

БАЛЕТЪТ ПО ВРЕМЕТО НА ЛУИ XIV И РАЗВИТИЕТО НА ФРЕНСКИЯ ТАНЦОВ СТИЛ В КЛАВЕСИННАТА МУЗИКА

Александър Ботушаров

През март месец на 1661 г. двадесет и три годишният Луи XIV основава първата в света танцова академия, като един от първите подписани от него документи е *„Lettres patentes du roi pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris“* ⁽¹⁾. Този документ удостоверява създаването на *Académie Royale de Danse*, която ще се превърне в една от бележитите за управлението на Краля Слънце институции. „Луи XIV е решен да установи тази институция с цел да повиши вниманието върху изкуството на обществения танц в Париж и същевременно върху сценичния танц в дворцовите балети. Вследствие на това през следващите няколко десетилетия броят на професионалните танцьори нараства значително, като хореографиите стават все по-взискателни и сложни. Тази институция се състои от тринадесет танцови майстори, лично избирани от Луи XIV според нивото на техния опит.“ ⁽²⁾

Европейската история не познава друг период, в който да е отделено толкова внимание и да са посветени толкова грижи от най-високото стъпало на политическата система за прогреса на танцовото изкуство. Франция „е водещата нация в развитието на танца като творческа дисциплина“ ⁽³⁾, а Луи XIV несъмнено е владетелят, който със замах превръща танца в национален символ и доказателство за превъзходството на поверената му монархия. Негова е заслугата тази форма на изкуство да се превърне в неоспорими белег на френския музикален стил, независимо че френският балет вече имал своите традиции. Балетите-маскаради били неизменна част от празненствата на френската аристокрация в началото на XVII век. „По времето, когато управлявал Луи XIII (сам отличен характерен танцьор), се появили повече от 800 балета“ ⁽⁴⁾, които обединявали хореография и декламация и нямали никаква политическа конотация. Независимо от чисто естетическата функция на тези балети, те следвали строго определена схема, която спомагала за изграждането на внушителния им театрален характер. „Първо излизали музикантите, следвали редица танци на маскирани изпълнители, а след това – „гран балетът“, последван от бала, в който се танцували светски танци. В гран-балета участвали само знатни изпълнители. Те имали на лицата си златни или черни маски. Над високите и тесни, достигащи до над коляното ботуши, мъжете носели къси полички, подобни на буренца. На главите си имали огромни перуки и разнообразни украшения. Роклите

на жените били пищо надиплени и повдигнати от кринолини, направени от китова кост. Изпълнителите се движели по предварително начертани по пода линии. Усъвършенствал се постепенно фигурният танц. Линиите се преливали плавно. Установили се и правилата за окръглеността на ръцете, за позицията на краката. Така се формирало развитието на сериозния, благороден танц.“⁽⁵⁾

Френската аристокрация отдава огромно символично значение на благородния танц. Обстановката е изключително театрално хиперболизирана, за да се създаде необходимият ефект и въздействие върху участниците и наблюдателите, а етикецията и правилата постепенно оформят чисто функционалния характер на този своеобразен аристократичен апотеоз. Ролята на музиката в тази почти ритуална атмосфера нараства постепенно, но същинския си възход тя претърпява по времето на Луи XIV. Издигането ѝ в пълноправен член на това артистично представление се проявява най-напред чрез силата на творческия почерк на Жан-Батист Люли.

„До времето на Люли музиката и танцът са разглеждани поотделно. За първи път в историята балети, базирани на сарабанди, менуети, ригодони и гавоти са представени като част от богати и сложни оперни представления. Квинтесенцията на бароковия звук – бавното и величествено въстание, последвано от енергичен и жизнен дял, е създадена от Люли и се разпространява из европейските страни под названието „Френска Увертюра“.“⁽⁶⁾

Синтезът между музика и танц в изкуството на Люли е предпоставка, която предопределя оформянето на френския бароков стил и силно повлиява върху зараждащата се тогава клавесинна традиция. Видно е, че с музиката на Люли и с идването на власт на Луи XIV взаимодействието между двете изкуства става по-значително от всякога и дори довежда музиката до известна степен на зависимост. *„В контекста на градския благороден и величествен спектакъл оперният танц (произхождащ от влиянието на Люли) запазва благоприятен и възвишен характер и до 1750 присъствието на този тип танц не пада под 20%. [...] От времето на Люли има тенденция за нарастване броя на дивертисментните форми, 41% (например) в „Армида“ (1686).“*⁽⁷⁾

Несъмнена връзка с изведената статистика имат и следните факти, отнасящи се до френската клавесинна музика от онова време: през 1670 г. (девет години след основаването на танцовата Академия от Луи XIV) Жак-Шампион дьо Шамбоньер, самият той отличен танцьор, публикува двете си книги с пиеси (танцови сюети) за клавесин, които днес са считани за своеобразно начало на френската клавесинна школа; Жан-Анри д'Англьобер, *„който е определен за придворен клавесинист (Clavesiniste du Roy) през 1662 г.“*⁽⁸⁾, публикува сборник с пиеси за клавесин през 1689 г., който не

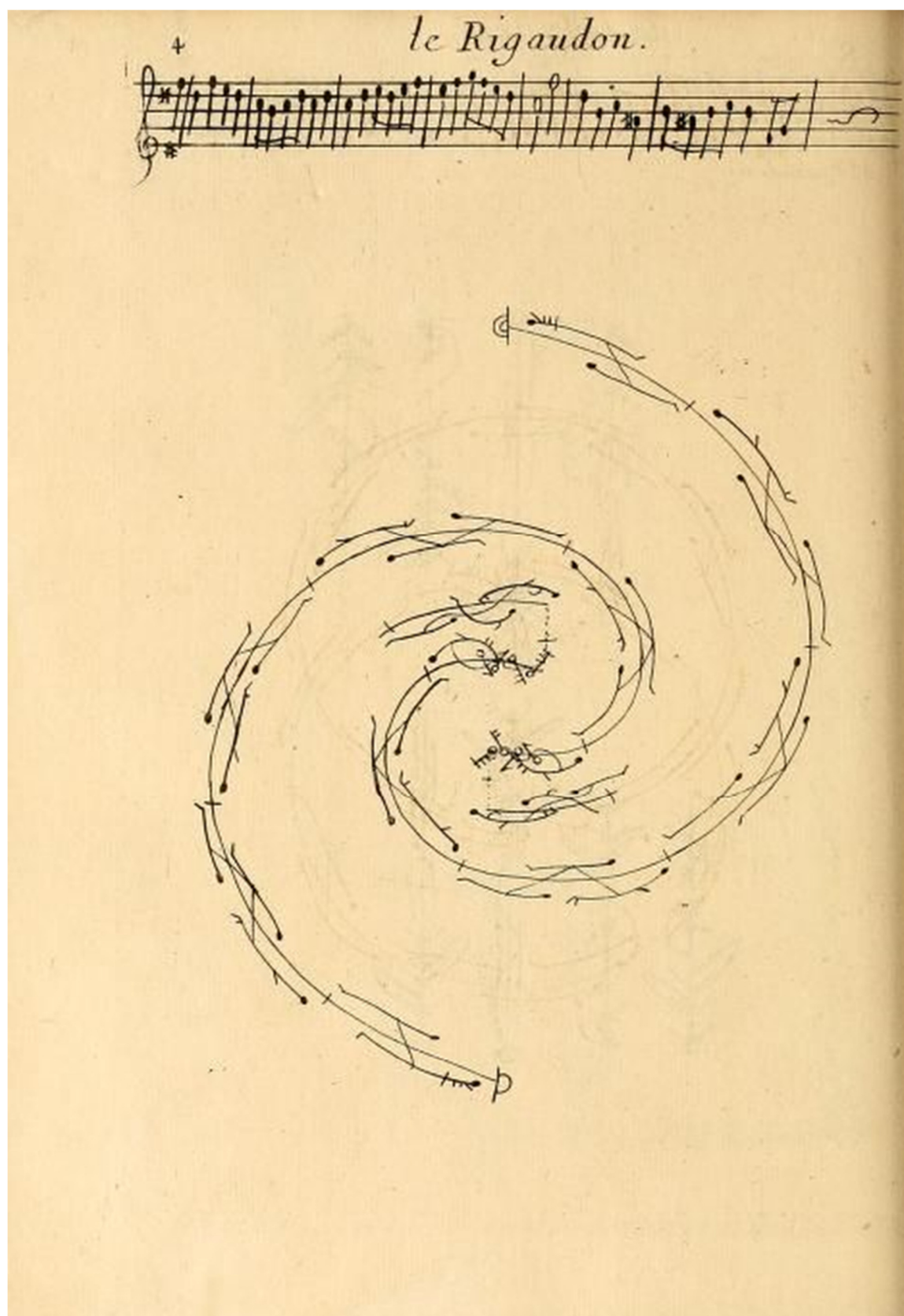
само включва още по-голям набор от танцови пиеси в отделните сюити, но и допълва повече от очевидното влияние на танца с обработки от страна на композитора на оркестрови дялове от оперите и балетите на Люли; изтъкнат с танцовите си умения е и самият Люли, което е честа практика за тогавашните френски композитори, тъй като *„теоретиците на 17-ти век подтикваха музикантите да се усъвършенстват в изкуството на танца, за да почувстват естествения ритмичен ход и пулс на музиката.“* ⁽⁹⁾ Жан-Батист Люли също така е неоспоримият любимец на Луи XIV, което обяснява защо композиторът използва всички възможни средства за създаването на главозамайващи апотеози в чест на Краля Слънце. *„Спектаклите в театъра на Люли били ритуали за прославяне на Луи XIV. Боговете на Олимп, древни пълководци и философи, антични герои, Славата, Добродетелта – всички тези персонажи и свързаните с тях сюжетни перипетии били театрализирани, за да прославят галантните похождения на Краля Слънце.“* ⁽¹⁰⁾

Изброените факти недвусмислено демонстрират скорострелното разпространение на френския балет и танцов стил, както и влиянието им върху клавесинната практика и музикалния език като цяло. *„Благодарение на любовта на Луи XIV към танца и желанието му да го направи част от своето наследство, са създадени подходящи нотни системи. От момента на своето основаване френската опера прегръща танца и той се превръща в ново предизвикателство за композиторите. За първи път в историята за тях е от съществено значение да овладеят едновременно музикалната композиция и танцовата техника.“* ⁽¹¹⁾

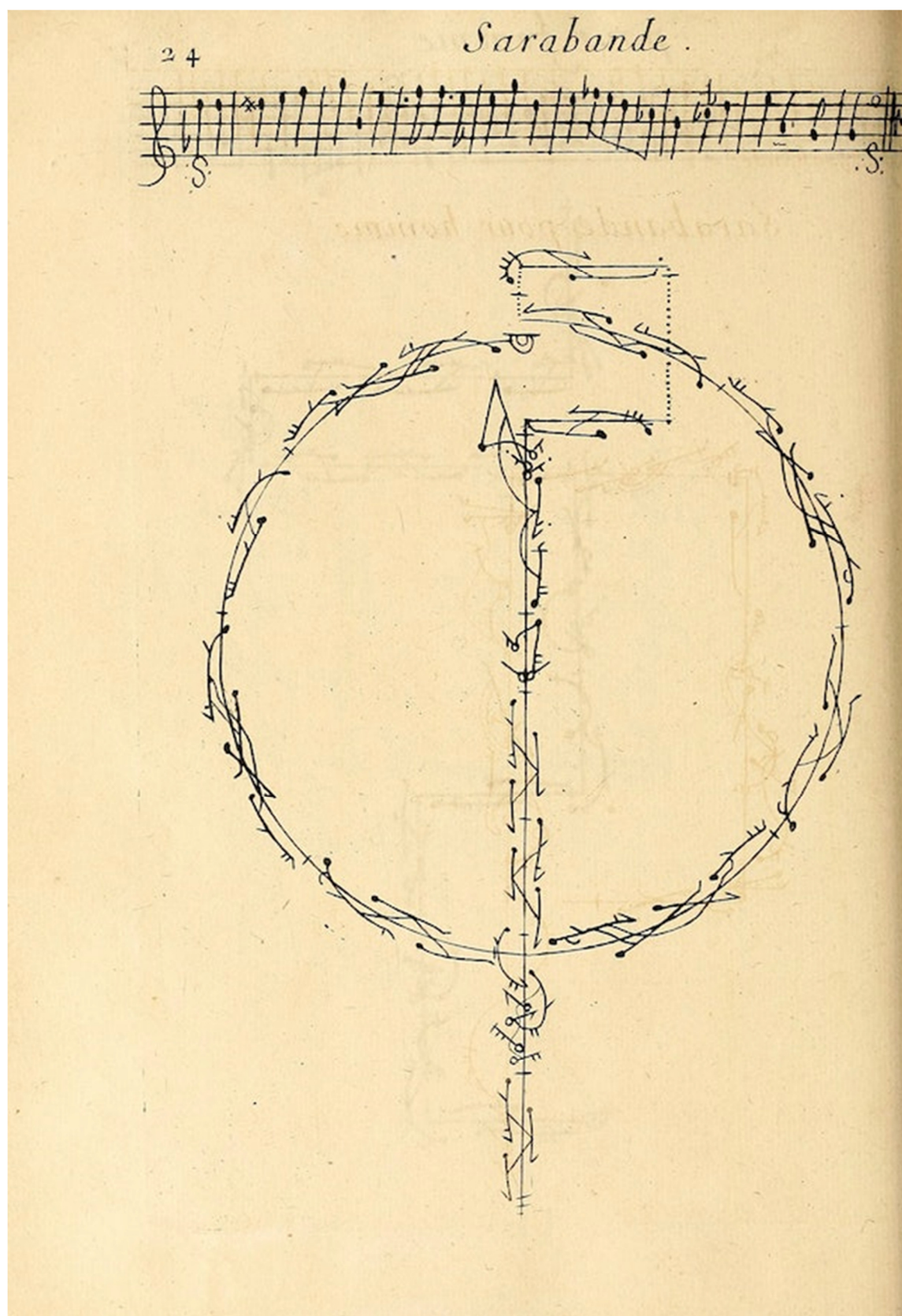
Стремешът към едновременното овладяване на музиката и танца довежда до създаването на подходящи за целта нотни системи, които същевременно са отражение на пълна зависимост на музиката от танца. Възникналият между двамата пионери хореографи Пиер Бюшам и Раул-Оже Фюле спор за това кой е съзателят на най-значимата тогава система за записване на танците (стига се до обвинения в плагиатство), само потвърждава явната тенденция към всеобхватност на танцовата практиката, чието най-ярко проявление в клавесинната традиция е сюитната форма.



Пример 1 – Таблица на позициите и движенията в танците според системата „Бюшам-Фюле“



Пример 2 - Нотация на *rigaudon* според системата „Бюшам-Фюле“



Пример 3 – Нотация на *sarabande* според системата „Бюшам-Фюле“

Първостепенно значение за развитието на френския клавесин имат сюитите, съставени от различни по характер и темпо танци, за които по презумпция се счита, че *„изгубват първичната си свежест на народните варианти и придобиват ново художествено качество“* ⁽¹²⁾. С други думи *„свиреният, а не игран „танц“, освободен от изискванията на хореографията, става все по-сложен и загубва функционалния си характер, превръщайки се в самостоятелна музикална творба.“* ⁽¹³⁾ Разпространеният възглед за загубата на функционалността на танците в сюитата и превръщането им в инструментални творби със самобитен характер и художествена стойност, е твърдение, което се приема *a priori*, но което е абсолютно нерелевантно на фона на гореизложените факти.

Болшинството от френските барокови композитори, особено тези, които са свързани по-силно с традициите на френския балет, постигат в танцовите си сюити и пиеси въображаема пространственост (пространственост, а не изобразителност) посредством спецификите на фактурата и най-вече с помощта на орнаментиката и метроритмичните особености на отделните танци. Тази типично френска трактовка, която не цели отделяне от танцовия прототип, а точно обратното – максимално доближаване до него, създава пространствена представа у слушателя и изключително лесно се домогва до вродената пулсация и порива към телесно движение на човешкия организъм.

Разцветът на танцовото изкуство по времето на Луи XIV свидетелства, че с *„присъствието си в различни жанрове, танцът доказва ефикасността си за доставяне на наслада на сетивата“* ⁽¹⁴⁾ – условие, чието присъствие е от първостепенна важност според изискванията на господстващата по онова време естетика на *le bon goût* (добър вкус). Именно заради това *„музиката на Барока не може да бъде напълно разбрана без вникване в танцовата практика на времето.“* ⁽¹⁵⁾

Най-яркото доказателство за преливането между отделните изкуства във века на Луи XIV е развитието на френския балет, който до голяма степен олицетворява и обединява търсенията на всички творчески сфери. *„Обединяването на изкуствата довело до раждането на нов жанр – Придворния балет, който по същество можел да изрази и представи най-дълбоките тайни на природата.“* ⁽¹⁶⁾ Театралността и условността на френския балет издигат непоклатимата основа на бароковата естетика и неслучайно *„придворният балет е жанрът, който триумфира през първите години от управлението на Луи XIV. Той дава път на галантността – истинското огледало на джентълменския идеал, който всички в двора опитват да постигнат.“* ⁽¹⁷⁾

Галантността е компонент на изразността както в балета, така и в обществения разговор, а също и в музиката. Типичната танцувална галантност на *belle danse* (красивия танц) всъщност е отличителната черта на *le bon goût* при изпълнението на френската клавесинна музика. Чрез типологичната си звучност клавесинният репертоар е продължение на тази дворцова практика, само че в границите на салона. Той носи същото конотативно значение (тоест не се абстрахира изцяло до равнището на чиста музика), но търси въздействието си изцяло през слуховата представа на слушателите, без да ги прави съучастници (телесно) в церемонията на танца, а само в абстрактната сфера на въображението.

Чрез излагането на фактологията и спецификите, отнасящи се до развитието на балета по времето на Луи XIV, както и изграждането на френския танцов стил в цялата музикалната практика, настоящият доклад извежда позицията за един типичен за клавесинизма *френски танцов маниер* на писане. Композиционната традиция на френските клавесинисти не изхожда само и единствено от спецификите на инструмента, а се базира преди всичко на танцовата практика във века на Краля Слънце, ползвайки се от всички нейни изразни средства, което именно спомага за значителното разграничаване на френската клавесинна барокова музика от останалите чембалови школи в другите европейски страни.

-
- (1) Декрети на краля за установяване на Кралска Танцова Академия на територията на Париж
 - (2) **Bercu**, Alina. "GOLDEN ERA OF BAROQUE DANCE". Превод от английски: от автора. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai - Musica* 2:69-78, p. 70.
 - (3) **Coorevits**, Esther, and Dirk Moelants. "Tempo in Baroque Music and Dance." Превод от английски: от автора. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 33, no. 5, 2016, pp. 523–545, p. 524.
 - (4) **Александрова**, Ана. Биография на танца и балета, София: „Хейзъл“, 1996, с. 95.
 - (5) Пак там, с. 95-96.
 - (6) **Bercu**, Alina. Op. cit., p. 77.
 - (7) **DARTOIS-LAPEYRE**, FRANÇOISE and Margaret M. McGowan. "A Multi-Layered Analysis of Dancing in Eighteenth-Century French Opera." Превод от английски: от автора. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 33, no. 2, 2015, pp. 124–142. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/26357862>, p. 125.
 - (8) **Moroney**, Davitt. "The Borel Manuscript: A New Source of Seventeenth-Century French Harpsichord Music at Berkeley." Превод от английски: от автора. *Notes*, vol. 62, no. 1, 2005, pp. 18–47. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4487535>, p. 35.
 - (9) **Coorevits**, Esther and Dirk Moelants. Op. cit., p. 524.
 - (10) **Александрова**, Ана. Цит. съч., с. 99.
 - (11) **Bercu**, Alina. Op. cit., p. 77.
 - (12) **Розеншилд**, Константин. История на музиката: до средата на XVIII век. София: „Наука и изкуство“, 1973, с. 286.
 - (13) **Белтрандо-Патие**, Мари-Клер. История на музиката: Западноевропейската музика от средновековието до днес. Част 1. София: Издателство „Музика“, 1997, с. 397.
 - (14) **DARTOIS-LAPEYRE**, FRANÇOISE and Margaret M. McGowan. Op. cit., p. 139.

(15) **Coorevits**, Esther and Dirk Moelants. Op. cit., p. 523.

(16) **Alvarez**, Christophe. "RE-WRITE AND RE-CREATE THE FRENCH "BALLET DU TEMPS" (1654): KNOWLEDGE, HISTORICAL SOURCES, AND CREATIVE STRATEGIES". Превод от английски: от автора. *Studia Universitatis Babes-Bolyai - Musica* 2:29-55, p. 30.

(17) *Ibidem*, p. 30.