

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 78.085.25; 782; 7.067.4

ФРАНЦУЗСКАЯ КАДРИЛЬ КАК ЯВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ПАРИЖА ВТОРОЙ И ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТЕЙ XIX ВЕКА

Безуглая Г. А.¹

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

Статья посвящена исследованию роли и значения французской кадрили в парижской музыкальной жизни второй-третьей четверти XIX века. Освещается исторический контекст, обусловивший распространение все более демократичных и доступных форм общественных развлечений, а также условия, предопределившие возрастание популярности кадрили.

Выявляются основные особенности техники создания музыки кадрили (сеты кадрили составлялись аранжировщиками, использующими популярные оперные мелодии, благодаря чему парижане нередко знакомились с музыкой опер на балу, исполняя танец). Показаны приемы адаптации, придающие мелодиям опер жанровые свойства контрданса (изменение первоначальной ритмической канвы, темпа, фразировки, фактуры). Отмечаются свойства «эффекта кадрили», обусловленного применением приема «окарикатуривания» исходного материала. Осмысление этого эффекта в русле академической музыки обусловило получение художественных результатов в сочинениях комического, скерцозного характера.

Показаны положительные стороны влияния кадрили на формирование музыкального опыта, ее способность передавать интонационное содержание художественных произведений в упрощенной, доступной для неподготовленного восприятия форме. Высказываются причины, объясняющие парадоксально малый (в сравнении с музыкой опер) интерес составителей кадрили к использованию балетной музыки.

Ключевые слова: французская музыка; танцевальная музыка; французская кадрили; Филипп Мюзар; танцевальные жанры; музыкальные цитаты; французская опера; музыкальный опыт; музыкальное восприятие; фортепианные переложения.

FRENCH QUADRILLE AS PHENOMENON OF MUSICAL LIFE IN PARIS,
2nd-3rd QUARTER OF 19th CENTURY*Bezuglaya G. A.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi st., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the study of the role and significance of the French quadrille in the Parisian musical life of the second-third quarter of the 19th century. The historical context that determined the spread of more democratic and accessible forms of public entertainment, as well as the conditions that predetermined the increase in the popularity of the quadrille are highlighted. Quadrille music was played in ballrooms, in gardens and parks of Paris and the suburbs; quadrilles were played on the piano in drawing rooms, and were learned as instructional pieces. The main features of the technique of creating quadrille music are revealed: quadrille sets were composed by arrangers using popular opera melodies. Adaptation techniques are shown that give opera melodies the genre properties of contradance: changes in the original rhythmic canvas, tempo, phrasing, texture. Giving the source material dance properties often led to simplification and loss of individual features of the original, – but with the acquisition of the character of a cheerful frivolous dance. The properties of the “quadrille effect” caused by the use of the technique of “caricaturing” the source material are noted. Reflection of this effect in the mainstream of academic music led to artistic results in works of a comic, scherzo nature.

Taking a significant place in the musical life of Parisians, quadrille music influenced public musical tastes. The positive aspects of its influence on the formation of musical experience are shown: the ability to convey the intonation content of artistic works in a simplified, accessible form for unprepared perception. The reasons are expressed that explain the paradoxically small (in comparison with opera music) interest of quadrille composers in the use of ballet music.

Keywords: French music; dance music; French quadrille; Philippe Musard; dance genres; musical quotations; French opera; musical experience; musical perception; piano arrangements.

Французская кадриль – бальный танец, имеющий более чем полувековую историю бытования в танцевальных залах Европы и России. Он оформился в самостоятельную разновидность танца на публичных парижских балах в первом десятилетии XIX века и получил широкое распространение в европейской и русской практике примерно в период с 1820-х до конца 1870-х годов. Французская кадриль состояла из традиционных танцевальных фигур и исполнялась обычно двумя или четырьмя парами в квадратном построении. Описания шести (*Le Pantalon, L'été, La Poule, La Pastourelle, La Trénis, Finale*) фигур французской кадрили и история ее формирования подробно освещены в литературе [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7]. В аспекте музыкальной составляющей этого танца представляют большой интерес не только характерные свойства музыки французской кадрили, но также те ее особые статус и значение, которые она приобрела в общественной музыкальной жизни Парижа.

Популярность кадрили объясняется, прежде всего, социальными преобразованиями в обществе, вызванными Великой французской революцией, а также буржуазными революциями 1830 и 1948 годов. Заметным следствием этих преобразований и демократизации общественной жизни стало распространение общественных бальных залов, обустроенных оркестрами или инструментальными ансамблями. Стоимость билетов на публичные балы постепенно становилась все более доступной для простых парижан, благодаря чему бал стал формой массового развлечения, кадриль – центральным его компонентом¹, а музыка кадрили – одной из самых заметных и популярных форм легкой музыки того времени. Если Вена, веселясь и вальсируя на городских карнавалах и праздниках, отдавала дань восхищения искусству Й. Ланнера и И. Штрауса, провозглашая популярность вальса по всей Европе, то Париж воистину становился европейской столицей кадрили.

Типичные особенности музыкального сопровождения кадрили

Музыка французской кадрили в целом унаследовала свойства своего предшественника – контрданса. Каждый из ее разделов (фигур) представляет собой две-три мелодические фразы квадратной структуры с простым бас-аккордовым сопровождением. К особенностям музыки кадрили относятся двухдольный или шестидольный размер, оstinатный пульс с четко артикулированной сильной долей, мелодия песенного склада. Жанровые свойства контрданса были характерны для всех разделов кадрили, кроме финального галопа².

¹ Французский историк Франсуа Гасно отмечал: «В менее пресыщенных кругах значение основного развлечения, тем не менее, перешло от контрданса к кадрили» [5, s. 45].

² Дополнение кадрили финальной фигурой сопровождалось исполнением свободно-импровизационных танцев чаху (французской разновидности испанской качучи), а позднее –



Илл. Бал-маскарад во французской Опере в XIX в. Эжен Луи Лами. Гравюра

Балы в Опере. Руководители балльных оркестров и составители кадрилией

В описываемый период повсеместной популярности кадрилией самые знаменитые балы и балы-маскарады проводились в ведущих театрах Парижа, и прежде всего в парижской Опере Пелетье³, театральный зал которой был адаптирован для проведения балов и размещения танцующих в зрительном зале⁴.

Огромную известность в качестве руководителя балльного оркестра парижской Оперы в то время получил композитор и дирижер Филипп Мюзар (1792–1859) – легендарный музыкант, олицетворявший «Золотой век оперных балов» [10, s. 230] первой половины XIX века. Его оркестр исполнял разнообразный репертуар: вальсы, польки, контрдансы, мазурки, кадрили, галопы – и задавал стиль и традиции танцевальной музыки Франции. Мюзар проявил себя как талантливый композитор, исполнивший со своим оркестром десятки популяр-

канкана. Считалось, что исполнители этих танцев проявляли такую телесную раскрепощенность, что нарушали общественный порядок.

³ Балы в Опере Пелетье проводились с 1821 по 1873 год, то есть на всем протяжении существования этого театрального здания. Впоследствии балы были перенесены в Оперу Гарнье (с 1875 по 1903 год) [8, s. 106].

⁴ «Господин Регент своим указом от 31 декабря 1715 года разрешил проводить публичные балы три раза в неделю в Оперном зале. Директора заказали машину, с помощью которой партер и оркестр поднимались на уровень сцены. Комната была украшена люстрами и шкафом в глубине, двумя оркестрами по обеим сторонам, буфетом с закусками в центре» [9, s. 71].

ных кадрилей. При сочинении или составлении кадрилей Мюзар часто использовал известные мелодии преимущественно оперного репертуара. Создавая их аранжировки, Мюзар придавал темам новое звучание, исходя из выразительных возможностей своего оркестра, включающего большое количество медных духовых и ударных инструментов.

В 1854 году пост капельмейстера бального оркестра Оперы занял другой известный бальный дирижер – Исаак Штраус («Парижский Штраус», 1806–1888). Его семнадцатилетняя деятельность по сочинению/составлению и исполнению кадрилей тоже была продуктивной. Наряду с Ф. Мюзаром и И. Штраусом в театральных и бальных залах успешно выступали многие другие руководители танцевальный ансамблей и оркестров, а именно: считавшийся соперником Мюсара Луи-Антуан Жюльен, братья Толбек, Жан-Батист Арбан, Огюст Десблен.

Для составления кадрилей применялась и музыка балетов, популярных песенок, а позднее, с приходом на парижскую сцену Ж. Оффенбаха, оперетт. Однако музыка опер на протяжении более чем полувека представляла основной материал для заимствований.

«Всепроникновение» французской кадрили

Занявшая центральное положение в парижской бальной жизни примерно к 1820-м годам кадриль, ее музыка начали обретать новые свойства, все шире занимая пространство музыкального восприятия и опыта парижан. Кадриль получила распространение отнюдь не только в бальных залах и в танцевальных салонах. В теплое время года популярные мелодии пяти ее основных фигур – *Le Pantalon*, *L'été*, *La Poule*, *La Pastourelle*, *La Trénis*, *Finale* – исполнялись в парках и садах города и предместий, звучали в трактирах и на постоянных дворах⁵. Французская кадриль не знала классовых границ: она исполнялась в аристократических и буржуазных гостиных, ее мелодии были хорошо знакомы простым парижанам. Тотальное проникновение музыки этого танца в повседневную музыкальную жизнь общества было трудно не заметить. Музыка кадрили приобрела популярность и распространение в сфере домашнего и салонного музицирования, ее переложения для фортепиано (или небольших ансамблей) издавались крупными тиражами.

Простота ритма и фактуры фортепианных версий танца обусловила широкое их применение в педагогике: кадрили охотно разучивали на фортепиано в каче-

⁵ «Независимо от сезона, небольшие группы музыкантов исполняли танцевальную музыку в тавернах, кабачках на окраинах города. Облегченные ноты для кадрили можно было купить и принести домой для любительского исполнения на фортепиано или в небольших камерных ансамблях. ...Одни и те же мелодии можно было услышать практически повсеместно от церковных служб до каменных ям Монмартра, с легкостью пересекающие границы классов» [11, р. 506–507].

стве инструктивных пьес. Так, например, в парижском журнале «Le Pianiste» в заметке фортепианного педагога Ш. Шалье от 5 марта 1835 года отмечались положительные стороны использования материала кадрилией для начального обучения игре на фортепиано: «Этот тип композиции настолько легкий, что я смею его рекомендовать и отметить: 1) единообразие восьмитактового периода, которое рано приучает ученика к квадратным музыкальным фразам; 2) единообразие ритма, ...дающее интуитивное понимание сильных и слабых долей. ...Я добился, таким образом, хорошо размеренной игры от молодых учеников, которым было трудно ощущать значение точных длительностей» [12, s. 71].

Французская опера – французская кадриль

Как уже отмечалось, Ф. Мюзар был одним из первых, кто стал широко применять метод музыкальных компиляций с использованием оперной музыки⁶. «Из одной или из разных опер он группирует мелодии или отдельные пьесы, соединяет искусными переходами, украшает блестящими вариациями», – писал рецензент *Revue Musicale* [14, s. 28].

Ф. Мюзар и И. Штраус, как и другие руководители балльных оркестров, оперативно реагировали на появление оперных новинок, и каждая успешная театральная премьера сопровождалась многократным исполнением оперных «хитов» в танцевальных залах. Например, премьера оперы Гаэтано Доницетти «Дон Паскуале» состоялась в Париже 3 января 1843 года. Сразу после этого ее темы послужили основой для аранжировки Мюзара, исполнившего кадрили на очередной серии балов-карнавалов. Спустя два месяца, 4 марта того же года, публикация в «*La France Musicale*» анонсировала появление и продажу сетов кадрилией на темы из «Дона Паскуале» уже в переложении для фортепиано сразу двух авторов – Николя Луи (1807–1857) и Кристиана Бозисио (1807–1858) [15].

В некоторых случаях исполнение и публикация кадрилией на темы оперы происходили еще до премьерного спектакля. Так, например, сообщение об издании двух кадрилией в фортепианном переложении Мюзара для двух или четырех рук на темы из комической оперы «Черный кодекс», появилось в прессе в то время, как эта опера Луи Антуана Клаписсона лишь готовилась к постановке [15]⁷.

Складывалась парадоксальная ситуация, когда повсеместное исполнение мелодий опер на танцевальных вечерах нередко приводило к тому, что парижане

⁶ «Многие из популярных кадрилией были заимствованы из опер, поставленных в Théâtre Italien, Opéra Comique, а также из балетов и опер, поставленных в Académie Royale de Musique», – отмечал обозреватель журнала *Le Ménestrel* 23 марта 1834 года [13].

⁷ Аналогичная практика в отношении исполнения и публикаций кадрилией сложилась в то время и в России. Так, Н. А. Рыжкова приводит в качестве примера историю «предварительного» знакомства с операми Россини и Мейербера: «Музыка Гугенотов зазвучала в России гораздо раньше ее оперной постановки – уже в 1836 году» [16, с. 202].

первоначально знакомились с музыкой оперы «телесно» на балу, во время исполнения танца. Парижский критик по этому поводу писал в 1834 году следующее: «Большая часть парижской публики почти всегда танцует оперу, прежде чем увидит ее. У произведений наших композиторов есть два способа, чтобы завоевать популярность: если они не попадают напрямую в наш слух, они пройдут через наши ноги, чтобы достичь наших ушей» [13].

Музыка опер обретала тем самым известность и среди тех, кто и совсем не посещал оперу, а лишь любил танцевать (или слушать музыку на прогулке в парке, или поигрывать ее фрагменты на фортепиано дома).

Адаптация мелодий опер и «эффект кадрили»

Кадрили могли составляться по-разному: с использованием мелодий одной или нескольких опер. Количество исполненных и опубликованных в период с 1825 по 1875 год сборных сетов кадрили подсчитать трудно из-за того, что при публикации нот имя автора, как и название оригинального произведения, послужившего источником для компиляции, указывались далеко не всегда. Но число таких публикаций велико⁸.

Необходимость соответствовать жанровым ограничениям, определяющим не только размер и структуру, но и другие особенности музыки кадрили, вынуждала авторов аранжировок осуществлять преобразования исходного музыкального материала. Танцевальные движения обуславливали применение здесь лишь двухдольного размера (или размера 6/8), а оживленное движение «вприпрыжку» и веселый характер танца определяли как частоту метрического пульса, так и некоторые другие особенности ритма и фразировки.

Авторы переложений подходили к работе с исходным материалом по-разному: в одних случаях мелодико-ритмические и фактурные особенности оригинала соблюдались почти полностью (если выбирались мелодии, сходные по характеру и пульсации), а в других – подвергались изменениям. Изменения, вносимые аранжировщиками, нередко приводили к упрощению, и обычно, как следствие, – к обеднению выразительных свойств музыки. Исследователи танцевальной музыки, отсылая к примерам подобных ритмических адаптаций оперных арий [11; 16; 17], отмечали, что подобные «жанровые модуляции»⁹, меняя характер музыки, «лишают ее индивидуальности» [16, с. 207], а порой и превращают в некий «четырехугольный скелет оригинала» [11, р. 522].

⁸ В публикациях практически не встречаются партитуры – лишь переложения для фортепиано для двух и четырех рук, или для скромного ансамбля (например, публикации Ф. Мюзара преимущественно предлагают исполнение на фортепиано с участием флейты *ad libitum*).

⁹ Термин Н. А. Рыжковой: «Изменение жанра при сохранении тематического материала музыки можно назвать *жанровой модуляцией*» [16, с. 206].

Однако в некоторых случаях и такое упрощение оригинала было недостаточным для обывателя, жаждущего бездумного развлечения¹⁰. Атмосфера необузданного веселья, царящая на парижских балах-маскарадах 1820–40-х годов, вкупе с сольными выступлениями исполнителей «чаху» (качучи) и канкана, привлекающих внимание полиции свободой телодвижений, создавала дополнительный смысловой фон, подкрепляющий «легковесность» общепринятого представления о музыке французской кадрили.

Иногда ускорение темпа и учащение пульса сами по себе создавали эффект упрощения, «оглупления» содержания музыки. Так, например, подпрыгивающе-веселая интерпретация, представленная сразу двумя адаптациями¹¹ арии Жермона «Ты забыл край милый свой» из «Травиаты» Дж. Верди, где «благородная напевная мелодия очерчивает облик любящего и преданного отца» [21, с. 134], наделяла тему (при сохранении ее интонаций и ритма) чертами смешной карикатуры. Подобное превращение оригинала, совершаемое с помощью приемов кадрилиной адаптации, представляет собой довольно интересное явление. Назовем его «эффектом кадрили» и отметим его специфические особенности.

Наиболее яркое проявление этого эффекта наблюдается при соединении серьезного драматического содержания цитируемого произведения с «весельеобразующими» свойствами кадрили – ускоренным темпом, укороченной фразировкой, бодрым пульсом фактуры, громкими «несуразными» заключительными аккордами по окончании каждого шестнадцати тактов (вне зависимости от степени их функциональной подготовленности).

Невзирая на то, что данная выразительная особенность кадрили изначально не была замечена ни ее поклонниками, ни хулителями, со временем «эффект кадрили» все же был отрефлексирован в русле академической музыки. Он нашел применение в произведениях вполне «серьезных» композиторов, исполь-

¹⁰ В качестве примера приведем диалог, услышанный в музыкальной лавке и записанный журналистом Р. Сиккером: «Маленькая леди выглядит хорошенькой: бодро входит; магазин.

– Мсье, говорит она клерку, я бы хотела кадрили до мажор.

– Мадам, не существует кадрили, которая была бы сочинена от начала до конца в одном тоне, каждая фигура идет в разных тональностях.

– Но, сударь, посмотрите внимательнее: госпожа *** сыграла на днях вечером в том же тоне целую кадрили, и я хочу сделать то же самое.

Несчастный юноша... переворачивает музыкальный магазин вверх дном. Барышня просматривает все кадрили одну за другой и, убедившись окончательно, что все эти танцевальные сборники не написаны в единой тональности, смело принимает решение – выбирает одну кадрили из ста и говорит с торжествующим видом изумленному приказчику:

– Ой! ХОРОШО! В конце концов, это не имеет значения! Я уберу фа-диез из «Лета», си-бемоль из «Пастурели», и таким образом у меня будет вся кадрили в до мажоре.

...Мне нет нужды выражать свое изумление в этот момент, когда музыка становится все более и более универсальным языком, чтобы запечатлеть такой акт музыкальной простоты. К счастью, склонность к кадрилям в до мажоре встречается очень редко» [18].

¹¹ Кадрили на мотивы из «Травиаты» Дж. Верди – James. Bellak Traviata Quadrilles (№ 1) [19, p. 3], Henri Laurent La Traviata Quadrilles (№ 4 La Trenis) [20, p. 20].

зующих специфические свойства кадрилиных аранжировок для придания произведению шуточного характера. Прием, в частности, воспользовался Эммануэль Шабрие в пьесе «Воспоминания о Мюнхене, фантазия в форме кадрили» (на темы из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера). «Сжатие» и «оттанцовывание» исходного материала в данном случае можно расценивать как результат художественного осмысления «эффекта кадрили».

Аналогичный пример музыкальной рефлексии представляет совместное сочинение Габриэля Форе и Андре Мессаже «Сувениры из Байройта, фантазия в форме кадрили на любимые темы из “Кольца Нибелунга” Рихарда Вагнера»¹² для двух фортепиано, где суровые мелодии из «Золота Рейна», «Валькирии», «Зигфрида» и «Гибели богов» предстают в развеселых ритмах фигур французского танца. Чувство глубокого пиетета и искреннего восхищения талантом немецкого художника преподнесены здесь в форме изящной, поистине французской музыкальной шутки.

Французская кадрили – французская опера

Связь кадрили и оперы имела и обратную форму взаимодействия: композиторы в своих произведениях охотно воспроизводили картины бала (пример – сцена бала-маскарада из оперы Даниэля Обера «Густав III, или Бал-маскарад» (Опера Пелетье, 1833). То же либретто Эжена Скриба четверть века спустя послужило для создания «Бала-маскарада» Дж. Верди. Сцена бала воссоздается в операх «Карл VI» Ф. Галеви, «Золушка» Дж. Россини, «Венецианский карнавал» А. Тома, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно.

Танцевально-метрические формулы контрданса, кадрили также получали отображение в операх французских композиторов описываемого периода (особенно это было характерно для произведений Д. Обера). Например, в V акте «Густава III» (при том, что сюжет оперы переносил зрителя в XVIII столетие) музыка эпизода бала воспроизводила характерные ритмы танцевальной музыки XIX века. Подобное воспроизведение жанровых свойств кадрили встречалось и в других сюжетно не связанных с эпохой кадрили операх. Так, историческим событиям XV века, послужившим основой для либретто оперы «Карл VI» Ф. Галеви, соответствовал лишь первый номер бала – медленный церемонный танец Пavana. Следующие пьесы (Маскарад и Бурре) демонстрировали жанровые свойства контрданса.

¹² Ее название в рукописи – «Souvenirs de Bayreuth. Quadrille sur les motifs favoris de l'Anneau de Niebelung, R. Wagner», op. posth., pour piano à quatre mains [22].

Дискурс

Практика повсеместного распространения музыки кадрили, очевидно, воздействовала на общественные музыкальные вкусы, вызывала дискуссии в прессе. А раскрепощенный характер канкана неуклонно повышал градус общественного негодования. Музыкальные обозреватели, оценивая последствия «кадрильной адаптации» оперных шедевров, воспринимали их как уничтожение последних: «Остановитесь на минутку у музыкального торговца, послушайте покупателей, что они просят? Контрдансы и ничего, кроме контрдансов. Это будет кадриль из «Роберта», кадриль из «Робин Гуда»¹³, кадриль из «Дон Жуана», всегда кадрили. Мейербер, Вебер и Моцарт не продавались бы, если бы не были аранжированы как контрдансы; издатели не купили бы ни одной партитуры, если бы не могли свободно разрезать ее на контрдансы; ария не имеет никакой ценности в глазах торговца, если ее тема восстает против аранжировки как кадрили» (цит. по: [11, р. 515]). Кадриль называли «смертельным врагом искусств»¹⁴, отражающим ограниченность обывательских музыкальных вкусов. «Был ли когда-нибудь вкус хуже, чем тот, что царит сегодня, и господствовала ли когда-нибудь контрдансная музыка, эта отвратительная музыкальная чума, как сейчас?» – восклицал музыкальный критик Дж. Майнцер (цит. по: [11, р. 515]).

Но нередко музыка кадрили получала и безусловное одобрение журналистов, пишущих в музыкальной прессе. «Братья Толбек и Мюзар уже давно умеют аранжировать шедевры наших великих мастеров, и они оправдывают свой успех редким талантом, проявленным в этой специальности, а также совершенством своего исполнения», – отмечал обозреватель журнала «Le Ménestrel» [24]. «Эти искусные аранжировки наших лучших опер каждый день вносили и продолжают вносить очарование в наши гостиные. Если г-н Мюзар занял выдающееся место среди художников, почитающих столицу, это ясное доказательство того, что природа наделила его творческим гением» [14, s. 29], – восхищался критик.

Авторитетные музыканты по-разному относились к увлечению музыкой кадрили. Историк музыкального искусства Франции Артюр Пужен, именующий Ф. Мюзара «Паганини танца» и «королем кадрили» в «Словаре музыкантов», посвятил кадрилям (благодаря исполнению которых прославился оркестр Мюзара) статьи в серьезных справочных изданиях [9, s. 75–76; 25, s. 255–256]. Гектор Берлиоз упоминал об исполнителях музыки кадрили с большой долей иронии, однако не мог не признавать популярность и вездесущность танца. О концерте оркестра Мюзара на Елисейских полях он отзывался так: «Кадриль – это хлеб насущный парижанина» [26]. Кастиль Блаз, сохраняя объективность

¹³ Имеется в виду опера К.-М. Вебера «Вольный стрелок», поставленная в Париже под названием «Робин Гуд» («Robin des Bois») в 1824 г.

¹⁴ «Если случайно здесь и можно найти талант, то всегда обязательно встретишься с рутиной, которая является смертельным врагом искусств, поскольку она их принижает», – писал музыкальный критик в журнале «Gazette Musicale de Paris» об увлечении кадрилями [23, s. 101].

тона в материале, посвященном кадрили (публикация в журнале «La France musicale» [7]), уделил особое внимание приемам аранжировщиков, использующих тематизм опер. Отмечая важность популяризации хорошей музыки, он положительно оценивал появление большого количества публикаций фортепианных переложений.

Музыка кадрили как семиотический инструмент

Нельзя не отметить то положительное, что происходило благодаря установлению тесной связи кадрили и оперы. Во-первых, исполнение кадрили, использующих музыку оперных произведений, вносило посильный вклад в популяризацию последних, а в ряде случаев способствовало продлению их театральной жизни. Во-вторых, не теряя своего прикладного назначения, музыка кадрили участвовала в формировании музыкального опыта, «доставляя» интонационное содержание театрального репертуара (и в целом академической музыки) до обычного, неискушенного в сфере искусства человека в упрощенной, «упакованной» и потому доступной форме. Благодаря накоплению впечатлений музыкальный опыт слушателей кадрили обогащался, появлялся интерес к более глубокому и заинтересованному ознакомлению и с оригиналами – т. е. с самой оперной музыкой, а также и другими образцами серьезной композиторской музыки. В-третьих, изучение музыки кадрили позволяло современникам знакомиться с интонационным материалом многих театральных произведений XIX века. Нужно отметить, что в процессе «окадриливания» участвовала и музыка балетов, но в меньшей степени.

Почему не применялась музыка балета (при том, что танцевальная моторика кадрили аранжировок, использующих музыку балетов, очевидным образом могла быть более «удобной» и «дансантажной»)? Отчего же парижане предпочитали «танцевать оперу»? Ответов на эти вопросы, по нашему представлению, здесь может быть несколько.

Во-первых, роль композитора при создании балета (по крайней мере, на протяжении столетия, предшествующего расцвету кадрили) была второстепенной. Любые творческие инициативы музыканта полностью подчинялись замыслу сочинителя балета – хореографа, и общепринятым было представление о балетной музыке как о малозначимой, неинтересной, незаметной. Кастиль Блаз еще в 1824 году отмечал, что «она [публика – Г. Б.] требует впечатлений, а не отвлечения внимания; она хочет, чтобы ее развлекали на сцене, а не переносили действие в оркестровую яму» (цит. по: [27, р. 381]). Следовательно, интонационный материал музыки опер был намного привлекательнее, выразительнее, ярче. Все свои самые оригинальные и интересные интонационные решения композиторы приберегали для опер. «Это красивые вещи! Я мог бы сохранить их для своей оперы», – писал А. Адан, оценивая потенциал своих мелодических идей (цит. по: [27, р. 375]).

Во-вторых, музыка балетов в того времени нечасто была авторской (в сегодняшнем понимании слова). Лишь начиная с 1830-х парижские театры начали представлять премьеры балетов на музыку А. Адана, Ж.-М. Шнейцхоффера, Ф. Герольда, Ц. Пуни. На момент подъема и расцвета популярности кадрили большинство балетной музыки составляли сборные партитуры, либо авторские работы, включающие большое количество заимствований¹⁵. И нужно учесть, что при создании компиляций основной материал для заимствований тоже поставляла музыка опер. Таким образом, создатели балетных партитур, как и аранжировщики кадрили, черпали из одного источника!

В-третьих, парижане испытывали удовольствие от возможности подпевать знакомым мелодиям. При том, что профессиональный танец утратил тесные связи с вокальной составляющей еще в эпоху Возрождения, в быту песенное начало продолжало сохранять былое значение. Большинство контрдансов, использовавшихся в бальной практике XVIII и рубежа XVIII–XIX веков, содержало вокальную составляющую и поэтический текст. Так, например, рассказывая о происхождении первой фигуры кадрили *le Pantalon*, Кастиль-Блаз отмечал: «Эти стихи, очень хорошо рифмованные, как и другие, были сымпровизированы, адаптированы к очень старой контрдансной мелодии, которая до сих пор используется. ... Ее пели хором на некоторых балах, в то время как танцоры и оркестр исполняли контрданс, который стал веселым из-за шутливых стихов» [7, s. 229]. Филипп Мюзар в поисках новых выразительных приемов привлекал к участию в своих выступлениях вокалистов, и даже хоры. Так, например, во время бала-маскарада с участием оркестра Мюзара 1835 года «между авансценами был переброшен подвесной мост и под аркой шестьдесят музыкантов в характерных костюмах исполняли кадрили в сопровождении сорока певчих» [30, s. 128].

Изучение следа, оставленного исполнителями кадрили в музыкальном сознании и памяти парижан за долгий, более чем пятидесятилетний, период, дает возможность яснее представить картину формирования общественного музыкального опыта. Невозможно отрицать, что культурные стандарты середины XIX века в значительной степени отличаются от современных. (Сегодня академическая и популярная музыка имеют очень мало точек соприкосновения.) Соединение неслыханной по масштабу массовости и простоты (кадриль) с интонационным богатством классической музыки (опера), произошедшее в эпоху кадрили, представляет собой уникальное явление в истории музыкального искусства.

¹⁵ Вопросы применения заимствований в балетной музыке раскрываются, в частности, в работах Г. А. Безуглой [28; 29].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ивановский Н. П.* Бальный танец XVI–XIX веков. Л: Искусство, 1948. 215 с.
2. *Cellarius H.* La Danse des salons. Paris: J. Hetzel, 1847. 174 s.
3. *Aldrich E.* From the Ballroom to Hell: Grace and Folly in Nineteenth-century Dance. Evanstone, Illinois: Northwestern University Press, 1991. 225 p.
4. *Masson F.* Les quadrilles à la cour de Napoléon 1er (1806–1813). Paris: Daragon, 1904. 89 s.
5. *Gasnault F.* Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870. Paris: Aubier, 1986. 343 p.
6. *Стратилатов Б.* Французская кадрили в России [Электронный ресурс]. URL: https://docs.google.com/document/d/e/2PACX-1vTA1RVNm9Z8yLHX7YiAxXLjp9E_CR1qwpWvsn5qmJe47hbhVLHkopaSg3go7UU2K9W4yTJ3bVH0maVa/pub (дата обращения: 21.03.2025).
7. *Castil-Blaze.* Le Quadrille. // La France musicale: paraissant le dimanche sous le patronage des célébrités musicales de la France et de l'étranger [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69660w/f239.item.r=La%20France%20musicale> (дата обращения: 30.01.2025).
8. *Cahusac L.* La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse. Seconde partie – Livre deuxième. Chapitre VII. Des Bals publics A La Haye [i.e. Paris]: Chez J. Neaulme, 1754. 604 s.
9. *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme qui s'y rattachent. Paris: Firmin-Didot et cie. 1885. 775 s.
10. *Schnapper L.* Musique et musiciens de bal: Isaac Strauss au service de Napoléon III. Paris: Hors collection Hermann. 2023. 347 s.
11. *Clark M.* The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th Century Paris // The Journal of Musicology [Электронный ресурс]. URL: <https://online.ucpress.edu/jm/article-abstract/19/3/503/63069/The-Quadrille-as-Embodied-Musical-Experience-in?redirectedFrom=PDF> (дата обращения: 08.12.2024).
12. *Chaulieu Ch.* Variétés. De la contredanse. // Le Pianiste 2 [Электронный ресурс]. URL: [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1178896g/f76.item.r=Le%20Pianiste%202%20\(5%20March%201835\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1178896g/f76.item.r=Le%20Pianiste%202%20(5%20March%201835)) (дата обращения: 14.02.2025).
13. La contredanse // Le Ménestrel 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619267c/f1.item.r=Le+Menestrel++1834> (дата обращения: 21.03.2025).
14. *Fétis F.-J.* Question de propriété littéraire // Revue Musicale [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books?id=F6q8r0PxmKkC&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 14.03.2025).
15. La France Musicale [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69660w/f82.item.r=La%20France%20musicale> (дата обращения: 21.03.2025).
16. *Рыжкова Н. А.* Бальные танцы и оперная музыка начала XIX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. СПб.: ДБ, 2001. С. 196–210.

17. *Clark M.* Understanding French Grand Opera through Dance [Электронный ресурс]. URL: <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/e17b8191-602a-419f-9502-03db0e824acc/content> (дата обращения: 21.03.2025).
18. *Sincère R.* Petit Chronique. Le quadrille in UT. // *Le Ménestrel: Journal de musique* [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5618153p/f3.item.r=quadrille> (дата обращения: 22.03.2025).
19. *Bellak J.* Traviata Quadrilles. Philadelphia: G. André & Co., 1858. 8 p.
20. The Ballroom Music Book, containing fifty waltzes, forty polkas, ten galops, twelve sets of quadrilles, two varsovianas, two schottisches for the pianoforte. Jimmy Shand Collection. Vol. 12. Boosey Musical Cabinet Series. London: Boosey and Sons, s. a. 1860. 153 p.
21. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка / сост. М. С. Друскин. Л.: Музыка, 1968. 623 с.
22. *Форе Г., Мессаже А.* Воспоминания о Байройте. «Кадриль на любимые мотивы из «Кольца Нибелунга» Р. Вагнера», op. posth., для фортепиано в четыре руки. Рукопись музыки [Электронный ресурс]. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42982899j> (дата обращения: 22.03.2025).
23. *Revue Critique.* Deuxième caprice pour le piano sur la Folle de Grisar par Henri Herz, op. 83 [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteмуl18363pari/page/100/mode/2up> (дата обращения: 22.03.2025).
24. Countredance // *Le Ménestrel: journal de musique* [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619267c/f1.item.r=Le+Menestrel++1834> (дата обращения: 14.03.2025).
25. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément.* by Fétis, François-Joseph, 1784–1871; Pougin, Arthur, 1834–1921. Paris: Firmin-Didot. 1878. 706 s.
26. *Berlioz G.* Virtuoses. Le concert Musard, M. Wulle // *Feuilleton du Journal des Débats*. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats600626.htm> (дата обращения: 25.03.2025).
27. *Jordan S.* The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820–1850. // *Dance Chronicle* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jstor.org/stable/1567417>. (дата обращения: 14.03.2025).
28. *Безуглая Г. А.* Методы музыкально-редакторской работы Сальваторе Вигано: музыкальная композиция трагедии-балета «Весталка» // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2020. № 4 (69). С. 53–71.
29. *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 (58). С. 6–17.
30. *Gasnault F.* Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France // *Un animateur des bals publics parisiens. Philippe Musard (1792–1859)* [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96032746/f119.item> (дата обращения: 25.03.2025).

REFERENCES

1. *Ivanovskij N. P.* Bal'nyj tanec XVI–XIX vekov. L: Iskusstvo, 1948. 215 s.
2. *Cellarius H.* La Danse des salons. Paris: J. Hetzel, 1847. 174 s.
3. *Aldrich E.* From the Ballroom to Hell: Grace and Folly in Nineteenth-century Dance. Evanstone, Illinois: Northwestern University Press, 1991. 225 p.
4. *Masson F.* Les quadrilles à la cour de Napoléon 1er (1806–1813). Paris: Daragon, 1904. 89 s.
5. *Gasnault F.* Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870. Paris: Aubier, 1986. 343 p.
6. *Stratilatov B.* Francuzskaya kadril' v Rossii [Elektronnyj resurs]. URL: https://docs.google.com/document/d/e/2PACX-1vTA1RVNm9Z8yLHX7YiAxXLjp9E_CR1qwpWvsn5qmJe47hbhVLHkopaSg3go7UU2K9W4yTJ3bVH0maVa/pub (data obrashcheniya: 21.03.2025).
7. *Castil-Blaze.* Le Quadrille. // La France musicale: paraissant le dimanche sous le patronage des célébrités musicales de la France et de l'étranger [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69660w/f239.item.r=La%20France%20musicale> (data obrashcheniya: 30.01.2025).
8. *Cahusac L.* La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse. Seconde partie – Livre deuxième. Chapitre VII. Des Bals publics A La Haye [i.e. Paris]: Chez J. Neaulme, 1754. 604 s.
9. *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme qui s'y rattachent. Paris: Firmin-Didot et cie. 1885. 775 s.
10. *Schnapper L.* Musique et musiciens de bal: Isaac Strauss au service de Napoléon III. Paris: Hors collection Hermann. 2023. 347 s.
11. *Clark M.* The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th Century Paris // The Journal of Musicology [Elektronnyj resurs]. URL: <https://online.ucpress.edu/jm/article-abstract/19/3/503/63069/The-Quadrille-as-Embodied-Musical-Experience-in?redirectedFrom=PDF> (data obrashcheniya: 08.12.2024).
12. *Chaulieu Ch.* Variétés. De la contredanse. // Le Pianiste 2 [Elektronnyj resurs]. URL: [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1178896g/f76.item.r=Le%20Pianiste%202%20\(5%20March%201835\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1178896g/f76.item.r=Le%20Pianiste%202%20(5%20March%201835)) (data obrashcheniya: 14.02.2025).
13. La contredanse // Le Ménestrel 2 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619267c/f1.item.r=Le+Menestrel++1834> (data obrashcheniya: 21.03.2025).
14. *Fétis F.-J.* Question de propriété littéraire // Revue Musicale [Elektronnyj resurs]. URL: https://books.google.ru/books?id=F6q8rOPxmKkC&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (data obrashcheniya: 14.03.2025).
15. La France Musicale [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69660w/f82.item.r=La%20France%20musicale> (data obrashcheniya: 21.03.2025).

16. *Ryzhkova N. A.* Bal'nye tancy i opernaya muzyka nachala XIX veka // *Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII–XIX vv. Ocherki istorii i teorii.* SPb.: DB, 2001. S. 196–210.
17. *Clark M.* Understanding French Grand Opera through Dance [Elektronnyj resurs]. URL: <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/e17b8191-602a-419f-9502-03db0e824acc/content> (data obrashcheniya: 21.03.2025).
18. *Sincère R.* Petit Chronique. Le quadrille in UT. // *Le Ménestrel: Journal de musique* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5618153p/f3.item.r=quadrille> (data obrashcheniya: 22.03.2025).
19. *Bellak J.* Traviata Quadrilles. Philadelphia: G. André & Co., 1858. 8 p.
20. *The Ballroom Music Book, containing fifty waltzes, forty polkas, ten galops, twelve sets of quadrilles, two varsovianas, two schottisches for the pianoforte.* Jimmy Shand Collection. Vol. 12. Boosey Musical Cabinet Series. London: Boosey and Sons, s. a. 1860. 153 p.
21. 100 oper. Istoriya sozdaniya. Syuzhet. Muzyka / sost. M. S. Druskin. L.: Muzyka, 1968. 623 s.
22. *Fore G., Messazhe A.* Vospominaniya o Bajrojte. «Kadril' na lyubimye motivy iz «Kol'ca Nibelunga» R. Vagnera», op. posth., dlya fortepiano v chetyre ruki. Rukopis' muzyki [Elektronnyj resurs]. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42982899j> (data obrashcheniya: 22.03.2025).
23. *Revue Critique. Deuxième caprice pour le piano sur la Folle de Grisar par Henri Herz,* op. 83 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazettemu18363pari/page/100/mode/2up> (data obrashcheniya: 22.03.2025).
24. Countredance // *Le Ménestrel: journal de musique* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619267c/f1.item.r=Le+Menestrel++1834> (data obrashcheniya: 14.03.2025).
25. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément.* by Fétis, François-Joseph, 1784–1871; Pougin, Arthur, 1834–1921. Paris: Firmin-Didot. 1878. 706 s.
26. *Berlioz G.* Virtuoses. Le concert Musard, M. Wulle // *Feuilleton du Journal des Débats.* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats600626.htm> (data obrashcheniya: 25.03.2025).
27. *Jordan S.* The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820–1850. // *Dance Chronicle* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.jstor.org/stable/1567417>. (data obrashcheniya: 14.03.2025).
28. *Bezuglaya G. A.* Metody muzykal'no-redaktorskoj raboty Sal'vatore Viganò: muzykal'naya kompoziciya tragedii-baleta «Vestalka» // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2020. № 4 (69). S. 53–71.
29. *Bezuglaya G. A.* O dramaturgicheskoy roli citat v muzyke baletov pervoj poloviny XIX veka: «airs parlants» // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2018. № 5 (58). S. 6–17.
30. *Gasnault F.* Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France // *Un animateur des bals publics parisiens. Philippe Musard (1792–1859)* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96032746/f119.item> (data obrashcheniya: 25.03.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. – д-р. искусствоведения, доц., bezuglaya@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezuglaya G. A. – Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof., bezuglaya@inbox.ru