

Популярные танцы в Италии конца XVI века

Ростислав Кондратенко

20 ноября 2012 г.

В настоящее время известно около двухсот описаний танцев «нового итальянского стиля» второй половины XVI – начала XVII века. Активный репертуар танцора вряд ли мог вместить в себя столь большое количество танцев. Для реконструкции танцевальной культуры Италии этого периода необходимо отделить танцы, существовавшие в живой традиции, от тех авторских танцев, которые ставились по описанию из сборников.

Формальный анализ описаний танцев из сборников этого периода позволяет выявить те из них, для которых существовала живая традиция исполнения. Несколько формальных критериев наличия такой живой традиции и популярности танца позволяют выделить группы танцев, составлявшие, по всей видимости, основу танцевального репертуара итальянских дворян данного периода.

«Новый итальянский стиль» был распространен в Италии по меньшей мере с середины XVI по конец XVII века [Sparti, 2004, с. 3–7; 1996, с. 263]. Наиболее полное отражение этот стиль получил в танцевальных трактатах таких мастеров как Ф. Карозо и Ч. Негри и др. (Таблица 1). В этих трактатах насчитывается около двухсот описаний танцев «нового итальянского стиля». Практически все они имеют достаточно сложные схемы и можно предположить, что значительная их часть танцевалась лишь эпизодически, а постоянный репертуар танцора этого периода был меньше. Для реконструкции танцевальной культуры Италии второй половины XVI – начала XVII веков важно выделить популярные танцы, то есть те, которые существовали в живой традиции и были широко известны.

Большинство авторов указанных трактатов начали учить танцам еще в середине XVI века [Kendall, 2004, с. 75; Sutton, 1995a, с. 13–19]. Тем не менее, поскольку описания танцев, которыми мы располагаем, относятся только к довольно небольшому периоду 1581–1614 гг, о популярности определенных танцев можно говорить лишь применительно к периоду конца XVI века, с осторожностью распространяя результаты анализа этих танцев на более широкий период существования «нового итальянского стиля». Так, эволюция танцевальной моды в течение XVI – XVII веков может быть восстановлена лишь в самых общих чертах и в настоящей работе этот вопрос рассматриваться не будет.

Таблица 1: Описания танцев в итальянских трактатах

Год издания	Трактат	Количество схем
1581	Il Ballarino [Caroso, 1581]	81
1600	Noblità di Dame [Caroso, 1600]	49
1602	Le Gratie d’Amore [Negri, 1604]	45
1607	Libro di Gagliarda... [Lupi, 1607]	5
Манускрипт (1614)	Mastro da Ballo [Santucci, 1614]	10
Итого		190

Включение или невключение танца в сборник не может напрямую свидетельствовать об его известности или популярности. В сборниках встречаются как танцы, сочиненные авторами сборников или другими мастерами, так и танцы, «исправленные» авторами или танцы, для которых автор сочинил новые вариации. Тем не менее, в тексте обнаруживается достаточное количество прямых и косвенных указаний на степень известности различных танцев. Относительная скудость источников не позволяет делать точные и однозначные выводы, но некоторую информацию о сравнительной популярности танцев можно почерпнуть и из имеющихся материалов.

Для выявления наиболее популярных танцев были проанализированы все известные сборники, относящиеся к «новому итальянскому стилю». Помимо 4 опубликованных работ (см. Таблицу 1), для анализа была взята рукопись

Сантуччи, которая по сути является подготовленным к печати манускриптом, а по структуре и содержанию близка к книгам Карозо и Негри.

При анализе не учитывались различные упоминания танцев в других источниках (художественной литературе, письмах, нотных сборниках и т.п.). Это связано с тем, что в общем случае практически невозможно убедительно доказать, что упомянутый танец действительно соответствует описанному в танцевальных книгах под тем же именем. Случаи совпадения названий для довольно непохожих танцев нередки в танцевальной истории Европы. Не принимая важности нетанцевальных источников для понимания различных аспектов истории танца, в данной работе они использовались только для сопоставления результатов анализа с упоминаниями в «Учителе танцев» Лопе де Вега[Vega, 1653]. Работу по полноценному анализу упоминаний танцев в более обширном корпусе текстов XVI–XVII веков еще только предстоит сделать.

Также в анализируемый список не вошел такой, несомненно популярный, танец как гальярда, поскольку он не описывается в виде схемы в рассматриваемых танцевальных сборниках.

При работе с источниками были выделены следующие **признаки популярности танцев**.

Во-первых, наличие в самом тексте описания указаний на бытование этого танца в живой традиции. Сюда относятся упоминания о том, что «в этом танце обычно случается...», «в этом танце было принято» и т.п.

Во-вторых, наличие ссылок на этот танец в описаниях других танцев и шагов. Наличие такой ссылки, как «сделать эту фигуру так как в танце X» может говорить о том, что автор полагает этот танец X достаточно хорошо известным читателю. В этом пункте не учитывались ссылки вида «как *описано* в танце Y», поскольку в этом случае не предполагается знакомство читателя с танцем Y.

В-третьих, наличие сходных, но не идентичных описаний одного танца в сборниках разных авторов. Идентичность описаний свидетельствовала бы о передаче танца по записям а не в живой традиции. При анализе источников идентичных описаний танцев обнаружено не было, хотя иногда сходство было довольно велико.

В-четвертых, наличие нескольких хореографий с различными эпитетами в названиях и отдельными общими чертами в хореографии и музыке, как например «X all'Itagliana» (по-итальянски) или «X Regolata» (королевский). Здесь учитывались также танцы, для которых был описан вариант «Nuovo» (новый). Наличие таких вариантов может свидетельствовать о популярности исходного варианта танца или музыки.

Ни один из этих признаков, кроме первого, не может свидетельствовать об однозначной популярности танца, но одновременное наличие нескольких из них позволяет говорить об этом довольно уверенно.

Выделив признаки популярности, перейдем к рассмотрению того, какие танцы из описанных в сборниках, соответствуют этим признакам и какие конкрет-

ные указания на популярность танцев можно найти в анализируемых источниках.

Упоминания о живой традиции носят разнородный характер, не все из них можно считать безусловными.

Для танцев: «Chiarezana», «Caccia d'Amore», «Catena d'Amore» Карозо и Негри пишут в начале описания практически идентичными словами, что

« В этом танце случается большое смятение, особенно в начале его, поскольку кавалеры бегают и соревнуются [друг с другом], чтобы успеть схватить даму, и в особенности [большое смятение происходит] когда получается так, что два кавалера собираются схватить одну даму, каковая, чтобы не поступить плохо ни с одним ни с другим, воздерживается до времени от того, чтобы идти танцевать. »

[Caroso, 1581, с. 178; Negri, 1604, с. 277; 1604, с. 281]

А в конце описаний авторы указывают, что:

« В этом танце можно делать много других вариаций, но, чтобы он не был слишком утомительным, написав эти [вариации], мне показалось, что их будет достаточно. »

[Caroso, 1581, с. 179v; Negri, 1604, с. 279; 1604, с. 283] Обе этих цитаты недвусмысленно подтверждают популярность этого танца и указывают на существования традиции его исполнения и значительного числа вариаций.

В «Nobiltà...» неоднократно упоминаются «Furioso», «Ballo del Fiore», «Piantone» и «Contrapasso» в контексте приглашения на этот танец и ухода с него в этих танцах, и в некоторых описаниях танцев в контексте «кавалер оставшийся после Ballo del Fiore приглашает даму...» [Caroso, 1600, с. 206]. «Piantone» при это назван «более известным, чем любой другой танец» [Caroso, 1600, с. 86]. Это скорее всего свидетельствует о том, что перечисленные танцы были практически неизменным атрибутом тех собраний на которых танцевали баллетти.

Для 10 танцев Негри в заглавии к ним пишет, что эти танцы были «введены в употребление автором». Таким образом, можно предположить, что эти танцы будучи изобретениями Негри или танцами, которые он выучил за пределами Милана были достаточно популярны в самом Милане и их танцевали не только его непосредственные ученики. Для нескольких танцев в различных источниках указано, что приведенная схема была исправлена автором, например «Torneo Amoro» [Negri, 1604, с. 140], «So Ben Mi» [Negri, 1604, с. 222] и «Contrapasso» [Caroso, 1581, с. 173]. Это также может свидетельствовать о бытовании схемы, требующей исправления в соответствии с эстетическими принципами автора, в живой традиции.

В описании «Bassa, et Alta» [Caroso, 1600, с. 163] Карозо пишет: «Поскольку наши предшественники объединяли Alta и Gioiosa...», — что также может свидетельствовать о распространенности этого танца в прошлом.

К **ссылкам на предположительно общеизвестные танцы** можно отнести несколько упоминаний, встречающихся исключительно в книгах Карозо. В «Pi Ballarino» элементы трех танцев упоминаются при объяснении других танцев. Это «volte del Contrapasso», «Intrecciatta come . . . del Ballo detto il Furioso»¹ и несколько элементов из «Barriera».

В «Nobiltà . . .» при объяснении шагов упоминаются, помимо тех же трех танцев, еще «Tordiglione», «Pavaniglia», «Bassa, et Alta», «Gagliarda di Spagna», «Conto del Orco», «Nuova Regina» и «Moresca». Эти упоминания, судя по контексту, не обязательно свидетельствуют о популярности перечисленных танцев, но вероятно, что Карозо выбирал наиболее известные или важные для него танцы при пояснении описаний шагов.

Нельзя не отметить, что для «Canario» во всех трактатах описывается шаг «seguito batutto al Canario»², что безусловно свидетельствует о популярности танца и также можно отнести к упоминаниям танца в описании шагов.

Танцы, **встречающиеся в каждом или почти каждом сборнике** это: «Canario», «Tordiglione», «Passo e Mezo», «Pavaniglia», «Barriera».

Также несколько танцев встречается в различных сборниках 2 или 3 раза. Из наиболее существенных это: «Contrapasso», «Gagliarda di Spagna», «Spagnoletta», «Piantone».

В некоторых случаях, например с «Torneo Amoroso», нельзя с уверенностью сказать, насколько сходство разных описаний является случайным и имеем ли мы дело с двумя различными версиями одного танца или же совершенно разными танцами, у которых случайно совпало название.

Танцы, для которых имеются **производные версии** это: «Spagnoletta», «Contrapasso», «Barriera», «Tordiglione», «Pavaniglia», «Furioso».

В названиях танцев часто встречаются такие существительные как: «Regina», «Bassa», «Alta», но для них нет исходного варианта танца. «Bassa», «Alta» скорее всего восходят разделению танцев на «высокие» и «низкие» танцы в XV веке [Sutton, 1995b, с. 36], а слово «Regina», вероятно, употреблялось для танцев, посвященных королевам.

В результате рассмотрения всех танцев Карозо, Негри, Сантуччи и Луши было отобрано 29 (Таблица 2), для которых присутствует хотя бы один из четырех основных признаков популярности. Скучность источников не позволяет проводить сколько-нибудь убедительного анализа этого списка исключительно на основании того, какие именно признаки популярности встретились нам в танцевальных учебниках. Наличие этих признаков для определенного танца в значительной мере определяется не только его популярностью в рассматриваемую эпоху, но и личными предпочтениями авторов учебников в выборе танцев, их желании исправить определенную схему и т.п. Дальнейший ана-

¹ «кружения из Contrapasso», «косичка . . . из танца, называемого Furioso» соответственно. Под косичкой имеется ввиду проход похожий на тот, что в XIX веке стал известен как chaine.

² Дословно «ударная связка к Canario».

лиз этого списка танцев, таким образом, строится не столько на основании выделенных ранее признаков популярности, сколько на рассмотрении хореографических особенностей выделенных танцев, на фоне танцев, в этот список не попавших. При более подробном рассмотрении выделенных танцев можно увидеть, что по хореографическим особенностям они разделяются на несколько достаточно четко очерченных групп. Эти группы соответствуют принципиально различным формам построения танца. Ключевые отличия между различны-

Таблица 2: Предположительно популярные танцы

Passo e Mezo [Lupi, 1607, c. 218; Caroso, 1581, c. 46; 1600, c. 128]
Tordiglione [Lupi, 1607, c. 140; Caroso, 1581, c. 167; 1600, c. 318]
Canario [Lupi, 1607, c. 253; Negri, 1604, c. 198] [Caroso, 1581, c. 181; Santucci, 1614, c. 398]
Pavaniglia [Negri, 1604, c. 132; Caroso, 1581, c. 37; 1600, c. 101] [Santucci, 1614, c. 433; 1614, c. 440]
Ballo del Fiore [Caroso, 1581, c. 157v; 1600, c. 313]
Piantone [Caroso, 1581, c. 181v; 1600, c. 332]
Corrente [Negri, 1604, c. 265]
Chiranzana [Caroso, 1581, c. 176v]
Catena d'Amore [Negri, 1604, c. 277]
Caccia d'Amore [Negri, 1604, c. 281]
Barriera [Santucci, 1614, c. 428; Negri, 1604, c. 122] [Caroso, 1581, c. 77; 1600, c. 137]
Furioso [Caroso, 1600, c. 264]
Spagnoletta [Santucci, 1614, c. 423; Caroso, 1581, c. 163]
Contrapasso [Caroso, 1581, c. 173; 1600, c. 282; Santucci, 1614, c. 451]
Nizzarda [Negri, 1604, c. 268]
Bassa, et Alta [Caroso, 1600, c. 160]
Villanico [Negri, 1604, c. 119]
Torneo Amoro [Caroso, 1581, c. 159v; Negri, 1604, c. 140]
Cortesia Amoro [Negri, 1604, c. 161]
Bassa delle Ninfe [Negri, 1604, c. 174]
Galleria d'Amore [Negri, 1604, c. 189; Santucci, 1614, c. 462]
Allegrezza d'Amore [Santucci, 1614, c. 466; Caroso, 1600, c. 204; 1581, c. 108]
Laura Gentile [Negri, 1604, c. 209]
Il Bizzarro [Negri, 1604, c. 218]
So Ben Mi Chi Ha Buon Tempo [Negri, 1604, c. 222]
Gagliarda di Spagna [Santucci, 1614, c. 455; Caroso, 1581, c. 22v]
Alta Regina [Santucci, 1614, c. 426; Caroso, 1600, c. 96; 1581, c. 8]
Conto del Orco [Caroso, 1581, c. 50v]
Nuova Regina [Caroso, 1600, c. 91]

ми формами заключаются не в наборе шагов (которые в большинстве случаев схожи), а в различных способах построения общей последовательности танца, числе танцоров, их взаимодействии, использовании сольных и импровизационных фрагментов.

Импровизационные танцы

К первой группе относятся танцы: «Canario», «Tordiglione», «Passo e Mezo» и «Pavaniglia». Все они основаны на импровизации, когда в рамках довольно простой «скелетной» схемы танцоры исполняют вариации различной сложности. Луи и Сантуччи приводят отдельно вариации для этих танцев, не привязанные к основной схеме. Целью публикации этих танцев являлась запись именно вариаций, а не общей схемы. Так, Негри в заглавии танца пишет: «Новый Tordiglione с вариациями от автора [т.е. Негри]. . . » [Negri, 1604, с. 193].

«Pavaniglia» несколько выбивается из ряда этих танцев, поскольку к ней не публиковались отдельные наборы вариаций, но по отношению к повторениям «Pavaniglia» иногда употребляется термин «mutanza»³. Также для многих вариантов «Pavaniglia» указано авторство. Скорее всего, импровизации как таковой в этом танце не было, а танцоры исполняли подготовленный заранее набор вариаций. Это связано, по всей видимости, с тем, что во многих из описанных вариаций кавалер и дама исполняют одновременно согласованные друг с другом партии, в отличие от первых трех танцев, где кавалер и дама танцуют по очереди или более-менее независимо.

К этой группе очевидно должна относиться и гальярда, но в виде схемы танца она не описана ни в одном из сборников, хотя Негри посвящает ей всю вторую книгу своего трактата.

Танцы с переменой партнеров

К этой группе относятся три танца: «Piantone», «Ballo del Fiore» и «Corrente». Их отличительной особенностью является описанная последовательность приглашений. В этих танцах кавалер приглашал даму, танцевал с ней, делал реверанс и уходил на свое место, после чего дама приглашала кавалера, танцевала с ним, делала реверанс и уходила, этот кавалер приглашал новую даму и т.д.

Такая схема приглашений предполагает, что танец известен значительной части собравшихся. В «Nobiltà. . . » именно «Piantone» и «Ballo del Fiore» указываются, как танцы, которые танцуются перед или после описываемого. Эти

³ Дословно «вариация». Этот термин в итальянских танцевальных трактатах используется для обозначения достаточно сложных последовательностей движений, которыми танцор разнообразит повторения определенных фигур танца. В большинстве случаев «mutanza» это сольная партия одного из партнеров.

же два танца в немного ином виде описаны у Арбо под названиями «lyonniose gaillarde» и «brandle du chandelier»⁴.

«Corrente» описана только у Негри и характерна тем, что приглашает не оставшийся после танца партнер, а, напротив, его приглашает другой кавалер или дама⁵. Сложно сказать, как именно определялось, кто именно из кавалеров и дам будет танцевать следующим.

«Corrente» предполагала, исходя из описания, несложную импровизацию в танце, а в «Piantone» самой существенной частью были гальярдные вариации. Хотя Карозо для этого танца описывает выход на негальярдных шагах, Негри пишет о нем именно как о чередовании партнеров в гальярде[Negri, 1604, с. 102].

Танцы в колонну

К этой группе относятся три танца: «Chiaranzana», «Catena d'Amore» и «Caccia d'Amore». Общим для них является то, что в них в единой колонне одновременно танцует множество пар, по очереди повторяющих выбранную ведущей парой фигуру. При этом, структура первых двух танцев тождественна структуре длинных английских контрдансов⁶⁷.

«Caccia d'Amore» начинается также в общей колонне всеми парами одновременно, затем во второй фигуре пары проходят по всей колонне, как в первых двух танцах, а третья и четвертая фигуры являются игровыми. Негри пишет, что в качестве пятой части пары по очереди (т.е. без перемены партнеров) танцуют немного «Piantone».

Танец под названием «Chirintana», очень похожий на «Chiaranzana», описан в XV веке[Nevile, 2004, с. 48–49]. Танцевальная игра под названием «Caccia», повторяющая третью и четвертую фигуры «Caccia d'Amore» описана в письме, датированном 1559 годом[Corti, 1977].

Эти или подобные танцы были в течение длительного времени важной составляющей танцевальных развлечений итальянских дворян.

⁴ «лионская гальярда» и «бранль подсвечников», соответственно.

⁵ «... другой кавалер идет и берет эту даму и они танцуют вместе, и делают те же действия [т.е. танцуют также как описано выше], первый кавалер делает реверанс и возвращается на свое место, другая дама идет и берет кавалера и они танцуют также вместе, как делали первые, другая дама также делает реверанс и затем возвращается на свое место. И так продолжается эта corrente [они танцуют] один за другим пока танец не закончится.»[Negri, 1604, с. 265]

⁶ В двойных длинных (longways duple minor) английских контрдансах первая пара начинает танцевать со второй и, в результате одного повторения танца, меняется с ней местами. Следующее повторение первая пара танцует с третьей, и т.д. постепенно продвигаясь «вниз» и вовлекая всю колонну в танец. Пары пришедшие на первое место в свою очередь начинают танцевать партию первой пары.

⁷ Для большинства длинных английских контрдансов описан только один куплет и танец заканчивается, когда все пары возвращаются на свои места. В «Chiaranzana» и «Catena d'Amore» таких «куплетов» описано несколько, и по завершении одного, когда первая пара возвращается на свое место, она без перерыва начинает танцевать следующий. Из описаний можно предположить, что разнообразие таких куплетов было довольно велико, и в танце первая пара выбирала их на свой вкус.

Популярные балетты

В этой группе объединены типичные по структуре балетты и каскарды⁸ для одной пары со схемой, не предполагающей особенной импровизации. От всех остальных подобных танцев их отделяет именно высочайшая популярность, выразившаяся во множестве дошедших до нас вариантов, упоминаниях при описании других танцев и шагов и значительном числе производных танцев на большее число танцоров. Эти «хиты» XVI века — «Barriera», «Spagnoletta», «Furioso» и «Contrapasso».

По своему музыкальному и хореографическому содержанию названные танцы принципиально не отличаются от основной массы балетты, но при этом каждый из них имеет свои характерные черты в музыке или танцевальных движениях. Все эти танцы в нескольких вариантах есть в книгах Карозо. У других авторов описана лишь часть танцев этой группы, а «Furioso» встречается исключительно в книгах Карозо.

Производные версии этих танцев обычно рассчитаны на более чем двух танцоров, так, например, «Barriera Nuova», рассчитана на шестерых танцоров [Caroso, 1581, с. 171v], а «Contrapasso [Da Farsi In Ruota]» на 3, 4 или 6 пар, стоящих в кругу [Caroso, 1600, с. 284].

Прочие балетты

Для 13 прочих танцев имеются определенные указания на их популярность, но не столь явные и значимые, как для танцев первых четырех групп. Вот их полный список: «Bassa, et Alta», «Gagliarda di Spagna», «Villanico», «Cortesia Amorosa», «Bassa delle Ninfe», «Galleria d'Amore», «Allegrezza d'Amore», «Laura Gentile», «Il Bizzarro», «So Ben Mi Chi Ha Buon Tempo», «Alta Regina», «Il Conto del Orco», «Nuova Regina».

Некоторые из них помечены Негри как «messa in uso», т.е. «введенные в обиход». Некоторые встречаются в нескольких сборниках. На «Gagliarda di Spagna», «Il Conto del Orco» и «Nuova Regina» Карозо ссылается в описаниях шагов в «Nobiltà...». В «Bassa, et Alta» есть упоминание о том, как ее исполняли «предшественники» [Caroso, 1600, с. 163], она также упоминается у Лопе де Вега в «Учителе танцев» [Vega, 1653, с. 134]⁹.

Популярность большей части этих танцев спорна, но предположительно выше, чем у других, не вошедших в этот список. Ввиду скудости свидетельств, нельзя утверждать что-либо определенное относительно распространенности этих танцев.

Все перечисленные танцы, как и танцы предыдущей группы, ничем не выделяются из общей массы балетты и каскард. Большинство из них составлены для одной пары.

⁸О типах танцев и о различиях между балетто и каскардой см. [Sutton, 1995b]

⁹Эта пьеса была написана в 1594 году, но в работе использовалось издание 1653 года.

Ницарда, Мореска и другие

Из всех рассмотренных танцев один не принадлежит ни к одной из перечисленных выше групп. Это «Nizzarda», описанная у Негри. Вот что он пишет про этот танец:

« Ницарда это веселый танец, к которому нельзя дать четких правил, как к другим танцам, поскольку всякий в своей стране его танцует по своему. Тем не менее, я расскажу немного о наилучшем варианте из возможных, когда кавалер и дама могут танцевать с определённой грацией. »

[Negri, 1604, с. 268]

Далее следует описание, включающее танкие слова: «... после, взяв даму правой рукой под ее левую, и положив ее левую руку на плечо ... они делают прыжки вокруг [своей оси] ... » [Negri, 1604, с. 268]. Упомянув Ницарду в «Учителе танцев», Лопе де Вега пишет о прыжках, каприолях и объятьях [Vega, 1653, с. 134v]. Также по характеру танца можно предположить, что вольта, описанная Арбо, родственна Ницарде [Arbeau, 1589, с. 63v].

Помимо Ницарды в рассмотренных трактатах можно встретить упоминания о таких танцах как, «Moresca», «Mattacines» и «Зорра». Судя по всему, эти танцы были весьма вариативны, но принадлежали скорее к народной, нежели дворянской культуре, и для них не существовало сколько-нибудь строгих правил исполнения.

Для проверки результатов проведенного исследования можно рассмотреть дополнительно описания танцев из итальянских манускриптов XVI века. Всего известно 4 рукописных источника с описаниями танцев этого периода (Таблица 3). Среди этих танцев одно описание («Caccia» [Corti, 1977, с. 76]) относится

Таблица 3: Описания танцев в итальянских манускриптах

Датировка	Название	Количество схем
1559	Письмо с описанием «Caccia» [Corti, 1977]	1
1540–1560	Манускрипт «Tuscan balli» [Corti, 1977]	4
До 1581	Манускрипт Chigi [Sparti, Carboni, Ziino, 2004]	13
1601	Манускрипт «La Barriera» ^a	1
Итого		19

^a В частной коллекции, информация по [Sparti, Carboni, Ziino, 2004].

ко второй группе «танцев в колонну», одно («Tortiglione» [Sparti, Carboni, Ziino, 2004, с. 51]) к первой «импровизационной», все остальные — это разнообразные баллетти. Среди них есть «Barriera», «Spagnoletta» и «Contrapasso» [Sparti, Carboni, Ziino, 2004, с. 44–51]. Некоторые танцы из описанных в манускриптах соответствуют баллетти Негри и Карозо, но есть и такие, которые не имеют соответствий в танцевальных трактатах.

Популярные танцы записывались, скорее всего, только если они имели достаточно сложную схему, запомнить и передать которую без помощи записи было бы затруднительно. С учетом этого можно заключить, что включение в рассмотрение описаний танцев из манускриптов не меняет существенным образом результаты анализа.

Системное рассмотрение описаний танцев из итальянских сборников второй половины XVI – начала XVII века позволяет выделить четыре характерных группы популярных танцев, условно названных: «импровизационные танцы», «танцы с переменной партнером», «танцы в колонну», «популярные баллетти», а также группу баллетти промежуточной популярности и Ницарду, как танец вероятно народной традиции. При этом, сами авторы танцевальных трактатов не выделяли подобных групп танцев в явном виде ни в порядке описания, ни по терминологии, применяемой по отношению к определенным танцам.

Относительная скудость источников не позволяет делать определенных выводов о сравнительной популярности этих танцев в различных областях Италии и о том, как она менялась с течением времени. Например, возможно, что «Fugioso», обладающий признаками популярности, был малоизвестен за пределами Рима, поскольку этот танец упоминает только Карозо. И, напротив, какие-либо из баллетти, не попавших в списки популярных, на самом деле являлись таковыми, но по случайности не удостоились должного внимания со стороны авторов трактатов. Тем не менее, можно предположить, что выделенные группы танцев были распространены достаточно широко и что несколько танцев из каждой группы были известны значительной части танцоров.

Танцы, не вошедшие в число популярных, – это множество различных балетти, составляющих основную массу описаний танцев в рассмотренных трактатах. Они, судя по всему, не передавались в живой традиции, а ставились небольшим числом танцоров от случая к случаю к определенным празднествам. Среди них, вероятно, были и те, что исполнялись чаще остальных, но точно ранжировать по популярности эти танцы невозможно.

Упоминания Ницарды и Морески, относящихся, видимо, к народной традиции и потому не попавших в область интересов специалистов «высокого» стиля, говорят о том, что танцевальная культура второй половины XVI – начала XVII века не исчерпывалась танцами, подробно описанными в известных сборниках, а включала в себя некоторое число менее формализованных танцев.

Проведенный анализ позволяет по-новому взглянуть на танцевальную культуру «нового итальянского стиля». Среди популярных в то время выделяются несложные танцы, с достаточно ярко выраженной социальной ролью, такие как «Nizzarda», «Chiaranzana» или «Ballo del Fiore». Они зачастую связаны с народной танцевальной культурой или с танцевальной традицией XV века. Кроме того, очевидным образом проявляются две тенденции, характеризующие устремления итальянских танцоров и хореографов XVI – начала XVII веков. С одной стороны, усложняются схемы танцев и предполагается, что исполнители строго им следуют. Сложные баллетти из «Nobiltà...» намного превосходят по

сложности и длине схем все известные до того. И одновременно, с другой стороны, большое значение отводится сольной импровизации, когда танцоры могут поразить окружающих своей виртуозностью, исполнив лучшие из выученных ими шагов и связок.

Проведенное исследование также позволяет по-новому взглянуть на баллетти и их место в танцевальной культуре XVI – начала XVII веков. Многочисленные композиции баллетти имеет смысл рассматривать не столько как множество самостоятельных танцев, но как единый танцевальный жанр. Каждое отдельное описание баллетто представляет собой не зафиксированную танцевальную форму, а пример вариации в пределах общего жанра¹⁰ и, подобно описаниям вариаций гальярды или пассомеццо, могло быть предназначено как для обучения, так и для непосредственного исполнения в исходном или переработанном варианте. Такие параллели прослеживаются и в том, что среди баллетти можно найти подходящие схемы для танцоров самых разных уровней.

Большое количество описаний баллетти говорит нам не о популярности самих этих танцев, а о популярности жанра как такового и о востребованности примеров хорошо составленных баллетти из которых танцоры могли бы выбрать подходящие для исполнения в том или ином случае.

Список источников

- Arbeau T.* Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovttes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. — Lengres, Imprimé par Iehan des Preyz, 1589. — URL: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219>.
- Caroso F.* Il Ballarino. — Venetia, Appresso Francesco Ziletti, 1581. — URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso/>.
- Caroso F.* Nobiltà di Dame. — Venetia, Presso il Muschio, 1600. — URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso2/>.
- Lupi L.* Libro di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo Canari è Passeggi. — Palermo, Per Gio. Battista Maringo, 1607. — URL: <http://www.sca.org.au/del/lupi/>.
- Negri C.* Nuove Inventioni Di Balli Opera Vaghissima. — Milano, Appresso Girolamo Bordone, 1604. — URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/negri/>.
- Santucci E.* Mastro da Ballo. — Манускрипт (Репринтное издание: Hildesheim 2004. Foreword by Bengt Häger, introduction by Barbara Sparti (Carina Ari Library Publications, Publication No. 1)). — 1614.
- Vega L. de* El maestro de danzar // Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España. — En Madrid: por Melchor Sanchez, 1653. — С. 131–156. — URL: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=39065>.

¹⁰ Хотя, например, спаньолетта часто упоминается современниками как отдельная форма танца, см. например цитату из [Daye, 1988–1991].

Список литературы

- Corti G.* Cinque Balli Toscani Del Cinquecento // *Rivista Italiana Di Musicologia*. — 1977. — Т. 12, № 1. — С. 73–82.
- Daye A.* Skill and invention in the Renaissance ballroom // *Historical Dance*. — 1988–1991. — Т. 2, № 6. — С. 12–15.
- Kendall G. Y.* Theatre, dance and music in late Cinquecento Milan // *Early Music*. — 2004. — Фев. — Т. 32, № 1. — С. 74–95.
- Nevile J.* The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy. — Indiana University Press, 2004. — ISBN: 9780253344533. — URL: <http://books.google.ru/books?id=ZjNAsgWMvOgC>.
- Sparti B.* Breaking down barriers in the study of Renaissance and Baroque dance // *Dance Chronicle*. — 1996. — Т. 19, № 3. — С. 255–276. — URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01472529608569249>.
- Sparti B.* Intoduction // *Mastro da Ballo (Dancing-master), 1614*. — Hildesheim, G. Olms, 2004. — С. 1–96. — URL: <http://books.google.com/books?id=HgH0AAAAMAAJ>.
- Sparti B., Carboni F., Ziino A.* Balli to Dance and Play in a Sixteenth-Century Miscellany // *Detroit Monographs in Musicology*. — 2004. — № 42. — С. 31–54.
- Sutton J.* Caroso's life // *Courtly dance of the Renaissance: a new translation and edition of the Nobiltà di dame (1600)*. — New York, Dover Publications, 1995a. — С. 13–19. — URL: <http://books.google.com/books?id=PBWqMyKQvM4C>.
- Sutton J.* Dance types in Nobiltà di Dame // *Courtly dance of the Renaissance: a new translation and edition of the Nobiltà di dame (1600)*. — New York, Dover Publications, 1995b. — С. 31–47. — URL: <http://books.google.com/books?id=PBWqMyKQvM4C>.

Приложение: Таблица соответствия танцев признакам популярности

	Прямые указания	Ссылки на танец	Несколько описаний	Производные версии
Passo e Mezo	●		●	
Tordiglione	●		●	●
Canario	●	●	●	
Pavaniglia			●	●
Ballo del Fiore	●	●		●
Piantone	●	●		
Corrente	○			
Chiranzana	●			
Catena d'Amore	●			
Caccia d'Amore	●			
Barriera	○	●	●	●
Furioso	●	●		●
Spagnoletta			●	●
Contrapasso	○	●	○	●
Nizzarda	●			
Bassa, et Alta	○	○		
Villanico	○			
Torneo Amoroso	○		○	
Cortesia Amorosa	○			
Bassa delle Ninfe	○			
Galleria d'Amore			○	
Allegrezza d'Amore			○	
Laura Gentile	○			
Il Bizzarro	○			
So Ben Mi Chi Ha Buon Tempo	○			
Gagliarda di Spagna			○	
Alta Regina			○	
Conto del Orco		○		○
Nuova Regina		○		

● — четкое, явное соответствие

○ — нечеткое, слабое соответствие