



УДК 7.03 (044) «16/17»  
DOI 10.34064/khnum2-1405

**Максименко К. А.**

ORCID 0000-0002-6506-9784

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,  
вул. Роменська, 87, 40002, м. Суми, Україна

### **Взаємодія музики і хореографії у сценічних танцях французьких музично-театральних постановок XVII – першої половини XVIII століть**

**АНОТАЦІЯ ■ Максименко К. А. Взаємодія музики і хореографії у сценічних танцях французьких музично-театральних постановок XVII – першої половини XVIII століть. ■** Досліджена особливість французьких сценічних танців епохи Бароко як своєрідної форми втілення «ансамблю мистецтв у мініатюрі», в якій танцювальні рухи та їх комбінації отримують специфічне забарвлення в контексті поетичної, музичної та танцювальної фрази. Окремо розглядаються взаємодія та спільні риси між елементами танцювального та музичного синтаксису: простежуються паралелі між створенням хореографічної постановки та вибором музичної форми (двочастинна, рондо, варіації). Як приклад, автор аналізує постановку у формі рондо – пасп'є «La Gouastalla» Р.-А. Фейє на музику невідомого композитора. Як досить цікавий аспект поєднання музичного та хореографічного мистецтв у французьких сценічних танцях XVII–XVIII ст. зазначений зв'язок хореографічної складової останніх із тональним планом музичного твору. Тональне забарвлення музики знаходило віддзеркалення у формуванні хореографічного малюнку танцю, у процесі вираження в рухах та донесення до глядача різноманітних емоцій і почуттів, що одухотворяють танець та наповнюють його життям. ■ **Ключові слова:** французькі сценічні танці XVII – першої половини XVIII століть, хореографія, музика, музична форма, тональний план, Бароко.



**АННОТАЦИЯ ■ Максименко К. А. Взаимодействие музыки и хореографии в сценических танцах французских музыкально-театральных постановок XVII – первой половины XVIII веков. ■** Исследуются особенности французских сценических танцев эпохи Барокко как своеобразной формы воплощения «ансамбля искусств в миниатюре», в которой танцевальные движения и их комбинации получают специфическую окраску в контексте поэтической, музыкальной и танцевальной фразы. Отдельно рассматриваются сходство и взаимодействие между элементами танцевального и музыкального синтаксиса: прослеживаются параллели между созданием хореографической постановки и выбором музыкальной формы (двухчастная, рондо, вариации). В качестве примера автор анализирует постановку в форме рондо – пасье «La Gouastalla» Р.-А. Фейе на музыку неизвестного композитора.

Как довольно интересный аспект сочетания музыкального и хореографического искусств во французских сценических танцах XVII–XVIII вв., отмечается связь их хореографической составляющей с тональным планом музыкального произведения. Тональная окраска музыки находит отражение в формировании хореографического рисунка танца, в процессе выражения в движениях и донесении до зрителя разнообразных эмоций и чувств, одухотворяющих танец и наполняющих его жизнью. ■ **Ключевые слова:** сценические танцы XVII – первой половины XVIII веков, хореография, музыка, музыкальная форма, тональный план, Барокко.

**ABSTRACT ■ Maksimenko K. A. Music and choreography interaction in the stage dances of musical theater productions of the 17th – the first half of the 18th century.**

■ **Background.** One of the typical trends of modern musicology is the increasing interest in the problem of components dialogue in the synthetic forms of art. In the context of this global topic, the issue of music and choreography interaction in the stage dances of musical theater productions of the 17th – the first half of the 18th century is of particular interest. The connection of music and choreography in the art of stage dance of the 17th – the first half of the 18th century appears as a kind of continuation of the syncretic unity of ancient art seen through the prism of the professional experience of the creators of court musical and stage productions in the French classicism style. In the court operas, ballets

and other types of performances such of the composers, as A. Kampra, J.-B. Lully, J. F. Rameau, the spirit of the antique art was reviving in its own special way representing the “ensemble of arts” in a miniature.

**The research objective** is to identify the features of the combination and interaction of musical and choreographic arts in the stage dances of French musical and theatre productions of the 17th – the first half of the 18th century. The article uses **the method** of comparative analysis. This method allows to analyze the features and the ways of interaction between the elements of dance and musical syntax.

**Results.** The art of choreography is a rhythm and plastic form of thinking and self-expression, which can reflect reality not only in its eventual plot related manifestations, but also to rise to the broad abstract generalizations. In view of its rather conditional nature, dance requires, to one degree or another, the interpretation of its content. In the 17th and early 18th centuries, the need for such an explanation increases significantly because of the great role of emblems and encoded content in various aesthetic and artistic phenomena. In the dance, the close relation to the court ceremonial, which did not allow the expression of emotions, initiated this feature additionally. For example, at that time one was believed that stepping a minuet means “drawing up secret signs of love”, which were recognized in movements, poses, facial expressions and gestures. In the Baroque Epoch the audience easily was recognizing the content of such dances, whereas for the modern observer and researcher it remains unknown.

The dance moves and their combinations in stage dances of the 17th and early 18th century receive a specific meaning in the context of poetic, musical and dance phrases. However, first, the moves of dancers-performers were consistent with the music. As a rule, the result of making a choreographic production depended on the composer’s choice of the musical form. Most of the dances within the researched period were set to music in a two-part form. Less often we can find the samples in the form of a *couplet rondo* and *ostinato variations*. When making the dance productions, French choreographers took into account the features of other popular musical forms of the 17th–18th centuries. In some cases they emphasized or combined with their own author’s decision the symmetric basis laid down in the musical structure (the form of rondo), in others – they disclosed the effect of the continuity principle.



An example of the embodiment of a choreographic idea set to music in the form of a rondo is the *passepied* production (fr. *passé-pied*) “La Gouastalla” realized by R. A. Feye to the music of the unknown composer. The choreographic composition consists of five dance periods corresponding to five sections of the musical form. A slightly different choreography scheme – ABCBC is combined with the symmetric scheme in the musical variation – ABACA. In this production the combination of the musical form and the choreographic composition is somewhat changed, however, this does not mean the complete neglect of the musical form regularities in the construction of the dance general plan.

One of the aspects of the musical and choreographic arts combination in French stage dances of the 17th and 18th centuries is the connection with of the choreographic component of the latter with the tonal plan of the musical work. The tonal coloring of the music was reflecting in the formation of a choreographic drawing of dance, in the process of expressing in the movements of various emotions and feelings. Changes of tonalities, the most used of which, as a rule, a certain circle of images and affects, their own “character” carried along at that time, were associated with a variety of transitions in the emotional coloring of the dance. It is from such, emotional, the perception of tonality, the versions of the tonal plans of French dances follows, which are unusual for later canons of Viennese Classicism, in particular, with the violation of the harmonic sequence of T-D-S-T.

**Conclusions.** Thus, the stage dance of the 17th and early 18th century is a peculiar form of embodiment of the “miniature ensemble of arts”, where dance moves and their combinations receive a specific coloring in the context of poetic, musical and dance phrases and certain allegorical meanings. Nevertheless, first and foremost, the moves of dancers-performers were consistent with the music. Obvious is the great dependence of the choreographic production on the musical form and its components – the rhythm as well as the tonal and harmonic plan, which combined with the choreographic elements, prompt the feelings transmitted in the dance, which give to it the life and inspiration. ■ **Key words** : stage dances of the XVII – first half of the XVIII centuries, choreography, music, musical form, tonal plan, Baroque.



**Постановка проблеми.** Однією з характерних тенденцій сучасного музикознавства є зростання інтересу до проблеми діалогу складових у синтетичних видах мистецтва. В контексті цієї глобальної теми питання взаємодії музики і хореографії у сценічних танцях музично-театральних постановок XVII – першої половини XVIII ст. викликає особливий інтерес. Зв'язок музики і хореографії у мистецтві сценічного танцю цієї доби постає як своєрідне продовження синкретичної єдності давнього мистецтва, побаченого крізь призму професійного досвіду творців придворних музично-сценічних постановок у стилі французького класицизму. В придворних операх, балетах та інших видах спектаклів відомих композиторів епохи Бароко (Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо, А. Кампра та ін.) по-своєму відроджувався дух мистецтва Античності, що являло собою «ансамбль» мистецтв у мініатюрі.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Вагомі роботи, присвячені особливостям сценічних танців французького Бароко, належать дослідницям Б. Мазер (Mather B., 1988) [3], П. Ранум (Ranum P., 1986, 2001) [4; 5], Л. Пилаєвій (Пылаева Л., 2012) [2]. Так, Б. Мазер у своїй праці «Танцювальні ритми французького Бароко» розкриває питання, пов'язані зі специфічними особливостями французьких танців XVII–XVIII ст.. Окрім новизни дослідження, вагомість зазначеної праці полягає у використанні широкої джерелознавчої бази. Автор ґрунтовно досліджує естетико-художні ідеї, що належали представникам французького музичного Бароко з приводу виконання танців, активно використовує матеріали французьких джерел XVII–XVIII ст. з різних художніх областей: риторики, естетики, поезії, хореографії, теорії музики, методики навчання співу та гри на музичних інструментах, музичного й драматичного театру.

До оригінальних першоджерел, використовуваних у праці Б. Мазер, належать франкомовні трактати, словники та посібники Б. Ламі, Р. Барі, М. де Басілі, Ж.-Ф. Фрейон-Понсен, А. Фюретсьєр та ін. Важливо зазначити, що згадувані джерела значно менш відомі, ніж традиційні твори епохи Бароко, що належать німецьким музикантам



і широко використовуються в сучасному мистецтвознавстві. Окремим розділом розкриваються загальні принципи використання риторики в поетичному тексті, музиці і хореографії танцювальних номерів з участю співаків-солістів чи хору – *danse chantée*.

Робота Л. Пилаєвої сприяє значному розширенню уявлень про можливість залучення риторики до аналізу танцювальної музики французького та західноєвропейського Бароко. Так, безперечно значущість дослідження Л. Пилаєвої полягає у: ґрунтовному аналізі музики французького сценічного танцю зазначеного періоду і характеристиці її своєрідності в *danse chantées*; виявленні координуючої ролі риторики в синтезі музики, поезії і хореографії; аналізі структурних особливостей музики, поезії, хореографії у зв'язку з риторичним вченням про період; розгляді найважливіших механізмів формоутворення в музиці сценічних танців. На думку дослідниці, розгляд танцювального мистецтва з позицій риторики наближає до розуміння того загальнокультурного змісту, який здатне нести танцювальне мистецтво.

**Метою статті** є виявлення особливостей поєднання та взаємодії музичного і хореографічного мистецтв у сценічних танцях французьких музично-театральних постановок XVII – першої половини XVIII ст.

**Виклад основного матеріалу.** Насамперед, важливо відмітити, що мистецтво хореографії є ритмопластичною формою мислення та самовираження і здатне відображати дійсність не лише в її подієво-сюжетних проявах, а й підійматися до широких абстрактних узагальнень.

Зважаючи на свою достатньо умовну природу, танець у тій чи іншій мірі потребує трактування змісту, який у ньому передається. У XVII – на початку XVIII ст. потреба в такому поясненні значно зростає у зв'язку з великою роллю емблематики та закодованого змісту у самих різноманітних естетико-художніх явищах. У танці ця риса додатково ініціювалася тісними зв'язками з придворним етикетом, який не припускав відкритого прояву емоцій на публіці. Так, наприклад, у той час не випадково вважалося, що виконувати менует означає «креслити таємні знаки любові», які розпізнаються в рухах, позах, міміці і жестах. В епоху Бароко зміст таких танців легко розпізнавався

глядачами, тоді як для сучасного спостерігача і дослідника він залишається невідомим.

Апелювання до поезії, з якою тісно співвідносився театральний танець позначеного нами періоду, дає можливість лише частково усвідомити його сутність, оскільки сама французька поезія XVII – першої половини XVIII ст. часто характеризувалась алегоричністю образного змісту.

Ще одна складність при відтворенні емоційного змісту сценічного танцю пов'язана з його синтетичною природою. Так, танець в театрі являє собою поєднання музики, руху і слова, де кожен з компонентів, в силу своєї специфічності, не завжди діє синхронно з іншими, так як кожен вид мистецтва має свою «мову» і характерні для неї засоби виразності.

Однак, перш за все, дії танцівників-виконавців узгоджувались саме з музикою. Звертаючись до творчості тогочасних композиторів та праць музичних теоретиків, спостерігаємо, що останні лише вказували на широке різноманіття танцювальних жанрів та обмежувались самими загальними зауваженнями, такими, як уточнення метроритмічних характеристик чи темпу, без подальшого заглиблення в особливості взаємодії музики і хореографії, співвідношень внутрішньої структури і музичної мови танцю.

Дослідження французької культури XVII–XVIII ст. та характерних для неї мистецьких жанрів (танець, театр, музика, живопис, поезія тощо) дає можливість дійти висновку, що головним композиційним принципом, який визначає взаємодію хореографічного та музичного елементів у тогочасних танцях, є тричастинність, характерна для всіх видів мистецтва, що розгортаються у часі.

Важливо відзначити, що взаємодія музики і хореографії стає більш тісною за умови відсутності літературного тексту, оскільки хореографи, враховуючи композиційні можливості танцю, під час роботи над його постановкою зазвичай орієнтувались на вже написану музику, оформлену за тією чи іншою композиційною побудовою. Однак зустрічались випадки, коли процеси створення постановки танцю й написання музики відбувались майже одночасно, що було характерним, наприклад, для творчості Ж.-Б. Люллі.



Важливою особливістю внутрішньої побудови французьких музично-театральних постановок XVII–XVIII століть була орієнтація на закони французької поезії. Так, музичні форми часто отримували «віршоване» трактування. З іншого боку, вони особливим чином співвідносились з хореографічними структурними елементами, при цьому збігів, порівняно з поезією, зустрічалося набагато менше. Отже, замість єдності художньої думки, у будові музики і хореографії втілюється своєрідний «діалог» балетмейстера і композитора.

Як правило, результат при створенні хореографічної постановки залежав від вибору композитором музичної форми. Про цей факт свідчать не лише постановки, виконані на одну й ту саму музику різними хореографами, а й створені в різні роки одним хореографом, зокрема, відомим на той час Луї Пекуром. Завдяки порівняльному аналізу можна спостерігати відмінності в структурі загальної композиції, виборі комбінацій танцювальних рухів та їх співвідношенні з музичними побудовами.

Говорячи про залежність хореографічної постановки й музичної форми, доцільно зауважити, що центральною структурною одиницею в хореографії є фраза (на відміну від періоду чи речення у музиці). Розбіжність між функціями цих синтаксичних одиниць зумовлена різницею відліку часу в музичному й хореографічному мистецтві. У цілому можна стверджувати, що співвідношення музичних та хореографічних структур у сценічних танцях французьких музично-театральних постановок XVII–XVIII ст. є взаємодоповнюючим: простота організації одного компонента компенсується складністю іншого.

Більшість танців у межах досліджуваного нами періоду були поставлені на музичні композиції, створені в двочастинній формі. Дещо рідше можна зустріти зразки з музичною основою в формі куплетного рондо та остинатних варіацій. Останні створювались у формі варіацій на *basso ostinato* (пасакалії) або на стійкий мелодико-гармонічний комплекс (чакони). Проте, при створенні танцювальних постановок французькими хореографами враховувались особливості й інших популярних музичних форм XVII–XVIII ст. В одних випадках вони підкреслювали чи поєднували зі своїм авторським рішенням закладену



в музичній побудові симетричну основу (форма рондо), в інших – розкривали дію принципу наскрізного розвитку.

Так, прикладом втілення хореографічного задуму на основі форми рондо є постановка пасп'є (*фр. passe-pied*) «La Gouastalla», здійснена Р.-А. Фейє на музику невідомого композитора. Хореографічну композицію складають п'ять танцювальних періодів, що відповідають п'яти розділам музичної форми. З симетричною схемою в музичному варіанті – АВАСА – поєднується втілена дещо по-іншому схема хореографії – АВСВС. Очевидно, що в постановці пасп'є «La Gouastalla» співвідношення схеми музичної форми й хореографічної композиції виглядає частково зміненим, проте, це не означає повного ігнорування закономірностей музичної форми в побудові загального плану танцю.

Певну цікавість для нас представляє аналіз даної постановки, зроблений Б. Мазер, у якому дослідниця проводить паралелі між музичною формою, композицією танцю та п'ятичастинною риторичною диспозицією, яку представляє таким чином: «Перший танцювальний період носить вступний характер. Другий період може розглядатись як *narratio* (розповідь), немов хтось розповів історію. Третій період наводить на думку про *confutatio* (заперечення), в якому танцівники по черзі кружляють один одного, тримаючись спочатку правими, потім лівими руками. Рухи та їх комбінації в четвертому танцювальному періоді нагадують хореографію другого періоду, але його можна представити як *confirmatio* (підтвердження початкової думки). П'ятий період з хореографією, схожою на хореографію третього, виконуючись на музику першого періоду, все підсумовує і може бути уподібнений *peroration* (завершення)» [3: 1].

Досить цікавим аспектом поєднання музичного та хореографічного мистецтв у французьких сценічних танцях XVII–XVIII ст. є зв'язок хореографічної складової останніх із тональним планом музичного твору. Тональне забарвлення музики знаходило віддзеркалення у формуванні хореографічного малюнку танцю, у процесі вираження в руках різноманітних емоцій і почуттів. Зміна тональностей, за найбільш уживаними з яких (а в існуючій тоді нерівномірній системі темперції, як відомо з історії музики, не всі тональності звучали однаково чисто) на той час закріпилось певне коло образів й афектів, власний



«характер», пов'язувалась із різноманітними переходами в емоційному забарвленні танцю. Саме з такого – емоційного – сприйняття тональностей впливають незвичні для більш пізніх канонів віденського класицизму варіанти тональних планів французьких танців, зокрема, із порушенням гармонічної послідовності T-D-S-T.

**Висновки.** Таким чином, сценічний танець XVII – початку XVIII століть є своєрідною формою втілення «ансамблю мистецтв у мініатюрі», в якій танцювальні рухи та їх комбінації отримують специфічне забарвлення в контексті поетичної, музичної і танцювальної фрази та певних смислових алегорій. Але, перш за все, дії танцівників-виконавців узгоджувались саме з музикою. Очевидна велика залежність хореографічної постановки від музичної форми та її складових – ритму, тонально-гармонічного плану, що, поєднуючись з хореографічними елементами, підказує почуття, які передаються в танці, одухотворяючи його та наповнюючи життям.

Проведена розвідка не вичерпує всіх питань, пов'язаних з дослідженням французьких хореографічних традицій XVII–XVIII століть. **Подальшого дослідження** потребує розкриття проблеми специфіки виконання танцювальної музики зазначеного періоду, а також питання особливостей впливу сценічного танцю епохи Бароко на глядача.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : ТЦ Сфера, 1998. 344 с.
2. Пылаева Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII – начала XVIII веков в контексте риторической эпохи : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2012. 39 с.
3. Mather B. B. Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance. Indiana: University Press, 1988. 352 p.
4. Ranum P. M. Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande. *Early music*. 1986. Vol. 1. P. 22–41.
5. Ranum P. M. The Harmonic Orator. The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs. N. Y.: Pendragon Press, 2001. 528 p.



## REFERENCES

1. Kyuregyan, T. (1998). *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [The form in the music of the XVII –XX centuries]. Moscow: TTS Sfera, 344 [in Russian].
2. Pylayeva, L. D. (2012). *Muzyka stsenicheskikh tantsev frantsuzskikh kompozitorov XVII – nachala XVIII vekov v kontekste ritoricheskoy epokhi* [Music of stage dances of French composers of the XVII – beginning of the XVIII centuries in the context of the rhetorical era]. (Doctor's thesis). Moscow: Russian Academy of Music named after Gnessins, 39 [in Russian].
3. Mather, B. B. (1988). *Dance Rhythms of the French Baroque: a Handbook for Performance*. Indiana: University Press, 352.
4. Ranum, P. M. (1986). Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande. *Early music*. Vol. 1, 22–41.
5. Ranum, P. M. (2001). *The Harmonic Orator: The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs*. N. Y.: Pendragon Press, 528.

Стаття надійшла до редакції 17.12.2018 р.