

*МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ И ЖАНРЫ*

---

Б. ЕФИМЕНКОВА

# ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

В ТВОРЧЕСТВЕ  
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ  
ПРОШЛОГО И НАШИХ ДНЕЙ

**EX LIBRIS  
TATASHIN**

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Москва 1962

Государственное музыкальное издательство выпускает серию «Музыкальные формы и жанры». Цель серии — ознакомить самые широкие круги любителей музыки, в том числе и не имеющих специальной музыкальной подготовки, с основными формами и жанрами музыкального искусства и их особенностями.

Используя специальную музыкальную терминологию, авторы стремятся разъяснить ее значение, сохраняя простоту и доступность изложения

Серия выходит под общей редакцией Т. В. Поповой.

С давних пор танец и танцевальная музыка были непосредственно связаны с различными сторонами быта и трудовой деятельности людей. В танцах, плясках и хороводных действиях находили выражение разнообразные душевные состояния человека: радостные и печальные, интимные, лирические и празднично-торжественные. При этом танцы и пляски непременно происходили под музыку, которая усиливала выразительность движений и жестов танцующих.

Музыка, сопровождающая народную пляску или какой-либо бытовой танец, обычно несложна. Одна или две простые мелодии, исполняемые каким-либо народным инструментом (или группой инструментов), многократно повторяются, лишь слегка видоизменяясь, варьируясь.

Впоследствии из таких простейших плясовых наигрышей и народных песен-танцев в творчестве композиторов сформировались разнообразные жанры танцевальной музыки уже неприкладного значения. Среди них мы встречаем не только небольшие инструментальные пьесы, носящие название того или иного танца, например, менуэты Гайдна и Моцарта, вальсы и мазурки Шопена или же песни и романсы для голоса и хора («Тарантелла» Россини, болеро Глинки «О дева чудная моя»,

«Менуэт» Танеева), но и обширные симфонические композиции, основанные на танцевальных ритмах («Камаринская» и «Вальс-фантазия» Глинки, «Грустный вальс» Сибелиуса), отдельные части симфоний и сонат, танцевальные эпизоды в операх (сцена бала в опере «Евгений Онегин» Чайковского), наконец, самостоятельные музыкально-хореографические произведения для театра — балеты<sup>1</sup>.

О танцевальных жанрах в творчестве замечательных композиторов прошлого времени и наших дней и рассказано в настоящей брошюре.

\*   \*  
\*

Важнейшей особенностью танцевальной музыки является ее ясная ритмическая определенность, повторность какой-либо характерной ритмической формулы. Благодаря этому мы не только распознаем танцевальную и нетанцевальную музыку, но легко отличаем вальс от польки, мазурку от лезгинки и тарантеллы.

Четкий ритм музыкального сопровождения танца не только организует движения танцующих, но и обладает эмоциональной силой воздействия. Один из крупнейших дирижеров нашего времени Л. Стоковский писал: «И взрослые и дети, слушая музыку, нередко ощущают желание двигаться в ее ритме. Они начинают делать движения руками, притоптывают ногами, покачивают головой. Это — бессознательный танец. Часто малыши, слушая музыку, импровизируют своеобразный ритмический танец»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См. брошюру Г. Карлинской-Скудиной «Балет». Музгиз М., 1960

<sup>2</sup> Леопольд Стоковский. Музыка для всех нас. Изд. «Советский композитор» М., 1959, стр. 51

Роль ритма в танцевальной музыке исключительно велика. У многих восточных народов (узбеков, китайцев), у африканских негров и американских индейцев и в наши дни танец нередко сопровождается одними ударными инструментами (бубном, барабаном).

Существенную сторону танцевальной музыки составляет ее мелодический рисунок — песенный или инструментальный. У одних народов он богаче, красочнее, разнообразнее, у других — лаконичнее, сдержаннее. У одних подобен картине, написанной сочными красками, у других — карандашному рисунку, где красочные сопоставления уступают место графической четкости линий, контрасту белого и черного. Каждый тип мелодики отвечает характеру народа, его жизни, истории, его национальному духу. Вот как писал об этом Гоголь «Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах, народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность»<sup>1</sup>.

Как и в песнях, в танцевальной музыке народ отбирал лучшее и наиболее характерное, ярко национальное из созданного им в процессе многовекового устного творчества. И чем ярче, разнообразнее жизнь и национальный характер народа, тем многообразнее и его музыка, в том числе и танцевальная. О многом говорит богатство русских народных плясок: в них отразились и бескрайние просторы нашей страны, и ее героическая история, мужество, сила и красота русского человека. Чу-

---

<sup>1</sup> Н. Гоголь Петербургские записки 1836 года Собр. соч. ГИХЛ М., 1950, т. 6, стр. 115

десны, полны обаяния хороводные напевы, то медленные и плавные, то оживленные. Девушки в венках из полевых цветов движутся вокруг украшенной лентами березы... Они то образуют круг, то «змейкой» выются по лугу или широкой деревенской улице, то изображают «заплетание» и «расплетание плетня». И вдруг резкая смена — задорная, оживленная пляска:

Рассыпся, горох,  
С грядки на грядку!  
Раздайся, народ,  
Я пойду вприсядку!

«...сколько было истинной веселости на этих деревенских игрищах!.. — писал в своих «Воспоминаниях» С. Т. Аксаков. — Каким-то хмелем веселья проникнуты были все. Взрывы звонкого, дружного смеха часто покрывали и песни и речи. Это были не актеры и актрисы, представляющие кого-то для удовольствия других, — себя выражали одушевленные песенницы и плясуньи, себя тешили они от избытка сердца, и каждый зритель был увлеченное действующее лицо. Все пело, плясало, поворило, хохотало...»<sup>1</sup>

Яркая национальная характерность народной музыки издавна привлекала композиторов, черпавших из этой народной сокровищницы не только отдельные темы, мелодические и ритмические обороты, но и способы изложения и развития музыкального материала.

История создания и развития композиторских национальных школ — это, прежде всего, история освоения музыкальных богатств своего народа.

---

<sup>1</sup> С. Т. Аксаков Воспоминания Избр. соч. ГИХЛ Л — М, 1949, стр. 267

И народные танцевальные жанры (плясовые песни, инструментальные наигрыши) всегда были важной частью этих национальных богатств.

## СТАРИННЫЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ТАНЦЫ

Со времен глубокой древности танцы и пляски сопровождались звучанием инструментов. В государствах древнего мира это были и духовые (различные дудки или флейты, волынки, деревянные трубы, рога), и струнные щипковые (лира, арфа), и, наконец, ударные. Доказательством служат сохранившиеся изображения на старинных вазах, барельефах древнегреческих, индийских дворцов и храмов, египетских пирамид.

И произведения средневекового искусства (памятники литературы, фрески, миниатюры) говорят о широком распространении в средние века отдельных музыкальных инструментов и даже целых инструментальных ансамблей, сопровождавших танцы крестьян и горожан. Так, например, в славянских странах (в Польше, на Украине, в Белоруссии) любимейший народный ансамбль состоял из двух скрипок и народного контрабаса или бубна. В европейских городах это нередко были лютня, виола (предшественница скрипки) с добавлением тамбурина, треугольника и других ударных.

Важную роль играла танцевальная музыка в эпоху феодализма и в жизни городской аристократической верхушки и двора: без нее не обходились пышные приемы, балы, ассамблеи и другие празднества.

Уже к XVI—XVII веку танцы европейских городов достигают большого разнообразия. Среди них медленные, плавные танцы-шестьи (павá-

на, аллемáнда, сараба́нда, чако́на), или умеренно-скорые, скользящие (кура́нта, менуэ́т), наконец, быстрые, с прыжками и подскоками (галья́рда, бурре́, гаво́т, жи́га).

Почти все они народного происхождения, но в городской обстановке эти танцы претерпевают значительные изменения и часто далеко уходят от своих народных истоков. А став частью придворного ритуала, прославляющего величие и мощь аристократии, блеск и пышность придворного быта, некогда живые и непосредственные народные танцы приобретают черты сдержанности, закругленности, подчас становятся чопорными и напыщенными.

Естественно, что в творчестве композиторов, работавших часто при дворах или в поместьях крупных феодалов, видное место занимало сочинение новых танцев к какому-либо придворному или семейному торжеству или иному случаю.

К примеру, парадные выходы князей, проводы невесты в церковь, крестные ходы духовенства сопровождалась медленной и горделивой паваной или «падуаной» (от названия итальянского города Падуя). Ею же открывались придворные празднества — балы, маскарады. Предполагают, что название свое павана получила от латинского слова «раво», что значит «павлин», потому что «танцоры напоминали богатством своих костюмов и важностью своих движений эту птицу с блестящим оперением, когда она, медленно выступая, гордо распускает колесом свой красивый хвост»<sup>1</sup>.

С развитием городских балов и собраний павана утратила величаво-торжественный характер,

---

<sup>1</sup> Г. Вюилье. Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней СПб., 1902, стр. 38



стала более подвижной и непосредственной. В таком измененном виде она послужила основой для возникновения аллеманды («немецкого») — коллективного степенного и неторопливого танца, сменившего павану на торжественных собраниях, празднествах и балах.

В XVII веке наиболее популярным из медленных танцев стала сарабанда, получившая широкое общеевропейское распространение. Это трехдольный танец испанско-мавританского происхождения с тяжелым аккордовым аккомпанементом. Не случайно в Испании сарабанда сопровождала торжественные шествия и духовные процессии, как, например, вынос плащаницы в страстную пятницу. Скорбный, сдержанно-страстный характер сарабанды в известной мере близок похоронным маршам позднейших столетий. Композиторы часто прибегали к ритму этого танца. Так Глюк в опере «Орфей» использует выразительные особенности сарабанды в печальном танце тени Эвридики (знаменитое соло флейты) в подземном царстве мертвых. Бетховен начинает увертюру «Эгмонт» темой мрачной, гнетущей сарабанды — олицетворением испанского владычества в Нидерландах в XVI веке:



Разновидностями сарабанды были чакона и пассакалья — ряд вариаций на тему, неизменно

повторяемую в басовом голосе. В чаконе (что в переводе значит «всегда то же», то есть тот же бас) главная тема обычно нисходящая. Вспомним тему знаменитой ре-минорной чаконь Баха из партиты для скрипки соло (обратите внимание на линию нижнего голоса):



Черты чаконь явственно вырисовываются в теме известных «32-х вариаций» для фортепьяно Л. Бетховена.

Более торжественная и медленная пассакалья (от испанского *pasar* — проходить и *calle* — улица) была музыкой для сопровождения уличных процессий, величавым (иногда траурным) маршем. Часто ею оканчивались городские собрания или балы. В таких случаях многократное повторение басовой фигуры (необязательно нисходящей, как в чаконе) соответствовало моменту прощания хозяев дома с уходящими гостями.

Завершая характеристику старинных медленных танцев, заметим, что они обычно чередовались с умеренно-быстрыми или скорыми танцами. Так, за паваной часто следовала гальярда (или сальтарелла), живой и задорный танец итальянского происхождения. Павана и гальярда прекрасно оттеняли друг друга. Впоследствии, когда павана сменилась аллемандой, — гальярда в свою очередь уступила место куранте (французскому танцу в трехдольном размере, гораздо более плавному и скользящему, чем гальярда).

Любимейшим танцем и в придворном и в бюргерском быту с конца XVII века становится менуэт. В прошлом народный хороводный танец французской провинции Пуату́, менуэт в условиях пышного придворного церемониала приобретает черты несколько чопорного и жеманного бального танца, с приседаниями, поклонами и реверансами. И хотя танцевали менуэт не только на блестящих придворных балах, но и в более непринужденной обстановке бюргерских собраний, танец этот уже в XVIII веке приобрел значение музыкальной характеристики высшего сословия.

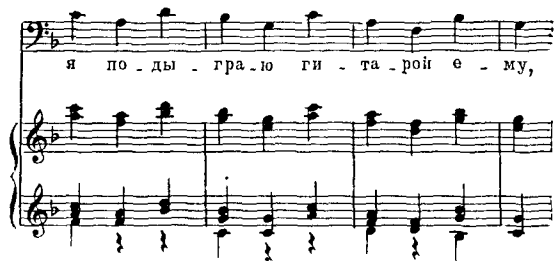
Вспомним партию главного героя оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». Собираясь одурачить надменного вельможу Альмавиву, Фигаро поет каватину в ритме менуэта:

3 Allegretto

Ес\_ли за\_хо\_чет ба\_рин по\_пры\_гать,

*p*

ес\_ли за\_хо\_чет ба\_рин по\_пры\_гать



В опере «Дон-Жуан», в сцене бала, Моцарт оттеняет аристократизм менуэта, который чинно танцуют Донна Анна и Дон Оттавио, одновременно звучащими грубоватым крестьянским вальсом (его отплясывают слуга Дон-Жуана Лепорелло и деревенский парень Мазетто), а также непринужденно-веселым контрдансом (Дон-Жуан, Церлина).

В начале XVIII века менуэт проникает и в Россию, где его называют «меноветом» или «менуветом» и танцуют на придворных ассамблеях, введенных Петром I.

Этому танцу отдали дань большинство композиторов XVII—XVIII веков: Жан Батист Люлли (1632—1687) вводит его в свои оперно-балетные спектакли, Бах, Гендель — в инструментальную сюиту. И что еще более важно — во второй половине XVIII века менуэт входит в сонату, симфонию и квартет в качестве составной части сонатно-симфонического цикла.

\* \*  
\*

Быстрые, прыжковые танцы составляли в XVII—XVIII веке основную часть менее торжественных танцевальных вечеринок и загородных ба-

лов на открытом воздухе, где веселились крестьяне, ремесленники, небогатые горожане. Стремительная жига, бурре, гавот с более плавным мюзэтом были особенно любимы. Французский писатель Ги де Мопассан в романе «Монт-Ориоль» описывает один из таких сельских праздников: «...в парке танцевали бурре под звуки старинной овернской мелодии. Крестьяне и крестьянки то выступали плавным шагом, то подпрыгивали, кружились и жеманно кланялись друг другу, при этом женщины подхватывали юбку на боках двумя пальчиками, а мужчины опускали руки, как плети, или подбочивались. Однообразная, но приятная мелодия тоже как будто кружилась в прохладном вечернем воздухе; скрипка без конца пела одну и ту же музыкальную фразу, выводила ее тоненьким, пронзительным голоском, а прочие инструменты скандировали ритм, придавая мелодии плясовую игривость»<sup>1</sup>.

Бурре — старинный танец дровосеков Овернской провинции во Франции. В переводе «бурре» означает «вязанка валежника». Танцующие резко притоптывали и подпрыгивали после каждого третьего такта, как бы «уминая» собранный валежник грубыми деревянными башмаками. В значительно измененном виде в XVII веке бурре стал придворным танцем и был введен знаменитым композитором того времени Люлли в его оперы и балеты.

Со времен Люлли большое распространение получает и другой быстрый французский танец — четырехдольный гавот с затактом в две четверти. Ярким примером может служить «Гавот» И. С. Баха:

---

<sup>1</sup> Ги де Мопассан. Монт-Ориоль. Полное собр. соч. Изд. «Правда», М., 1958, т. 7, стр. 75.



Среднюю часть гавота нередко составлял мюзет, танец пасторального характера. Свое название он получил благодаря тому, что сопровождение его воспроизводило характерное звучание народного инструмента волынки (мюзет), откуда и произошло название танца.

Можно упомянуть и о старинном провансальском танце — ригодбне, столь любимом французскими композиторами-клавесинистами, особенно Рамо (1683—1764), часто создававшим пьесы в ритме этого бодрого и жизнерадостного народного танца.

Наконец, жига — старинный танец быстрого, стремительного движения с триольным пунктирным ритмом. Излюбленные размеры жиги —  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ .

Название свое танец получил от несколько иронического обозначения сопровождавшей его виолы, старинного смычкового инструмента, который имел продолговато-выпуклую форму («жига» означает — «окорок»). Особенно была любима жига в Англии. Известно, что во времена Шекспира ею кончались народные театральные представления — фарсы. В XVII—XVIII веках жига становится салонным бальным танцем, но продолжает бытовать и в народе, широко распространяясь во всех европейских странах. В частности она была любимым матросским танцем.

Все это многообразие танцев — быстрых или медленных, скользящих или прыжковых — претворено в музыке композиторов XVII—XVIII веков. Выходит ряд печатных сборников, содержащих танцевальные пьесы для пения или игры на инструментах домашнего обихода (лютне, арфе, клавесине, скрипке).

Обычно композиторы соединяли два контрастных танца. Так, павана переходила в гальярду, а за аллемандой следовала куранта. Нередко эти два танца сочинялись на одну и ту же мелодию, представляя собой как бы ее ритмическую вариацию (ведь первый в каждой паре — двухдольный, медленный, а второй — быстрый трехдольный танец).

Сопоставление контрастных танцев легло в основу старинной танцевальной сюиты, сформировавшейся в XVII веке в творчестве итальянских лютнистов и французских клавесинистов. Основу сюиты составили четыре танца:

аллеманда	— умеренно-медленный,
куранта	— подвижный,
сарабанда	— очень медленный,
жига	— очень быстрый.

Иногда между сарабандой и жигой вставляли другие танцы: бурре, гавот и менуэт, старинный полонез, а несколько позднее англес (контрданс).

Сюиты создавали не только для отдельных инструментов, но и для оркестра. Музыка сюиты уже не предназначалась для сопровождения танцев. Сложившиеся танцевальные формы в сюите утратили свое прикладное значение, обогатились высоким художественным содержанием. Позднее стали вводить в сюиту и нетанцевальные формы. Великие немецкие композиторы XVIII века — Бах

и Гендель, в творчестве которых старинная танцевальная сюита достигла яркого расцвета, — нередко предваряли сюиту увертюрой или прелюдией, вводили в нее «арию» (песню) с вариациями. Плавное, напевное движение арий ярко контрастировало с танцевальными частями сюиты. Весьма характерно, что Гендель нередко завершал свои клавирные сюиты песенной темой с вариациями — обычно это были арии, а иногда и вариации на постоянный бас. Так его соль-минорная сюита оканчивается величественной пассакальей драматического характера. Все это еще дальше уводило старинную сюиту от области бытовой, прикладной танцевальной музыки.

В XVII—XVIII веках мелодии и ритм популярных танцев широко используются и в более сложных формах инструментальной музыки: в триосонатах (т. е. сонатах для трех инструментов — двух скрипок в сопровождении клавишного инструмента), в сольных скрипичных и клавирных сонатах. Особенно заметна эта тенденция в творчестве замечательного композитора и скрипача своего времени Арканджело Корелли (1653—1713), основоположника итальянской скрипичной школы, давшей миру таких музыкантов, как Вивальди, Тартини, а в XIX веке — Паганини.

По существу Корелли сближает сюиту и старинную сонату, отдельные части которой он пишет в характере того или иного танца: сарабанды, менуэта, жиги. Излюбленный контраст — сопоставление лирической, певучей части и ритмически четкой танцевальной — есть и в его инструментальных концертах (в них нередко входили такие танцы, как гавот и менуэт).

Произведения Корелли уже далеки от домашнего или придворного музицирования. Это боль-



шие концертные пьесы, в которых танцевальные формы окончательно теряют связь с бытовой танцевальной музыкой. Примечательно, что Корелли даже не ставит названий танца, ритм которого он использует. Танцевальные части его произведений называются обычно *Adagio* (медленно), *Andante* (не спеша), *Vivace* (живо, очень быстро).

С развитием классической сонаты и симфонии танцевальные формы проникают и в эти сложные циклические произведения. Так менуэт становится обязательной частью симфонии и квартета. Мы его встретим и в фортепьянной сонате, в особенности у Гайдна.

В симфониях Гайдна (1732—1809) менуэт приобретает оживленность, задорную игривость, подчас грубоватость крестьянских танцев; в некоторых из них явственно ощущается плавный вальсообразный ритм лэндлера. В свою очередь Моцарт вносит в менуэт черты мужественной энергии, изящества и тонкого лиризма.

\* \*

\*

Конец XVIII века — переломный момент европейской истории. Это эпоха великих революционных переворотов в жизни народов Европы, время острой борьбы и постепенного вытеснения старой, феодальной культуры — новой, буржуазно-демократической.

Уходят в прошлое атрибуты аристократического быта: высокие прически дам, похожие на башни, фижмы и кринолины, угасает интерес к старинным танцам (за исключением менуэта). Никто уже не танцует аллеманду и куранту. Все реже обращаются композиторы к старинным танцеваль-

ным формам. Бетховен в большинстве сонат и симфоний заменяет менуэт «скерцо» (буквально — «шутка»), позднее Шуберт, Берлиоз вводят в симфонию вальс — танец нового времени.

Лишь в конце XIX—начале XX века возрождается интерес композиторов к старинным танцевальным формам, нередко используемым в целях стилизации. Так замечательный норвежский композитор Григ создает сюиту «Из времен Гольдберга», куда вошли сарабанда, гавот, ария и ригодон.

Французский композитор Равель в «Гробнице Куперена»<sup>1</sup> дает тонкую стилизацию старинной сюиты, в балет «Моя матушка гусыня, или Сон Флорины» вводит павану для характеристики спокойного и величавого шествия придворных дам. Впоследствии композитор из музыки балета создал замечательную оркестровую сюиту (в нее вошла и павана).

Русские композиторы также обращались к старинным западноевропейским танцевальным формам. Например, С. Танеев в романсе «Менуэт» пользуется ритмическими и мелодическими особенностями этого танца для характеристики представителей аристократического общества, обреченного на гибель Великой Французской революцией. Грозные интонации революционной песни «Ça ira» («Все вперед!») прерывают музыку изящного старинного танца «с его умильным замираньем».

Нередко композиторы обращаются и к гавоту. Чайковский завершает им Первую симфоническую сюиту. Прокофьев в начале XX века сочиняет «Классическую симфонию» с гавотом в качестве

---

<sup>1</sup> Ф. Куперен (1668—1733) — знаменитый французский композитор, автор клавесинных пьес.

третьей части. В цикл фортепьянных пьес (соч. 12) он включает гавот, ригодон и аллеманду, а в другой цикл (соч. 32) — гавот и менуэт.

Замечательные образцы старинных танцев мы находим и в крупных сценических произведениях композитора: в балетах «Золушка» — гавот, павана, бурре; «Ромео и Джульетта» — менуэт, гавот; в опере «Дуэнья» («Обручение в монастыре») — менуэт, сарабанду.

Широко используется композиторами конца XIX и XX веков также величаявая поступь старинной пассакальи. Назовем финал IV симфонии Брамса.

Особое место занимает пассакалья в творчестве Д. Шостаковича. В ряде сочинений композитор прибегает к форме пассакальи для выражения глубокого трагизма. Это третья часть трио (ор. 67) с мрачной аккордовой темой у фортепьяно, *Andante* из скрипичного концерта (III часть), скорбное *Largo* (IV часть) из VIII симфонии, созданной в годы Великой Отечественной войны. Но иногда композитор создает в форме пассакальи и произведения светлого, песенного характера. Таковы третья часть Шестого квартета ре мажор, прелюдия соль-диез минор из сборника «24 прелюдии и фуги» для фортепьяно.

## НАРОДНО-БЫТОВЫЕ ТАНЦЫ И ПЛЯСКИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

В историю мировой культуры XIX век вошел как век интенсивного развития национальных культур, формирования национальных школ в литературе, живописи, музыке. Этому способствовало развитие романтического направления в искусстве, которое было порождено эпохой освободитель-

ной борьбы народов против феодального гнета и, прежде всего, событиями первой французской революции. Внимание к жизни простых людей, к народному искусству (песням, танцам, сказкам и преданиям), любовь к природе составляли одну из важных сторон романтизма. Композиторы этого времени с живым интересом обращаются к народному творчеству, к песням и танцам, в которых «народ-золотоискатель» на протяжении многих веков отбирал по крупинкам то ярко-самобытное и неповторимое, что собственно и составляет характерный облик народно-национального искусства каждой страны.

Полноводный поток новых народно-танцевальных форм хлынул в творчество композиторов, проник в уже сложившиеся жанры музыкального искусства, способствовал развитию и формированию новых форм вокальной и инструментальной музыки.

Так русские композиторы XIX века в своих произведениях с большой художественной силой претворяют характерные особенности народных русских и украинских плясок. Благодаря Глинке и Даргомыжскому, а позднее композиторам «Могучей кучки» и Чайковскому, всемирную известность получают задорная «Камаринская» (симфоническая фантазия на темы двух русских песен М. И. Глинки) и «Казачок» (симфоническое произведение А. С. Даргомыжского), русские хороводы (в операх «Русалка» Даргомыжского и «Снегурочка» Римского-Корсакова), украинский гопак (в операх «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Мазепа» Чайковского), трепак (в балете «Щелкунчик» Чайковского).

Наряду с воплощением пластических образов и

ритмов русских народных плясок, характерной чертой творчества русских композиторов становится обращение и к образам Востока, к восточным песенным и танцевальным мелодиям.

Контраст сопоставления русского и восточного становится со времен Глинки одним из излюбленных.

Русский и половецкий станы в опере «Князь Игорь», изображение восточного каравана под охраной русских солдат в симфонической картине «В Средней Азии» Бородина, русские народно-бытовые сцены и пляски персидок в «Хованщине» Мусоргского получают ярко-национальные характеристики.

Значительная роль в воспроизведении образов Востока принадлежит восточным танцам и популярнейшему из них — лезгинке.

Этот дагестанский по происхождению танец получил широкое распространение среди горцев Кавказа и Закавказья. Исполняется он по-разному: как сольный или групповой мужской танец или же как парный.

Скользкие, очень сдержанные и пластичные движения танцующей женщины, контрастно оттеняются ярко динамичной страстностью пляски танцора, его неутомимостью, ловкостью в неожиданных поворотах, резких притоптываниях и смелых прыжках. Иногда лезгинку танцуют группы джигитов с кинжалами в руках, что придает пляске дикий, воинственный характер.

Излюбленный размер лезгинки —  $6/8$ , преобладает движение равными длительностями (восьмыми), встречаются пунктирные и резкие синкопированные обороты. Ярким примером этого танца может служить лезгинка З. Палиашвили из оперы «Даиси»:



Русские композиторы создали замечательные образцы этого танца, среди которых выделяются лезгинка из IV действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки, из оперы Рубинштейна «Демон» (II действие).

Широко применяются мелодические и ритмические особенности лезгинки в восточной фантазии Балакирева «Исламей», в симфонической поэме «Тамара» того же автора, в симфонической сюите «Шехеразада» Римского-Корсакова. Лезгинка звучит в опере «Абесалом и Этери» грузинского композитора З. Палиашвили, в оркестровой сюите М. Ипполитова-Иванова «Иверия».

Не менее яркое воплощение в творчестве композиторов XIX века получают танцевальные формы

других народов и стран. Так в музыкальных произведениях, сюжетно или тематически связанных с Испанией, постоянно используются характерные ритмы и образы эмоционально-насыщенных испанских народных плясок. Среди них живая, темпераментная хота, все движения которой (легкие приседания прыжки) свободно видоизменяются во время исполнения. Главная роль в танце принадлежит девушке, изобретающей все новые и новые движения. Это парный танец-соревнование на ловкость и сообразительность (по традиции, лучшая пара танцоров награждалась живым петухом). Не менее популярны плавное болéro в умеренном темпе, сопровождаемое стуком кастаньет или прищелкиванием пальцев (его основная ритми-

ческая фигура , сегедилья и хабанера

с характерным для нее пунктирным ритмом и акцентом на последней восьмой.

Прекрасные мелодии хоты звучат в «Испанских увертюрах» Глинки («Ночь в Мадриде», «Арагонская хота»), в «Испанской рапсодии» для фортепьяно Ф. Листа, в «Испанском каприччио» для оркестра Римского-Корсакова.

Французский композитор Бизе в опере «Кармен» использует хабанеру и сегедилью для характеристики главной героини. На основе хабанеры созданы такие произведения, как фортепьянная прелюдия «Вечер в Гренаде» Дебюсси, «Хабанера» Равеля (для голоса с ф-но).

В ритме испанского болеро написаны известные инструментальные пьесы — «Болеро» Ф. Шопена, некоторые романсы М. Глинки («Победитель», «О дева чудная моя»), А. Даргомыжского («Оделась туманами Сиерра-Невада»), Л. Делиба

(«На бой быков смотреть пошли»), а также отдельные номера балетов: испанский танец из III акта «Лебединого озера» П. Чайковского, болеро из балета «Коппелия» Л. Делиба.

Одним из любимых произведений в программах симфонических концертов нашего времени является «Болеро» французского композитора Мориса Равеля (1875—1937) <sup>1</sup>.

«Чудом композиторского мастерства» назвал эту пьесу С. Прокофьев <sup>2</sup>. Действительно, все произведение «вырастает» из повторения каждый раз в новом оркестровом звучании темы «Болеро», по красоте и изяществу не уступающая испанским народным мелодиям:



Опирается она на неизменную фигуру ударных  
()  
энергия которой растет вместе с темой.

<sup>1</sup> «Болеро» Равеля было создано в 1928 году как музыка к одноактному балетному спектаклю. Впоследствии стало исполняться как самостоятельное симфоническое произведение и в таком виде обошло все эстрады мира.

<sup>2</sup> С. Прокофьев. Морис Равель «Советское искусство» 1938, 4 января.



Пьеса начинается как бы издалека: еле слышно доносится ритмическая дробь барабана, на фоне которой флейта начинает тему танца. Затем ее подхватывают кларнет, фагот. Все новые инструменты и группы инструментов вступают в это своеобразное состязание, все сильнее и ярче расцветает мелодия танца: кажется, приближаются праздничные толпы танцующих.

«С неподражаемым искусством Равель излагает тему в тысячах различных нарядов, постепенно поднимая ее до заключительной кульминации», — замечает Прокофьев.

Заканчивается это грандиозное симфоническое полотно на самой высокой точке напряжения, когда оркестр достигает ослепительного блеска и ошеломляющей силы звучания.

Из итальянских народных плясок наибольшую популярность приобрела в XIX веке тарантелла (уменьшительное от названия итальянского города Таранто) — стремительно быстрый танец с размером  $\frac{6}{8}$  или  $\frac{3}{8}$  и непрерывным, как бы «кружащимся» триольным движением. В Италии существует поверье, которое иначе объясняет происхождение названия тарантеллы: будто бы человек, укушенный ядовитым тарантулом, может излечиться, танцуя тарантеллу до полного изнеможения.

Одним из первых использовал тарантеллу французский композитор Франсуа Обер в опере «Немая из Портучи» (или «Фенелла»), созданной в предгрозовой атмосфере июньской революции 1830 года.

Содержание этой оперы говорит о восстании неаполитанских рыбаков против деспотического испанского владычества в XVII веке.

В знаменитой массовой сцене на рынке женщины тарантеллой отвлекают внимание стражи от

рыбаков, которые провозят вместо рыбы оружие для повстанцев.

Начиная с «Немой из Портичи» Обера, ритм тарантеллы проникает во многие оперные, вокальные, инструментальные и симфонические произведения.

Вспомним первую часть «Итальянской симфонии» Мендельсона, «Тарантеллу» Листа из цикла «Годы странствий», заключительную часть «Итальянского каприччио» Чайковского, «Тарантеллу» для фортепьяно Глинки, Даргомыжского и Бородина, а также «Тарантеллу» из концертной сюиты для скрипки и оркестра С. Танеева. Широко известна «Неаполитанская тарантелла» для голоса с фортепьяно Дж. Россини:

7, [Allegro con brio]

Ни - на, Ни - на, та - ран - тел - ла! Сти - рый

Чье - ко уж и - дет! Воп - уж скрипка за - гу -



Живой интерес у композиторов вызывает и французская фарандола, провансальский хороводный танец, в котором танцующие, взявшись за руки, двигаются то цепочкой, то по спирали или кругу. Сопровождалась фарандола игрой на флейте и бубне.

Широкую известность приобрела фарандола Бизе из музыки к драме Додэ «Арлезианка», позднее вошедшая в симфоническую сюиту того же названия.



Многие композиторы обращаются и к венгерским народным танцам, среди которых первое место занимает чардаш. Яркость контраста между медленной, подчеркнуто выразительной, нередко патетической первой частью танца и стремительным, огненно-темпераментным его продолжением воплощена в «Венгерских рапсодиях» Ф. Листа, «Венгерских танцах» И. Брамса. Довольно часто чардаш входит в состав балетного дивертисмента<sup>1</sup> (в «Лебедином озере» П. Чайковского, в «Коппелии» Деллиба).

Замечательное музыкальное выражение получают в XIX веке также бытовые танцы скандинавских стран. Красоту и своеобразие народных танцев Норвегии показал всему миру великий норвежский композитор Эдвард Григ, в музыке которого отразились краски суровой северной природы и богатство народного сказочно-фантастического мира эльфов, троллей, кобольдов и гномов.

В многочисленных камерно-инструментальных сочинениях, в музыке к театральным пьесам Э. Григ особенно часто обращается к характерным ритмам и мелодическим оборотам халлинга — сольного мужского танца, — и спрингданса — танца с прыжками.

Наряду с танцами, которые проникли в творчество композиторов непосредственно из народного источника и не имели общеевропейского бытового распространения, в музыке XIX века широкое развитие получают также и танцевальные формы, прочно вошедшие в быт большинства стран Европы: вальс, мазурка, полонез, контрданс, полька.

---

<sup>1</sup> Дивертисмент (*фр.* — развлечение) — танцевальная сюита в опере, балете, не связанная непосредственно с развитием сюжета, а также название самостоятельного произведения, состоящего из ряда танцевальных эпизодов или пьес.

## ВАЛЬС

Как и большинство других танцев, вальс (плавный кружащийся танец в трехдольном размере) ведет свое происхождение от народно-бытовых истоков. По-видимому, он имел не одного, а нескольких предшественников: многие народные танцы оспаривают честь быть родителями этого популярнейшего до нашего времени танца. Не подлежит сомнению, что ближе всего к вальсу стоит австрийский лёндлер — оживленный трехдольный крестьянский танец области Landl, расположенной на границе южной Германии и Австрии. Его часто называют крестьянским вальсом.

В уже упомянутой сцене бала оперы «Дон-Жуан» Моцарта крестьянский вальс, или лендлер, танцуют слуга Дон-Жуана Лепорелло и крестьянин Мазетто. Этим подчеркивается народность танца.

Некоторые считают, что прообразом вальса явился быстрый, кружащийся в три «па» французский танец «вольта» родом из Прованса, появившийся еще при Генрихе III (XVI век). Общие черты с вальсом имели и польский куявяк — плавный, лирический по характеру танец области Куявии, и, наконец, чешский фуриант, несколько отличающийся от вальса неожиданными синкопированными акцентами.

Возможно, не только эти народные танцы повлияли на формирование вальса. В XIX веке почти каждый народ внес в этот танец свою долю участия. И, может быть, именно поэтому вальс так быстро распространился по всей Европе — поскольку каждая страна нашла в нем что-то близкое своему национальному духу, гому или иному народному танцу.

Чопорности и жеманности старинных аристокра-

тических танцев вальс противопоставил простоту, непринужденность и естественность движений. «Чуткий, эмоционально-гибкий ритм вальса быстро охватил всю музыку Европы, внедряясь во все жанры,— писал Б. Асафьев.— ...Вальс как ритм был одним из выражений обогащенного ритмического восприятия и выявлен был иным строем чувствований, шедшим на смену чопорности и окаменелости движений и поз феодально-придворного ритуала... был порожден оживляющейся и все более и более демократизировавшейся уличной жизнью большого европейского города... Ритм вальса — обобщение в художественно-пластической области нового эмоционального строя, нового строя чувствований...»<sup>1</sup>

Музыка первых вальсов была непосредственно связана с танцем и сочинялась для его сопровождения. Известно, что Шуберт часами импровизировал вальсы в тесном дружеском кругу, где собирались художники, писатели, композиторы.

Постепенно в городском быту вальс становится легким, изящным, полетным танцем и к тому же весьма разнообразным по мелодике и своему эмоциональному содержанию. Появляются его разновидности: немецкий, французский и, наконец, венский вальс, достигший блестящего расцвета в творчестве композиторов Ланнера и обоих Штраусов — отца (1804—1849) и сына (1825—1899). Такие вальсы, как «Голубой Дунай», «Сказки венского леса», «Весенние голоса» И. Штрауса-сына явились подлинной вершиной в развитии бытового вальса. Напомним вальс «Сказки венского леса»:

---

<sup>1</sup> Игорь Глебов (псевдоним Б. Асафьева). Памяти Петра Ильича Чайковского. М.—М., 1940, стр. 15, 16

Tempo di Valse



Вальс становится для композиторов и излюбленной формой, способной воплотить разнообразные оттенки человеческих чувств: от нежного, немного грустного воспоминания — до возвышенной, страстной патетики.

В миниатюрных вальсах и лендлерах Шуберта то простодушно-наивных, то глубоко лирических, то задорных и веселых — тонко опозитизирована форма бытового народного танца. Многие из них близки деревенским лендлерам безыскусственной простотой своего строения, мелодикой и ритмом, чутко схваченной уютной атмосферой небольшого домашнего праздника, на котором собрались лишь близкие друзья и добрые знакомые.

В дальнейшем в творчестве композиторов просходит развитие и усложнение формы вальса.

В 1819 году Вебер на основе вальса создает ставшую знаменитой фортепьянную пьесу «Приглашение к танцу». Ее вступление — диалог (кавалер приглашает даму, она кокетливо и жеманно

отвечает ему), ярко выразительный благодаря использованию декламационных речевых интонаций в разных регистрах. Далее разворачивается блестящий вальс, после окончания которого следует нежное признание.

Эта живая сценка из бюргерского быта послужила началом романтизации формы вальса, превращения его в развернутую (часто программную) поэму глубоко поэтического содержания. Большую роль в этом сыграли вальсы замечательного польского композитора Ф. Шопена, который использовал красочность и разнообразие современной ему фортепьянной техники. Среди пятнадцати вальсов Шопена мы встречаем большие концертные пьесы виртуозного характера. Это *Grande valse brillante* (№ 1), *Valse brillante* (№ 2) и *Grande valse* (№ 5). Напротив, другие шопеновские вальсы глубоко лиричны и воплощают различные состояния взволнованного человеческого чувства: от нежного, грустного настроения ля-минорного вальса (№ 3) или знаменитого до-диез-минорного (№ 7) до тревожного, смятенного душевного подъема ми-минорного (№ 14).

Великий венгерский композитор Ференц Лист придает вальсу еще бóльшую широту, привносит в него оттенок демонической страстности. Пример тому — его знаменитый «Мефисто-вальс», которым гениально завершается линия поэтизации вальса, превращения его в глубокую по содержанию поэму в творчестве композиторов романтиков XIX века, линия, почти сорок лет назад начатая Вебером.

В «Мефисто-вальсе» воссоздается один из эпизодов трагедии Ленау «Фауст», а именно сценка в деревенской корчме, куда заходят Фауст и Мефистофель, переодетый охотником.



Празднуется веселая деревенская свадьба, и начало вальса ярко воспроизводит звучание инструментов народного оркестра, топот множества ног. Фауст поражен красотой невесты, но не решается подойти к ней, несмотря на насмешливые реплики своего спутника.

Тогда Мефистофель выхватывает у деревенского музыканта скрипку и сам начинает играть вальс:

...И чудно в руках его скрипка поет,  
То крепнут, то тают волшебные звуки...  
Поют чудо-струны о неге, о ласке,  
И все закружилось в вакхической пляске.  
Встают музыканты, отбросили скрипки  
И пляшут — нельзя посмотреть без улыбки!  
Кто был лишь в трактире, кто двигаться мог,  
Всех танец безумный невольно увлек.  
Завидуют стены со злобой бессильной,  
Плясать ведь им тоже хотелось бы сильно<sup>1</sup>.

«В первой же паре» и «всех веселей» танцует с невестой Фауст. Кружась в безумном вихре, они незаметно выскальзывают за двери и, вальсируя, несутся через сады, поля — в лес, куда уже почти не долетают звуки мефистофельской скрипки. Но и в лесу:

Далекie звуки играют листьями  
И веют и дышат любовными снами,  
Но вдруг посреди ароматных ветвей  
Волшебную песню запел соловей.  
Поет и влюбленных сильнее опьяняет,  
Как будто сам дьявол его подстрекает<sup>2</sup>.

В средней части «Мефисто-вальса» Лист с большой поэтичностью воссоздает красочную кар-

---

<sup>1</sup> Николай Ленау. Фауст. Издание редакции журнала «Пантеон Литературы», СПб, 1892, стр. 37, 38.

<sup>2</sup> Там же, стр. 38.

тину волшебного звучащего леса, столь любимую композиторами-романтиками. (На память приходят концертный этюд «Шум леса» Ф. Листа, а также эпизод «Шелест леса» из оперы Вагнера «Зигфрид».)

Поэтическое содержание сцены из «Фауста» Ленау воплощено Листом в «Мефисто-вальсе» с поразительной страстностью и силой. Впоследствии композитор не раз возвращался к любимым образам легенды о Фаусте. Помимо «Фауст-симфонии» (по Гете), фортепьянной сонаты симинор, прозванной «фаустовской», он создает позднее еще второй и третий «Мефисто-вальсы». Однако они по своим художественным достоинствам значительно уступают первому, существующему в фортепьянном и оркестровом изложениях.

Немаловажную роль в истории вальса сыграли другие вальсы Листа: цикл «Забытых вальсов», которые отличаются тонкой поэтичностью (особенно последний из них, третий), а также изящный «Вальс-экспромт».

Большой глубины и тонкости художественного содержания достигает вальс в симфониях XIX века, куда он нередко проникает в непосредственной связи с поэтическим замыслом («Фантастическая симфония» Берлиоза — II часть, «Бал»), или же в качестве самостоятельной части цикла (третьей или второй), заменяющей менуэт или скерцо.

Еще Гайдн вводил в менуэты своих симфоний мелодии австрийских народных вальсов. Шуберт, например, использовал характерные вальсовые обороты в средней части скерцо до-мажорной симфонии. Вальсом названа третья часть V симфонии Чайковского, мелодические обороты вальса явственно ощутимы и во второй части из его VI, «Патетической» симфонии, изложенной, однако, не

в трехдольном, а в типичном для русской музыки пятидольном размере.

Во многих операх XIX века на фоне вальса нередко разворачиваются драматургически важные, подчас даже кульминационные сцены; например, сцена встречи Фауста и Маргариты в опере Гуно «Фауст».

Процесс поэтизации и симфонизации вальса легко проследить и в творчестве русских музыкантов, привнесших в него лирическую мягкость очертаний и широкую мелодическую распевность.

М. И. Глинка, первый из русских композиторов в своем гениальном «Вальсе-фантазии» поднимает бытовой танец на большую художественную высоту. К этому вальсу, положившему начало богатой и своеобразной истории вальса в русской музыке, композитор обращался неоднократно. Маленькая салонная фортепьянная пьеска, посвященная в 1839 году Е. Керн, впоследствии к 1856 году выросла в большую оркестровую поэму, пронизанную поющими голосами, трепетную и лирически взволнованную по настроению. Широта дыхания, яркое динамическое развитие свободно льющихся тем и подголосков, красочная и, вместе с тем, прозрачная оркестровка сделали этот вальс любимейшим произведением широких кругов слушателей.

Замечательная особенность глинкинского вальса—трехтактное строение его мелодики, в противовес обычному четырехтактному. Это придало темам вальса устремленность, порывистость.





Вслед за Глинкой Чайковский создает недостижимо прекрасные образцы вальса, нередко насыщая их тонким психологическим содержанием.

Вальс является лирической вершиной его балетов: «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» (Вальс цветов), входит в симфонию и сюиту, становится ритмической основой многих романсов («Среди шумного бала», «О дитя»), фортепьянных пьес (вальс фа-диез минор, «Сентиментальный вальс») и развернутых оперных сцен.

Так большой вальс в начале II действия оперы «Евгений Онегин» (бал в доме Лариных) служит яркой характеристикой уездного общества петушковых и скотининых. Композитор последовательно представляет каждую новую группу гостей. Тут и пожилые помещики («только охотой себя развлекаем»), и колоритная фигура ротного, который в ответ на горячую благодарность за «музыку полковую» окруживших его молодых девиц бросает короткое, неуклюжее «полноте-с...» Тут и обсуждение маменьками недостатков столичного гостя, громкий шепот которых:

...Он неуч страшный, сумасбродит,  
Он дамам к ручке не подходит,  
Он фармазон, он пьет одно  
Стаканом красное вино!

— выводит Онегилу из себя и заставляет вначале безобидно «подшутить» над своим другом, приведшим его на «этот глупый бал» (начало, завязка ссоры, имевшей такой трагический конец).

Музыка вальса объединяет, цементирует эту большую, драматургически важную сцену.

И позднее многие русские, а затем и советские композиторы в своих симфонических и оперно-балетных композициях создавали замечательные образцы вальса: Аренский (в сюитах для двух фортепьяно), Глазунов (концертные вальсы, вальсы из балета «Раймонда»), Рахманинов в «Симфонических танцах», Глиэр в балете «Красный цветок», Прокофьев в «Ромео и Джульетте», «Золушке», в операх «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке», Хачатурян в музыке к драме Лермонтова «Маскарад», Шапорин в опере «Декабристы» и многие другие.

Некоторые из этих вальсов играют большую, драматургически важную роль. Обаятельный симфонический вальс из I действия оперы «Война и мир» Прокофьева служит поэтичной характеристикой Наташи, и впоследствии в XII картине его темы звучат как светлое воспоминание о минувшем счастье.

Вальс Хачатуряна к «Маскараду» чутко передает колорит лермонтовской драмы, ее романтическую приподнятость, взволнованность.

На фоне бального вальса (наряду с мазуркой и полонезом) разворачивается ярко драматическое действие в VII картине оперы Шапорина «Декабристы» (сцена придворного бала).

Со временем «вальсовость» в русской музыке приобретает огромное значение, становится выражением лирического начала. Таковы лирические темы первых частей IV симфонии Чайковского, VI — Глазунова, до-минорной симфонии Танеева, многие романсы, инструментальные пьесы (например, «Декабрь» из «Времен года» Чайковского).

Нередко ритмическое движение вальса ощу-

щается в произведениях, где, по существу, нет налицо типичных для вальса формул сопровождения или колышущегося трехдольного ритма (вальс Чайковского на  $\frac{5}{8}$  соч. 72 № 16, а также задумчивая вторая часть из его же VI симфонии).

### МАЗУРКА И ПОЛОНЕЗ

Интенсивное развитие в XIX веке славянских музыкально-национальных школ внесло много нового в область танцевальных форм. Многие композиторы-классики обращались к чешским и польским народно-национальным танцам, получившим, как уже говорилось, в XIX веке общеевропейское распространение и признание: польке, мазурке, полонезу, краковяку.

• В сокровищницу мировой культуры вошли мазурки и полонезы замечательных польских композиторов Ф. Шопена и Генрика Венявского, произведения в ритме польки чешских композиторов Сметаны и Дворжака.

Яркие произведения созданы и в ритме краковяка (Шопеном, Глинкой, Римским-Корсаковым). Повторяем, что все эти танцы в своих истоках глубоко национальны. Остановимся на характеристике некоторых из них.

Мазурка по своему происхождению связана с польским народным танцем области Мазовия — мазуром, порывистым, ритмически капризным, с резкими акцентами на слабых долях такта. Мазурка — оживленный трехдольный танец, в котором притоптывания и подскоки несущихся вдоль зала пар сменяются плавным скольжением и кружением. Как танец, мазурка стала любимой не только у себя на родине, но получила широкое распространение и за пределами Польши.

В конце XVIII века песня в ритме мазурки «Еще Польша не погибла», возникшая в польских легионах, становится своего рода польским национальным гимном. Она получила название «Мазурки Домбровского» в честь Генрика Домбровского (1755—1818) — героя польского национального освободительного движения.

Специфически польская основа мазурки настолько ярка, ритмически рельефна и своеобразна, что уже в начале прошлого века этот танец нередко использовался композиторами в качестве национальной характеристики.

Так в опере «Иван Сусанин» Глинки мазурка — основная характеристика поляков — звучит и на блестящем балу II акта, и в избе Сусанина (III акт), и в чаще зимнего леса, где гибнет польский отряд (IV акт). Сходным приемом пользуется Дворжак в опере «Димитрий» для характеристики Марины Мнишек и ее польского окружения, а также Мусоргский при обрисовке той же героини в польских сценах оперы «Борис Годунов».

Непревзойденные по своему художественному совершенству образцы пьес в ритме мазурки созданы Ф. Шопеном — польским национальным гением. Народные истоки мазурок Шопена более сложны. Помимо мазура, композитор использовал в своих фортепьянных мазурках ритмические и мелодические особенности еще двух народных польских танцев в трехдольном размере — плавного кувявка и задорного оберёка с присущим ему резким акцентом в конце каждого второго такта. Мазурки Шопена поражают не только мелодическим и ритмическим богатством, но и жанровым разнообразием.

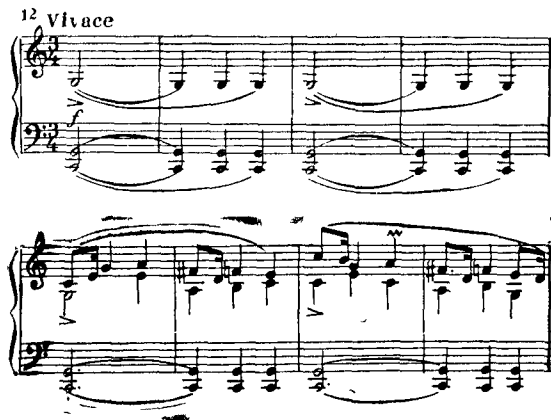
Блестящие балльные мазурки сменяются подлин-

но лирическими поэмами, подчас трагическими по содержанию, отразившими тоску композитора по родине. К числу наиболее любимых лирических мазурок Шопена относится ля-минорная, ор. 17. № 4:



По своему поэтическому содержанию многие мазурки Шопена представляют собой незатейливые сельские сценки. В некоторых из них с большой свежестью воспроизведена атмосфера деревенского веселья с танцами под открытым небом и характерным звучанием деревенского оркестра, гудением «толстой Марыны» (народного контрабаса), задорными наигрышами скрипок и волюнок, притворным замешательством танцоров при неожиданной смене танцевального ритма. Такова мазурка ор. 56 № 2;





Недаром Шопен называл свои мазурки «картинками» (*obrazki*). «Здесь вся Польша: ее народная драма, ее быт, [...] рыцарственный гордый характер страны, ее думы и песни, — писал Б. Асафьев. — Через многообразие ритмических оборотов и соответствующих им акцентов и интонаций видишь людей, их движения, их жесты. Через напевы слышится душа народа, через прекрасное гармоническое восполнение мелодий раскрывается их духовный смысл и сердечность. [...] Можно ощутить в музыке мазурок и родные Шопену пейзажи, и жанровые бытовые картинки...»<sup>1</sup>

И другие польские композиторы обращались к этому ярко-национальному танцу. Генрик Венявский пишет ряд мазурок для скрипки и фортепьяно.

Заметим, что в ритме мазурки создаются не только инструментальные, но и вокальные произ-

---

<sup>1</sup> Б. Асафьев Мазурки Шопена «Советская музыка», 1947, № 3.

ведения. Широко известны песни Ф. Шопена («Желание», «Гулянка», «Моя любимая») и С. Монюшко («Ласточка», «Сваты», «Пирушка», «Музыкант», «Меж веселых крестьянок сел со скрипкой наш Янек»).


Замечательные образцы мазурок мы находим и в творчестве русских композиторов. Особенно часто обращался к мазурке Глинка (романс «К ней» на слова Мицкевича, фортепьянная пьеса «Воспоминание о мазурке», блестящая симфоническая мазурка из II акта оперы «Иван Сусанин»). Ряд прекрасных фортепьянных мазурок написал Чайковский. Важную роль играет мазурка в опере «Евгений Онегин»: на фоне этого танца разыгрывается сцена ссоры Онегина и Ленского. К ритму мазурки охотно обращаются Лядов, создавший помимо фортепьянных мазурок еще программную «Сельскую сцену у корчмы» (мазурка для оркестра, ор. 19), а также Рахманинов, Глазунов, Скрябин и Прокофьев (характеристика Принца в балете «Золушка»).

Заметно отличается от мазурки своей неторопливостью, плавностью и величавостью поступи другой польский по происхождению танец — полонез (т. е. «польский»).

В старину полонезом сопровождалась торжественные выходы или шествия знатных воинов, рыцарей с оружием в руках.

Примерно с конца XVI века полонез становится в Польше бальным танцем. С этого времени в нем начинают принимать участие и женщины.

Во второй половине XVIII века складывается новый тип польского. Этот торжественный танец (трехдольный с пунктирным ритмом или с рельеф-

ным дроблением первой четверти — 

заметно отличается от тех скромных старинных полонезов, которые нередко вводили в свои танцевальные сюиты композиторы XVII—XVIII веков. Теперь польский становится блестящим церемониальным танцем-шествием всех участников праздника. Популярность его растет, благодаря чему он постепенно вытесняет старинные танцы-шествия: павану и аллеманду. Уже в начале XIX века полонезом открываются все европейские балы. На своей родине — в Польше — полонез приобрел особую красочность, праздничность и размах.

Участники польского, во главе с хозяином дома или особо знатным гостем, плавно приседая, обходили в танце анфиладу комнат, поднимаясь по лестницам даже на верхние этажи. В теплое время года красочная шеренга танцующих выводилась ведущим под открытое небо, тянулась по аллеям парка или вокруг дома — и возвращалась в залы и комнаты (при постановке оперы Мусоргского «Борис Годунов» Московский Большой театр показал в польском акте картину выхода в парк танцующих блестящий балльный полонез). Это красочное зрелище с непревзойденной поэтической силой воссоздано в стихах А. Мицкевича:

Бесечно пары шли, кружились друг за другом,  
Развертывались, вновь закручивались кругом,  
Как бесконечный змей меняет переливы,  
Менялась радуга костюмов их красивых:  
Мужские, дамские, блестящие богато,  
Играли чешуей под золотом заката,  
И оттеняла их трава зеленым глянцем<sup>1</sup>.

Неудивительно, что польские композиторы охотно обращались к величавому ритму полонеза.

---

<sup>1</sup> Адам Мицкевич. Пан Тадеуш, или Последний наезд на Литве. Избранное. ОГИЗ — ГИХЛ, М., 1946, стр. 555, 556.

Широчайшую известность в России времен победоносных суворовских походов получил полонез с хором на текст Державина «Гром победы, раздавайся» И. Козловского, долгие годы жившего и работавшего в Петербурге. Большой популярностью пользуется знаменитый элегический полонез Огинского «Прощание с родиной», посвященный памяти погибших повстанцев:



Блестящие концертные полонезы Генрика Венявского исполняются крупнейшими скрипачами мира.

Гениальными произведениями являются полонезы Ф. Шопена, глубокие по содержанию и высокохудожественные поэмы о былом величии Поль-

ши, о ее напряженной, драматической борьбе за независимость, о ее надеждах на возрождение.

Образы шопеновских полонезов перекликаются с литературными произведениями замечательного польского поэта А. Мицкевича. И это не случайно. Оба горячо любили родную страну, оба принуждены были долгие годы жить на чужбине. Известно, что в доме Мицкевича в годы его жизни в Париже часто собирались поляки-эмигранты, среди которых был и Ф. Шопен. В тесном дружеском кругу они вспоминали родину, пели польские песни, Шопен играл свои мазурки—картинки польского быта—и полонезы, Мицкевич читал отрывки из сочинявшегося тогда «Пана Тадеуша» и других произведений. Рядом с величественными полонезами польского композитора звучали строки поэмы Мицкевича, описывающие исполнение полонеза народным музыкантом-цимбалистом:

Ударил вновь маэстро,  
И звуки разрослись в гром бурного оркестра.  
Литавров медный звон, грохочут дробно бубны,  
И полонез плывет, как будто голос трубный!..  
Вдруг лопнула струна, раздался свист зловещий...  
По примам молотки забегали все резче,  
На тысячи ладов цимбалы зазвучали.  
Атаку и войну, тревоги и печали,  
Стон детский, женский плач, смятение в польском стане  
Так передал старик, что плакали крестьяне!..<sup>1</sup>

Предгрозовая атмосфера, атмосфера назревающего восстания ощущается уже в ранних юношеских полонезах Шопена, например, в фа-минорном. Наиболее замечательные полонезы были созданы композитором уже вдали от родины. Во многих из них он выразил скорбные переживания поль-

---

<sup>1</sup> Адам Мицкевич. Пан Тадеуш, стр. 552, 553.

ских патриотов после подавления восстания 1830 года. Это полонезы-трагедии, полонезы-гимны в честь страдающего, но непокоренного народа (ми-бемоль минор, до минор, фа-диез минор).

Другую группу составляют ликующие, триумфальные полонезы, как, например, полонез ля мажор (ор. 40 № 1):



Они повествуют о славном прошлом Польши, о времени ее расцвета и могущества. К их числу относятся празднично-величавый полонез ля-бемоль мажор и «Большой блестящий полонез» со вступительной медленной частью.

И по характеру поэтических образов и по особенностям формы шопеновские полонезы чрезвычайно разнообразны. Одним присуща развитая контрастность (полонез фа-диез минор с мазуркой в средней части, полонез-фантазия), другие — более монолитны (до минор). Тонкий лиризм — неотъемлемая черта всех шопеновских полонезов,

являющихся до сих пор непревзойденными образцами этого жанра.

Не только польские композиторы отдали дань жанру полонеза. Уже в первой половине XVIII века старинные полонезы вводились иногда в танцевальную сюиту, причем Бах и Гендель создали замечательные клавишинные и оркестровые пьесы в ритме этого танца. Позднее к ритму полонеза обращались Моцарт и Бетховен, Вебер, Шуберт и Лист.

Русские композиторы вводят полонез, наряду с мазуркой, в свои оперные и балетные сочинения. Достаточно вспомнить «польский» в операх «Иван Сусанин» Глинки, «Борис Годунов» Мусоргского, «Пан воевода» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» Чайковского, в балете «Лебединое озеро» того же автора, в «Войне и мире» Прокофьева и «Декабристах» Шапорина. Прекрасные концертные полонезы написаны Лядовым.

#### ПОЛЬКА И КОНТРАДАНС-КАДРИЛЬ

Как и многие другие танцы, полька — народного происхождения. Это старинный двухдольный чешский танец, основанный на легких полушагах и поворотах с подскоками. Самое слово «полька» по-чешски означает «половина», или «полшага».

К сороковым годам XIX века полька стала одним из любимых бытовых танцев. Ее необычайная популярность приводила современников в изумление. В Париже развернулись горячие споры между сторонниками польки и ее противниками.

С середины XIX века композиторы нередко обращаются к характерному ритму польки. Особенно большое внимание уделяли ему чешские композиторы Сметана и Дворжак в своем оперном и камерно-инструментальном творчестве. В ритме

польки Сметана создает ряд инструментальных пьес. Среди них «Три лирические польки» (1855), цикл полек «Воспоминание о Чехии» (1861), польки из цикла «Чешские танцы» (1877). Характерные мелодические обороты чешской польки пронизывают оперу «Проданная невеста», начиная с ее увертюры, служат основой вокальных партий и больших народно-массовых сцен этого произведения. Хор I акта «Как же нам не веселиться» — задорная полька:

[Con vivacità]

15 *mf*

Как же нам не ве - се - лить - ся,

*mf*

как не петь, не ве - се - лить - ся,

*pizz* *f*

коль здо - ро - вье нам да - но, нам да - но

*f*



Продолжая эту традицию, чешский композитор Дворжак вводит польку в последний акт оперы «Король и угольник», в оперу «Черт и Кача», насыщает характерным ритмом польки вокальную партию главной героини оперы «Хитрый крестьянин» — Бетушки, использует этот народный танец (наряду с горячо любимым им фуриантом) в камерно-инструментальных ансамблях (II часть квартета ре минор, I часть квартета ми-бемоль мажор), в «Чешской сюите» (II часть), в «Славянских танцах».

Русские композиторы тоже отдали дань этому жанру. Пьесы в ритме польки создавали Глинка, Рубинштейн, Чайковский. Известна «Итальянская полька», записанная Рахманиновым и обработанная для фортепьяно А. Зилоти.



Простота мелодики и формы, ритмическая четкость движения и жизнерадостность этого танца оказались особенно пригодными для оперетты, где полька заняла видное место, соперничая с галопом и вальсом.

И в наши дни полька не утратила своей популярности. Ее можно услышать на школьном празднике, в сельском клубе, на городском танцевальном вечере или на смотре самодеятельных коллективов нашей страны: народные баянисты и балалаечники нередко обращаются к ритму польки, создавая оригинальные пьесы в этом жанре под названием «Колхозная полька».

Рядом с полькой значительной популярностью пользовались также галоп (быстрое «прыжковое» передвижение взявшихся за руки пар) и кадрили-контрданс (котильон, лансье, экоссеэ).

Контрданс — английский народный танец, довольно подвижный, обычно двудольный, известный еще в XVII веке. С середины XVIII века он распространяется по многим странам Европы наряду со своими разновидностями — экоссеэзом и котильоном. Но особую любовь и популярность контрданс завоевывает после Французской буржуазной революции, так как его оживленность, моторность и массовость как нельзя лучше отвечали характеру новой эпохи.

Контрдансы и экоссеэзы писали Бетховен, Шуберт и Шопен. Эти же танцы нередко звучат и в операх, например, экоссеэ встречается в «Евгении Онегине» Чайковского (III действие, 1-я картина), в опере «Война и мир» Прокофьева (2-я картина — бал у екатерининского вельможи).

Очень близка контрдансу и кадрили. По существу, это танцы-близнецы. Кадрили, как и контрданс, состоит из нескольких фигур, имею

щих особое название и свое музыкальное сопровождение. Недаром с середины XIX века эти танцы сливаются, и названия «кадриль», «контрданс», «экоссез», «лансье» (разновидность кадрили) по существу обозначают один и тот же танец.

Интересно, что кадриль получает широкое признание у горожан и у жителей сельских местностей различных районов России. Ее танцуют на Украине, в Белоруссии и Прибалтике, причем каждый народ вносит что-то свое, новое и в манеру исполнения, и в мелодику танца


В наши дни кадриль — излюбленный танец колхозной деревни, заменивший старинные хоро-воды. Фигуры деревенской кадрили исполняются под мелодии русских народных песен («Я вечер млада», «По улице мостовой») и по характеру своих движений близки народным хоровам


## НОВЫЕ БЫТОВЫЕ ТАНЦЫ XX ВЕКА

Мы рассказали об использовании в музыке композиторов народных и популярных бытовых танцев XIX века.

В конце XIX — начале XX века во многих странах Европы и Америки получают распространение новые виды танцев. Некоторые из них имели народные истоки, но в обстановке капиталистического города сильно видоизменились.

Одним из самых популярных балльных танцев становится так называемое «аргентинское танго». Оно развилось в странах Южной Америки из старинного испанского танца. После первой мировой войны «аргентинское танго» получило широкое распространение в Северной Америке и Европе, проникло в эстрадные представления, концерты, на экраны кинематографа.

Для этого танца характерны медленный скользящий шаг с остановкой, двух или четырехдольный размер, четкий акцентированный ритм ( ,

или , разнообразие танцевальных движений, достигавших часто в исполнении искусных танцоров-профессионалов большой сложности. Однако в городском быту движения танго становятся более примитивными, механическими.

Вместе с танго в моду входят и другие танцы американского происхождения. Это ту-степ (в переводе — два шага) и его разновидность уан-степ (один шаг), мексиканская румба.

Движения ту-степа (два быстрых шага и один медленный) легли в основу фокстрота («лисий шаг»), вытеснившего в двадцатые годы большинство ранее существовавших популярных танцев.

Наряду с этим в США на основе негритянских народных танцев возникли быстрый, остро ритмичный кэк-уок (в переводе «шествование за пирогом», который давался в награду лучшим танцорам) и чарльстон (по названию города в штате Южная Каролина) — танец с притоптыванием.

Почти все эти танцы пока мало использованы в музыке крупных композиторов Европы и Америки, хотя ряд произведений содержат их характерные ритмы и обороты. В первую очередь следует назвать «Кукольный кэк-уок» из фортепьянной сюиты Дебюсси «Детский уголок» и изящный диалог чайника и чашечки в ритме фокстрота из первого действия оперы-балета Равеля «Ребенок среди чудес».

Ритм кэк-уока нашел отражение в прелюдии Дебюсси «Генерал Лявин», эксцентрик». Интонации и ритмы фокстрота звучат в талантливой опере

американского композитора Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» (из жизни американских негров). Советский композитор Р. Глиэр использует чарльстон для характеристики буржуазных колонизаторов (III действие балета «Красный цветок»).

Впоследствии ряд модных в двадцатые годы танцев, таких как танго, фокстрот, румба, ту-степ, чарльстон стали исполняться джазовыми оркестрами, превратились в формы развлекательной джазовой музыки.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Танцевальные ритмы и образы продолжают питать творчество современных композиторов, которые охотно обращаются к разнообразным народным и бытовым бальным танцам в зависимости от содержания произведения и его художественного замысла.

Используя сюжеты и образы давно прошедших времен, композиторы нередко применяют в своей музыке и ритмы старинных танцев. Так во вступлении и начале второго акта музыкальной комедии В. Шебалина «Жених из посольства», действие которой происходит в XVIII веке, звучат «Танец реверансов» (гавот), сарабанда, жига и пышный полонез. В музыке Ан. Александрова к пьесе Скриба «Адриенна Лекуврер» широко используются ритмы менуэта и других старинных танцев.

Некоторые танцы, например, вальс, в произведениях современных композиторов как бы переживают свое второе рождение. Они звучат и в крупных симфонических произведениях, и в небольших инструментальных пьесах, в популярных песнях, в музыке к кинофильмам, в балетах и операх. Вспомним вторую часть VII симфонии С. Прокофьева, «Вальс Мефисто» из музыки к фильму

«Лермонтов» и «Вальс на льду» из сюиты «Зимний костер», интересный цикл пушкинских вальсов того же автора, вальс и галоп новоселов из оперетты «Москва, Черемушки» Д. Шостаковича, драматический «Вальс» Хачатуряна из музыки к спектаклю «Маскарад» (по Лермонтову), многочисленные вальсы к кинофильмам разных авторов. Ряд популярнейших песен наших дней, например, «Уральская рябинушка» Е. Родыгина, «Одинокая гармонь» и «Сормовская лирическая» Б. Мокроусова, «В лесу прифронтовом» М. Блантера написаны в ритме вальса с широким использованием характерных оборотов, присущих вальсовым мелодиям. Все это говорит об удивительной жизненности вальса. Мелодика разнообразных народно-национальных танцев оживает в наши дни в творчестве советских композиторов и композиторов зарубежных стран. Вспомним танцы в «Молдавской сюите» Н. Пейко, в «Танцевальной сюите» А. Хачатуряна, в «Болгарской сюите» П. Владигерова и многих других произведениях.

Интерес к народным танцам усиливается в связи с организацией у нас и в ряде демократических стран ансамблей песни и пляски, широко пропагандирующих искусство своего народа, с ростом художественных самодеятельных коллективов. Все это отражает небывалый в истории подъем творческой активности широких масс — характерную черту нашего века.

Вечно живой, всегда связанный с силой, молодостью и творчеством народа, источник народной танцевальной музыки волеет в могучий поток будущей музыкальной культуры свою чистую и свежую струю новых пластических, нередко зрительно-ощутимых образов и ритмов — богатых, ярких, как и сама жизнь.

*Ефименкова  
Борислава Борисовна*  
**ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ  
ЖАНРЫ**

Редактор И. Прудникова  
Техн. редактор Л. Рунова  
Корректор М. Макарова

Подписано к печати 23/XII-61 г.  
А 10085. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>  
Бум. л. 0,88. Печ. л. 2,40  
Уч.-изд. л. 2,18. Тираж 16000 экз  
Зак. 2768

Московская типография № 6  
Мосгорсовнархоза