation for measures 77-83, second system. Treble and bass staves with piano accompaniment.

85

95

106

115 [Канари]

Список сокращений:

NGD: The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 Vols. 2nd edition /
Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001.

Использованная литература

1. *Кун Н. А.* Легенды и мифы древней Греции. Минск: Народная асвета, 1985. 463 с.
2. *Лебедева И. Г.* Мензуральная нотация // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 338.
3. *Максимова А.* Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (*Nobiltà di dame*) // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: материалы научно-практической конференции. Сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. М.: Прест, 1999. С. 58–68.
4. Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков // Ред.-сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. 688 с.
5. *Arbeau T.* *Orchésographie*. Langres: Jehan des Preys, [1588], 1589. 104 p.
6. *Brainard I.* *Cornazzano* // NGD. Vol. VI. P. 473.
7. *Brown A.* *Galliard* // NGD. Vol. IX. P. 449–451.
8. *Brown A.* *Pavan* // NGD. Vol. XIX. P. 249–252.
9. *Caroso F.* *Il Ballarino*. Venice: Ziletti, 1581. 144 p.
10. *Caroso F.* *Nobiltà di dame*. Venice: il Muschio, 1600. 399 p.
11. *Caroso F.* *Nobiltà di dame* / Translated and edited by J. Sutton, with music transcribed and edited by F. Marian Walker. Oxford, 1986. 362 p.
12. *Florio J.* *Queen Anna's New World of Words*. 2nd ed. L.: Melch. Bradwood, 1611/R Menston, England: Scholar Press, 1968, 1973.
URL: <http://www.rendance.org/articles/florio.html> (дата обращения: 01.08.2011)
13. *Heartz D., Rader P.* *Basse danse* // NGD. Vol. II. P. 864–866.
14. *Heartz D., Rader P.* *Tourdion [tordion]* // NGD. Vol. XXV. P. 653.
15. *Hudson R., Little M. E.* *Canary* // NGD. Vol. IV. P. 921–922.
16. *Little M. E.* *Saltarello* // NGD. Vol. XXII. P. 176–178.
17. *Lupi L.* *Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi*. Palermo: Carrara, 1600. 300 p.
18. *Negri C.* *Nuove Inventioni di Balli*. Milano: Bordone, 1604. [XII], 300 p.
19. *Sparti B.* *The 15th-Century "balli" Tunes: a New Look* // *Early Music*. Vol. 14. № 3 (August, 1986). P. 346–357.

«БЛАГОРОДСТВО ДАМ»

КНИГА СИНЬОРА ФАБРИЦИО КАРОЗО ДА СЕРМОНЕТА РАНЕЕ НАЗЫВАВШАЯСЯ «ТАНЦОВЩИК»¹

О Вереницах [Seguiti]: во-первых, о Веренице Ломаной Большой [Seguito spezzato grave], исполняемой в танце под названием тордильон

ПРАВИЛО XV

У. Теперь, мой Учитель, я сильно желаю понять, почему *вереница ломаная большая* так называется.

М. Причина в том, что, исполняя это движение, его делают вполтину дольше, чем *вереницу ломаную обыкновенную*. Теперь я называю его так, поскольку ты должен следовать правилу ходьбы², а в нем ты ломаешь ритм ходьбы. Из-за такой ломки появилось название *вереница ломаная большая*, и это движение не участвует ни в каких других танцах, кроме тордильона.

У. Поскольку Вы были так добры, рассказав мне о происхождении названий этих движений, хотелось бы также обучиться манере их исполнения.

М. Выполняя *вереницу ломаную*, сделай шаг вперед с левой ноги на одну минимю и поставь ногу на пол. Во время следующей доли (минимы. — А. М.) продвинь правую ногу вперед, поставь ее носок за левой пяткой, приподняв пятку правой ноги. В это же время (ставя носок правой ноги) подними левую ногу, которая впереди, держа колено выпрямленным, затем опусти ее вниз, соединив ноги в первоначальной позиции. Обрати внимание, что, когда ставишь правый носок за левой ногой, это следует делать как бы подкладывая ногу, вроде *подставного шага*³. Исполнив это сказанным образом, ты тотчас же продолжишь движение с правой ноги. Танцовщик все время должен держать корпус прямо, что подобает как кавалеру, так и даме, с которой он танцует. При этом все должны избегать следующего движения: на первый шаг продвигать корпус вперед, затем возвращать его назад, затем снова продвижение вперед и возвращение назад,

¹ Данная публикация представляет собой продолжение перевода трактата Фабрицио Карозо «Благородство дам»; начало см. в настоящем журнале (2010, №2, с. 118–134).

Материал является результатом исследований автора в период написания дипломной работы на кафедрах истории зарубежной музыки (научный руководитель проф. М. А. Сапонов) и междисциплинарных специализаций музыковедов (научный консультант Г. В. Иноземцева) Московской консерватории. Автор выражает благодарность своим научным руководителям, а также канд. иск. Д. Ю. Годдобину за ценные замечания при подготовке текста перевода книги Ф. Карозо. Перевод выполнен по изданию: *Caroso F. Nobiltà di dame. Venice: il Muschio, 1600.*

² Карозо имеет в виду правила выполнения различных шагов, о которых говорилось ранее (см. перевод соответствующего фрагмента там же, с. 131–133).

³ *A guisa d'un sottopiede*. Букв. — «подножка». Этот шаг Карозо объясняет в Правиле XLVII.

а потом опять продвижение вперед, что выглядит постыдно и отвратительно для окружающих. Вот все, что я могу рассказать об этом. Перехожу к объяснению *вереницы обыкновенной* (или *краткой*).

О Веренице Обыкновенной [Seguito Ordinario],
которая также может быть названа Краткой [Breve]

ПРАВИЛО XVI

У. Расскажите мне, пожалуйста, синьор, почему эта *вереница* может называться *обыкновенной* и *краткой*, и откуда такие названия.

М. Хочу сказать, сын мой, что смысл названия *вереница обыкновенная* в следующем: делая эти движения, мы следуем естественным закономерностям, по которым передвигаются наши ноги. Возможно также название *краткая*, поскольку движение занимает две доли музыки, и отсюда происходит название. Оба обозначения правильны.

У. Каким способом их делать, какому правилу, какой манере и ритму следовать?

М. Делай *вереницу обыкновенную*, или *краткую*, соединяя два *мелких* шага (то есть *быстрых*) и один *полукраткий*; в конце его изящно приподнимай пятку той ноги, что следует [сзади], и корпус. Эти движения и шаги занимают бревис, равный двум долям, ибо две минимы и один семибревис составляют один бревис. Чтобы выполнить это, начни вот как: сперва подними левый носок, как следует вытянув колено, и тотчас опусти ногу на пол. Смотри, не ставь ее плоско, а лучше так, будто ты слегка подпрыгиваешь (делаешь *прыжок*). Затем сделай еще *шажок* с правой ноги, так чтобы подъем этой ноги был на уровне левого носка. И последний шаг — он приходится на семибревис: выносишь ногу вперед, но без усилия, равномерно, не резко, выполняя все это так, как я говорил выше. Имей в виду, что ты должен приносить в движение ту самую грацию, о которой я уже писал. Это придаст действиям изящество, будет выглядеть прелестно и очаровательно для окружающих. Этим напоминанием я заканчиваю мой разговор об этой веренице и расскажу тебе о *веренице двойной*.

О Веренице Двойной [Seguito Doppio],
и почему она так называется

ПРАВИЛО XVII

У. Как велика та радость и тот восторг, что чувствую я от познания сущности названий, разъясненных сейчас Вами рассудительнейшим образом, и вместе с тем от способа, посредством которого другие, не имея никакого Учителя, смогут легко овладеть благородной наукой Танца! Однако же вновь прошу Вас не отказать мне в объяснении того, как делать *вереницу двойную* и откуда она произошла.

М. Именно так я и собирался поступить. Поэтому хочу, чтобы ты знал, что кавалер всякий раз начинает это движение, поставив ноги рядом. Он начнет с той ноги, что присоединил к другой, и продолжит следующим образом: выполнит одно *падение* назад на левом носке, так чтобы этот носок оказался на уровне правой ноги. В этот момент он поднимет правую ногу и проделает то же движение, что и левой. Таковы *мелкие* шаги. Затем выполнит один *краткий шаг* с левой ноги, предварительно вытянув ее вперед. После этого — еще три шага

немного медленнее (каждый шаг на одну долю), в конце соединив правую ногу с левой. Замечу, что, делая шаги назад, он изящно склоняет корпус, держа голову прямо. Отсюда название *вереница двойная*, ведь в *веренице обыкновенной*, или *краткой*, как мы говорили, всего три движения ног, тогда как здесь — шесть. Соединяя ступни, всякий раз следует украшать [это движение] сгибом коленей, а затем изящно выпрямляться, как я показывал в правилах об *удерживании и прерывных шагах*. Довольно обсуждать это, пришло время поговорить о *веренице полудвойной украшенной*.

О Веренице Полудвойной Украшенной [Seguito Semidoppio Ornato]

ПРАВИЛО XVIII

У. Благодарю Вас за все, что Вы любезно мне объяснили с такой тщательностью. Прошу Вас, продолжайте не менее подробно.

М. Я не собираюсь отступаться от этого, чтобы помочь тебе достойно овладеть данной наукой. Надо сказать, что за движением, которое только что обсуждалось, следует *вереница двойная украшенная* (она так названа, поскольку украшает танцы, в которых участвует, особенно такие, как «Неистовый» и «Танец с цветком»). Она занимает две доли музыки — то есть сначала исполняются два *прерывных шага* на одну долю, затем *вереница ломаная* на другую долю. Заметь, что при первом шаге ты ступаешь на носок, а при втором — на всю ступню; *вереницу же ломаную* выполняй так, как я объяснил это в соответствующем правиле. Я называю [это движение] *вереница полудвойная украшенная*, потому что здесь важен не только момент «половины», но и «украшение», вот откуда такое название. Теперь было бы неплохо побеседовать о *веренице возвратной*.

О Веренице Возвратной [Seguito Trangato]

ПРАВИЛО XIX

У. Если разговор не утомил Вас, продолжайте, пожалуйста, рассказ о таком причудливом движении, как *вереница возвратная* — о его названии и как оно выполняется.

М. Не думаю, что это название столь фантастично, оно вполне подходящее. *Вереница возвратная* встречается в танце под названием «Сказка о великане», а также в другом, называемом мореской. Делай его на две музыкальные доли. Сначала, на первую миниму, подними левую ногу; затем, на вторую миниму, поставь ее, грациозно согнув колено. Далее, на следующую миниму, сделай шаг вперед с правой ноги, которая в этот момент отрывается от земли. Наконец, сделай еще шаг вперед левой ногой и подними правую ногу в воздух — таким образом проходит еще одна минима, так что четыре минимы занимают две доли, которые равны одному бревису, и все исполняется по этому правилу. Источник названия в следующем: когда ты сгибаешь колено, а затем поднимаешь ногу, кажется, что ты отдергиваешь ногу, то есть делаешь движение, будто чем-то уколол ее, и потому ты возвращаешь ногу обратно, а не шагаешь естественно, как если бы не чувствовал укола. Поэтому название *вереница возвратная* происходит от [выражения] «отдернуть назад»⁴, как и обозначение *возвратный шаг* (описание которого я поместил на своем месте в правилах). Но довольно об этом, сказанного вполне достаточно, и теперь поговорим о *веренице ложной*.

⁴ *Trangare*.

Вереница Ложная [Seguito Finto]:
почему она так называется и как ее выполнять

ПРАВИЛО XX

У. Учитель, в чем причина, что Вы назвали вереницу «ложной», и как появилось это название? Также, в каком ритме и по какому правилу нужно ее выполнять?

М. Мне нравится твой вопрос. Отвечу, что это движение занимает две доли, как говорилось в правиле о *веренице краткой*. Подними левую ногу и вытяни ее назад. Затем поставь ее на носок и грациозно отклони корпус немного назад. Это выполняется на одну миниму. Повтори все с правой ноги на следующую миниму. Последний шаг — подпрыгиваешь и возвращаешься в первоначальную позицию за время одного семибревиса. Делай последний шаг, опускаясь в течение семибревиса, как я уже сказал, так чтобы эти две минимы и один семибревис составили две доли музыки, то есть один бревис. *Вереница ложная* так называется по следующей причине. Ты притворяешься, будто идешь назад, но нога возвращается в то же положение, откуда начала. Это весьма привлекательно выглядит в танце. Думаю, теперь ты хорошо усвоил это движение, так что я могу перейти к другим *вереницам*.

О Веренице Ломаной [Seguito Spezzato],
и откуда возникло такое название

ПРАВИЛО XXI

У. И здесь рождается вопрос, немаловажный для меня.

М. Что же это за вопрос?

У. До этого Вы рассказали мне о *веренице ломаной большой*, и мне хотелось бы знать, есть ли в Вашем искусстве некое движение под названием *вереница ломаная*?

М. Конечно, есть. И я хотел рассказать тебе о нем прежде, чем ты спросил. Нужно знать, что *вереница ломаная* так названа оттого, что *вереница обыкновенная*, или *краткая*, если угодно, занимает по времени две доли, как я и говорил в соответствующем правиле. Но эта [ломаная] ломает⁵ ритм и выполняется на две трехдольные⁶ длительности, вместе составляющие один семибревис, отсюда название *вереница ломаная*. В дальнейшем выполняй ее, двигаясь с изломом в ходьбе, как говорилось в правиле о *веренице ломаной большой*, что участвует в танце под названием *тордильон*. При этом *вереница ломаная* выполняется в две трехдольные длительности. Сначала сделай шаг с левой ноги, вынес ее на полшага вперед, но поставив на всю ступню, на расстоянии двух пальцев от правой. Затем поставь правый носок за левой пяткой, и все это за одну трехдольную длительность. Не ставь ее подобно некоторым. Действуя их способом, ты можешь сделать ошибку, ибо, согласно правилу, с той ноги, которую ты присоединяешь, затем и следует двигаться. По этой же причине вернее будет поставить [правую] ногу, как я сказал, к пятке левой ноги, чтобы это походило на подставной шаг к вынесенной тобой ноге. Подними левую ступню грациозно, вытянув ногу и держа корпус прямо, а затем опусти ее отвесно вниз. Это поднятие и опускание

⁵ *Si spezza*.

⁶ Имеются в виду минимы с точкой. Каждый второй шаг создает ритмическую синкопу.

должно укладываться в одну долю, как и раньше. Не стоит делать эти движения, выдвигая вперед и отводя назад корпус, что придает им развязность и вызывает отвращение у окружающих, запомни это. Довольно рассуждений на этот счет, перехожу к рассказу о других движениях, и в первую очередь о *веренице беглой*.

Вереница Беглая [Seguito Scorso] и ее происхождение

ПРАВИЛО XXII

У. Я бесконечно благодарен за все сказанное Вами и прошу показать мне, как делать эту *вереницу беглую* и откуда она происходит.

М. Движение это составляют десять маленьких быстрых шажочков. Выполняются они за один бревис следующим способом. Для начала подними левую ногу и сделай полшага вперед, а затем и все остальные [шаги], проворно, ступая на носках. Важно, чтобы дама, ступая, не слышала шума от своей обуви и держала корпус прямо. При этом носок ее левой ноги должен заходить не дальше середины правой ступни и находиться от нее на расстоянии не больше двух пальцев, и так все десять шажочков. Вот способ, как их выполнять. Эти шажки следует делать, быстро пробегая по залу либо другому помещению, используемому для танцев. Поскольку их исполняют «пробегая», шаг назван *вереница беглая*.

О Вереницах Чеканных [Seguiti Battuti], исполняемых в канари, и отчего они так названы

ПРАВИЛО XXIII

У. Прошу Вас, продолжайте объяснять все эти прекрасные манеры движений.

М. Всякая *вереница чеканная* в канари выполняется за одну трехдольную музыкальную длительность⁷ так: сначала подними носок левой ноги, немного скользя и выдвигая пятку вперед. Тотчас возврати носок этой ноги обратно, подтянув его на прежнее место и удерживая поднятой пятку. Затем выдвинь эту ногу вперед до середины правой ступни за одну долю музыки, распрямив ступню на земле и притопнув так, будто ты обуваешь ботинки. Потом то же самое проделай с правой ноги. В этих вереницах, как и в любом жесте или движении канари, всегда чекань ступнями так, чтобы окружающие прочли в твоих действиях чувство меры и искусство. От подобных ударов ногами эти вереницы и приобрели название *чеканные*. Хочу, чтобы ты знал, что *вереница двойная* выполняется с той же ноги дважды, как ты делал прежде. Больше мне нечего добавить к этому, кроме того, что названием своим «канари» обязано тем, кто танцует в этой манере на Канарских островах.

О Веренице Ломаной Скользящей [Seguito spezzato schisciato] в канари

ПРАВИЛО XXIII

У. Я восхищен Вашим рассказом. Готов слушать Вас, поскольку думаю, что это еще не все.

М. Мне осталось рассказать тебе не так много. Не буду держать тебя в ожидании и скажу: если желаешь исполнить *вереницу ломаную скользящую*, стань на обе ноги и двигаться начинай с левой, совсем не отрывая ее от пола, но скользя по нему. Выдвинь ее немного вперед, чтобы пятка почти заходила за уровень

⁷ То есть миниму с точкой.

правого носка, на расстоянии примерно одного-двух пальцев от него. Затем продвигай вперед правую ногу, скользя по земле носком, с поднятой пяткой, так чтобы носок правой оказался как бы подложен под пятку левой ноги. Тотчас опусти ногу отвесно вниз, на то же место, где она была приподнята, чеканя ею, словно собрался надеть ботинок. То же исполни и с правой ноги. И так передвигайся понемногу, держа корпус прямо. Начиная второй шаг, изящно приподнимись и опустишь всем корпусом. Эти вереницы называют *скользящими*, потому как ты все время скользишь ногами. А теперь я расскажу тебе некоторые не менее важные подробности о *двойных шагах*.

О Двойном итальянском шаге [Doppio all'Italiana] и его происхождении

ПРАВИЛО XXV

У. Пока мне все понятно, продолжайте, пожалуйста.

М. Выполняй *двойной итальянский шаг* за четыре музыкальные доли. Сделав три шага начиная с левой ноги, присоедини на четвертый шаг правую ногу к левой, слегка сгибая колени всякий раз, как [ноги] ставятся вместе, слегка и изящно приподнимая, а затем опуская пятки. Принимайся за первый шаг, привнося в него грацию и щеголеватость, как я и говорил в правиле об *удерживании*. Делая эти шаги, держи корпус прямо, с благородством. Прими во внимание, передвигая вперед или назад ногу, что соединять ноги вместе нужно способом, о котором речь пойдет во Второй книге, где будет обсуждаться манера обучения балло, балетто и другим танцам. *Двойной шаг* так назван оттого, что выполняя *прерывной шаг*, ты шагаешь один раз и затем присоединяешь другую ногу, а здесь — три шага, после чего прибавляешь четвертый, отсюда название *прерывной двойной шаг*, так оно возникло. Осталось сказать только, что исполняется он в балетто.

О Двойном мелком шаге [Doppio Minimo]

ПРАВИЛО XXVI

У. Скажите пожалуйста, Учитель, о чем Вы так задумались?

М. Если рассуждать о *двойном мелком шаге*, то своей манерой он подобен *двойному долгому итальянскому шагу*. Поэтому скажу только: выполняй его тем же способом, однако быстрее, делая на каждую семиминиму один шаг, но маленький. Исполняется он в каскарде. Понятно ли я объяснил? Теперь я не премину рассказать, как делать *двойной испанский шаг*.

О Двойном испанском [Doppio alla Spagnuola]

ПРАВИЛО XXVII

У. Это понятно, и запомнил я хорошо. Пожалуйста, продолжайте об этом *испанском шаге*.

М. В *двойном испанском* следуй той же манере (уже обрисованной), что и в *веренице двойной*. А двойным [испанским] он зовется оттого, что исполняется в танце «Кастильская Басса и Альта, по-испански», соблюдая те же правила. Следовательно, он называется *двойной испанский*, но лучше было бы его назвать *вереница двойная прерывная*, ведь *вереница* состоит из трех шагов, а здесь их шесть, в завершение каждого из которых ты приставляешь правую ногу к левой, и все это занимает шесть обычных долей басса, а каждый шаг соответствует

одной доле. Вот способ и правило его выполнения. Мне больше нечего добавить к сказанному, и я перехожу к объяснению *двойного французского шага*.

О Двойном французском шаге [Doppio alla francese]

ПРАВИЛО XXVIII

У. Если я не ошибаюсь, Вам осталось объяснить еще только один *двойной шаг, французский*.

М. Верно. И потому скажу, что выполняется он таким способом: поставь ноги вместе, с левой ноги сделай *падение* назад, а с правой — вправо. Затем пройди три шага вперед и, наконец, на четвертый [шаг] приставь правую ногу к левой. Соединив их, опусти и приподними немного пятки, и снова опусти, как я советовал делать, выполняя *удерживание*. Вот твои действия. Больше об этом ничего не скажу и перейду к другим движениям.

О Падении Кратком [Trabucchetto Breve], которое раньше называлось Большим, и почему оно так названо

ПРАВИЛО XXIX

У. Разъяснив сейчас мне эти *двойные шаги*, пожалуйста, скажите, какие движения за ними следуют?

М. Следующее движение, о котором пойдет речь — *падение краткое*, и оно выполняется вот каким способом. Ноги твои стоят вместе или порознь, в зависимости от обстоятельств, ведь ты должен исполнять его как в балетто, так и в гальярде. Подними ту ногу, что ты приставил, или ту, что сзади, в сторону с легким прыжком, чтобы левая нога была дальше от правой. В то время как левая нога опустилась на землю, подними правую, держа ее на расстоянии около двух пальцев от левой. Но не ставь ее на землю [плоско], а на носок, элегантно, выпрямляя обе ноги. Делая прыжок и присоединяя правую ногу в подобной манере, в начале *падения* наклони левый и приподними правый бок: это придает изящество. Затем, вернув правую ногу на прежнее место, повтори с левой ноги те же движения, что и с правой. Прибавь немного щегольства в каждом *падении* движениями чресел. Корпус должен быть подвижен и ловок. Избегай делать, как свойственно некоторым, кто, выполнив прыжок с левой ноги, присоединяет правую, как было сказано, неуклюже вытягивая ее носок за левую. Это больше походит на лягание, нежели на что-либо другое. То же самое сделай потом с правой ноги. Кое-кто отводит ногу в этом *падении* слишком далеко, будто они собрались помочиться, — это неприятное зрелище, от подобных движений надо избавляться и исправлять их. Название *падение* дано по такой причине: выполняя прыжок, а затем подтягивая ногу к другой, как я говорил раньше, ты словно хочешь раскататься⁸, поскольку, когда опираешься на левую ногу и держишь правую на весу, похоже, что ты шатаешься⁹. Отсюда название *падение*¹⁰. А теперь я перехожу к рассказу о *падении мелком*.

⁸ *Trabuccare*.

⁹ *Par che quello trabucca*.

¹⁰ Или *штанье* — *Trabucchetto*.

О Падении Мелком [Trabucchetto Minimo]

ПРАВИЛО XXX

У. Прошу Вас, Учитель, расскажите об этом *падении*.

М. Изволь, я продолжу и скажу, что исполняя *падение мелкое*, нужно держиваться той же манеры, что и в *падении кратком*. То занимает одну долю, а это — половину. И это все о *падении*, поэтому перехожу к разговору о *фиоритурах*.

О *Фиоритурах*. Сначала о *Фиоритуре обыкновенной* [Fioretto Ordinario], как ее выполнять и как объясняется ее происхождение

ПРАВИЛО XXXI

У. С *падениями* Вы закончили быстро, и это было замечательно. Слушаю Вас о *фиоритурах*, я весь внимание.

М. Я как раз собираюсь побеседовать с тобой о них, столь превосходных и необходимых в этом искусстве. Итак: делай *фиоритуру обыкновенную*, поднимая левую ногу и вытягивая ее перед правой настолько, чтобы пятка левой отстояла на два пальца от ее носка, на расстоянии одного пальца в ширину и двух — в высоту. При этом колени выпрямлены, а носок поднят. Приподняв одновременно с этим корпус, сделай *каденцию* как в гальярде — так чтобы левый носок оказался на один палец позади правой пятки и на два пальца вбок от нее. Носки держи все время прямо и не искривляй, как некоторые, которых мы наблюдаем ныне. Все перечисленное исполни на носках, ради быстроты. Затем выведи левую ногу — а она позади — к подъему впереди стоящей ноги и в тот же момент подними ее. Подобным способом выполняется *фиоритура*, ему ты и должен следовать. Ранее здесь делался *подставной шаг* и [левая] нога ставилась на место, где стояла правая, а та поднималась, как и левая перед этим. Другие, заканчивая *фиоритуру обыкновенную*, поднимают левую ногу, ставят ее на место правой, которая уже поднята немного вперед, как я говорил, и соединяют ее с правой, выполняя *каденцию*. Когда же исполняют *подставной шаг*, приподнимают правую ногу, и так заканчивают. Опять же, если это и выглядит хорошо, я предпочитаю первый способ, ибо корпус ведет себя элегантнее, а *подставной шаг* исполняется правильнее, чем другим способом. И на носках передвигаться легче, чем ставя одну из ног всей ступней на землю. Каждая *фиоритура* занимает одну долю, и в заключение всегда одна нога остается поднятой.

Теперь я перехожу к рассказу о возникновении названия *фиоритура*. Она выполняется как в гальярде, так и в любых других танцах, ведь если не вплетать в них «цветочки»¹¹, движения твои будут казаться мертвыми, а с помощью *фиоритур* вариация¹² украшается и расцвечивается. От прелести украшения¹³ и произошло название *фиоритура*. К этому мне больше нечего добавить, поэтому хочу рассказать тебе о *фиоритуре боковой*.

¹¹ *Fioretti*.

¹² *Mutanza*.

¹³ *Vaghezza di fiorirla*.

О Фиоритуре Боковой [Fioretto fiancheggiato] и происхождении этого названия

ПРАВИЛО XXXII

У. Я очень доволен услышанным. Продолжайте, прошу Вас.

М. За тем, что я описывал, следует *фиоритура боковая*. Она выполняется в той же манере, что и остальные, на одну долю. Однако если *фиоритуры обыкновенные* исполняются по прямой линии вперед, то эта должна быть направлена в сторону. Когда делаешь ее влево, в *каденциии* правая нога приставляется к левой¹⁴. Затем сделай левой *подставной шаг*, поднимая правую. И наоборот, перемещаясь в правую сторону, левую подставь к правой, следуя тому же правилу. Название *фиоритура боковая* произошло от движения в сторону, ибо с каждой *фиоритурой* передвигаешься вбок. А теперь перейдем к объяснению другой *фиоритуры с параллельных ступней ног*.

О Фиоритуре боковой с параллельных ступней [Fioretto a piè pari per fianco] и ее происхождении

ПРАВИЛО XXXIII

У. Этому Вы обучили меня вполне достаточно. Но прошу Вас, научите поподробнее тому, о чем только что говорили.

М. Слушай же, не упущу ничего. Стоя ровно, с выпрямленными ногами, приподними левую ногу в сторону, на одну пядь от правой. Затем верни ее на прежнее место, то есть на расстояние двух пальцев от другой ноги, держа носки параллельно, и сделай удар носком той же ноги. Этим носком толкни правую ногу и, ставя левую на прежнее место, сделай *подставной шаг*. При этом правая нога поднимется. Затем, протянув ее в сторону от левой, повтори все, что сначала делал с левой ноги. Начиная то с левой, то с правой, следуй этому [правилу] постоянно и непрерывно. А название такое появилось потому, что эти *фиоритуры* всегда выполняются в сторону с параллельных ступней. Постарайся запомнить это, ничего другого я не скажу. Но перейдем к рассказу о *фиоритуре чеканной* в канари.

О Фиоритуре чеканной [Fioretto battuto] в канари и ее происхождении

ПРАВИЛО XXXIII

У. Я хорошо запомню это, и Вы можете продолжать уже не так подробно.

М. Выполняй *фиоритуру чеканную*, поднимая левую ногу вперед, на расстоянии четырех-пяти пальцев над правой. Тотчас же опусти ее, сделав *прыжок*, ударив той же ногой о пол. Одновременно с этим подними правую ногу. Опустив на то же место, откуда она поднималась, сделай пять быстрых ударов ногой: первый с той ноги, что ты опустил [вначале], как я уже сказал, второй — с правой, третий с левой, четвертый с правой и последний с левой, поднимая правую на тот же уровень, что и левую до того. Опустив ее, сделай еще пять ударов, оставив на последний поднятой левую ногу (как я уже объяснял тебе насчет правой). И эти две *фиоритуры* делай одну с левой, а другую с правой ноги, выполняя каждую из них на две трехдольные длительности музыки.

¹⁴ ...*si sopraporrà* <...> *il piè destro al sinistro...* (букв.: поверх левой ноги).

А названа она так потому, что ее всегда чеканят и исполняют не как прочие [фиоритуры]. Оттого движение названо *фиоритура чеканная*, и каждый украсит им свою вариацию¹⁵. Об этом сказать больше нечего, перейдем к объяснению *пяти шагов*.

О пяти Шагах в гальярде [Cinque Passi in Gagliarda] (искаженное название)

ПРАВИЛО XXXV

У. О, как я рад этому! Уже давно надеюсь узнать от Вас об этом побольше.

М. Знай, что старинное название *пять шагов* было ложным, ведь на самом деле их только два, и я тебе это докажу вот каким образом. Сначала сделай *прихрамывающий прыжок*¹⁶ на правой ноге, поднимая левую вперед. Затем опусти ее прямо вниз. Это первый шаг. [Более] не прыгай, но хорошо выпрями колени. Также нет необходимости делать, как имели обыкновение делать раньше, — опуская левую ногу, в тот же момент поднимали правую и отводили назад, будто собирались лягнуться. Исполняя подобные движения, ты произведешь дурное впечатление на окружающих, поэтому поступай вот как. Сделав тот самый *прихрамывающий прыжок* на правой ноге, подними левую и опусти ее отвесно вниз, поставив на всю ступню. Правой ногой, которая осталась сзади, подтолкни ее, сделав *подставной шаг* (обрати внимание, что ее носок должен быть прямо за пяткой левой ноги). В тот же момент подними левую и, опустив ее на прежнее место, подними правую вперед. Это называется *воздушный шаг*. Выходит всего два, а не пять шагов, как я и говорил, ибо во время второго [танцовщик] остается на земле, а этот — на четвертую долю — в воздухе. Завершает все это *каденция*: правая, которая поднята, становится сзади, левая же спереди. Выполнять *каденцию* нужно проворно, опуская левую ногу на всю ступню, а правую на носок. Для придания изящества следует немного развернуть колени. Смотри, исполняя эту *каденцию*, следи, как бы не совершить ошибку в движении ног. Действуй так, чтобы ноги были не слишком раздвинуты — настолько, чтобы носок правой ноги находился на расстоянии примерно четырех пальцев от пятки левой. Держи ноги прямыми, а носки высоко — это позволит лучше вытянуть ноги в коленном суставе, чтобы выполнить пять названных движений и *каденцию*. Всегда держи ступни ног прямо. Левую руку положи на эфес шпаги, дабы та не танцевала сама по себе свой собственный танец. Правую вытяни вниз и исполняй ею движения, наиболее элегантные на твой вкус; пусть не висит неподвижно, не то вид получится такой, словно у тебя перелом или ожог на этой руке, отчего и смотреться все будет неприглядно. Не хотелось бы, чтобы ты перебирал пальцами, и буду рад, если корпус будешь держать прямо, а голову поднятой. Но не закатывай слишком глаза, а то пойдут разговоры о твоём сходстве с астрологом, считающим звезды, поэтому гляди перед собой.

Заканчивай на той же ноге, с которой и начинал, — вот основа любых видов танца и верное правило. Выполнив упомянутые пять движений (или *шагов*, если угодно), начиная и заканчивая левой ногой, исполни то же самое с правой (ведь она — сестра левой). Другие танцы и каскарды должны исполняться так, чтобы

¹⁵ *Mutanza*.

¹⁶ Исполнение этого прыжка будет объяснено в Правиле XLV на странице 49 трактата..

вариаций¹⁷ на это гальярдное па было сделано с левой ноги столько же, сколько и с правой. Это касается каждого танца, каждого действия и движения — одна нога [должна исполнить] то же, что и другая, иначе танец будет неправилен. И запомни: если в танце исполняют две вариации, та, что исполнена с левой ноги, должна быть повторена с правой. Не уподобляйся тем, кто с левой ноги делает вариацию из четырех или шести разделов, а с правой другую, в иной манере, хотя бы и с тем же количеством разделов. Говорю тебе, вариация [может] выйти хорошо, но отнюдь не по правилу, о котором я рассказал: ведь движения и действия должны быть взаимодополняющими. И знай, что все те (считаемые мастерами гальярды), кто начинает вариацию с левой ноги и заканчивает ее (вместе с музыкой) с правой ногой впереди, делают неправильно.

У. Постойте, Учитель. Мне кажется, что эта вариация выйдет правильно, поскольку сделана с соблюдением ритма и соответствует Вашим определениям. Сказано, что тот, кто хочет танцевать хорошо, должен обладать тремя качествами: ритмом, грацией, мерой.

М. Вот мой ответ на твой вопрос. Хорошо, когда вариация исполняется грациозно и совпадает с музыкальным ритмом, но посмотрим, есть ли здесь мера. Мера есть не что иное как проверка всех вещей правилом¹⁸. Это я тебе и показал в начале настоящего Правила. Там говорилось, что вариация, начинаясь с левой ноги, должна на ней же и закончиться. Это верно для пяти движений, или шагов, если угодно. По какой же причине ты ее завершаешь на правой? Не иначе как это ошибка Учителей. Итак, начиная *пять шагов* с левой, на ней же должно и заканчивать. То же самое касается правой. Во всех вариациях, в каждом действии и движении, в гальярде, как и в любом другом танце, одна нога делает столько же [движений], сколько и другая. Все, что делается иначе, будет неверным. Поэтому ты должен начинать каждый танец с левой ноги и ею же завершать.

У. Если я правильно запомнил, Вы только что сказали мне, что каждое движение, исполненное с левой ноги, нужно повторить с правой. Почему же в начале [танца] *реверанс* делается с левой ноги, но под конец не исполняется с правой, так чтобы одна нога делала столько же движений, сколько и другая?

М. Вот мой ответ. Я ясно продемонстрировал тебе в правиле о *реверансе*, почему его всегда нужно делать с левой ноги. Теперь я повторю, что *реверанс* — это как бы дверь, открывающая вид на прекрасно построенный дворец. Желаящий попасть в него должен войти через эту дверь, и через нее же он выходит обратно. Окна же и другие украшения по двум сторонам дворца симметричны. Поэтому *реверанс* делай только с левой ноги, а различные вариации и движения симметрично. Теперь я перехожу к разъяснению *прыжков*. Сначала о *прыжке полном*.

¹⁷ *Mutanze, o partite.*

¹⁸ Или «измерение линейкой»: *compassare con regola*. В оригинале — игра слов (*regola* — правило и линейка).