

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 782.91; 78.085.5

ОТ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОЙ СБОРНОЙ ПАРТИТУРЫ К АВТОРСКОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ: «ТАНЦЕМАНИЯ» ПЬЕРА ГАРДЕЛЯ И ЭТЬЕННА МЕГЮЛЯ

*Безуглая Г. А.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2.
Санкт-Петербург 191023, Россия.

Статья посвящена рассмотрению музыкально-драматургических особенностей партитуры комедийного балета-пантомимы «Танцемания» — спектакля, поставленного балетмейстером Пьером Гарделем на музыку Этьенна Мегюля в 1800 году в Парижской опере. Отмечается двойственность ракурсов музыкального рассмотрения «Танцемании» как сферы проявления музыкальных опытов хореографа (подбора музыки для партитуры балета, участия в спектакле в роли скрипача) и как новой области, расширяющей творческий диапазон и выявляющей новые грани таланта Э. Мегюля — вокального, по складу дарования, композитора, автора опер и революционных песен. Освещаются основные направления жанровых приоритетов творчества П. Гарделя периода Великой французской революции 1789–1799 годов. Выявляются особые приемы музыкальной драматургии, примененные в совместной работе композитора и балетмейстера по подбору музыки: включение фрагментов симфоний Й. Гайдна в партитуру «Суда Париса», использование цитат в «Танцемании». Выявляются обстоятельства, обусловленные влиянием балетной традиции, усложнившие установление авторства балетных партитур Мегюля. Исследуются жанровые и драматургические особенности музыкального текста «Танцемании»: отмечаются музыкальные приемы, направленные на поддержку и иллюстрацию пантомимического действия (использование повторяющихся мотивов, выстраивание структурно-композиционного решения в соответствии с разворачиванием действия). Отмечается особая драматургическая роль цитаты (мелодии «Гавота Вестриса»), способствующей «разъяснению»

центрального момента сюжета. Выявляется роль Э. Мегюля как зачинателя традиции создания авторской балетной партитуры с включением заимствований из произведений театральной и танцевальной музыки, поддержанной в дальнейшем учеником и последователем Мегюля Фердинандом Герольдом.

Ключевые слова: балет, музыка балета, композиторское творчество в балете, Пьер Гардель, Этьенн Мегюль, «Танцемания», музыкальная драматургия балета, музыкальные цитаты, Гавот Вестриса.

FROM THE CHOREOGRAPHER'S COMBINED SCORE
TO THE AUTHOR'S MUSICAL WORK: *DANCEMANIA*
BY PIERRE GARDEL AND ÉTIENNE MÉHUL

Bezuglaia G. A.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., St.-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the consideration of the musical and dramatic features of the score of the comedy pantomime ballet *Dancemania*, a performance staged by choreographer Pierre Gardel to the music of Étienne Méhul in 1800 at the Paris Opera. The duality of perspectives on the musical consideration of *Dancemania* is noted: a) as a sphere of manifestation of the choreographer's musical experiences - selection of music for the ballet score, participation in the performance as a violinist; b) as a new area that expands the creative range, revealing new facets of E. Méhul's talent – vocal, by type of giftedness, composer, author of operas and revolutionary songs. The main directions of the genre priorities of P. Gardel's creativity during the period of social and political transformations of the French Revolution of 1789–1799 are covered. Special techniques of musical dramaturgy are identified, used in the joint work of the composer and choreographer on the selection of music: the inclusion of fragments of J. Haydn's symphonies in the score of "The Judgment of Paris", the use of quotes in *Dancemania*.

The circumstances determined by the influence of the ballet tradition are revealed, which complicated the establishment of the authorship of Méhul's ballet scores. The genre and dramaturgical features of the musical text of *Dancemania* are explored: musical techniques aimed at supporting and illustrating pantomimic action are noted (the use of repeating motifs, building a structural and compositional solution in accordance with the unfolding of the action). The special dramatic role of the quotation (the melody of "Gavotte de Vestris") is noted, helping to "clarify" the central point of the plot. The role of E. Méhul is revealed as the founder of the tradition of creating an original ballet score with

the inclusion of borrowings from works of theater and dance music, which was later supported by Méhul's apprentice and follower, Ferdinand Hérold.

Keywords: ballet, ballet music, composer's creativity in ballet, Pierre Gardel, Étienne Méhul, *Dancemania*, musical dramaturgy of ballet, music quotes, Gavotte de Vestris.

Как известно, в европейском театре рубежа XVIII–XIX столетий абсолютное главенство при разработке всех компонентов спектакля, включая музыкальный, всецело принадлежало хореографу-постановщику. Вследствие этого изучение балетной музыки указанной эпохи неизбежно сопряжено с рассмотрением музыкальной составляющей не только композиторской, но и балетмейстерской работы. В этой связи особый интерес представляет фигура Пьера Гарделя (1758–1840), возглавившего балет Парижской оперы в 1787-м и сохранившего творческий потенциал на протяжении сорока лет французской истории.

П. Гардель и музыка. Для исследований в области балетной музыки творчество Гарделя представляет интерес вследствие общепризнанной музыкальности этого выдающегося хореографа. Исторические документы, а также свидетельства современников сообщают о том, что Гардель был компетентным музыкантом, сведущим как во владении скрипичными исполнительскими навыками¹, так и в работе по подготовке партитур балетов². Младший современник Гарделя, балетмейстер Артур Сен-Леон отмечал в этой связи: «Его вкус к музыке и глубокие познания проявляются во многих пьесах, которые он выбирает для своих балетов. Мелодии, которые он черпал из шедевров Глюка, Гайдна, Моцарта, Чимарозы, Паизиелло и т. д., были превосходно связаны с мелодиями, предоставленными ему Мегюлем, Керубини, Крейцером и т. д.» [1, р. 24]. Гардель активно сотрудничал и с композиторами при подготовке музыкального текста балетов. Однако в силу традиции, отдающей балетмейстеру первенство в реализации замысла, музыка балетов Гарделя (в результате ли собственных изысканий балетмейстера, или вследствие работы его

¹ По свидетельству А. Сен-Леона, «...его выступление на скрипке слышали на светском концерте в 1781 году в театре Хеймарк, в Лондоне в 1782 году, а затем несколько раз в Париже в его балете “Танцемания”, где он исполнял соло на скрипке» [1, р. 24]. В письмах датского балетмейстера Бурнонвиля, заставшего Гарделя уже в пожилом возрасте, упоминается о том, что последний давал Бурнонвилю «ноты, чтобы он мог попрактиковаться на скрипке» [2].

² «Обычной практикой во время карьеры Гарделя было то, что композиторы создавали аранжировки известных пьес из опер для иллюстрации балетного действия. Фактически его обширные познания в искусстве включали музыку, и Гардель скомпоновал множество популярных мелодий для своих произведений», — отмечал Дж. Чепмен [3, р. 11].

ассистентов-музыкантов) становилась сферой воплощения именно его музыкально-драматургических намерений.

Деятельность Гарделя в период Великой французской революции (1789–1799) во многом отражала веяния времени. В балетах героического жанра «Телемах на острове Калипсо» (1790)³, «Психея» (1790)⁴ и «Суд Париса» (1793)⁵ попытки отразить идеалы эпохи проявились в обращении к классическим античным сюжетам. Интересную особенность партитур этих трех балетов выявил французский музыковед А. Дратвицкий. Он установил, что наряду с театральной музыкой в них широко используются симфонические произведения Й. Гайдна⁶. Обращение к гайдновским симфониям, по мнению Дж. Хоманс, помогло Гарделю найти особое звуковое решение для воплощенных в танце возвышенных образов «классической серьезности» [5, р. 110]. Новаторский подход балетмейстера к работе с музыкой вызвал дискуссии, в которых одновременно с положительными оценками высказывались и критические замечания⁷.

В последующие годы Гардель не ставил балетов: новый этап его деятельности состоял в непосредственном участии в революционных постановках. Это были театрализованные массовые уличные шествия и торжества, над организацией и проведением которых хореограф работал совместно с Жаком-Луи Давидом, Франсуа-Жозефом Госсексом и Этьенном Мегюлем. Так, 1793–1794 годах были осуществлены театрализованные празднества⁸

³ Партитура этого балета была сборной (из музыки разных композиторов).

⁴ Музыка Э. Л. Миллера и др.

⁵ Музыка Ф. Й. Гайдна, И. Плейеля, Э. Мегюля и др.

⁶ А. Дратвицкий отмечал: «Если “Телемах” и “Психея” лишь умеренно используют этот репертуар [симфонии Гайдна] (по две отдельные части в каждом балете), то “Суд Париса” свидетельствует о возрастании этой тенденции. Мы слышим последовательно, разбросанные по трем актам, следующие семь отрывков: Симфония № 44 “Похороны”, 3 часть “Адажио” (1765); Симфония № 31 “Зов горна”, 4-я часть “Финал, Moderato molto” (1765); Симфония № 91, 3-я часть “Menuetto” (1788); Симфония № 91, 2-я часть “Andante” (1788); Симфония № 49 “Страсти”, 2-я часть “Allegro di molto” (1768); Симфония № 82 “Медведь”, 2-я часть “Allegretto” (1786); Симфония № 73 “Охота”, 4-я часть, “Presto” (ок. 1781) [4, с. 66].

⁷ Так, немецкий музыкант Райхардт в 1803 году писал: «Что снижает привлекательность балетов для меня, так это их музыка, состоящая из мелодий, взятых из всех известных квартетов, симфоний, сонат или опер. Благородные мотивы Гайдна сочетаются с самыми плоскими рапсодиями, и все это исполняется в ритме, который ускоряется или замедляется только по прихоти балерины... И подумать только, что это происходит в Париже, где Рамо до сих пор достиг совершенства балетной музыки!» (цит. по: [4, р. 66]).

⁸ Некоторые из этих постановок были перенесены на сцену Парижской оперы, — в частности, танцевально-хоровая композиция «Единение 10 августа», которая была исполнена в Парижской опере 5 апреля 1794 года.

«Дароприношение Свободе» (где исполнялся танец на музыку Марсельезы), «Праздник в честь Разума», «Триумф Республики» и др.

Новый балетный спектакль Гардель осуществил лишь шесть лет спустя: 14 июня 1800 года состоялась премьера «Танцемании». Партитуру нового балета создал Э. Мегюль.

Авторство Э. Мегюля. В последние годы можно наблюдать всплеск интереса к изучению театрального и симфонического наследия Мегюля (1763–1817). Появление новых научных публикаций⁹ вкупе с доступностью оцифрованных партитур¹⁰ позволяют внести некоторую ясность в запутанный вопрос о работах Мегюля в балетном жанре.

Во-первых, текст рукописной партитуры «Танцемании» не содержит указаний об авторстве: имя композитора на титульном листе отсутствует. Более того, имя Мегюля не упоминается и в первых публикациях: либретто бала [7], написанное Гарделем, не содержит сведений о музыке, а в клави́ре¹¹, изданном вскоре после премьеры, в качестве автора указан аранжировщик Нарциз Карбонель. Во-вторых, газетная критика, отзывы в других изданиях, освещающих премьерные спектакли, ничего не сообщают о композиторской работе Мегюля. Критики лишь отмечают «отличный выбор мелодий», «демонстрирующий вкус гражданина Гарделя» [9].

Однако нет сомнений, что именно Мегюль является автором партитуры. Это подтверждают многие авторитетные исследователи творчества композитора, в том числе А. Пужен¹². А «Словарь Гроува» не только упоминает «Танцеманию» в перечне произведений Мегюля, но и дает дополнительное разъяснение в статье о Н. Карбонеле; констатирует, что последний не сочинял музыку балета, а лишь осуществил клави́рное переложение¹³.

Пужен объясняет недоразумение с авторством музыки (а также и «забывчивость» Гарделя, не указавшего имя композитора при публикации либретто),

⁹ Представлены в объемном и содержательном сборнике, позволяющем по-новому оценить разные области творчества Мегюля, в том числе его балетное наследие [6].

¹⁰ Рукописные партитуры опер и балетов Мегюля опубликованы Национальной библиотекой Франции на сайте Gallica (gallica.bnf.fr).

¹¹ Точнее, в Переложении для скрипки и клави́ра. На сайте Gallica это издание ошибочно названо Увертюрой из «Суда Париса» [8].

¹² «Мы помним, что музыку “Танцемании” написал Мегюль» [10, р. 309]. Сообщая сведения о «Танцемании» [10, р. 193–194], Пужен опирался на обширный свод архивных документов, а также и на свидетельство Л. Керубини, опубликовавшего перечень произведений Мегюля вскоре после смерти композитора.

¹³ «Балет “Танцемания”, который в К.-Л. ...записан как его [Карбонеля] работа, принадлежит [авторству] Мегюля; Карбонель просто создал переложение его для фортепиано, как и [переложения] многих других современных композиций Гаво, Далайрака и др.» [13].

следующим образом: «Что же касается персоны музыканта, то мы видим, что о нем в тексте Гарделя не было и речи. В конце концов, не стоит его слишком винить. В то время, из-за обычно применяемых традиций, музыке в балете придавалась очень мало значения; что еще раз доказывает это, так это то, что “Журнал де Пари”, отмечая очень большой успех нового балета, также не произнес ни слова о содержании музыки, оставляя всю свою похвалу хореографу и двум главным исполнителям произведения» [10, р. 79].

Отношение к музыке балета как второстепенному компоненту спектакля основывалось на общепринятом в начале XIX века представлении о содержимом балетных партитур. Традиционно их составляли из отрывков театральной и бытовой музыки, подходящих по смыслу и метроритму. Такой подход к созданию балетной музыки считался в то время вполне корректным и художественно убедительным¹⁴. Так, Кастиль Блаз утверждал в 1822 году, что, «аранжируя лучшую музыку самых популярных композиторов, можно создать привлекательную партитуру» (цит. по: [3, р. 11]). И сложившиеся методы музыкальной работы Гарделя вполне подкрепляли подобные утверждения: «Обычная практика мсье [Пьера] Гарделя и некоторых других мэтров в балетах такого рода состоит в том, чтобы использовать в качестве музыки набор известных пьес, и то, как они применяются к различным ситуациям и персонажам, часто бывает удачным, служит для объяснения действия», — отмечал историк балета Э. Фэйрфакс [12].

Можно предположить, что и сам Мегюль не придавал большого значения работе в балетном жанре. Прежде всего потому, что работа аранжировщика, ассистента, составляющего отобранные хореографом фрагменты в полноценную партитуру, не считалась престижной для музыканта. В случае с композиторской, совместной с хореографом работы, решение о том, какие именно дополнительные номера и танцы будут составлять партитуру, где и как они будут расположены композиционно и драматургически, принимал постановщик. И поскольку подобная работа подчинялась замыслам не музыканта, а балетмейстера, сочинитель музыки мог не расценивать ее в качестве собственно авторской. Неудивительно, что в целом в театральном мире композиторские опусы, созданные в жанре балета, воспринимались как второстепенные, «эпизодические произведения»¹⁵.

¹⁴ «Использование заранее составленных арий не только делало действие балета более понятным, но и улучшало качество музыки, поскольку композиторы обычно не желали посвящать свои лучшие идеи виду искусства, в котором музыка была второстепенной» [3, р. 11].

¹⁵ «Сочинения для [балетного] театра, явно воспринимались как эпизодические произведения...», — отмечал в этой связи музыковед Ф. Морабито [13, р. 501].

Сказанное дает основание сделать предположение о том, что, вероятно, сам композитор не посчитал данную партитуру своей авторской работой (невзирая на то, что вложил в нее много труда). Возможно также, что, позиционируя себя в амплу серьезного сочинителя опер, Мегюль не хотел быть узанным¹⁶ в качестве создателя столь незначительной «ремесленной» работы, каковой считалось создание балетной партитуры.

Обратимся к музыке «Танцемании». Название комедии-балета отсылает к комической опере-пародии «Меломания» (1781) Станисласа Шампейна, в которой высмеивались забавные стороны стилей французской и итальянской опер. В «Танцемании» высмеивается повальное увлечение танцами, захватившее французское общество. Оно заражает главного героя балета в такой степени, что умение танцевать становится для него главным критерием при выборе жениха для собственной дочери. Подобно Жану Добервалю (осуществившему постановку «Балета о соломе»¹⁷ в театре Бордо одиннадцатью годами ранее), Гардель воскрешает традицию мольеровского «Мещанина во дворянстве», где вместо мифологических персонажей на сцене появляются простые обыватели-буржуа (включая учителя танцев, устраивающего танцевальное «соревнование» мнимых «турков», «китайцев» и «басков»).

В кратком пересказе рецензента содержание балета представлено следующим образом: «Танцеман — настоящий любитель антраша и жете-баттю¹⁸, у которого нет другого удовольствия, кроме как наблюдать за танцем, и который сам постоянно танцует, или, вернее, подпрыгивает и скачет. Молодой офицер просит руки его дочери, но получает отказ, потому что не умеет танцевать Гавот Вестриса. Жена танцемана (г-на Делюже) придумывает уловку, чтобы воспользоваться танцевальным увлечением мужа: китаец, турок и баск, ... заявляют танцеману, что претендуют на руку его дочери; и поскольку он должен вручить ее тому, кто лучше всех танцует, танцемана и выбирают судьей поединка. Начинает китаец, и восхищает танцемана новизной своих шагов. Затем появляется турок, но его серьезность раздражает судью. Наконец, баск устремляется вперед, и вскоре танцеман, очарованный его необычайной легкостью, живостью и грацией, объявляет последнего победителем и дарит ему свою дочь. Этот баск — молодой офицер, и этот молодой

¹⁶ Известно, например, что Мегюль поступил подобным образом годом позже: написанную им «в итальянском духе» одноактную комическую оперу «Злой человек» он изначально представил как произведение «композитора Фиорелли» и раскрыл свое авторство лишь после успешной премьеры [10, p. 205].

¹⁷ В дальнейших постановках этот знаменитый балет получил название «Тщетная предосторожность».

¹⁸ *Pas entrechat, pas jetes-battus* — элементы виртуозного танца; прыжки с занесением одной ноги за другую.

офицер — Вестрис» [9]. Выбор сюжета и центральная интрига («Кто же получит руку Фрозины?») обеспечили возможность показать пантомимическое действие, не чередуемое с танцами, а органически «пронизанное» ими.

Гардель сам исполнял роль одного из второстепенных персонажей, играющего на скрипке. Критики отмечали, что «...автор балета представил публике своего рода скрипичный концерт...», «...показал, что этот инструмент ему не менее знаком, чем искусство Терпсихоры» [9].

Строение партитуры и роль мотивной драматургии. Хореография спектакля Гарделя утрачена, но музыкальный текст «Танцемании» сохранился. Он представлен рукописной партитурой (1 и 2 акты по отдельности) [14; 15] и переложением для клавира и скрипки [8].

Балет предваряет Увертюра, в которой экспонируется несколько основных тем. Почти все они в дальнейшем прозвучат в эпизодах Первого акта (а один из мотивов, тема d^{19} — во Втором акте). Характер мелодий Увертюры дает представление о трех образных сферах, связанных с главными действующими лицами спектакля. Две темы (мотив a и мотив d) — двухдольные, скерцозно-танцевальные — характеризуют самого танцемана (г-на Дюлеже), а также и его увлечение танцами. Обе темы напоминают мелодии бытовых контрдансов, но исполняются в ускоренном темпе, что придает звучанию несколько суетливый, комичный характер. Два минорных мотива иллюстрируют мечты и томление влюбленных: одна тема лирически-печальная, вторая — решительно-настойчивая (мотивы b и c). Небольшой эпизод в средней части Увертюры — тема веселого народного танца савойских крестьян (мотив e , 6/8). Она близка по характеру сельскому танцу из финала 1 действия, а также танцу детей поселян во Втором акте (тоже на 6/8).

Первый акт балета весьма насыщен в отношении развертывания сюжета: некоторые пантомимические сцены здесь разыгрываются одновременно. Музыкальный текст представляет собой чередование небольших разнохарактерных эпизодов, выделенных благодаря обозначениям темпа. Номера не имеют названий, однако, снабжены итальянскими указаниями, дающими представление о образе и настроении (например, *grazioso*, *marcato*, *scherzando* и т. д.). Смена эпизодов обусловлена содержанием мимических сцен. Музыкальное звучание каждого из номеров достаточно ясно иллюстрирует происходящее на сцене: здесь и смешные попытки танцемана «сделать два *jete-battus* и *entrechat*», и его гнев, изливаемый на слугу, опрокинувшего поднос, и выразительные взгляды и немые диалоги влюбленных, и их горе, и веселье общего крестьянского танца.

¹⁹ Мотивы поименованы буквенными обозначениями в соответствии с порядком появления их в Увертюре.



Пример 1. Фрагмент Увертюры балета «Танцемания» Э. Мегюля

Объединяет действие «подпрыгивающий» веселый моторный мотив танцемана (мотив *a*, см.: *Прим. 1*). Он многократно воспроизводится и варьируется на протяжении 1 действия, перемежая быструю смену эпизодов и настроений. Ему родственны еще два моторных мотива, характеризующих увлечение танцами. Оба получают развитие во Втором акте.

Здесь и проявляется важная особенность музыки балета. Оперы Мегюля, вокального, по складу дарования, композитора, отнюдь не изобилуют танцевальными ритмами. Тем интереснее раскрытие новых граней его таланта, проявляющегося в обращении к танцевальным жанрам, в применении метода мотивной драматургии на новом материале танцевального типа. Моторно-ритмическая близость мелодий, а также их появление в разных частях балета, обеспечивают драматургическую цельность композиции, «скрепляя» действие.

Структура и построение Второго акта подчинены центральному событию — «танцевальному поединку». Здесь, в отличие от материала Первого акта, достаточно широко представлены танцевальные жанры и формы, а многие танцы поименованы: Гавот, Менуэт, Китайский танец, Танец басков и т. д. Некоторые из номеров представляют собой заимствования и, возможно, были включены в партитуру по решению Гарделя. Однако, несмотря на это, в целом «Танцеманию» можно рассматривать как произведение, открывающее новый этап в истории балетной музыки, состоящий в отходе от традиции сборных партитур²⁰ при озвучании балета-пантомимы.

²⁰ Представителем этой традиции был Максимилиан Гардель — старший брат Пьера Гарделя. В этой связи А. Дратвицкий отмечал: «“Праздник Мирзы”, балет-пантомима (Максимилиана) Гарделя и Госсекса, созданный в 1780 году, был первым французским хореографическим произведением, предложившим коллаж известных мелодий в качестве музыкальной основы для развертывания действия» [4, р. 62].

Заемствования. Опираясь на мнение знатока французской театральной музыки первой половины XIX века М. Смит²¹, позволим себе предположить, что наличие автора партитуры никак не отменяло инициатив Гарделя в отношении подбора музыки. Изучение текста музыки «Танцемании» позволяет установить, что последняя включает в себя номера, взятые из театральных произведений французских композиторов (преимущественно 1740–1780-х). Конечно, идентификация всех заимствованных мелодий — задача маловыполнимая, и ее решение по силам тому, кто имеет непосредственный доступ к рукописям французского музыкального театра. Тем не менее некоторые источники автору статьи удалось установить, не посещая архивы парижских библиотек, а используя лишь цифровые ресурсы:

1. *Andante con moto, g-moll, 2/4* во Втором акте (№ 24 по клавираному изданию, стр. 29 во Втором акте партитуры) является песней савояр из оперы Николя Далейрака «Маленькие савояры» (№ 2, *Savoyardenlied*). В оригинале песня излагается в ля миноре, в другой оркестровке.
2. Менуэт из Второго акта (№ 34 в клавире²²) взят из лирической трагедии «Цефал и Прокрис» (1773) Андре Гретри. Вероятно, музыка этого Менуэта (возможно, вместе с хореографией) проследовала в балет Пьера Гарделя из постановки его старшего брата Максимилиана, балета «Нинетт при дворе» (1778).
3. К числу заимствований также следует отнести фрагмент Гавота Вестриса — музыкальную цитату, воспроизводящую мелодию популярного салонного постановочного танца (с. 151 партитуры²³). Это танцевальное произведение (а не «обычный», традиционный гавот) было сочинено старшим братом балетмейстера Максимилианом Гарделем. В качестве музыкальной основы он использовал небольшой фрагмент из комической оперы Андре Гретри «Панург на острове фонарей» (1785).

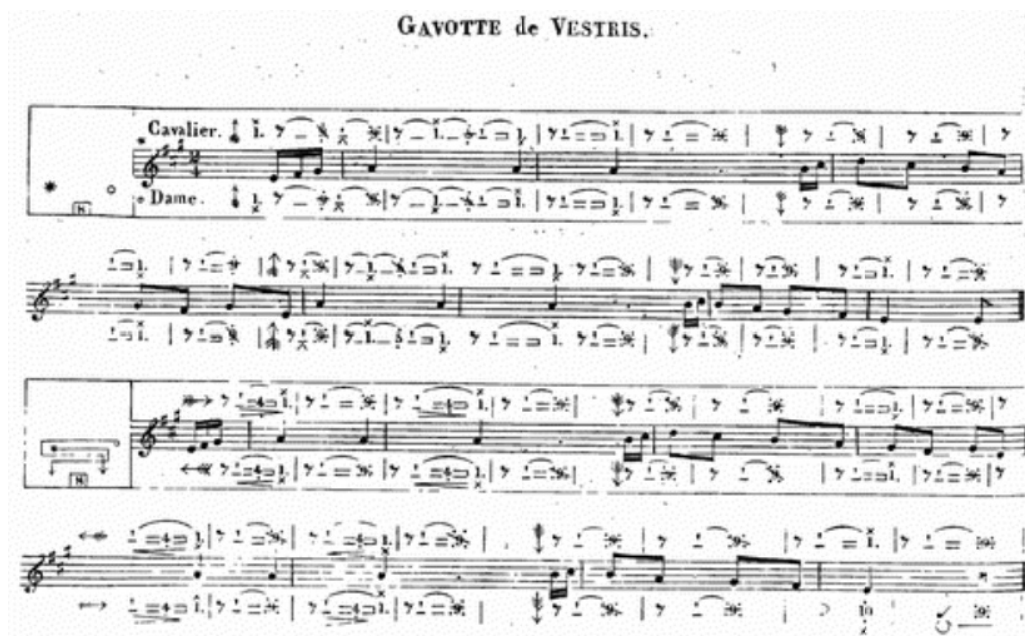
Исполненный впервые в 1785 году, этот Гавот имел большой успех и в последующие годы стал невероятно популярным, закрепился в салонной танцевальной практике²⁴ вместе с именем первого исполнителя — знаменитого премьера Парижской оперы Огюста Вестриса. Благодаря позднейшим публикациям в трактатах и танцевальных сборниках, а также потому, что танец исполнялся на танцевальных вечерах, в салонах и артистических гостиных

²¹ «Партитуры многих этих работ [балетов начала XIX в.] атрибутированы по имени одного композитора несмотря на то, что во многих случаях они включали в себя обильные заимствования» [16, p. 76].

²² Этот номер, представленный в клавире, отсутствует в партитуре.

²³ В клавираном издании этот эпизод отсутствует.

²⁴ В том числе и благодаря распространению мании танца среди модной молодежи.



Пример 2. Фрагмент Гавота Вестриса в записи Е. А. Theleu. (1832) [17, p. 72]

на протяжении не менее чем пятидесяти лет, музыка и хореография Гавота Вестриса сохранились до наших дней, и танец неоднократно исполнялся уже в XX–XXI веке²⁵.

Гавот Вестриса и его драматургическое значение. Гавот Вестриса очень важен для развития сюжета «Танцемании». Он упоминается в тексте либретто дважды. Для объяснения особой роли этого танца (и этой мелодии) в спектакле нужно рассказать содержание двух эпизодов, произошедших в начале и в середине Первого акта. «Танцеман» (г-н Дюлеже) выражает желание посмотреть, как его дочь Фрозина исполняет этот популярный танец. (Здесь и звучит фрагмент оригинальной мелодии Гавота Вестриса.) Цитата Гретри сопровождает мимическую «фразу» г-на Дюлеже (видимо, он показывал начальные па танца). Отметим краткость цитаты: для узнавания хореографии и музыки знаменитого танца зрителям/слушателям потребовалось воспроизведение всего четырех тактов!

Далее Фрозина, желая порадовать отца своими успехами на танцевальном поприще, исполняет Гавот Вестриса целиком. Однако музыка Гретри здесь уже

²⁵ Учащиеся Академии имени А. Я. Вагановой исполняли этот танец в выпускном спектакле 2022 года: Гавот Вестриса был включен в дивертисмент балета «Пахита» Э. Дельдевеза и Л. Минкуса в качестве вставного номера.

не воспроизводится. Для показа полной версии танца Мегюль сочинил другую, грациозную, кокетливую мелодию *Andantino F-dur* (с. 152–163 партитуры).

Второй раз популярный танец упоминается в середине Первого акта, в сцене сватовства офицера Демарсе, влюбленного во Фрозину. Программа сообщает следующее: «Г-н Дюлеже весьма польщен предложением Демарсе, однако постоянно поглощенный своей манией, он спрашивает офицера: “Умеет ли тот танцевать Гавот де Вестрис?” Демарсе, не думая, что этот танец может быть необходим для успеха его брака, отвечает “нет” довольно равнодушно» [7]. (Тут в скобках нужно заметить, что роль офицера Демарсе исполнял как раз Огюст Вестрис. Конечно же, «признание» легендарного танцовщика в том, что он не умеет танцевать Гавот, названный его именем, вызывало у публики взрыв смеха.)

Услышав ответ Демарсе, Дюлеже резко отвечает офицеру отказом. И это повергает просителя в шок: «Молния не быстрее ударяет в землю, чем это слово поражает наших несчастных влюбленных» [7].

Что происходит в это время в музыке? Пантомиму-«вопрос» Дюлеже («Умеет ли тот танцевать Гавот де Вестрис?») здесь сопровождает не оригинальная тема Гретри, а мелодия *Andantino F-dur*. И уже этой мелодии Мегюля придается «хореографическое значение»: она обретает смысл «говорящей»²⁶ цитаты, краткого «упоминания» о знаменитом танце.

Далее наступает драматическая пауза (фермата здесь отчеркнута пометкой «*Grand Silence*»): Вестрис «признается» в своем «неумении», и отец Фрозины принимает решение отказать просителю. Тишину неожиданно взрывают зловещие аккорды *Fortissimo* — «Моя дочь не для вас!» [7].

Высоко оценивая значение Мегюля в развитии музыкального театра, Г. Берлиоз отмечал важность понимания им роли средств музыки в создании драматического эффекта, создающегося не только мелодическими средствами: «Все работает вместе, чтобы создать или разрушить его — мелодия, гармония, модуляция, ритм, инструменты, выбор глубины или высоты диапазона голосов или инструментов, быстрый или медленный темп, а также громкость издаваемого звука» [20, р. 398].

Драматический момент крушения романтических надежд отмечен в указанном выше эпизоде (Прим. 3) ярким контрастом. Кокетливой мелодии Гавота (соло кларнета) противопоставлен нисходящий фанфарный пунктирный мотив фортиссимо, исполняемый скрипками и альтами. Он подкреплен плотным звучанием духовых. Нет сомнений, это и есть момент, изображающий

²⁶ Подробнее о «говорящих цитатах» (небольших фрагментах мелодий популярных арий и других вокальных жанров, включаемых в текст музыки балета с целью создания определенного драматургического эффекта), или *proverbes musicaux* («музыкальные изречения») см.: [16, р. 101; 18; 19, р. 178–179].



Пример 3. Фрагмент Первого акта «балета «Танцемания»,
с. 182–184 партитуры

«молнию», «поражающую» мечты несчастных влюбленных. Нисходящее движение постепенно слабеет, замедляется. Затем наступает новая фаза перехода к отчаянию и тревожным метаниям. Новое состояние передано в учащенном пульсе и резких скачках у струнных, энергичных импульсах басов.

Представленный эпизод ясно демонстрирует роль музыкальных средств в передаче действий, настроений и переживаний героев. Несмотря на ограниченность ресурсов (скромный состав оркестра, простые гармонии и т. д.), здесь нельзя не заметить композиторскую работу Мегюля, убежденного последователя Глюка, осознанно применяющего методы драматизации музыкального ряда.

Изучение текста «Танцемании» позволяет сделать вывод о том, что музыка балета (при всей «простоте мелодий», составляющих партитуру) являлась отнюдь не «дивертисментоподобным» собранием танцевальной музыки, а авторской работой, созданной в русле новой традиции. Выразительные приемы, примененные композитором, способствовали успешному выполнению драматургических задач, поставленных замыслом балетмейстера. Исходя из всего вышесказанного, музыку «Танцемании» Мегюля можно оценить как весьма «способствующую расширению» его репутации²⁷ и причислить

²⁷ «Его музыкальная карьера, начавшаяся в 1782 году, продолжительность которой может быть установлена в тридцать четыре года, была блестяще завершена исполнением 29 опер, а также множества других произведений (которые, не отражая истинный композиторский облик Мегюля, в той же степени, представляют меньший интерес) — таких как музыка балетов, симфоний, кантат и других беглых произведений, но которые, тем не менее, способствуют расширению репутации композитора» [6, р. 497], — отмечал Л. Керубини.

к новому типу произведений смешанного типа — авторской балетной партитуре, созданной с учетом балетмейстерской практики применения заимствованной музыки. Новый композиторский метод был поддержан в дальнейшем (в частности, он широко применялся учеником и последователем Мегюля Фердинандом Герольдом).

Тенденция к усложнению и драматургической выстроенности балетной музыки получила дальнейшее развитие и в творчестве П. Гарделя (как в его музыкальных компиляциях, так и в партитурах, подготовленных в сотрудничестве с композиторами). Она получила дальнейшее развитие, воплотившись в новаторских музыкальных работах Сальваторе Вигано — младшего итальянского современника Гарделя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Saint-Léon A.* La sténographié, ou L'art d'écrire promptement la danse. Paris: Brandus, 1852. 40 p.
2. *Fabris R. M.* Il Bildungsroman di August Bournonville, Studi di danza e identità in movimento. *Mimesis Journal. Scritture della performance* 8. 2019. n. 2 p. 67–87. [Электронный ресурс]. URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/1772?lang=en> (дата обращения: 03.03.2024).
3. *Chapman J. V.* Forgotten Giant: Pierre Gardel. // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 5. No. 1 (Spring, 1987). P. 3–20.
4. *Dratwiczki A.* La réception des symphonies de Haydn à Paris. De nouvelles perspectives de recherche... // *Annales historiques de la Révolution française*. 2005. № 340. P. 83–104.
5. *Homans J.* Apollo's Angels: a history of ballet. New York: Random House, 2010. 643 p.
6. *Le fer et les fleurs: Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) / coordonne par A. Dratwiczki, É. Jardin.* Beaux-Arts: Palazzetto Bru Zane, 2017. 708 p.
7. *Gardel P. G.* La dansomanie: folie-pantomime en deux actes [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books?id=Rpr8rEMuP_YC&printsec=frontcover&dq=LA%2BDANSOMANIE%2B%2BFOLIE-PANTOMIME&hl=ru&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=LA%2BDANSOMANIE%2B%2BFOLIE-PANTOMIME&f=false (дата обращения: 15.05.2024).
8. *La Dansomanie. Ballet de P. Gardel. Arrangé pour le Forté-Piano avec accompagnement de Violon et Dédié à Madame Ginot par Narcisse Carbolet* [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9083437v?rk=343349;2> (дата обращения: 15.05.2024).
9. *La Dansomanie* [Электронный ресурс]. URL: <https://theatre1789-1815.e-monsite.com/pages/pieces-gens-et-lieux/les-pieces/d/la-dansomanie.html> (дата обращения: 15.08.2024).

10. *Pougin A.* Méhul: Sa vie, son génie, son caractère. Par Arthur Pougin. Avec un portrait de Méhul, d'après le pastel de Duereux. Paris: Fischbacher, 1893. 400 p.
11. Grove's Dictionary of Music and Musicians. Fifth edition by Eric Blom. Vol. II C-E. [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.226738/2015.226738.Groves-Dictionary_djvu.txt (дата обращения: 16.04.2024).
12. *Fairfax E.* Le premier navigateur (1785) A Pantomime Ballet by Maximilien Gardel. [Электронный ресурс]. URL: <https://eighteenthcenturyballet.com/le-premier-navigat> (дата обращения: 28.04.2024).
13. *Morabito F.* Évaluer le génie sur son lit de mort: la biographie critique de Méhul par Luigi Cherubini // Le Fer et les Fleurs: Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) / coordonne par A. Dratwicki, É. Jardin. Beaux-Arts: Palazzetto Bru Zane, 2017. 708 p.
14. La Dansomanie // Ballet en deux actes // de Mr Gardel // Representé pour la 1ere fois // Sur le Théâtre des Arts // le 25 Prairial an 8 de la R. F. // le 14 Juin 1800 (Acte 1) [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507239g/f377.item.r=dansomanie%20dansomanie> (дата обращения: 15.05.2024).
15. La Dansomanie // Ballet en deux actes // de Mr Gardel // Representé pour la 1ere fois // Sur le Théâtre des Arts // le 25 Prairial an 8 de la R. F. // le 14 Juin 1800 (Acte 2) [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507240v/f11.item.r=Gardel,%20Pierre-Gabriel> (дата обращения: 15.05.2024).
16. *Smith M.* Ballet and opera in the age of Giselle. Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.
17. *Theleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles (Second Edition). London: Sherwood & Co, 1832. 104 p.
18. Безуглая Г. А. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «airs parlants» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5. С. 6–17.
19. *Blaze F. H. J.* Molière musicien: notes sur les œuvres de cet illustre maître: In 2 vol. Paris: Castil-Blaze, 1852. Vol. 2. 542 p.
20. *Berlioz H.* Les soirées de l'orchestre. Paris: M. Lévy frères, 1852. 436 p.

REFERENCES

1. *Saint-Léon A.* La sténographorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse. Paris: Brandus, 1852. 40 p.
2. *Fabris R. M.* Il Bildungsroman di August Bournonville, Studi di danza e identità in movimento. Mimesis Journal. Scritture della performance 8. 2019. n. 2 p. 67–87. [Электронный ресурс]. URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/1772?lang=en> (дата обращения: 03.03.2024).

3. *Chapman J. V.* Forgotten Giant: Pierre Gardel // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 5. No. 1 (Spring, 1987). P. 3–20.
4. *Dratwiczki A.* La réception des symphonies de Haydn à Paris. De nouvelles perspectives de recherche... // *Annales historiques de la Révolution française*. 2005. № 340. P. 83–104.
5. *Homans J.* Apollo's Angels: a history of ballet. New York: Random House, 2010. 643 p.
6. *Le fer et les fleurs: Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817)* / coordonne par A. Dratwiczki, É. Jardin. Beaux-Arts: Palazzetto Bru Zane, 2017. 708 p.
7. *Gardel P. G.* La dansomanie: folie-pantomime en deux actes [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://books.google.ru/books?id=Rpr8rEMuP_YC&printsec=frontcover&dq=LA%2BDANSOMANIE%2B%2BFOLIE-PANTOMIME&hl=ru&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=LA%2BDANSOMANIE%2B%2BFOLIE-PANTOMIME&f=false (data obrashcheniya: 15.05.2024).
8. *La Dansomanie. Ballet de P. Gardel. Arrangé pour le Forté-Piano avec accompagnement de Violon et Dédicé à Madame Ginot par Narcisse Carbolet* [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9083437v?rk=343349;2> (data obrashcheniya: 15.05.2024).
9. *La Dansomanie* [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://theatre1789-1815.e-monsite.com/pages/pièces-gens-et-lieux/les-pièces/d/la-dansomanie.html> (data obrashcheniya: 15.08.2024).
10. *Pougin A.* Méhul: Sa vie, son génie, son caractère. Par Arthur Pougin. Avec un portrait de Méhul, d'après le pastel de Duereux. Paris: Fischbacher, 1893. 400 p.
11. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Fifth edition by Eric Blom. Vol. II C-E. [Ehlektronnyj resurs]. URL: https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.226738/2015.226738.Groves-Dictionary_djvu.txt (data obrashcheniya: 16.04.2024).
12. *Fairfax E.* Le premier navigateur (1785) A Pantomime Ballet by Maximilien Gardel. [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://eighteenthcenturyballet.com/le-premier-navigat> (data obrashcheniya 28.04.2024).
13. *Morabito F.* Évaluer le génie sur son lit de mort: la biographie critique de Méhul par Luigi Cherubini // *Le Fer et les Fleurs: Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817)* / coordonne par A. Dratwiczki, É. Jardin. Beaux-Arts: Palazzetto Bru Zane, 2017. 708 p.
14. *La Dansomanie // Ballet en deux actes // de Mr Gardel // Représenté pour la 1ere fois // Sur le Théâtre des Arts // le 25 Prairial an 8 de la R. F. // le 14 Juin 1800 (Acte 1)* [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507239g/f377.item.r=dansomanie%20dansomanie> (data obrashcheniya: 15.05.2024).
15. *La Dansomanie // Ballet en deux actes // de Mr Gardel // Représenté pour la 1ere fois // Sur le Théâtre des Arts // le 25 Prairial an 8 de la R. F. // le 14 Juin 1800 (Acte 2)* [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507240v/f11.item.r=Gardel,%20Pierre-Gabriel> (data obrashcheniya: 15.05.2024).

16. *Smith M.* Ballet and opera in the age of Giselle. Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.
17. *Theleur E. A.* Letters on Dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles (Second Edition). London: Sherwood & Co, 1832. 104 p.
18. *Bezuglaya G. A.* O dramaturgicheskoy roli citat v muzyke baletov pervoy poloviny XIX veka: «airs parlants» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5. S. 6–17.
19. *Blaze F. H. J.* Molière musicien: notes sur les œuvres de cet illustre maître: In 2 vol. Paris: Castil-Blaze, 1852. Vol. 2. 542 p.
20. *Berlioz H.* Les soirées de l'orchestre. Paris: M. Lévy frères, 1852. 436 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф.; bezuglaya@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezuglaya G. A. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof., Prof of the Chair; bezuglaya@inbox.ru