УДК 7.034.5

О. Вороновська

ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВІДРОДЖЕННЯ

Стаття присвячена комплексному розгляду танцювальної культури Відродження як ритмопластичної форми мислення і самовираження, які відбивають культуру епохи в цілому. Виявлено синтетичний характер танцювальної культури, де кожний з компонентів танцю оперує засобами власної мови. Проаналізовано умови побутування придворних, народних та професійних танців Відродження з точки зору звичаїв, етикету та костюмів епохи.

Ключові слова: *Відродження, танцювальна культура, хореографічне мистецтво, придворний танець, народний танець, танцювальні підручники, балет, танцювальна музика.*

Однією з тенденцій розвитку суспільства в сучасній Україні є критичне осмислення системи духовних цінностей. Пріоритетним напрямком у реалізації нових духовних цілей і задач стала гуманізація всіх сторін суспільного життя і гуманітаризація системи освіти. В сучасній педагогічній освіті, в першу чергу, в вихованні майбутніх викладачів музики, танцю та інших мистецьких дисциплін, значно зросла значущість знань з історії вітчизняної та світової культури. Ці знання дають людині можливість прилучитися до духовного досвіду старших поколінь, порівняти його з особистим життєвим досвідом, засвоїти й зрозуміти загальнолюдські ідеали, виробити навички самостійного оволодіння світом цінностей культури й навчитися використовувати ці знання для розвитку своєї особистості і вдосконалювання професійної майстерності.

Мистецтво хореографії, яке здатне не тільки відображати дійсність в її подієво-сюжетних проявах, але підніматися до великих абстрактних узагальнень, є, по суті, не вербальна, але ритмопластична форма мислення і самовираження. І, природно, в силу своєї досить умовної природи танець в тій чи іншій мірі потребує пояснення переданого в ньому сенсу і емоційного ладу. Тим більше, якщо це стосується танців віддалених від нас епох.

Наступна складність розуміння та реконструкції танцювальної культури минулих епох виникає з її синтетичного характеру. Танець — це об'єднання музики, руху і слова (не завжди озвученого), де кожний з компонентів, в силу властивої йому специфіки, діє не цілком синхронно з іншими — в тому сенсі, що оперує засобами своєї мови і характерними для неї одиницями.

© Вороновська О., 2014

Композитори і теоретики музики, які вказували на багатство і різноманітність танцювальних жанрів епохи Відродження, обмежувалися лише найзагальнішими зауваженнями, наприклад, — уточнення темпу або ж метроритмичних характеристик, без подальшого поглиблення в особливості внутрішньої структури та музичної мови того чи іншого зразка.

Сказане приводить до констатації протиріччя між багатством і багатомірністю танцю як феномена культури, з одного боку, і його недостатньою комплексною вивченістю, зумовленою названими труднощами — з іншого. Цим визначається актуальність запропонованої теми.

Теоретичні, історичні, філософсько-естетичні, культурологічні аспекти розвитку танцювального мистецтва Відродження отримали висвітлення у працях Т. Баранової, М. Васильєвої-Рождественської, М. Друскіна, Я. Буркхарда, В. Круткіна та ін.

Мета роботи полягає в комплексному дослідженні танцювальної культури Відродження і виявлення її специфіки в контексті всієї культури того часу.

Епоха Відродження (Ренесанс) була благодатним часом для розквіту танцювального мистецтва й танцювальної музики. Ренесанс характеризується вивільненням культури з-під влади церкви, вільнодумством і розкріпаченням особистості, що сприяло розквіту танцювального мистецтва й танцювальної музики. Кардинально міняється ставлення до танцю: із гріховного, невартого заняття він перетворюється в обов'язкову приналежність світського життя й стає однією із найбільш необхідних для вихованої й освіченої людини навичок (нарівні з такими, як митецьке володіння шпагою, уміння їздити верхи, приємно й чемно говорити, витончено ораторствувати).

Танці іноді згадуються в манускриптах про освіту людей XV століття, написаних в Італії. Їх гуманістичний навчальний план був орієнтований на освіту людей середнього класу (і деяких жінок), так само як і на навчання правлячих осіб. Основою були етика й релігія, інтелектуальні вправи, фізичний розвиток, спрямовані на виховання людини духовної й самозадоволеної, і крім цього, на виховання людей із громадянською самосвідомістю, солдат і городян.

Першим італійським теоретиком танцювального мистецтва вважають Доменіко, або Доменікано, з Пьяченці. Сам Доменіко не писав ніяких наукових трактатів, але його учні пильно вдивлялися в методику свого прославленого вчителя й поширювали її по всій країні.

Зберігся так званий паризький манускрипт: Domenico de Piacenza «De arte saltandi e choreas discendi» (1416), де викладається система навчання танцям за методом Доменіко.

Гуглієльмо Ебрео (Guglielmo Ebreo) з Песаро, єврейський учитель танців початку XV століття, який пізніше навернувся в християнство й взяв ім'я Джованні Амброзіо, написав найбільш ранній з відомих танцювальних підручників. Озаглавлений «De practica seu arte tripudii» («Про практику або мистецтво танцю»), цей трактат включає описи кроків, хореографії й танцювальні мелодії для громадських танців. Посібник Гуглієльмо також містить розділ про теорію танцю, звернений до таких тем, як запам'ятовування, манери, названий sprezzatura. Цікаво, що автор активно проголошує танець як важливу науку, надавши своїм думкам форму діалогу, відповідаючи на запитання міфічного учня.

Першим збереженим хореографічним підручником епохи Відродження вважається «Antonias de Arena provencialis de Bragardissima Villa de'soleriis M. D. C. LXX» 1570 року. Викладений він був у віршах, і з нього можна побачити, що в той час (а, отже, і раніше) існувала маса «низьких» танців. Головним мотивом цих танців була любов, що виспівується в різноманітних тонах і формах. Танці одержували свою назву по першому рядку пісні: «Велике горе», «Колір краси», «Моя любов», «Я йду, мій друг» і т. д.

Серед італійських праць з хореографії XVI століття заслуговує на увагу книга Фабриціо Карозо: Fabritio Caroso «II Ballarmo» (Venetia, 1581). Карозо намагається систематизувати не тільки танці, але й складові їх руху. Наприклад, він ділить реверанси на «важливі» («grave»), «малі» («minima»), «середні» («semiminima»). «Середні» реверанси включали стрибок.

Наприкінці XV ст. Франція теж побачила створення свого першого танцювального підручника. Ретельно прикрашений манускрипт, відомий як Брюсельський, що належить Маргариті Австрійській, містить декілька «хореографій» для бургундських бас-дансів з музичною нотацією для більшості з них. Збірник «L'art de bien danser» (1488) Михеля Тулуза (Michel de Toulouze) має деяку узгодженість із Брюсельським манускриптом, але, на додаток до звичайних бас-дансів, це друковане джерело включає декілька незвичайних (нерегулярних) бас-дансів. Обидва джерела містять деяку теоретичну інформацію й інструкції з виконання кроків і з устрою фраз.

У Франції й інших країнах Європи риси нового танцювального мистецтва з'являються наприкінці XVI–XVII ст., тоді як в Італії роз-

квіт починається ще наприкінці XIV — початку XV століть. Тому протягом XV–XVI століть саме Італія була законодавицею танцювальної моди. У палацових залах італійських вельмож улаштовуються театральні вистави типу інтермедій з піснями й танцями. Побутові танці становили основу цих розкішних видовищ і виконувалися аматорами. Однак згодом організація таких вистав отримала професійний характер.

XV–XVI століття можна назвати блискучим італійським періодом розвитку хореографії. Лише в силу певних політичних подій пізніше першість переходить до Франції. У палацах династії Медічі постійно проходили бали з танцями, що складалися зі скромних і повільних рухів. Такі танці мали великий успіх у суспільстві, тому що в епоху Відродження жінка «була поставлена на високий п'єдестал». Це було золоте століття жінки, що панувала над серцями її шанувальників. Завдяки преклонінню перед грацією й красою на долю жінки випало прекрасне завдання облагородити танцювальне мистецтво, що застигло у своїх примітивних формах. Жінка зробилася душею суспільства. Завдяки її непереборному впливу у салонах установилися вишукані манери й строго регламентовані уклони. Склався кодекс кроків, рухів і жестів. Привітальний уклін жінки у формі глибокого присідання зовсім відокремився від чоловічої манери кланятися. Кавалер, після встановленого вітання, зобов'язаний був хоча б тільки пройти з дамою по залу й відвести на попереднє місце. Тільки чоловікам, загорненим у плащ, і дамам, прикритим шарфом, дозволялося не брати участі в танцях.

Етикет придворного суспільства був дуже строгим; він регламентував найтонші деталі поведінки. Дотримання правил етикету вважалося обов'язковим, і це привело до того, що в придворному суспільстві з'являється вчитель танців — викладач витончених манер. В Італії з'явилися спеціальні школи для навчання танцям і вишуканим манерам, де танцмейстери (professor de ballare) викладали створену ними техніку танцювального мистецтва.

Про життя європейців епохи Відродження, що не належали до вищих класів суспільства, відомо дуже мало. Трактат італійського танцюриста й хореографа Чезаре Негрі «Le Gratie d'Amore» (1602) — це автобіографічні записки, що створюють загальний образ представника професії танцмейстера.

Італійці Карозо й Негрі, французький канонік Арбо дали докладний розбір танців того часу, але все-таки їх пояснення дуже за-

плутані. Між іншим, танці ці не мали незмінних форм і змінювалися згідно з модою, завдяки втручанню в хореографію суспільства. Майже кожна придворна дама намагалася виробити власну теорію за своїми здібностями, у силу яких витончені манери з'єднувалися з більш-менш частими присіданнями, паузами, великими або дрібними кроками та ін. Нестійкому смаку дам майже безапеляційно підкорялися й танцмейстери. Італійські двори конкурували між собою, намагаючись урізноманітнитими влаштовувані ними торжества і свята.

Пишні свята, звеселяння, балетні вистави міцно затверджуються й у Парижі. Французи запозичили італійську школу хореографії, що дала багатий матеріал для подальшого розвитку танців. Приїжджаючи у Францію, італійські художники, поети, музиканти, танцмейстери разом із французами влаштовують свята, створюють нові види театральних вистав, де танцю приділяється значне місце. Але, незважаючи на запрошення у Францію ряду італійських музичних діячів, переоцінювати їх значення ніяк не варто. Основною й рушійною силою, що забезпечувала квітучий розвиток музики й танцю, була французька народна культура, національні наспіви, ритми, національна пластика.

Італійські салонні танці у Франції приймали більш витончені форми, відповідно духу французької аристократії. Поява цих танців почалася вже із часу царювання династії Валуа. Ця епоха — вік придворних інтриг і любовних пригод, була дуже сприятлива для розвитку хореографії. З бажання подобатися жінкам, на догоду їх смакам у суспільстві й при дворі влаштовувалися невпинні бали. Інтерес не тільки французького двору, але й середніх шарів викликав появу вчителів танців і друкованих манускриптів.

Французькі хореографи й теоретики чимало сприяли розвитку танцювального мистецтва, створенню нових танцювальних форм, строгій канонізації танцю. Створені ними дослідження й теоретичні узагальнення лягли в підґрунтя майже всіх книг про танець, які з'явилися в більш пізні епохи. Серед знаменитих французьких теоретиків особливе місце належить Туано Арбо, що випустив в 1588 році об'ємний труд «Орхезографія». У ньому автор докладно й точно описує не тільки танці другої половини XVI століття, але й більш ранні хореографічні форми, приділяючи велику увагу й класифікації бранлів. Туано Арбо докладно фіксує композицію танцю, різновиди па й рухів, манеру виконання, характер костюмів і аксесуарів.

Поетична обстановка танців не заважала їм мати й певну практичну мету. Арбо пише: «Якщо прагнете одружитися, то пам'ятайте, що прихильність вашої улюбленої неважко придбати під час танців. Мало того! Знайте, що танці створені для того, щоб кохані могли переконатися, чи здорові вони. Після танців дозволяється поцілувати один одного з метою, щоб відчути, наскільки здоровим й свіжим є подих і чи немає запаху, відомого під назвою «баранячої грудинки». Танці служили як би санітарно-гігієнічним дізнанням.

Танці, що мали величезний успіх в суспільстві, стали змінювати свій строгий характер при Катерині Медічі. У ній, очевидно, позначилася італійська кров: вона віддала перевагу легким стрибкам і пожвавленню в танцях. Замість павани стали танцювати гальярду й вольту, у яких чоловіки робили стрибки, які колись не допускалися. Цьому сприяла зміна моди: зникнення довгих суконь, заміна важких матерій більш легкими, що обрисовували форми.

Поступово склався набір танцювальних прийомів із рядом обов'язкових правил, танець ставав усе більш театральним. Професійні танцмейстери заздалегідь репетирували із дворянами окремі па й фігури й режисирували прямування груп танцюючих, а глядачами були інші придворні. Фігурний танець, організований по типу складання геометричних фігур (балло-фігурато) — стає головною формою палацового мистецтва. Йому властиві синхронність рухів, ритмічна чіткість, перебудування фігур і відповідність ритму вірша й музичного акомпанементу.

Незначна обставина послужила на користь розвитку техніки танців. У ті часи в'язані панчохи ще не були відомі, носили зшиті з полотна. Як не намагалися, щоб вони щільно обрисовували форми, це не вдавалося. Нарешті при правлінні Франциска I винайшли в'язання панчохів з ниток. Генріх II був першим, хто в день весілля дочки з'явився на балі в шовкових панчохах. Колись при довгих шлейфах, ця приналежність дамського туалету не відігравала ніякої ролі. Коли ж ногу почала обтягати панчоха, обрисовуючи її гарні лінії, самі дами, бажаючи похизуватися красою своїх ніжок, охоче йшли назустріч фігурам, завдяки яким було видно все взуття й обтягнута нога. Так установилися більш легкі темпи зі стрибками й поворотами, у яких, як би ненавмисно, висувалися обтягнуті дамські ніжки. Перевага нового взуття була очевидною, і вона швидко поширилася по Європі. Завдяки цим винаходам з'явилася можливість для «балетних» інтермедій шити плаття з укороченими спідницями. Для

розвитку танцювальної техніки це був крок уперед. (Так, при дворі Марії Угорської на одній виставі придворні дами були одягнені німфами в плаття до колін. Про дам у коротких платтях говорили, що вони одягнені «німфам подібно»).

Великий внесок у танець, як громадську розвагу, вносили маскаради й карнавали. Маскаради — це танці в масках, причому маски мали в цю епоху особливе значення. Для маскарадів найчастіше використовувалися античні сюжети, а популярними карнавальними костюмами були мавританські, грецькі, албанські, костюми Арлекіно, П'єро й П'єрети, доміно. Півмаски носили практично постійно, чорна півмаска була майже обов'язковим атрибутом кожного, хто виходив з палацу увечері. Маскарадні маски були дуже багатими, з ручною вишивкою й дорогоцінним камінням, часто з довгими витягнутими гострими носами. Звичайним було переодягати дам у чоловічі костюми й навпаки. Найпишнішими з карнавалів були так звані тріумфи (trionfi), вистави на міфологічні сюжети з мистецьки виконаними декораціями.

З початку XVI ст. відомі кінні балети, так звані «Каруселі», у яких вершники гарцювали на конях під музику, спів і декламацію на фоні пишних декорацій. Це святково-карнавальна кавалькада, яка була чимось середнім між спортивним святом і маскарадом. Витоки кінного балету ведуть до лицарських турнірів середньовіччя. Коней учили виступати під музику, і танцмейстерам доводилося бути також і наїзниками, і фехтувальниками.

Особливо поширені кінні кадрилі-балети були у Франції при правлінні Людовика XIII і Людовика XIV. На «Каруселі» Людовик XIV постав перед народом у ролі римського імператора з величезним щитом у формі Сонця. Це символізувало те, що Сонце захищає короля й разом з ним і всю Францію. Звідси й виникло прізвисько Людовика — Король-Сонце.

Початком «балетної» ери у Франції слід уважати 1581 рік, коли відбулася перша справжня балетна вистава. Автор балету — італієць Бальтазаріні (родом з П'ємонту, у Франції одержав прізвисько Божуайє — «веселий красень»), відомий на батьківщині як прекрасний скрипаль. Медічі виписала його в Париж на посаду придворного слуги, якої домагалися й дворяни. Він привіз із собою оркестр італійських скрипалів, що мали великий успіх (грали на 5-струнних скрипках). Їх приєднали до придворного оркестру. Медічі доручила Божуайє влаштувати грандіозне свято із приводу шлюбу улюбленця

короля, герцога Жуаєза, з Маргаритою Лотарингською. Була поставлена опера-балет за назвою «Комічний балет королеви, або Цирцея й німфи». Спектакль тривав з 10 вечора до 3 години ночі. Це була грандіозна вистава з міфологічним сюжетом і хвалебними гімнами королівській родині, вистава, неймовірно розкішна за витратами. Уперше дії були об'єднані певною думкою й хореографії був наданий деякий зміст, сцени випливали одна з іншої. Головні ролі виконували французи, а не італійці, як це було раніше.

Згідно з духом часу створилася школа, яка визначила рухи, виразність і ритм — елементи, необхідні для естетичного танцю. Королі різних країн були більшими аматорами танців, і їх придворні були змушені з обов'язку служби навчатися улюбленому мистецтву своїх владик, з метою додати своїм танцям зовнішню й внутрішню красу, дати вигляд, який міг подобатися не тільки їм самим, але й присутнім. Суспільство стало критично ставитися до виконавців і до нових хореографічних прийомів, які зазнали постійного розвитку. Смак суспільства вимагав цнотливих форм і строго засуджував усякого роду надмірності, ефемерні «переживання» і незрозумілі для самих авторів «настрої».

Розділ народного (селянського) і придворного (дворянсько-феодального) танцю, що почався ще в середньовіччі, триває протягом усієї епохи Відродження. Процес цей йшов поступово й був пов'язаний з подальшим розшаруванням суспільства та випливаючими звідси різницями між способом життя простих людей і знаті. Якщо народні танці зберігають свій невимушений, грубуватий характер, то стиль придворних танців стає все більш урочистим, розміреним, почасти манірним. В XV столітті придворна хореографія остаточно пориває з будь-якими прийомами виконання, властивими народному танцю. Рухи придворного танцю стають усе більш і більш стриманими. Виконувати веселу пиву вважається непристойним, із салтарелли забираються стрибкові рухи. Це обумовлювалося декількома факторами. По-перше, пишний і важкий стиль одягу феодалів виключав енергійні, напружені рухи, різкі стрибки. По-друге, строга регламентація манер, правил поведінки й усього танцювального етикету приводить до виключення з танцю пантомімного й імпровізаційного елементів. Відступи від установленого канону вважаються негідними.

У порівнянні з епохою середньовіччя танцювальні рухи високого Ренесансу значно ускладнюються. На зміну танцям з хороводною

й лінійно-шеренговою композицією приходять парні (дуетні) танці, які будуються на складних рухах і фігурах, що мають характер більшменш відвертої любовної гри. Основою хореографічного малюнка стає швидка зміна епізодів, різних за характером рухів і за кількістю учасників.

Великого значення надавали положенню корпуса під час танцю. Жінка повинна була танцювати скромно, легко, ніжно, опустивши очі. Допускалося згинання коліна, стопи, легкий відрив ноги від підлоги. Танцюючі могли робити нерізкі повороти й півповороти, рухатися вперед, назад, допускався також подвійний крок, переступання, погойдування корпуса, схрещування ніг. Надалі сталі робити повний поворот, що одержав назву «вольта».

При вивченні танцювальної культури епохи Відродження необхідно пам'ятати, що назви окремих па поширювалися на назву танцю в цілому. Так, наприклад, слово «бранль» означало одночасно й па, і танець; «вольта» — і повний поворот, і танець, що включав у свій малюнок елементи підтримки (високий підйом дам у повітрі).

Але все-таки танець епохи Ренесансу значно ширше простої розваги. У цей час відроджуються прадавні уявлення про найглибший вплив танцю на духовний і фізичний стан людини. В епоху Відродження вважали, що краса танцю полягає в гармонії форм і у жвавих лініях. Танець, як і в античні часи, зробився живою пластикою, поемою життя. Треба було надати зміст кожному кроку, одухотворити кожний рух. Таким чином, у танці виробилася єдність характеру й виразність, з'єднані з розмірними рухами корпуси. У такому вигляді танець стали визнавати за шляхетне мистецтво.

На сторінках численних танцювальних трактатів часто висловлюється думка, що танець — аж ніяк не чиста пластика, а спосіб відбиття душевних рухів. «Що стосується вищої досконалості танців, то вона полягає в удосконаленні духу й тіла та приведенні їх у найкраще розташування, яке тільки можливо», — писав в одній зі своїх праць французький музичний теоретик, філософ, фізик і математик М. Мерсенн. Із середини XV століття усвідомлюється, що форми й рухи людського тіла обов'язково передають душевний настрій. До танцю стали висувати нові вимоги. Видавати звуки — не значить «співати». Також і всякий рід безглуздих, нерегламентованих рухів не визнавався більше танцем. Танцювати міг кожний, але не кожний міг виконати танець. Часто танцю, як і в прадавні часи, надається космологічне значення. Не випадково зацікавленість і поінформованість

у питаннях танцювального мистецтва виявляють особи духовного звання — абат де Пюр, канонік Арбо, священик Менетріє.

В епоху Відродження при дворах європейських вельмож склалася танцювальна сюїта. Вона складалася з повільного врочистого танцю (бранль, бас-данс, куранта) і веселого танцю.

Наприкінці XIV–XVI ст. починають формуватися основні риси, властиві європейській танцювальній музиці: регулярно-акцентна ритміка, структурна періодичність, квадратність, гомофонний склад, пісенна мелодія. Остаточно кристалізуються вони надалі — у XVII–XVIII століттях.

Треба відзначити, що мелодійне начало уперше почало панувати в організації музичної тканини. Гнучка, співуча, внутрішньо організована мелодика, у якій ясно відчутне плавне пісенне начало, підкоряє собі всі інші елементи. При цьому вона переноситься у верхній голос. Зрозуміло, на сучасний слух ця музика — ще дуже «порожня» і тверда в гармонійному відношенні, мелодія мало виразна й позбавлена тієї плавності й гнучкості, яку ми зустрічаємо в пізнішому мистецтві.

Традиція чисто інструментального супроводу танцю, що зародилася в епоху пізнього середньовіччя, набуває подальшого розвитку — танцювальна музика стає переважно інструментальною. Основний вплив на її структуру й інші особливості починає справляти хореографія, яка характеризується все більшою рівномірністю й періодичністю рухів танцюючих. Однак генетичний зв'язок з пісенними формами ще довгий час зберігається в інструментальних танцях, що не припускають вокального виконання.

Крім того, танцювальні ритми проникають у жанри інструментальної музики, призначеної виняткова для слухання. Таким танцям, позбавленим прикладної ролі в побуті, властиве значне ускладнення музичної мови: зростає роль наскрізного розвитку, відбувається порушення танцювальних періодичних структур секвенціями, поліфонічними прийомами.

Нове ставлення до танцю в часи Ренесансу викликало появу численних танцювальних жанрів. Якщо судити за найменуваннями п'єс, поміщеними у різних нотних зборах, практичних керівництвах і трактатах, то картина виходить надзвичайно строкатою. Правда, щодо часу появи окремих танців різні джерела часто містять відомості, що суперечать одна одній. Одні танці швидко виходять із моди; інші, з'явившись в одному сторіччі, зберігають своє значення в іншому

(наприклад, сальтарелло, бас-данс, бранль), деякі з них із часом змінюють характер і стиль хореографії.

Підводячи підсумок роботи, слід зазначити, що:

1. Для виявлення генезису, морфології і семантики танцювальної культури Відродження, необхідним стало використання культурологічного підходу, орієнтованого на системне розуміння культури, на розгляд будь-якого явища художньої культури у відповідному контексті, у всьому багатстві і різноманітті його зв'язків і взаємозалежностей з іншими елементами культурного цілого.

2. З позиції культурології танець — явище культури, що виходить за межі власне художньо-естетичної сфери в сферу ігрову, ритуально-обрядову і т. д.

3. Говорячи про синкретичність танцювального мистецтва, важливо визнавати провідну роль ритмо-рухового компонента в музичному сприйнятті.

4. Взаємозв'язок танцю і музики також знаходить своє відображення в концепції синестезії, теорії інтонації, в якій як одне з джерел мелодійного інтонування виступають «інтонація жесту», «пластична інтонація».

5. Глибинний зв'язок музики і танцю будується на злитті звукової та пластичної інтонації, і головною сполучною ланкою тут виступає ритм. Тому танець як феномен культури може бути, на наш погляд, визначений як форма організації пластичного інтонування в просторі культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Т. Баранова // Музыка и хореография современного балета. — М. : Музыка, 1982. — Вып. 4. — С. 8–35.

2. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. — М. : Интрада, 2001. — 472 с.

3. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец / М. Васильева-Рождественская. — М. : Искусство, 1963. — 380 с.

4. Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. — Л. : Ленинградская филармония, 1936. — 204 с.

5. Комиссаржевский Ф. История костюма / Ф. Ф. Комиссаржевский. — Минск : Современная литература, 2000. — 494 с.

6. Круткин В. Антология человеческой телесности / В. Л. Круткин. — Ижевск : Радуга, 2003. — 356 с.

7. Никитин В. Психология телесного сознания / В. Н. Никитин. — М. : Алетейя, 1998. — 488 с.

8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1971. — 688 с.

9. Словарь по мировой художественной культуре / под ред. А. П. Садохина. — М. : Академия, 2001. — 408 с.

Вороновская О. Музыкальная культура Возрождения. Статья посвящена комплексному рассмотрению танцевальной культуры Возрождения как ритмопластической формы мышления и самовыражения, которые отражают культуру эпохи в целом. Обнаруживается синтетический характер танцевальной культуры, где каждый из компонентов танца оперирует средствами собственного языка. Проанализированы условия бытования придворных, народных и профессиональных танцев Возрождения с точки зрения обычаев, этикета и костюмов эпохи.

Ключевые слова: Возрождение, танцевальная культура, хореографическое искусство, придворный танец, народный танец, танцевальные учебники, балет, танцевальная музыка.

Voronovskaya O. Musical culture of the Renaissance. The article is dedicated integrated consideration of dance culture of the Renaissance as plastic forms of thought and expression, which reflect the culture of the era as a whole. Detected synthetic character dance culture, where each of the components of dance operates by means of its own language. The conditions of existence of the court and folk dances of the Renaissance and professional in terms of customs, etiquette and costumes era.

Key words: Renaissance, dance culture, choreographic art, court dance, folk dance, dance books, ballet, dance music.