**Глава 1 Особенности музыкальной культуры и искусства эпохи Ренессанса**

**1.1 Философско-эстетические особенности культуры эпохи Возрождения**

Эпоха Возрождения, или Ренессанс (фр. renaissance), - поворотный момент в истории европейских народов, время великих открытий. Возрождение полагает начало новому этапу в истории мировой культуры. Этап этот, как отмечал Ф. Энгельс, был величайшим прогрессивным переворотом из всех пережитых до того времени человечеством.[[1]](#footnote-1) И, действительно, эпоха Возрождения принесла с собой значительные изменения в различных областях экономики, науки, культуры, открыла новый путь понимания мир и определила место человека в нем.

В Италии новые веяния появились уже на рубеже XIII-XIV вв., в других странах Европы - в XV-XVI столетиях. Для этого времени характерны: переход от феодализма к капитализму, географические открытия, торговли, личной предприимчивости, высвобождения человека от сословных ограничений. А также в эпоху Ренессанса зарождается современная наука, в особенности естествознание. Достаточно напомнить о гениальных научных догадках Леонардо да Винчи, об основании Френсиса Бекона, об астрономических теориях Коперника, о географических открытиях Колумба и Магеллана.

Несомненно, что все это не могло не отразиться на характере мировоззрения. Эпоха Возрождения - это переворот в первую очередь в системе ценностей, в оценке всего сущего и отношению к нему. Возникает убеждение в том, что человек - высшая ценность, рождается философия гуманизма. Гуманизм выдвигает совершенно новую трактовку эстетических категорий, которая выросла на основе нового понимания мира.

Одной из центральных категорий было понятие "гармония". Эстетика Возрождения вырабатывает иное представление о гармонии, основанное на новом понимании природы, бытия и человека. Если средневековье видело в гармонии простой отпечаток идеального, творческого начала, божественной красоты, то в эстетическом сознании эпохи Возрождения гармония выступает, прежде всего, как развитие творческих потенций самой природы, как диалектическое единство телесного и духовного, идеального и материального.

Идеал гармоничного человека гуманисты искали в античности, а древнегреческое и римское искусство служило им образцом для художественного творчества. Однако, говоря об эстетике Возрождения, необходимо отметить тот факт, что она, не смотря на свою античную опору, все-таки отличалась от нее. Возрожденческая эстетика не хуже античной проповедует подражание природе, но всматриваясь в эти возрожденческие теории подражания, можно же заметить, что на первом плане здесь не столько природа, сколько художник, его личность, его чувства. Сначала художник на основании своего собственного эстетического вкуса отбирает те или иные процессы природы, а уж потом подвергает их художественной обработке. У теоретиков Возрождения можно проследить следующее сравнение: художник должен творить так, как бог творил мир, и даже совершеннее того.

Таким образом, Ренессанс, используя уроки античности, вводил новшества. Он возвращал к жизни не все античные жанры, а только те, которые были созвучны устремлениям его времени и культуры. Ренессанс соединил новое прочтение античности с новым прочтением христианства. Возрождение сблизило эти два основополагающих начала европейской культуры.

Бог не определил человеку места в иерархии, говорит Пико в знаменитой «Речи о достоинстве человека»: «Не даем мы тебе, о, Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю».[[2]](#footnote-2) Здесь, итальянский мыслитель ставит человека в центр мира, это человек, который не обладает собственной особой природой, он должен сформировать ее сам, как и все, что ее окружает.

Итак, главное в Возрождении — это выдвижение на первый план и утверждение в культуре и обществе человеческой личности, которое выливается в различные формы возрожденческого антропоцентризма. Антропоцентризм выдвигал на первый план не просто личность, а личность как активное, деятельное начало. В итоге всего этого утверждения творческого, деятельного материального начала постепенно стал вырисовываться новый образ человека, новый его тип — «hоmо faber» — «человек-созидатель», «человек-творец».[[3]](#footnote-3) Именно в нем и происходит формирование основ новоевропейского чувства личности — автономной индивидуалистической личности, сознающей собственную ценность, активнодействующей и испытывающей потребность в свободе. С этого момента человеческая личность, а не мир, не целое, впервые становится исходным моментом для формирования системы восприятия мира.

С особой яркостью признаки нового мировосприятия проступили и утвердились тогда в художественном творчестве, в поступательном движении различных искусств, для которых исключительно важной оказалась та «революция умов», какую произвела эпоха Возрождения.

В эпоху Возрождения искусство играло исключительную роль в культуре и определило в значительной мере лицо эпохи. Нет сомнений в том, что гуманизм в его «возрожденческом» понимании влил огромные свежие силы в искусство своего времени, вдохновил, художников на поиски новых тем, во многом определил характер образов и содержание их произведений. На смену средневековой культуре шла новая, светская, свободная от церковной догматики и схоластики гуманистическая культура.

Для искусства Возрождения характерно утверждение принципов реализма и гуманизма в литературе театре, изобразительном искусстве. Искусство Возрождения – это, в первую очередь светское искусство, возникшее на основе гуманизма, которое вытесняет религиозные представления и вызывает интерес к реальной жизни, раскрывает индивидуальное своеобразие личности и выявляет социально типические и характерные качества человека.

Все основные виды искусства — живопись, графика, скульптура, архитектура, музыка — чрезвычайно меняются. Анализ памятников культуры Возрождения свидетельствует об отходе от многих важнейших принципов феодального мировоззрения[[4]](#footnote-4). В постепенно освобождающемся от церковной идеологии создателе произведения искусства больше всего ценится острый художественный взгляд на вещи, профессиональная самостоятельность, специальные навыки, а его создания приобретают уже самодовлеющий, а не священный характер.

Характерной чертой искусства Ренессанса явился небывалый до этого расцвет реалистической живописи. Реалистичный портрет Возрождения связан произведениями таких знаменитых художников как Ян ван Эйк, Леонардо да Винчи, Рафаеля, Дюрера, Тициана. Портреты пронизаны пафосом утверждения личности, сознанием того, что разнообразие и яркость индивидуальностей есть необходимая черта нормального развивающего общества. Именно в эпоху Возрождения живопись впервые раскрывает заложенные в ней возможности широкого охвата жизни, изображение деятельности человека и окружающей его жизненной среды. Средневековый аскетизм и презрение ко всему земному сменяются теперь жадным интересом к реальному миру, к человеку, к сознанию красоты и величия природы.

Следует отметить, что огромное значение для живописи, как и для искусства в целом, имело развитие науки. В искусстве начинают тесно переплетаться пути научного и художественного постижения мира и человека. Правдивое изображение мира и человека должно было опираться на их познание, поэтому познавательное начало играло в искусстве этой поры особенно важную роль. Увлечение наукой способствовало овладению анатомией человека, разработке реалистической перспективы, эффектной передаче воздушной среды, мастерству построения ракурсов, всему тому, что было необходимо живописцам правдиво изображать человека и окружающую его действительность. Вырабатывается новая система художественного видения мира, основанная на доверии к чувственным восприятиям человека, прежде всего зрительным. Изображать так, как мы видим, в единстве со средой - вот исходный принцип художников Ренессанса.

В период позднего Возрождения к этому прибавилась разработка системы приемов, придающих непосредственную эмоциональную выразительность мазку, овладение передачей эффектов освящения, постижения начал световоздушной перспективы. Создателями теории перспективы становятся такие известные художники как Мазаччо, Альберти, Леонардо да Винчи. Открытие перспективы имело немаловажное значение, она помогла расширить круг изображаемых явлений, включить в живопись пространство, пейзаж, архитектуру.

Прогрессивное гуманистическое содержание культуры Возрождения получило яркое выражение и в театральном искусстве, испытавшем значительное воздействие античной драматургии. Его характеризует интерес к внутреннему миру человека, наделенного чертами мощной индивидуальности. Отличительными особенностями театрального искусства эпохи Возрождения явилось развитие традиций народного искусства, жизнеутверждающий пафос, смелое сочетание трагических и комических, поэтических и буффонно-площадных элементов. Таков театр Италии, Испании, Англии.

В архитектуре идеалы жизнеутверждающего гуманизма, стремление к гармонически ясной красоте форм сказались с не меньшей силой, чем в других видах искусства и вызвали решительный поворот в развитии зодчества. Особенно большую роль сыграло обращение к классической традиции. Оно проявилось не только в отказе от готических форм и возрождении античной ордерной системы, но и в классической соразмерности пропорций, в разработке в храмовом зодчестве центрического типа зданий с легко обозримым пространством интерьера.

Широкое развитие получили сооружения светского назначения, это различные городские здания - ратуши, дома купеческих гильдий, университеты, рыночные фонтаны. Вместе с тем наряду с архитектурой, обслуживающей общественные потребности города, складывается совершенно новый по сравнению со средними веками тип архитектуры, жилище богатого бюргера – палаццо, который с необычайной легкостью отражает дух праздничной атмосферы, царящей во дворцах аристократов того времени. Таким образом, искусство в эпоху Возрождения вступило на новую стадию развития, в которой оно стремилось познать и отобразить реальный мир, его красоту, богатство, разнообразие посредством новых методов и приемов.

**1.2 Место музыки в системе искусств эпохи Возрождения**

Общие закономерности развития искусства, новое философское и эстетическое понимание сущности и природы гармонии характерные для эпохи Возрождения, проявились и в музыке. Как и для других видов искусств этого времени, для музыки тоже характерен активный подъем творческих сил, гуманистические тенденции.

Надо отметить, что музыка в этот период занимает особое место в системе искусств, уступая главенствующее место лишь живописи. По мнению Леонардо да Винчи музыка была всего лишь «младшей сестрой живописи» и даже прислуживала ей. « Живопись превосходит музыку и господствует над нею», «Музыка – служанка живописи».

Нельзя не согласиться с определением великого художника, музыка действительно занимала далеко не первое место в системе искусств, но, тем не менее, она сыграла огромную роль в культуре Возрождения, оставила отпечаток на последующее развитие, как в области музыкальной культуры, так и искусства в целом. Музыкальная культура Возрождения – это своеобразный переход от Средневековья к Новому времени, к эпохе, в которой по-новому звучит и воспринимается данное искусство.

Музыка обладала, пожалуй, особенно широкими возможностями общественного воздействия, более других искусств она была всепроникающей: неизменной частью быта простых людей, достоянием многих групп, что существенно отличает ее от музыки средневековья. Отход от средневековой традиции наиболее ощутим в трактате Рамиса да Пареха «Практическая музыка». Рамис говорит: "Пусть никто не устрашится ни величия философии, ни сложности арифметики, ни запутанности пропорций. Ибо здесь всякий, хотя бы и несведущий, но не вовсе лишенный сообразительности и склонный преклонять слух к науке, может стать стоящим и знающим музыкантом. Мы ставим своей задачей поучать не только философов или математиков; всякий, знакомый с основаниями грамматики, поймет эту нашу работу. Здесь могут проплыть одинаково и мышь и слон; и пролететь и Дедал и Икар"[[5]](#footnote-5). В данном трактате, Рамис резко критикует средневековую музыку, говорит о том, что теоретики писали свои сочинения только для музыкантов - профессионалов и ученых, музыка же, по его убеждению, должна охватывать более широкие слои населения. Бесспорно, произведение Рамиса оказало значительное влияние на современников, традиции средневековья были сильно подорваны, осуществляется переход от Средневековья к Новому времени, к эпохе Возрождения.

Эпоха Возрождения, с ее гуманистическим мировоззрение, оказала огромное влияние и на музыкальную культуру. Для музыкального искусства гуманизм означал, прежде всего, углубление в чувства человека, признание за ними новой эстетической ценности. Это способствовало выявлению и реализации сильнейших свойств именно музыкальной специфики. Наиболее отчетливо черты раннего Возрождения, обнаружились в искусстве итальянского Ars nova XIV века, главным представителем которого был Франческо Ландино. В его творчестве делается акцент на светское профессиональное искусство, порывавшее с кругом образов и эстетикой культовой музыки и опиравшееся, в первую очередь, на народную песенность, написанную уже не на латинском, а на национальном языке.

В дальнейшем, волна преобразований в области музыкального искусства охватила и другие страны Европы. Во французской музыке явилась полифоническая песня – шансон, представители: К. Жанекен, К. де Сермизи, Г. Котле и другие; данный жанр был проникнут народно-бытовой жанровостью, тяготеющей к реалистической программной изобразительности, что свидетельствовало о резком отходе от церковной музыки. В музыке Испании ренессансными чертами отмечены песенные жанры народного происхождения, такие как вильянсико и романс. Для немецкой профессиональной музыки характерна тяготевшая к гармоничному хоральному складу многоголосная песня с основной мелодией в теноре.

В эпоху Возрождения начинается интенсивное развитие инструментальной музыки, при этом сохраняется связь с вокальными жанрами. Усиливается воздействие народного искусства на духовную музыку, в особенности это происходило в странах, охваченных антикатолическим движением Реформации, вызвавшим к жизни гуситские гимны в Чехии, протестантский хорал в Германии, гугенотские псалмы во Франции. Однако церковь продолжала играть роль мощного организационного центра, будучи проводником официальной идеологии, она воспитывала основную часть композиторов-профессионалов.

Но, даже не смотря на это, передовые светские вокальные и вокально-инструментальные жанры все громче заявляли о своем праве на более значительное место в музыкальной культуре, стремились вытеснить мессы, мотеты и близкие им жанры церковной музыки. Это было связано с тем, что данные жанры, предназначенные либо для церкви (в мастерском исполнении хорошо организованной хоровой капеллы), либо (мотет) для двора того или иного короля, князя, герцога (в художественной передаче средствами придворной капеллы) не слишком располагала к выражению собственно личностного начала. Лишь со временем, когда в гуманистических кругах сложилась иная эстетическая атмосфера, лирика и драматизм получили более широкое и свободное воплощение сначала в итальянском мадригале, а затем в ранних образцах нового жанра - «драмы на музыке», то есть итальянской оперы.

Итальянский, немецкий и английский мадригал и песенные жанры ярко отразили характерное для гуманистического искусства Возрождения внимание к внутреннему миру личности. Существенным проявлением передовых реалистических тенденций в музыке было не только создание новых сюжетов, новых музыкально-поэтических образов, но и далеко идущие изменения в средствах музыкальной выразительности. Во многих жанрах композиторской музыки появляется народная мелодика. Народные песни применяются в качестве cantus firmus[[6]](#footnote-6) (основой многократно повторяющийся напев, шедший во втором снизу голосе многоголосных произведений) и в музыке полифонического склада. Дальнейшее развитие полифонии на западе Европы привело к развитию и закреплению закономерностей так называемого «строгого стиля» - одной из вершин тогдашней музыки многоголосного склада. Строгий стиль до наших дней является существенным этапом в истории полифонии.

Главным, основным достижением передовой музыки явился новый характер всего интонационно-мелодического развития, плавность, гибкость, напевность; более значительная по сравнению с прошлым степень обобщенности мелодики « большого дыхания» - наиболее яркой выразительницы человеческих переживаний.

Большим достижением музыкальной культуры Возрождения явилось развитие инструментальной музыки с опорой на новые разновидности напевно-мелодических смычковых инструментов, которые допускали «пение» на инструментах (виола, смычковая лира, гамба, скрипка), а с другой стороны – значительное расширение выразительных возможностей клавишных инструментов (орган, клавикорд, клавесин) в отношении аккордово-гармонических последований. Быстро совершенствуется и лютня – один из наиболее распространенных инструментов бытового и концертного музыцирования.

Кроме этого в эпоху Ренессанса происходит развитие профессионального мастерства, связанных с появлением метриз - певческих школ-интернатов – своего рода хоровых капелл, где обучение пению, игре на органе, музыкальной теории и общеобразовательным предметам производилось с раннего детства и обеспечивало систематическое совершенствование музыкальных способностей учащихся.

Так формируется новый тип музыкант - не дилетант из аристократов, не жонглер и шпильман, а профессионал, получивший специальное музыкальное образование.

Закрепление музыкального профессионализма привело к созданию национальных музыкальных школ мастерства, которые складывались в наиболее крупных очагах городской музыкальной культуры, обладавших большими возможностями воспитания. Одной из ранее всего оформившихся в Западной Европе явилась полифония Англии, быстро развивавшаяся и достигшая расцвета в творчестве Дёнстепла – первая половина XV века. Наиболее влиятельной стала нидерландская или франко-фламандская школа, в которой работали такие знаменитые композиторы Г. Дюфаи, Й. Окегема, Я. Обрехта, О. Лассо. Работая в различных странах, они объединяли особенности ряда национальных музыкальных культур: нидерландской, немецкой, французской, итальянской, английской, создали высокоразвитый полифонический стиль, преимущественно хоровой, в котором ясно сказывались ренессансные черты.

К середине XVI века непосредственными приемниками нидерландских полифонистов и ведущими европейскими композиторскими школами становятся римская школа во главе с Палестриной, в творчестве которого ренессансные черты сочетаются с особенностями, отражавшие воздействия Контрреформации, и венецианская школа во главе с Д. Габриэли, у которого намечаются уже черты барокко. Для национальных школ было характерно использование новых музыкальных средств, которые вносили в сочинение связность и единство. Главным музыкальным средством, вносившим в сочинения связность, единство явилась имитация, то есть повторение вступающим голосом мелодии, непосредственно перед исполнением другим голосом. В школах существовали своеобразные виды имитаций: каноническая, имитация в обращении, увеличении, уменьшении, что привело впоследствии к высшей контрапунктической форме – фуге.

Стиль представленных национальных школ нашло отражение в творчестве выдающихся полифонистов других стран – К. Моралеса и Т. Виктория (Испания), У. Бёрда и Т. Таллиса (Англия), М. Заленского из Польши, и многих других.

Таким образом, музыка в ряду искусств эпохи Возрождения занимала несколько особое место, как в силу ее специфики, так и в зависимости от условий ее существования в обществе. Тем не менее, она была искусством своего времени, выражала его, испытывала характерные для него трудности и противоречия, вырабатывала в соответствии с ним свой стиль, одерживала немыслимые ранее победы и завоевывала новые творческие успехи.

**Глава 2 Культура танца в эпоху Возрождения**

**2.1 Музыка и танец: аспекты взаимодействия**

Итак, музыкальная культура занимала особое место в искусстве и культуры Возрождения. Рассматривая музыка, невозможно не обратиться к различным ее сферам. Одной из таких сфер является танцевальное искусство.

**Танец —** вид искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластических движений и ритмически четкой и непрерывной смены выразительных положений человеческого тела. Нельзя не отметить, что музыка и танец на протяжении многих столетий активно взаимодействовали. Танец неразрывно связан с музыкой, эмоционально-образное содержание, которой находит свое воплощение в его хореографической композиции, движениях**,** фигурах.

Еще со времен античности мы обнаруживаем своеобразный синтез музыки, поэзии, танца, они были для греков не разными искусствами, а одним, единым целым. Для обозначения этого единого искусства употреблялось слово «хорея», происходившее от вошедшего и в русский язык слова «хор», только обозначавшее не столько коллективное пение, сколько коллективный танец. В дальнейшем слово «хорея» преобразуется в хореографию, которая стала обозначать само искусство танца или, еще точнее, искусство сочинения танца.

В эпоху Средневековья также обнаруживаются черты взаимосвязи музыки и танца, которая охватывает более сложные приемы и формы, танцевальная музыка становится преимущественно инструментальной. Основное влияние на ее структуру и другие особенности начинает оказывать хореография, которая характеризуется все более усиливающейся равномерностью и периодичностью движений танцующих. Танцевальные ритмы охотно проникают в жанры инструментальной музыки, предназначенной исключительно для слушания. Для таких танцев свойственно значительное усложнение музыкального языка: возрастает роль сквозного развития, происходит нарушение танцевальных периодических структур секвенциями, полифоническими приемами. Вследствие чего дальнейшая связь музыкальной культуры и танца становиться более сложной и специфичной.

Огромное преобразование музыки и танца осуществилось в эпоху Возрождения. Танец, танцевальная музыка – важнейшие пласты ренессансной культуры. Развитие музыкального искусства в эпоху Ренессанса было тесно связано с развитием танца, поскольку почти все крупные композиторы в своих сочинениях ориентировались на танец. Танцевальные ритмы проникают в жанры инструментальной музыки, предназначенной исключительно для слушания. Павана, гальярда, жига, куранта, вольта и другие виды народных плясок стали материалом для виртуозных композиций: вырабатывалась гибкость мелодий, четкость периодов, непрерывная связь мотивов. Музыканты заимствуют из народных песен и танцев мелодии и ритмы для жанров инструментальной музыки, особенно ярко можно это увидеть в таком произведении музыкальной культуры как сюита.

На начальном этапе своего развития музыка сюиты носила прикладной характер – под нее танцевали. Она представляла собой своего рода сочетание лютневых, а позднее клавирных и оркестровых танцевальных пьес. В XV-XVI веках прообразом сюиты послужили серии из трех и более танцев (для различных инструментов), сопровождавших придворные процессии и церемонии, а также парные объединения контрастных танцев (павана — гальярда, пассамеццо — сальтарелло и др.). Наиболее типичной основой для танцевальной сюиты послужил набор танцев, сложившийся в сюитах И.Я.Фробергера: аллеманда — куранта — сарабанда — жига. Но для развития драматургии цикла сюиты потребовалось известное удаление от бытовых танцев. Этот перелом происходит в эпоху Возрождения, и уже затем наиболее ярко отражается в музыке XVII века. С середины XVII века танцевальная сюита, утратив прикладное назначение, бытует преимущественно под названиями партита (нем.), lessons (англ.), balletto, sonata da camera, ordre (франц.), а иногда как «собрание клавирных пьес». Таким образом, посредством преобразования и взаимодействия с музыкой, она становиться частью музыкального искусства, оказывает влияние на становление сонатной формы. Художественных вершин в этом жанре достигли И. С. Бах (французские и английские сюиты, партиты для клавира, для скрипки и виолончели соло) и Г. Ф. Гендель (17 клавирных сюит).

Касаясь других аспектов, прежде всего, стоит отметить то воздействие, которое оказала танцевальная музыка на формирование гомофонно-гармонического склада. Именно с ней, в профессиональное искусство, в разгар полифонического церковного многоголосия приходит гомофонно-гармоническое мышление, ясно расчлененная, тематически яркая мелодика, периодичная ритмика; происходит становление тональной организации (так, новый для того времени лад мажор ранее всего утвердился в танцах эпохи Возрождения.

В танцевальной музыке находятся истоки многих крупных инструментальных форм, на которых основано все классическое искусство (период, простая трехчастная форма, вариационная, циклическая). С танцевальной литературой во многом связана и эмансипация инструментальной музыки (появляются новые жанры), формирование самостоятельного клавирного (позднее — фортепианного), лютневого, оркестрового стилей. Богатство танцевальных образов, запечатленных в классической музыке, огромно. И это неудивительно: ведь образное претворение танцевальных ритмов и интонаций наряду с песенным фольклором играет важную роль в укреплении реалистических основ музыкального искусства. Композиторы неизменно воплощают в своих произведениях мимику, жест, пластику в движении танца или марша, обращаясь к танцевальной музыке при создании и инструментальных (камерных, симфонических), и вокальных, в том числе — оперных сочинений.

Таким образом, следует отметить немаловажную роль танца в музыкальной культуре Западной Европы, начиная с эпохи Возрождения. Танцевальные ритмы привлекали крупных композиторов, а музыка, основанная на таких ритмах в свою очередь влияла на практику и теорию танца. Музыка предписывала танцу следовать за ее открытиями, вбирать в себя что то новое и взаимодействовать с другими видами искусства. Свидетельства такого сдвига, дают нам танцы эпохи Возрождения, как символ становления танцевального искусства на новый путь развития.

**2.2 Хореография на подступах к самоопределению**

Среди других видов искусства в эпоху Возрождения начинает выделяться танцевальное искусство. Танец становиться особенно популярным и достигает в своем развитии небывалых успехов. Если в предыдущие эпохи танец был всего лишь частью культа или всеобщего развлечения, то в эпоху Возрождения у хореографического искусства появляются новые функции, новое отношение к танцу. Греховность, недостойность этого занятия, характерная для эпохи Средневековья, в эпоху же Возрождения он превращается в обязательную принадлежность светской жизни и становится одним из самых необходимых для благовоспитанного и образованного человека навыков (наравне с такими как искусное владение шпагой, умение ездить на лошадях, приятно и вежливо говорить, изощренно ораторствовать). Танец вливается в общее течение преобразований: под воздействием музыки он превращается в профессиональное искусство.

Хореография вступает на путь к самоопределению: искусство упорядочивается, устанавливает определенные правила и нормы, оттачивает приемы и структурные формы, происходит разделение видов танца: народного (крестьянского) и придворного (дворянско-феодального) танца, начавшееся еще в средневековье, продолжается. Процесс этот шел постепенно и был связан с усиливающимся расслоением общества и вытекающими отсюда различиями между образом жизни простых людей и знати. «Самопроизвольность миновала, - пишет Курт Сакс. – Придворный и народный танец разделились раз и навсегда. Они будут постоянно влиять один на другой, но их цели стали в своей основе различны». [[7]](#footnote-7)

Если народные танцы сохраняют свой непринужденный, грубоватый характер, то стиль придворных танцев становится все более торжественным, размеренным, отчасти чопорным. Это обуславливалось несколькими факторами. Во-первых, пышный и тяжелый стиль одежды феодалов исключал энергичные, напряженные движения, резкие прыжки. Во-вторых, строгая регламентация манер, правил поведения и всего танцевального этикета приводит к исключению из танца пантомимного и импровизационного элементов.

Происходит существенное изменение в технике танца: баланс между движениями и ритмами танца, упорядочиваются периоды колебания от покоя к движению и от покоя к напряжению, чередования ритма в одном танце. Кроме этого, изменяется техника исполнения: На смену танцам с хороводной и линейно-шеренговой композицией приходят парные (дуэтные) танцы, которые строятся на сложных движениях и фигурах, имеющих характер более или менее откровенной любовной игры. Основой хореографического рисунка становится быстрая смена эпизодов, различных по характеру движений и по числу участников.

Необходимость регулирования танцевального этикета способствует формированию кадров профессиональных танцмейстеров. Танцмейстеры создают канонические формы танцев, которые старательно и пунктуально изучает привилегированное общество. Этому во многом способствуют учебники, где систематизируются движения, делается попытка зафиксировать танцевальные композиции. Утверждая важность этого момента в истории танца, Курт Сакс особенно отмечает Северную Италию, в которой, прежде всего, возникло профессиональное обучение танцам. И, действительно, наиболее пышно танцевальное искусство расцветает в Италии. Балы во Флоренции XV-XVI веков - образец великолепия, красочности, изобретательности. Итальянские учителя танцев приглашаются в различные страны. «Раньше профессиональные танцовщики были бродячими мимами и презренными жонглерами, - пишет Сакс, североитальянский учитель танцев занимал почетное положение. Он был спутником принцев, иногда – наперсником; на венецианских свадьбах, где существовал обычай представлять невесту в молчаливом танце, он мог выступать вместо отца. Учителя особенно были заинтересованы в создании школ для обучения танцам. И, вот уже в XV веке в Италии появились специальные школы, прочно утверждается профессия учителя танцев. Таким образом, вероятно, что в XVI веке Италия была королевой танца, так же как, видимо, это было и в XV веке.

Первым итальянским теоретиком танцевального искусства считают Доменико из Пьяченцы. Доменико да Пьяченца на рубеже XIV – XV века сочинил трактат «Об искусстве танца и пляски». Книга состоит из двух частей. Первая часть посвящена танцу в целом и определяет пять ее элементов: мера, манера держаться, деление площадки, память и элевация. Мера является главным принципом связи быстрых и медленных движений в музыке; деление площадки – существен для композиции группового танца; память нужна собственно для создания танца; манера держаться освобождает танец от неподвижных и устарелых форм; элевация расчитана на развитие техники танца. Другая часть трактата устанавливает категории основных движений. Здесь он движения подразделяет на два вида: искусственные и естественные. Естественные движения – простой и двойной шаг, благородная поза, поворот и полуповорот, поклон и прыжок. К искусственным движениям относит удары ног, семенящий шаг и прыжок с переменной ногой.

Кроме этого стоит отметить еще одного теоретика и учителя танцев – Гульельмо Эмбрео, который сочинил «Трактат об искусстве танца». В своем трактате он также советует согласовывать движения с мерой, устанавливаемой музыкой. Он вводит термин contro tempo – против темпа, которому надо подчиняться, чтобы преуспеть в ученом танце. Помимо этого выдвигает понятие арии, подразумевающее способность двигаться между темпами и переходить от одного танца к другому. Труд Гульельмо переоценить невозможно, он выразил гуманистическое мировоззрение Ренессанса, когда объявил танец «свободомыслящей наукой» столь же возвышенной и значительной, как и другие, и более тех обращенной к человеческой природе.

Среди итальянских трудов по хореографии XVI века заслуживает внимания книга Фабрицио Карозо «Танцовщик», вышедшая в свет в 1581 году. Эта книга – своеобразное руководство, предназначенное для бального танца, однако можно сказать, что данные правила были использованы и в сценическом танце, хотя в них преобладали более представительные па. В книге он пытается систематизировать не только танцы, но и составляющие их движения. Например, он делит реверансы на "важные" ("grave"), "малые" ("minima"), "средние" ("semiminima").[[8]](#footnote-8) "Средние" реверансы включали прыжок. Согласуясь вариационность танца с разнообразием музыкальных ритмов, Корозо пользовался уже позициями, близкими первой, третьей и четвертой позициям классического танца, а также пируэтами и различными видами прыжков, включая заноски (антраша). Техника танца включала акробатические приёмы, например в saut de noeud (прыжок с узлом), однако этот прием позже исчез. Новая техника позволила Корозо сочинять балеты из пяти, шести и даже десяти частей, сообразно музыке. Карозо требовал, чтобы эволюция танцовщиков отвечали размером античного стихосложения, и упоминал дактиль, сапфическую строфу, сподей. Он писал о танце - вольном ансамбле, «исполняемом с математической точностью, в согласии со стихами «Овидия».

Карозо, несомненно, положил начало развитию балета его технике и исполнению. Естественно, что первые балетные спектакли появились в Италии. Так, например, в 1489 году ломбардец Бергонцо ди Бота в честь бракосочетания герцога миланского Гальацо Висконти создал пышный театральный праздник, в котором танец чередовался с пением, музыкой и декламацией. Итальянская хореография оказала большое влияние на первые французские балеты. К концу XVI века появляются балетные постановки, имеющие законченный сюжет, который выявляется через танец, пение, стихотворный речитатив, сложное и пышное декоративное оформление. Опыт молодого итальянского балета, его педагогическая методика и труды по хореографии были восприняты многими европейскими странами. Таким образом, в эпоху Ренессанса можно уже говорит о зачатках балета.

Еще один знаменитый автор по «искусству танца» – Туано Арбо – французский писатель, священник. Его вклад в развитие танца не менее значительный, чем у итальянских танцмейстеров. «Орхезография» Туано Арбо — самый популярный трактат, содержащий информацию о французских бас-дансах XVI века. Арбо пытается восстановить средневековый танец, переконструировать его на новый лад отсюда и зарождается его слава как о первом специалисте по реконструкции танца.

Подводя итог, можно сказать, что танцевальное искусство становиться в один ряд с другими видами искусства и ничуть им не уступает. Танец подвергается стилизации, приводится в систему. Открываются огромные возможности человеческого тела. Танец переходит от рассказывания реальности к выражению отвлеченной мысли. Далее - от придворного представления к театральному танцу.

В эпоху Возрождения танец становится способом общественного развлечения и общения. В конце XVI века все полагали, что танец необходим обществу как средство игривого флирта для демонстрации изящества и очарования дам и силы и удали кавалеров. Балы устраивались по случаю всех значительных событий, общих и частных. Красота и утончённость каждого участника были важны для создания праздничной бальной атмосферы, подтверждения высокого социально-политического статуса хозяина и способствовали заключению браков, что в то время было чрезвычайно важно для поддержания структуры общества. Умение танцевать дворяне и подражающие им представители среднего класса оттачивали ежедневной практикой под руководством множества учителей. При монарших дворах состояли хореографы - учителя танцев, в их обязанности входило и обучение танцам лиц обоего пола, а также в целом постановка зрелища.

Так профессиональный танец начал входит во всевозможные зрелища. Танец, который в эпоху Средневековья, был предназначен для «священного действа» отступил в XV веке перед празднествами светского характера. Больше всего в это время увлекались маскарадами, - маски имели в эту эпоху особое значение. Танец, был задействован также в уличных шествиях, в которых разыгрывались целые постановки танцевального характера. Чаще такие уличные шествия трактовали языческие сюжеты, содержание мифов, что было характерно для Ренессанса, как для эпохи, обращенной к античности.

Большой вклад в танец как общественное развлечение вносили и карнавалы. Самыми пышными из них были триумфы (trionfi), представления на мифологические сюжеты с искусно выполненными декорациями. Несколько более скромными были карри (carri, от итал. carro – «повозка») – маскарады ремесленников и купцов в итальянских городах: здесь толпы людей в масках шествовали за декоративными символами своих профессий. Зрелища, где смешивались музыка, пение, декламация, пантомима и танец сопровождало и торжественные трапезы, различные придворные пиры.

Но все же танец эпохи Ренессанса значительно шире простого развлечения. В это время возрождаются древние представления о глубочайшем воздействии танца на духовное и физическое состояние человека. На страницах многочисленных танцевальных трактатов часто высказывается мысль, что танец — отнюдь не чистая пластика, а способ отражения душевных движений. «Что касается высшего совершенства танцев, то оно состоит в усовершенствовании духа и тела и приведении их в наилучшее расположение, которое только возможно», — писал в одном из своих трудов французский музыкальный теоретик, философ, физик и математик М. Мерсенн. Часто танцу, как и в древние времена, придается космологическое

значение. Не случайно заинтересованность и осведомленность в вопросах танцевального искусства обнаруживают лица духовного звания — аббат де Пюр, каноник Арбо, священник Менетрие.

**2.3 Жанровая палитра танцевального искусства**

Новое отношение к танцу во времена Ренессанса вызвало появление многочисленных танцевальных жанров. Если судить по наименованиям пьес, помещенных в различных нотных собраниях, практических руководствах и трактатах, то картина получается необычайно пестрой: одни танцы быстро выходят из моды; другие, появившись в одном столетии, сохраняют свое значение в другом (например, сальтарелло, бас-данс, бранль), некоторые их них с течением времени изменяют характер и стиль хореографии.

В каждой провинции бытуют свои танцы и своя манера исполнения. Новерр писал, что менуэт пришел к нам из Ангулема, что родина танца бурре - Овернь. В Лионе они найдут первые зачатки гавота, в Провансе - тамбурина.

Итак, Все бытовые танцы этого времени делились на две основные группы: Bassa danza (фр. basses danses) — т. е. «низкие» танцы, в которых не было прыжков, и ноги почти не поднимались над полом (павана, аллеманда, куранта, сарабанда и др.); Alta danza (фр. haute danses) — т. е «высокие» танцы хороводного движения, в которых танцующие вертелись и подпрыгивали (мореска, гальярда, вольта, сальтарелло, различные виды бранлей и прочее.)[[9]](#footnote-9)

В эпоху раннего Ренессанса характерно противопоставление танцев медленного и более оживленного движения (bassa danza и alta danza). Оно встречается как на балах, так в зарождающейся профессиональной музыке уже в позднем средневековье. В музыкальных источниках XIV- начала XV веков обычны группировки танцев по 2: 1-й танец каждой пары выдержан в четном размере и медленном темпе, 2-й — в 3-дольномразмере и быстром темпе. Больше других были распространены пары павана — гальярда пассамеццо — сальтарелло. Они взаимодействовали друг с другом, но, тем не менее, сохраняли свои индивидуальные черты.

Касаясь жанров танцевального искусства эпохи, их было достаточно большое количество, но самыми популярными считались: бас – данс, павана, куранта, бранль, мореска, гальярда, сальтарелло и вольта. Для того чтобы разобраться в чем заключалась специфика каждого из танцев, необходимо обратиться к их описанию и интерпретации.

**Бас-данс** (фр. basse danse — «низкий танец») — собирательное название придворных танцев в умеренном или умеренно-медленном темпе и, как правило, в 4-дольном размере, распространенных во Франции, в Италии, Нидерландах между 2-й половиной XIV и серединой XVI века. Происхождение названия не вполне ясно. Возможно, оно связано с практикой исполнения музыки данных танцев на инструментах низкого регистра, а возможно, с отсутствием в бас-дансах высоких прыжков танцоров. Вследствие отсутствия быстрых па и прыжковых движений, характерных для «высоких танцев» (фр. – haute danse, итал. – alta danza), бас-дансы часто называли «променадными». Композиционный рисунок мог строиться в виде хоровода, шествия. Бас-дансы составляли как бы небольшую хореографическую композицию, в которой танцующие показывали себя собравшемуся обществу и демонстрировали свое богатство, пышность нарядов и благородство манер. В XV столетии, по словам К. Сакса, бас-данс «…не следовал никакому установленному порядку шагов. Пестрый, как краски в калейдоскопе, он комбинировал всякий раз новые движения». Музыка для бас-данса, имеющая часто хоральный склад, обычно импровизировалась на основе cantus firmus. Свободной хореографии соответствовала и незамкнутая (открытая) музыкальная структура с произвольным количеством разделов. Для исполнения бас-данса употреблялись различные инструментальные составы: лютня, арфа и барабан; тромбон, флейта с малым барабаном и др. В качестве одной из частей, бас-данс входил в ранние инструментальные сюиты. Разновидности бас-данса: **бассаданца** — более изысканная итальянская разновидность бас-данса, популярная в XV веке. Отличается более подвижным темпом; **пива -** итальянский танец XV века, темп еще быстрее чем у бассаданца, до XVI века название «пива» охранялось за быстрым 3-дольным танцем, перед которым часто исполнялись павана и сальтарелло.

**Павана** — торжественный медленный танец. Происхождение этого танца достаточно неоднозначно: согласно одной версии павана — исконно итальянский танец, наименование его связано с местом возникновения, городом Падуя, по другой версии, павана — танец испанского происхождения. Есть основания полагать, что термин «падована» употреблялся также в качестве слова, обозначающего родовое понятие — определенный тип танцев, объединяющий павану и ее разновидность — пассамеццо.

Уже вначале XVI века павана стала одним из самых популярных придворных танцев: танцевали ее в плаще и при шпаге во время торжественных церемоний: при отбытии невесты в церковь, при свершении крестных ходов духовенства, выходе князей, членов городского управлении. Для музыки паваны характерны: четкость строения, нередко квадратность метроритмической структуры, преимущественно аккордовое изложение, иногда расцвеченное пассажами.

Сохранились свидетельства о том, что исполнение паваны сопровождалось тамбурином, флейтой, гобоями и тромбонами при поддержке барабана, подчеркивающего ритм танца. В каждой стране характер движений и манера исполнения паваны имели свои особенности: во Франции — шаги плавные, медленные, грациозные, скользящие, в Италии — более оживленные, беспокойные, чередующиеся с маленькими прыжками. Во 2-й половине XVI века павана практически вышла из употребления в Европе, оставаясь, однако, до середины 1620-х гг. одним из самых популярных танцев в Англии. Рассвета инструментальная павана достигла в творчестве английских вёрджиналистов. Родственные паване были: **паванилья** — инструментальный танец, популярный в Италии в 1-й половине XVII века, отличался более оживленным характером и темпом; **падуана -** получил распространение в конце эпохи Возрождения, и был характерен для XVII века - так назывались, по меньшей мере, два разных танца: двудольная павана и 3-дольный танец, исполнявшийся после пассамеццо; **пассамеццо** — итальянский танец, отличается от паваны более подвижным темпом. Дословно переводится как «танец в 1,5 шага», что и указывает на более скорый характер его движения, чем в паване. Существовало две наиболее распространенных разновидности «старинная» (antico) и «современная» (moderno), проистекающие из особенностей гармонического плана сопровождения.

**Куранта** - придворный танец, итальянского происхождения, от итальянского слова corrente, что значит течение воды, плавное, равномерное. Композиционный рисунок танца обычно шел по овалу, но это мог быть и удлиненный квадрат, и восьмиугольник, что давало возможность делать зигзагообразные движения, характерные для итальянского танца piva, бытовавшего в XV веке. Куранта была простая и сложная. Первая состояла из простых, глиссирующих шагов, исполнявшихся преимущественно вперед. Сложная куранта носила пантомимический характер: трое кавалеров приглашали трех дам для участия в танце, они отводили дам в противоположный угол зала и просили танцевать, дамы отказывались, кавалеры, получив отказ, уходили, но затем возвращались снова и становились перед дамами на колени. Только после пантомимной сцены начинался танец. В сложной куранте движения исполнялись вперед, назад и в сторону. В середине XVI века пантомимная часть танца отпадает. Куранта много раз меняла свой музыкальный размер. Вначале он был на 2/4, позднее – трехдольным.

**Бранль** — первоначально народный хороводный, позднее также бальный, придворный танец XV — XVII веков. Само слово branle, означающее в переводе с французского — качание, хоровод, характеризует и одно из основных движений — покачивание корпуса. Известны его многочисленные разновидности, отличающиеся друг от друга по размеру темпу, хореографии (простой Б., двойной Б., Б. прачек, Б.башмака, Б. с факелом, Б. с поцелуями и др.) и местные варианты (Б. из Пуату, Б. из Шампани). Темп танца — умеренно быстрый, оживленный. Размер — обычно 2-дольный, иногда 3-дольный (в «веселом бранле», включавшем прыжки и раскачивания) и 4-дольный (в Шампани). Народный бранль — энергичен, порывист, чеканен, бальный — более плавен и спокоен, с большим количеством реверансов. Иногда сопровождался пением (куплеты с припевом) и игрой на народных инструментах (дудке, свирели, тамбурине, волынке). В XV веке исполнялся как завершение бас-данса, от которого, возможно, и происходит. По хореографии был еще достаточно примитивным, тем более что музыкальное сопровождение его состояло из довольно однообразных ударов тамбурина, звуков флейты и монотонного пения танцующих. Но, в то же время, надо отметить, что бранль явился первоисточником всех появившихся позднее салонных танцев, сыграв большую роль в развитии бальной хореографии.

**Мореска -** (moresca (итал.) – буквально «мавританская», морисданс – от английского morris dance) – музыкально – танцевальная сцена. Сцена символически воспроизводила борьбу христиан и мавров. В Италии танец называли «Мориска», точно также именовали мавров, крестившихся и принявших христианство. Появившись в Испании, мореска вначале была народным танцем и танцевалась двумя группами. В эпоху Возрождения мореска была одним из самых популярных танцев, становясь принадлежностью различных городских театрализованных зрелищ и спектаклей зарождающегося музыкального театра. Там она утрачивает свои исконные приметы народной игры, (сохранив, однако, маску мавра), и постепенно превращается в фигурный танец торжественного, часто воинственного характера. Позднее в XVII веке термином мореска обозначался балет или танец-пантомима в опере: например Монтеверди ввел мореску в финал оперы «Орфей» —1607 года.

**Гальярда** (gagliarda, итал. веселая, смелая, бодрая) — старинный танец романского происхождения конца XV — XVII веков. Происходит, по-видимому, из Северной Италии, в различных областях и городах она носила отпечаток местных обычаев и нравов. Это веселый и живой танец, берущий свое начало в народной хореографии, хотя наибольшее распространение получил у привилегированных классов, сохранив черты крестьянских плясок — прыжки и резкие движения, нередко имеющие шутливые названия («журавлиный шаг», «лягание коровы»). Как и куранта, носила характер своеобразном диалога. Сопровождалась небольшим оркестровым ансамблем или игрой на лютне и гитаре. Для гальярды XVI века характерны 3-дольный метр, умеренно быстрый темп, аккордовый склад, диатоника. Исполнялась обычно после медленной 4-дольной паваны, варьируя ее мелодический и

метроритмический рисунок. Подобная последовательность медленной 4-дольной паваны и быстрой 3-дольной гальярды явилась прообразом барочной инструментальной сюиты.

**Салтарелла -** народный итальянский танец. Название его происходит от итальянского слова saltare - прыгать, скакать. Он известен в Романьи, Лацо, Сан-Марино, В Абруццио. В каждой области его исполняют по-своему. Салтарелла - очень простой танец, он не имеет установленных фигур. Основное движение - balance. Но исполнители должны обладать ловкостью и силой, так как темп в танце все время нарастает, доходя до очень бурного. Салтарелла - парный танец, число пар, участвующих в танце, может быть очень большим. Как и многие другие народные танцы, салтарелла начинается иногда игровой пантомимной сценой. В некоторых районах Италии, например в Джиогарии, салтарелла бытует как низкий беспрыжковый танец.

Существуют и ее хороводные разновидности. В хороводной салтарелле танцующие стоят, тесно прижавшись, друг к другу, их тела наклонены вперед, головы почти сталкиваются в центре круга; руки кладутся на плечи друг другу. Босые ноги мягко скользят по земле. Исполнители мерно раскачиваются в такт движению ног. Своеобразно исполнение салтареллы в Романьи. Здесь она сопровождается песней, которую поет один из участников, и является как бы демонстрацией ловкости. Женщины ставят на голову стакан, до краев наполненный водой или вином. Во время сложных и быстрых движений не должно быть пролито ни одной капли.

**Вольта** - парный танец итальянского происхождения. Название его происходит от итальянского слова voltare, что означает "поворачиваться". Обычно танец исполняется одной парой (мужчина и женщина), но число пар может быть увеличено. Как и многие другие народные танцы, вольта, вскоре после своего появления стала исполняться на придворных празднествах. В XVI веке она известна во всех европейских странах, но наибольший успех имела при французском дворе. Однако уже при Людовике XIII французский двор вольты не танцует. Дольше всего этот танец просуществовал в Италии.

1. ## Ливанова, Т. "История западноевропейской музыки до 1789 года (Эпоха Возрождения).[Текст]/ Т. Ливанова. - М., 1983 453с.: С5.

   [↑](#footnote-ref-1)
2. История эстетики. [Текст] / Памятники мировой эстетической мысли в 5-и тт. Т.1. – М., 1985. 876с.: С 506-514. [↑](#footnote-ref-2)
3. Лосев, В. Эстетика Возрождения. [Текст] / А. Лосев. – М., 1982. 415с.: С 154. [↑](#footnote-ref-3)
4. «История искусств: Ренессанс» [Текст] / - М., 1989. с 356.: С 205. [↑](#footnote-ref-4)
5. Шестаков, В. Музыкальная эстетика Возрождения. [Электронный ресурс]/ В. Шестаков.// Режим доступа: http://www.muzlitra.ru/epoha-vozrozhdeniya-/v.p.-shestakov.-muzyikalnaya-estetika-xv-veka.html.- загл. с экрана. [↑](#footnote-ref-5)
6. Грубер, Р. История музыкальной культуры. [Текст]/ Р. Грубер. - М., 1975. 478с.: С 123. [↑](#footnote-ref-6)
7. Захаров, Р. Сочинение танца. [Текст] / Р. Захаров. – М., 1983. 250с.: С67. [↑](#footnote-ref-7)
8. Блок, Л.Д. «Классический танец. История и современность». [Текст] / Л.Д. Блок. – М., 1987. 556с.: С 167. [↑](#footnote-ref-8)
9. Васильева – Рождественская, М. Историко – бытовой танец. [Текст] / М. Васильева – Рождественская. - М., 1987. 328с.: С107. [↑](#footnote-ref-9)