

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

УДК 785.161; 78.087.2; 782.91

ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЬНЫЙ ОРКЕСТР ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ЛАБОРАТОРИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ПРАКТИКИ

Безуглая Г. А.¹

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

Статья посвящена изучению специфики бальных оркестров первой половины в XIX века – европейских музыкальных коллективов, специализирующихся на исполнении легкой и танцевальной музыки, общественных музыкальных развлечениях. Социальные изменения, происходившие в европейском обществе, обусловили появление общедоступных форм музыкальных развлечений (общественных балов, променад-концертов) и послужили импульсом для распространения новой практики выступлений коммерческих оркестров, исполняющих легкую музыку. В статье исследуются особенности бального оркестрового исполнительства Вены, Парижа, Лондона, Санкт-Петербурга, Копенгагена, а также других европейских городов, представленного коллективами Й. Ланнера и И. Штрауса (отца), Ф. Мюзара, Л.-А. Жульена, Г.-Х. Лумбю и др. Выявляется специфика исполнительского репертуара, традиции исполнительской практики (нацеленность на коммерческую успешность в сочетании со стремлением к популяризации классической музыки). Выявляются отличительные особенности оркестров: своеобразие составов, обеспечивающее полноценность звучания оркестра на открытом воздухе, широкое применение сольных тембров, мобильность и использование исполнителей-мультиинструменталистов, применение редких и новых инструментов, а также шумовых и сценических эффектов. Отмечается особая роль бальных оркестров первой половины XIX века в формировании нового инструментария, новых приемов и методов оркестрового исполнительства.

Ключевые слова: история оркестра, танцевальная музыка, бальный оркестр, променад-оркестр, Филипп Мюзар, Иоганн Штраус-отец, Луи-Антуан Жюльен, Ганс Христиан Лумбю, музыкальный опыт, музыкальное восприятие.

EUROPEAN BALLROOM ORCHESTRAS OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY: AN ORCHESTRAL PRACTICE LABORATORY

*Bezuglaya G. A.*¹

¹Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russia.

The article is devoted to the study of the specifics of ballroom orchestras of the first half of the 19th century – European musical groups specializing in the performance of light and dance music. public entertainment. The social changes taking place in European society led to the emergence of public forms of musical entertainment (public balls, promenade concerts) and served as an impetus for the spread of a new practice of performances by commercial orchestras performing light music. The article studies the features of ballroom orchestral performance in Vienna, Paris, London, St. Petersburg, Copenhagen, and other European cities, represented by the groups of J. Lanner and I. Strauss (father), F. Musard, L.-A. Julien, H.-C. Lumbyu and others. The specifics of the performance repertoire, the traditions of performance practice (focus on commercial success in combination with the desire to popularize classical music) are revealed. The distinctive features of orchestras are studied: the uniqueness of the line-ups, ensuring the full sound of the orchestra in the open air, the wide use of solo timbres, mobility and use of multi-instrumentalist performers, the use of rare and new instruments, as well as noise and stage effects. The study of the peculiarities of the practice of ballroom orchestras of the first half of the 19th century allows us to draw a conclusion about their special role in the process of forming new instruments, new techniques and methods of orchestral performance.

Keywords: history of the orchestra; dance music; ballroom orchestra; promenade orchestra; Philippe Musard; Johann Strauss Sr.; Louis-Antoine Jullien; Hans Christian Lumbye; musical experience; musical perception.

Одним из предшественников современного эстрадно-симфонического оркестра был бальный оркестр – музыкальный коллектив, специализировавшийся на исполнении легкой и танцевальной музыки в XIX столетии. Облик дирижера, взмахом скрипичного смычка наполняющего звучанием оркестра пространство бального зала, наиболее ярко запечатлен в общественной музыкальной памяти личностью Иоганна Штрауса (сына) (1825–1899). Произведения этого выдающегося музыканта, как его роль и вклад в развитие жанров популярной музыки, оценены сегодня по достоинству. Творчество Штрауса, а также исторические особенности исполнительской оркестровой практики сегодня достаточно хорошо изучены. История же развития и формирования бального оркестра первой половины XIX века представлена в отечественной литературе в основном фигурами Й. Ланнера и И. Штрауса-отца, познакомивших европейскую и русскую аудиторию с венским

вальсом. Попытаемся обрисовать картину исполнительской практики балльных оркестров более разнопланово, с учетом оркестрового опыта разных европейских стран.

Работы, освещающие историю оркестрового исполнительства [1–8], обычно не уделяют внимание вопросам музыкальной специфики балльной культуры. Лишь несколько научных публикаций представляют краткие сведения об исполнительских особенностях балльных оркестров. Это, прежде всего, работа А. Карса «Оркестр от Бетховена до Берлиоза» [9], а также книги, посвященные персоналиям: Ф. Гасно [10] (о Ф. Мюзаре), А. Карса [11] (о Л. Жульене), Л. Шнеппер [12] (об Исааке Штраусе), Г. Скиерн [13] (о Г. Х. Лумбю) и др.

В справочной литературе¹ особенности балльного оркестра, как предшественника оркестра эстрадного, очерчены в гуманитарном словаре: «Уже в XIX в. наметилось различие между оркестрами, выступающими в опере или в больших серьезных концертах, и оркестрами, выступающими на балах, разного рода увеселительных мероприятиях, променадах и т. д. Однако это различие было чисто жанровым, ибо и те и другие коллективы включали в себя одинаковые инструменты и в них играли одни и те же музыканты» [15]. Попробуем проверить справедливость этого суждения, а также оценить масштаб и значение музыкальной балльной культуры в период первой-второй четвертей XIX столетия.

История развития и формирования балльного оркестра как массового явления европейской музыкальной практики тесно связана с социальными реформами, произошедшими в первой половине XIX века. Социальные потрясения Великой Французской революции, как и череда буржуазных революций, прокатившихся по Европе в 1830–1848 годах, обусловили социальные перемены в различных аспектах общественной жизни, в том числе и музыкальной. К традиционным формам оркестрового музицирования – придворным капеллам, театральным и военным оркестрам, обслуживающим балльные нужды великосветских развлечений и праздников, – добавилась новая обширная сфера профессионального оркестрового исполнительства². Так, музыкальная культура стала небывалым доселе образом расширять свои возможности в области светского музицирования, включив в свою аудиторию огромное количество обычных горожан, простых людей.

Массовое распространение оркестров, исполнявших танцевальную и популярную музыку в общедоступных концертах и на публичных балах (а также в садах и парках европейских городов), стало заметным явлением общественной музыкальной жизни первой трети XIX века. Руководителями таких коллективов становились яркие и талантливые музыканты, композиторы и дирижеры.

¹ В «Музыкальной энциклопедии» нет статей об эстрадных и о балльных оркестрах. Встречается лишь упоминание о них в связи с попыткой классификации оркестров на основании их предназначений в музыкальной практике [14, с. 84].

² Как справедливо отмечали авторы «Музыкального словаря Гроува» Дж. Спитцер и Н. Заслоу, «на протяжении большей части XVIII в. оркестры были аккомпанементом и выражением аристократической придворной культуры; в XIX в. оркестр стал центральным институтом общественной музыкальной жизни» [16].

Лондонские променад-концерты

Идея большей доступности классической музыки, приближения ее к широкому кругу ценителей была впервые воплощена веком раньше в традиции «променад-концертов», устраиваемых в лондонских частных парках и пригородных садах. Однако подобная форма оркестрового исполнительства была представлена в то время лишь единичными примерами – Воксхолл-Гарденз (Vauxhall Gardens), а также Мэрилебон-Гарденз (Marylebone Gardens), Ранелаг-Гарденз (Ranelagh Gardens).

Воксхолл-Гарденз – популярный сад с увеселительным павильоном, расположенный на южном берегу Темзы в пригороде Лондона, получил общеевропейскую известность уже в начале XVIII столетия. Посетители «сада удовольствий», заплатив за вход, могли прогуливаться по дорожкам, слушая выступление оркестра, исполнявшего популярную инструментальную и вокальную музыку того времени, посещать бальный павильон. В числе руководителей музыкальных развлечений назовем органиста и композитора Джеймса Хука (1746–1827), композитора и дирижера Генри Роули Бишоп (1786–1855). Сохраняя свое значение центра музыкальной развлекательной культуры на протяжении двух столетий³, Воксхолл-Гарденз послужил образцом для организации концертно-танцевальных павильонов в парках и пригородах Парижа, Берлина, Вены, Петербурга⁴ (Павловский вокзал), Варшавы и других европейских столиц. Развитие променад-оркестра Воксхолл-Гарденз в XIX веке связано с деятельностью английского композитора и дирижера Луи Эмануэля (1819–1889), а также французских музыкантов Филиппа Мюзара и Луи Антуана Жульена.

Венский вальс: оркестры Й. Ланнера и И. Штрауса-отца

На рубеже XVIII–XIX веков светская городская музыка Австрии и Германии была представлена Harmoniemusik – ансамблями деревянных духовых и медных духовых инструментов, включающими гобои, кларнеты, валторны, фаготы. В некоторых случаях их дополняли флейты, бассетгорны, трубы (а иногда также и струнные). Так, например, «Медлингерские» танцы Бетховена⁵, созданные для музыкантов, игравших на танцах в гостинице «Три ворона» в

³ Так, например, еще в 1749 г. репетиция «Музыки для королевского фейерверка» Г. Ф. Генделя привлекла аудиторию в 12 тыс. человек, а в 1786 г. юбилейный костюмированный праздник посетила 61 тыс. человек [17, р. 888].

⁴ Как отмечала Е. Савина, уже в XVIII в. в Москве и Петербурге были открыты почти 30 «вокзалов» [18, с. 82], однако они были недоступны для широкой публики.

⁵ Издатель [19, S. 12], публикуя танцы в 1907 г., посчитал, что «авторство Бетховена можно считать несомненным», однако сегодня многие исследователи высказывают по этому поводу сомнения.

Бриеле близ Медлинга, написаны для двух флейт, двух кларнетов, двух валторн, двух скрипок и баса.

В отличие от коллективов *Harmoniemusik*, оркестр Йозефа Ланнера (1801–1843) «вырос» из струнного трио⁶. В 1819 году ансамбль стал квартетом, благодаря новому участнику, Иоганну Штраусу (1804–1849), исполнявшему партию альта. Блестящая одаренность Ланнера, представившего публике Вены новый романтический жанр танцевальной музыки – венский вальс, обеспечивала постоянный рост популярности ансамбля. Последний пополнился новыми исполнителями, превратившись в небольшой оркестр, особенностью которого стало включение достаточно большой группы струнных инструментов, необычное для оркестра, играющего на открытом воздухе.

Очень скоро коллективов стало два⁷, и оба композитора получили творческую и финансовую независимость. Ланнер и Штраус формировали свои оркестры, исходя из творческих потребностей, а также выразительности создаваемых ими танцевальных произведений⁸ – вальсов, обретающих в творчестве венских мастеров свое новое обаяние и классическую структуру⁹, а также галопов, котильонов и др. Ведущее мелодическое значение в оркестровых партитурах Ланнера и Штрауса-отца получили струнные инструменты, обеспечившие привлекательность и оригинальность танцевальных пьес. Однако возросшее оркестровое мастерство позволило обоим композиторам представить свои зрелые произведения в рельефном и многокрасочном звучании. «Не только вдохновляющие искрометные мелодии и яркий ритм, а также развитая инструментовка с тонкими, сдержанными звуковыми эффектами, с которыми преподносились эти танцы, являются отличительной чертой нового стиля, но и то, что именно венским композиторам удалось поднять танцевальную музыку из ее родного места в неприглядном и прокуренном кабаке в праздничный концертный зал», – отмечал исследователь танцевальной музыки Г. Скьерне [13, s. 8]. Основной репертуар оркестров Ланнера и Штрауса составляли собственные сочинения, среди которых наибольшую известность получили вальсы Ланнера *Die Werber* («Ухажеры»), *Die Hofballtänze* («Придворные танцы»), *Schönbrunnern* («Шёнбруннцы»), вальсы Штрауса *Loreley-Rhein-Klänge* («Рейнские песни Лорелеи»), а также Марш Радецкого (*Radetzky-Marsch*).

⁶ Как уточняет Э. Хилмар, партию второй скрипки и гитары исполняли Алоиз и Карл Драханеки [20].

⁷ Штраус впервые выступил самостоятельно с оркестром из 14 музыкантов в 1826 г.

⁸ А также, конечно, они исходили из финансовых возможностей, отнюдь не сразу позволивших создать полноценные (т. е. типичные для музыкальных театров и концертных учреждений первой половины XIX в.) оркестры.

⁹ Она представляет собой т. н. «Цепь вальсов» (нем. – *Walzerkette*), состоящую из небольшого вступления и пяти танцев.

В то время как Й. Ланнер покорял венскую публику на грандиозных балах в Редуте¹⁰ и других бальных залах, лишь изредка выезжая за пределы Вены, Иоганн Штраус постоянно стремился к расширению сфер популяризации танцевальной музыки. Он предпринял со своим оркестром несколько успешных (в том числе и в финансовом отношении) концертных поездок. На протяжении 1830–1840-х годов, став устройтелем первого в мире гастролирующего оркестра, Штраус давал концерты в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Амстердаме, Праге, Лондоне, а также в других малых и больших европейских городах. В репертуар оркестра, наряду с собственными танцевальными сочинениями, Штраус включал попури на популярные темы опер, а также увертюры и другие произведения композиторов-романтиков.

Событием, ставшим знаковым не только в творческой биографии музыканта, но и для общественной музыкальной жизни Франции, стал приезд оркестра Штрауса в Париж. Здесь Иоганн Штраус познакомился с новым популярным танцем парижан – кадрилию.

Танцевальные оркестры и бальная музыка Парижа: Филипп Мюзар

Первая четверть XIX века в Париже – эпоха вулканического взрыва «танцемании» – увлечения танцами, повлекшего за собой открытие многих десятков бальных заведений в Париже и окрестностях. Доступность их для буржуазии и простых горожан обеспечивалась минимальной стоимостью посещения. Расцвет танцевальной жизни и балов-маскарадов, пришедшийся на 1830-е годы, воплотился в самой яркой личности – композиторе и дирижере бальных оркестров Филиппе Мюзаре (1792–1859).

Этот музыкант, получивший в зрелые годы признание всех слоев общества, начал свою карьеру, играя на корнете в оркестре наполеоновской гвардии. Во время реставрации Мюзар отправился в Лондон, где в полной мере проявил не только художественные, но также организационные и деловые качества, получив статус дирижера, руководителя променад-оркестров. Завоевание Парижа стало новым этапом карьеры Мюзара. Он стал самым успешным шоуменом балов и карнавалов (как сообщал историк Ф. Гасно: «На этот титул тогда претендовало около тридцати человек, и только династия Тольбеков¹¹ могла похвастаться этим званием») [10, s. 121]. Мюзар развил и укрепил художественный потенциал бальной музыки, став, по выражению журналистов, «Паганини танца» и «Королем кадрили» (цит. по: [22, s. 256]).

¹⁰ Как указывает Е. Суровцева, «Редут – венский бал с особым регламентом, по которому дамы носят маски, а кавалеры нет. Первоначально проходил в редутных залах императорского дворца, потом переместился в оперу» [21, с. 6].

¹¹ Руководителями бальных оркестров, проводимых в период с 1825 по 1830 г. в «Турецком саду», в Опера-Комик и в Варьете были братья Жюльен и Жан-Батист Тольбеки.

Получив в свое распоряжение небольшой оркестр из двадцати пяти музыкантов, Мюзар постепенно вытеснил конкурентов из развлекательного павильона в Турецком саду, а также из бальных залов театров Опера Комик и Варьете. Одновременно, заручившись поддержкой партнера по бизнесу, Мюзар открыл концертную площадку на Елисейских полях и сделал ее общедоступной: посещение заведения «Концерт Мюзар» стоило всего 1 франк. Здесь, наряду с контрдансами и галопами, оркестр стал исполнять фрагменты популярных оперных и симфонических произведений, что свидетельствовало о серьезных амбициях Мюзара¹². Так, например, описывал английский любитель музыки программу из «произведений Моцарта, Обера, Россини, Мейербера, Бетховена и Мегюля, перемежаемых кадрилями Мюзара», которую он услышал, посетив «Концерт Мюзар»: «Десять английских пенсов дали мне доступ в этот музыкальный рай. ... Самая глубокая тишина воцарилась в публике; неизвестный мягко поднял свою палочку, и мгновенно началась увертюра Моцарта к “Волшебной флейте”» (цит. по: [9, p. 102]). Однако исторический очерк Ф. Гасно о знаменитом дирижере [10], скорее, напоминал отчет о карьере предпринимателя: он рассказывал о суммах доходов и убытков, об арендных договорах и спорах. Пресса также знакомила публику с деталями судебного разбирательства, связанного с попыткой владельца концертной площадки узурпировать права на исполнение авторских партитур Мюзара¹³.

Триумф увенчал предприятия Мюзара после дебюта музыканта в качестве руководителя бального оркестра Парижской оперы. Балы в Опере Пелетье – грандиозные танцевальные события, посещаемые тысячами парижан¹⁴. И период 1830-х стал временем поистине всеобъемлющего признания оркестра Мюзара, а также и беспрецедентной популярности представляемого им танцевального жанра – французской кадрили¹⁵: «Нет ни одного уголка Парижа, ни одного уголка Франции, ни одного уголка Европы, нет ни салона, ни хижины, ни дворца, ни чердака, где бы не читали или не произносили имя Мюзара, где бы не играли или не танцевали, не напевали или не насвистывали его кадрили» [26].

¹² К тому времени Мюзар заявил о себе как о композиторе, став лауреатом премии Консерватории (1831) [9, p. 110]. Он опубликовал три струнных квартета, а также трактат «Новый метод музыкальной композиции» («Nouvelle Méthode de composition musicale»).

¹³ «Г-н Мюзар утверждал, что г. Массон де Пюитнеф необоснованно скрывает от него его рукописи; что он берет на себя смелость публично исполнять большинство кадрилей и сочинений, “содержащихся в этих рукописях и еще не гравированных”; что он также исполняет опубликованную музыку г. Мюзара, приписывая ее в своих афишах другим живым или вымышленным композиторам. Бывший дирижер оркестра на Елисейских полях вызвал г-на Массона де Пюитнефа в коммерческий суд на основании этих фактов, которые он расценил как нарушение его авторских прав», – сообщал музыкальный обозреватель *Revue Musicale* [23].

¹⁴ Балы в Опере Пелетье проводились с 1821 по 1873 год. На период карнавалов зрительный зал театра превращался в бальный, и танцующие размещались в зрительном зале [24, s. 71].

¹⁵ Освещению особенностей музыки французской кадрили посвящена статья Безуглой Г. А. [25].

Не обладая ярко выраженным мелодическим даром, при сочинении кадрили Мюзар часто использовал заимствования – мелодии арий и других произведений оперного репертуара. Тем самым выступления оркестра Мюзара способствовали популяризации классической музыки среди танцующих на балах парижан. Кадрили Мюзара, проникая в повседневную музыкальную жизнь общества, звучали повсеместно в бальных залах, на открытых площадках садов и парков (а в переложении для фортепиано – в салонах и гостиных). Гектор Берлиоз в связи с этим сетовал, что некоторые посетители абонементов консерваторских концертов готовы, скорее, «пятьдесят раз услышать галоп Мюзара», чем прийти в десятый раз послушать симфонию Бетховена [27, s. 30].

Однако атмосфера необузданного веселья, царившая на балах, в сочетании с телесной несдержанностью их участников, исполняющих танцевальные па канкана в качестве сольных эпизодов кадрили, вызывали осуждение, а также и прямые запреты, исходящие от парижского полицейского управления. В силу этого, в целом, отношение профессионального музыкального сообщества к музыке публичных балов (и деятельности Мюзара) было неоднозначным. Так, например, парижский критик отмечал, что парижская публика приносит «слишком много жертв богу кадрили. Музыкальный вкус парализует весь музыкальный прогресс и отбрасывает искусство обратно к нашим предкам» (цит. по: [28, p. 516]).

Специфика партитур Мюзара и инструменталисты его оркестра

Создавая свои аранжировки кадрили, Мюзар придавал мелодиям опер новое звучание, используя красочные возможности своего оркестра, насчитывающего в период расцвета уже более 80 исполнителей. «Господин Мюзар создал во Франции новое искусство – аранжировку музыкальных партитур. Он берет из одной и той же оперы или из разных опер несколько арий или отдельных фрагментов, группирует их вместе, объединяет искусными переходами, украшает блестящими вариациями и таким образом умудряется сочинять на известные мотивы восхитительные вальсы, контрдансы и симфонии. Такая аранжировка, требующая от исполнителя совершенного понимания музыки и тонкого вкуса, является настоящим достоянием», – писал рецензент *Revue Musicale* [23, s. 28]. Отмечая оркестровые достоинства партитур, выдающийся историк музыки Ф. Пужен отмечал: «Мюзар, который не является блестящим мелодистом и который по этой причине никогда не отваживался заняться лирическим жанром, является достаточно опытным музыкантом, чьи кадрили демонстрируют контрапунктическое мастерство» [24, s. 255].

Яркость и выразительность звучания оркестра Мюзар обеспечивал и мастерством его участников, исполнителей-инструменталистов. Он приглашал

талантливых студентов консерватории, «молодых виртуозов»¹⁶, добиваясь единства и ясности исполнения: «Он [оркестр. – Г. Б.] состоял в основном из учеников консерватории, которые не стремились, как слишком многие, соперничать друг с другом, играя громче всех, но, как один инструмент, все двигались вместе, образуя комбинацию сладких звуков» (цит. по: [9, р. 102]). Позднее Мюзар сформировал слаженный коллектив, в котором работали, по словам А. Карса, «превосходные музыканты: Беллон – в качестве лидера, Данкла, Лелонг и Юбер Леонард – среди скрипачей, Пийе и Зелигман – в качестве виолончелистов, Дорус – в качестве флейтиста, Дюфрен и Форестье – [среди. – Г. Б.] корнетов, знаменитый Дьеппо с Саймоном и Вобароном – [среди. – Г. Б.] тромбонов и Падлу... – [среди. – Г. Б.] литавр» [9, р. 101].

Благодаря подробным описаниям музыкальных обозревателей и журналистов мы узнаем, что Мюзар широко использовал сольные тембры и выступления солистов-инструменталистов. Особый успех имели выступления выдающихся корнетистов – Луи Дюфрена¹⁷ и Жана Батиста Арбана. Отметим, что Г. Берлиоз в своем «Большом трактате» достаточно критично оценивал достоинства корнета-а-пистон, который, по его мнению, использовался лишь «в определенном кругу, где возвышенность и чистота стиля не являются существенно важными качествами», и тембр которого не демонстрировал «ни благородства звука валторны, ни гордости, свойственной звуку трубы» [3, с. 377]. Однако вопреки собственному суждению, композитор поручил этому инструменту несколько прекрасных эпизодов в «Фантастической симфонии» и опере «Троянцы».

Если Штраус и Ланнер мыслили в своих первоначальных композиторских опытах «струнными», то Мюзар, опираясь на опыт участия в лондонских променад-концертах, изначально стремился воссоздать достаточно полноценный, но несколько специфический по составу оркестр. Отличие состояло, прежде всего, в намерении добиться максимально яркого звучания при выступлениях на открытом воздухе (или озвучить пространство огромного бального зала, заглушив звуки многотысячной гомонящей и шаркающей толпы). Поэтому оркестр Мюзара отличала усиленная группа медных и ударных инструментов. Этот факт подтверждает Пужен, упоминая о периодическом участии до 14 корнетистов и 12 тромбонов в его составе [24, s. 256]! Более того, Мюзар был первым в использовании тромбона в качестве солирующего инструмента. В своих кадрилях он порой поручал тромбонам ведущую партию: «Именно Мюзар первым в произведениях

¹⁶ «Он легко объединил всех молодых виртуозов из консерватории, для которых его предприятие было более привлекательным, чем перспектива выживать, давая уроки дочери своего домовладельца» [10, s. 124].

¹⁷ Как отмечают авторы статьи в словаре Гроува, «он [корнет. – Г. Б.] произвел впечатление на парижскую публику с поразительной скоростью, и уже в 1830 году валторнист Дюфрен играл соло на корнете в основном в кадрилях, на легких концертах и балах» [29].

подобного рода стал фантазировать, сочиняя мелодии для тромбона, иногда даже поручал этим инструментам исполнять основной мелодический рисунок. ...В результате общее приобретало необыкновенный блеск, оживление» [24, s. 256].

Желание привлечь внимание самой широкой публики, поразить ее воображение (и получить коммерческий успех) побуждало Мюзара использовать самые разнообразные инструменты (например, орган), хористов, а также и шумовые эффекты: «Он получал поистине любопытные звуковые эффекты, которые усиливал эксцентричностью вроде грохота нескольких сломанных неожиданно стульев или выстрела из пистолета при вступлении финального галопа кадрили» [24, s. 256].

Приезд И. Штрауса в Париж и совместные концерты с оркестром Ф. Мюзара

В 1837 году, когда Мюзар достиг пика популярности, в Париж привез свой оркестр Иоганн Штраус, и «вооружившись пышными венскими мелодиями, впервые дал парижанам возможность по-настоящему насладиться вальсом» [13, s. 14]. Концерты Штрауса имели огромный успех: «Обер и Мейербер открыто выразили ему свое признание, Берлиоз приветствовал его в газетных статьях» [13, s. 14]. Отношения между двумя корифеями танцевальной музыки установились вполне дружеские, и они дали вместе серию из 30 концертов, посещая которые парижане с удовольствием «оказывали свои благосклонности обоим музыкантам», называя Штрауса «Мюзаром вальса», а Мюзара – «Штраусом кадрили» [9, p. 102].

Знакомство с жанром кадрили вдохновило Штрауса на написание более тридцати оригинальных кадриллей, среди которых: Schäfer-Quadrille («Пастушеская кадриль») Op.217; Martha-Quadrille Op.215; Louisen-Quadrille, Op.234 и др.

Оркестр Штрауса имел скромный состав из 26 музыкантов¹⁸, однако его уникальной особенностью была способность музыкантов играть на двух или нескольких инструментах и мгновенно переключаться с одного на другой: «Так как большинство этих артистов имеют два-три разных инструмента и умеют менять их с величайшей быстротой, то из этой быстрой смены разнообразных тембров и противоположных характеров, а также из мастерства их исполнения следует, что небольшой оркестр кажется вдвое более многочисленным, чем есть на самом деле. Валторны, когда это необходимо, играют на трубе...; трубы играют на корнете..., скрипки играют на флокеншпиле, ...а тромбон играет на офиклеиде» [31].

¹⁸ По описанию Г. Берлиоза, он состоял из четырех первых скрипок, четырех вторых, одной виолончели, двух басов, двух флейт, одного гобоя, двух кларнетов, одного фагота, двух валторн, двух труб, одного корнета, одного тромбона, барабанов, арфы и большого барабана [31].

Еще одно подробное описание оставил музыкальный критик Франсуа Жозеф Фетис: «Всего двадцать пять человек составляют этот оркестр, который с эффектом исполняет большие увертюры. Скрипки немного тонковаты в основных пассажах, учитывая силу духовых инструментов, но в их игре столько энергии, что они в целом хорошо противостоят массе оркестра. ... Контрабасы обладают удивительной четкостью исполнения и извлекают из своего инструмента множество звуков» [32].

Подобно Мюзару, Штраус широко включал в свои программы популярные произведения симфонической и театральной музыки¹⁹ в собственной аранжировке. Благодаря совместным выступлениям оркестров Штрауса и Мюзара публика, в том числе и профессиональное музыкальное сообщество, стали благосклоннее относиться к бальной музыке, высоко оценивая достоинства как венского оркестра, так и парижских музыкантов.

Луи-Антуан Жюльен и его оркестр

В 1830-е годы у Мюзара появился еще один серьезный соперник – дирижер и композитор Луи-Антуан Жюльен (1812–1860). Собрав собственный оркестр, этот музыкант стал организовывать выступления на общедоступных балах и концертах, получая все больший успех. В 1836 году его концерты (посещение которых тоже стоило 1 франк), по словам А. Карса, уже обеспечивал «первоклассный оркестр из примерно 60 музыкантов, включая таких, как Ривьер (скрипка), Ремюза (флейта), Лавинь (гобой), Ле Серф (кларнет), Бауманн (фагот), Паки (валторна), Мессерер (корнет), Дантонне (тромбон) и Проспер (офikleид)» [9, р. 102]. Содержание такого высокопрофессионального музыкального коллектива требовало огромных средств, и в 1839 году из-за обвинений в неуплате долгов Жюльену пришлось спешно уехать в Лондон. Большинство участников его оркестра последовало за ним. И здесь Жюльен обрел невероятную известность и славу, став самым выдающимся и экстравагантным шоуменом XIX столетия. В течение двадцати лет он давал сезоны балов и променадов-концертов в театрах Друри-Лейн и Ковент-Гарден, а также в пригородах Лондона. После каждого сезона оркестр обычно отправлялся в гастрольную поездку по английским провинциальным городам, в Ирландию и Шотландию, а в 1853–1854 годах Жюльен гастролировал по городам Америки.

В репертуар, исполняемый оркестром Жюльена, входили популярная танцевальная музыка, инструментальные сочинения для солиста и оркестра, а также симфонические произведения или отрывки из опер. С обретением большой известности свое стремление к популяризации классической музыки

¹⁹ «Он [Штраус – Г. Б.] никогда не упускал случая добавить в свою программу такие великие имена, как Моцарт, Бетховен, Вебер и др., партитуры которых он также разработал для своего оркестра, чтобы исполнять их в безупречном качестве» [13, s. 14–15].

Жульен проявлял все более активно: «Были вечера Бетховена, Моцарта, Мендельсона и Вебера... Музыка Вагнера и Берлиоза звучала на некоторых из более поздних концертов, и каждый сезон завершался грандиозным балом-маскарадом с оркестром из 120 исполнителей. ...И тот же большой и профессиональный оркестр одинаково хорошо играл и тривиальные пьесы, которые служили приманкой для привлечения его музыкально неграмотной аудитории в пределы его влияния», – отмечал А. Карс [9, р. 231].

Солисты и инструменты оркестра Л.-А. Жульена

Жульен придавал особое значение сольным выступлениям ведущих инструменталистов. Особый успех имели такие выдающиеся музыканты, как корнетист Герман Кениг (1808?–1870), флейтист Джозеф Ричардсон (1814–1862), а также Юбер Коллине (1797–1867), играющий на французском флажолете. К этим солистам следует добавить гобоиста Баррета и фаготиста Виллент-Бордоньи [11, р. 40]. Еще один выдающийся музыкант – «Проспер», или Жан Проспер Гивье (1814–1862), поражал воображение слушателей игрой на басовом офиклеиде. Журналисты писали, что Проспер «подчинил свой гигантский инструмент, офиклеид, всем оттенкам мягкости», и что он мог заставить его «ворковать так же нежно, как голубь» (цит. по: [9, р. 235]).



THE "GIANT" OPHICLEIDE, WITH A NOTICE OF MONS. PROSPERE.

Илл. Жан Проспер Гивье, играющий на басовом офиклеиде. London. 1843

Жульен проявлял огромный интерес к необычным инструментам. В его оркестре впервые зазвучал не только басовый офиклеид, но также буцина, бомбардон (басовая медная труба с поршневыми вентилями), а также другие инструменты, имеющие странные названия: «серпентклеид» (усовершенствованный серпент), «эуфониум» (тоже медный духовой инструмент) и др. Жульен был первым дирижером, использовавшим саксофон, представив этот инструмент в конце 1840-х во многих своих концертах в Европе и в Америке. Как отмечал исследователь истории саксофона С. Коттрел, «его [Жульена. – Г. Б.] звездными саксофонистами были Шарль-Жан-Батист Суалле и Анри Вуйе. ... Суалле появляется в программе 1850 года в качестве исполнителя в одной из чудовищных кадрили Жюльена (исполнение которой требовало 207 инструменталистов), играя на инструменте, описанном как “*cornu musa*”, в сопровождении арфы. Этот “*cornu musa*”, несомненно, был саксофоном. ... При этом Жюльен невольно определил стиль саксофона, который сохранялся на протяжении почти полувека, как “исполнение легкой классической и популярной музыки”» [33, p. 62].

Безусловно, подобные эксперименты давали импульс к поискам новых выразительных тембровых возможностей и развитию инструментостроения.

Стремление к эффектам и отношение профессиональной музыкальной общественности

Практически каждое выступление оркестра Жульена было впечатляющим и эффектным. Даже внешний вид дирижера ²⁰, как неоднократно замечали музыкальные рецензенты, создавал атмосферу шоу. Так, для исполнения симфоний Бетховена музыкант публично надевал белые перчатки, и ему на серебряном подносе торжественно подносили дирижерскую палочку, украшенную жемчугом. Многие концерты Жульена завершались кадрилью собственного сочинения, исполнение которой радовало публику неожиданным сюрпризом. Так, например, в 1846 году при исполнении со своим коллективом «Британской армейской кадрили» Жульен дополнительно привлек четыре военных оркестра Королевских гренадеров и Королевской конной гвардии [11, p. 57]. В 1850 году его кадрили сопровождал Французский корпус барабанщиков Национальной гвардии, а в 1856 году в концертах участвовал военный оркестр зуавов [11, p. 57].

²⁰ «...Жульен с его гиацинтовыми локонами, усами, океаном белых жилетов и кафтанов, великолепной дирижерской палочкой, украшенной драгоценными камнями...» (цит. по: [34]).

В стремлении к достижению небывалых эффектов Жульен придумал и стал проводить «Монстр-концерты», в которых играли руководимые им сводные оркестры, включающие сотни участников²¹. Все эти экстравагантные шоу, безусловно, способствовали коммерческому успеху предприятий Жульена. Но, несмотря на огромную популярность, сопутствующую всей его деятельности, ресурсы, вкладываемые им в устройство концертов, были невероятно велики. К тому же музыкант был склонен к финансовым авантюрам и часто оказывался в критическом финансовом положении²².

Поэтому, несмотря на отмеченные выше достижения, а также высокий профессиональный уровень исполнителей, участвующих в концертах, отношение профессиональной музыкальной общественности к деятельности и личности Жульена было, скорее, скептическим, а порой и резко отрицательным. Так, например, Йозеф Иоахим, получив предложение о четырехнедельных выступлениях в променад-концертах садов Суррея с огромным гонораром в 2400 фунтов, отказался от него «из-за участия г-на Жюльена, которого он считал “откровенным шарлатаном и аферистом”» [35, р. 42]. «Мнение современников о Жульене варьировалось. Были те, кто считал его беспримерным и бесстыдным обманщиком, шарлатаном, болтуном или фигляром, были и считавшие его человеком с высокой миссией, реформатором музыки, спасителем, дарителем истинного музыкального восприятия...», – отмечал Карс [11, р. 121]. При всей неоднозначности оценок деятельности, нельзя недооценивать усилия этого музыканта по приобщению тысяч посетителей его концертов к классической музыке.

Другие бальные оркестровые коллективы Франции, Австрии, Германии, Дании

В 1830–1840-е годы большинство модных танцевально-развлекательных заведений Парижа, таких, например, как сад «Тиволи», Турецкий сад, «Бал Мабиль» (в предместье Сент-Оноре), «Зимний сад» и др., стали располагать собственными оркестрами. Вследствие этого музыкально-развлекательная сфера, предоставив огромное количество рабочих мест²³ для инструменталистов – студентов и выпускников консерваторий, превратилась в важный источник развития профессиональной образовательной сферы.

²¹ «Для его гигантских концертов в Королевских садах Суррея (Surrey Gardens) и для таких особых мероприятий, таких как «Музыкальный конгресс в Эксетер-холле» (1849), эти цифры были значительно превышены; могли достигать трехсот или четырехсот инструменталистов. Когда в 1856 году в Королевских садах Суррея был возведен большой Мюзик-холл, Жюльен нанял хор и оркестр из тысячи человек для грандиозных представлений популярных ораторий» [9, р. 234].

²² В частности, колоссальным финансовым крахом стала провальная постановка в театре Ковент-Гарден собственного сочинения – оперы «Петр Великий» («Pietro il Grande», 1852).

²³ Как отмечала Л. Шнаппер: «Список парижских “артистов для балов и вечеров”, в основном скрипачей, в 1837 году насчитывал не менее 500 имен» [12, р. 69].

Мода на танцевальные оркестры, играющие в бальных павильонах, в садах и парках предместий крупных городов, распространилась по всей Европе. Среди успешных руководителей танцевальных оркестров Австрии и Германии особого успеха добились Йозеф Лабицкий²⁴ и Филипп Фарбах²⁵.

Прозвище «датского Иоганна Штрауса» получил Ганс Христиан Лумбю (1810–1874) – первый скандинавский композитор и капельмейстер, посвятивший себя сочинению танцевальной музыки. Получив музыкальное образование во время прохождения военной службы, Лумбю первоначально формировал свой музыкальный коллектив, опираясь на контингент военных ансамблей и оркестров Копенгагена. В силу этого основой его стали духовые деревянные и медные инструменты²⁶. Оркестр Лумбю прославился, получив постоянную резиденцию в саду «Тиволи»²⁷, открытом в пригороде Копенгагена в 1843 году.

Г. Х. Лумбю – «король галопов», представивший более сотни сочинений в этом жанре. Самой популярной пьесой Лумбю, исполняемой в 1840–1860-е по всей Европе, стал «Галоп-Шампанское» («Champagne Galop», Op. 14). Наряду с собственными сочинениями Лумбю (галопами, польками, мазурками, вальсами) репертуар оркестра включал популярные произведения Ланнера, Штрауса и других (преимущественно венских) композиторов. Подобно другим руководителям европейских танцевальных оркестров, Лумбю широко исполнял и произведения музыкальной классики. Поскольку профессиональный уровень участников оркестра был весьма высоким²⁸, с 1848 года концерты, включающие классический репертуар, стали еженедельными и привлекали сотни посетителей.

На протяжении 1840–1850-х годов Лумбю с оркестром неоднократно гастролировал по Европе, посетил Париж, Вену и Берлин, Стокгольм, Гамбург, а в 1850 году провел пять месяцев в Санкт-Петербурге, участвуя в программах концертов Павловского вокзала.

²⁴ Йозеф Лабицкий (1802–1881) – немецко-чешский скрипач, капельмейстер и композитор, получивший почетное «звание» «короля вальсов Богемии».

²⁵ Филипп Фарбах (1815–1885) – флейтист, корнетист, ученик Иоганна Штрауса-старшего, автор более четырехсот танцевальных пьес.

²⁶ Позднее, в 1840–1850-е, Лумбю стал активно использовать в своих аранжировках оригинальные тембры, (например, звучание цитры, ксилофона, усовершенствованного в 1830-е, но продолжавшего быть инструментальной редкостью), а также широко применял шумовые и звукоподражательные инструменты. Например, при исполнении галопы «Первая паровая железная дорога в Копенгагене» («Kjöbenhavns Jernbane-Damp-Galop») воспроизводились свистки и звуки движущегося паровоза.

²⁷ Полное название сада «Летний Тиволи в Копенгагене» («Kjöbenhavns Sommer-Tivoli»).

²⁸ После 1850 года, как сообщал Г. Скиерн, музыканты Лумбю составили ядро филармонического оркестра Музыкального общества под руководством Нильса Гаде (Musikforeningen) [13, s. 225].

Бальный оркестр в России: Павловские променады

В летний период, когда завершались театральные и концертные сезоны в Санкт-Петербурге и других городах России, публику самых разных сословий привлекала музыка Павловского вокзала. Открытый в 1838 году, Павловский вокзал стал первым концертным заведением, где на постоянной основе выступали симфонические оркестры. Поскольку собственный музыкальный коллектив был сформирован здесь лишь с открытием в 1860-е отдельного концертного зала, то первоначально в Павловском вокзале выступали гастролеры. В период с 1839 по 1845 год попеременно сменяли друг друга капельмейстер Йозеф Герман (установивший традицию еженедельного концерта классических программ), Йозеф Лабицкий, Иоганн и Йозеф Гунгли, Генрих Фюрстноу. Танцевальный репертуар оркестров следовал модным увлечениям петербургской публики: вальсы сменялись кадрилями, польками, мазурками, галопами. Практически все перечисленные руководители оркестров обязательно включали в свои выступления классические произведения, а также и сочинения русских композиторов.

В 1856 году в Павловск приехал Иоганн Штраус-младший. Его появление знаменует новый этап развития оркестра Павловского вокзала, в небывалой степени раздвинувший горизонты танцевальной музыки XIX века. Его возвышенное искусство, покорило сердца преданных почитателей, стало классическим достоянием всей мировой культуры.

Изучение аспектов исполнительской практики европейских бальных оркестров первой половины XIX века позволило выявить их отличительные признаки.

1. *Связь искусства и коммерции.* В отличие от придворных капелл или театральных оркестров, содержание которых обеспечивалось монаршей волей или субсидиями владельцев-аристократов, обеспечение бальных и променад-оркестров зависело от менеджерских способностей их руководителей. Необходимость достижения максимальной популярности обеспечивалась артистическим обаянием руководителя-дирижера; его композиторским талантом, позволяющим исполнять собственный оригинальный репертуар; мастерством исполнителей-инструменталистов.

2. *Своеобразие исполнительских составов.* Оно определялось обязательным участием солистов-виртуозов, музыкантов-мультиинструменталистов; увеличенным составом оркестра (или группы медных духовых и ударных инструментов); применением шумовых эффектов.

3. *Особенности партитур.* Оркестровые переложения и авторские партитуры создавались для конкретного исполнительского состава с использованием виртуозных, а также и «мультиинструментальных» возможностей музыкантов

оркестра. Практически все капельмейстеры, добившиеся успеха, обладали умением создавать искусные аранжировки, учитывающие потенциал собственного оркестра. Тем самым они добивались ярких оркестровых эффектов с самыми скромными или, наоборот, гигантскими составами. Немаловажным было и умение учитывать акустические возможности помещения при составлении партитуры и рассадке оркестра в парке, бальном и театральном залах с расчетом на звучание на открытом воздухе или в шумной толпе.

4. *Создание и усовершенствование инструментария, апробация новых выразительных приемов (оркестр-лаборатория).* Характерной чертой бальных коммерческих оркестров было использование необычного, а также самого новейшего инструментария. В особенности это касалось усовершенствования группы медных духовых инструментов, позволившего шире использовать их мелодические возможности (в дальнейшем они получили применение в партитурах Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Р. Штрауса и других выдающихся мастеров оркестровки).

5. *«Кузница кадров».* Бальные оркестры не только обеспечивали выпускников консерваторий рабочими местами, но также и предоставляли возможности для получения профессионального исполнительского (в том числе сольного) опыта, что в дальнейшем обеспечивало приток высокопрофессиональных кадров уже в европейские филармонические оркестры 1840–1860-х.

6. *Репертуар и популяризация.* Практически повсеместно наблюдалась тенденция к компромиссу между развлечением и популяризацией. Причем с ростом дохода и популярности вторая тенденция (к увеличению доли произведений серьезной академической музыки) начинала преобладать над первой. Большим достижением популяризаторской деятельности бальных оркестров стало привлечение огромной аудитории слушателей, не обладающих прежде ни возможностью, ни предрасположенностью к посещению филармонических концертов или оперных спектаклей.

7. *Прозрачность границ между легкой и серьезной (академической) музыкой.* Первая половина XIX столетия – время приобщения массового слушателя к интонационному богатству классической музыки. И заслуга в обогащении слухового опыта этой огромной аудитории достижениями музыкальной культуры принадлежит бальным оркестрам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карс А. История оркестровки / под ред. М. В. Иванова-Борецкого и Н. С. Корндорфа. М.: Музыка, 1990. 304 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / предисл. и прим. Р. Штрауса. М.: Музыка, 1972. Ч. 1: Соч. 10. 307 с.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / предисл. и прим. Р. Штрауса. М.: Музыка, 1972. Ч. 2. С. 309–531.
4. Рогаль-Левицкий Д. М. Беседы об оркестре. М.: Музыка, 1961. 287 с.
5. Благодатов Г. История симфонического оркестра. М.-Л.: Музыка, 1969. 312 с.
6. Барсова И. Книга об оркестре. М.: Музыка, 1969. 231 с.
7. Гуревич Л. История оркестровых стилей: учеб. пос. М.: Дека-ВС, 2014. 208 с.
8. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: в 2 т. Л.: Музыка, 1983. Т. 2. 190 с.
9. Carse A. The orchestra from Beethoven to Berlioz: a history of the orchestra in the first half of the 19th century, and of the development of orchestral baton-conducting. New-York: Broude Brothers, 1949. 514 p.
10. Gasnault F. Un animateur des bals publics parisiens: Philippe Musard (1792–1859) // Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, Vol. 108 [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96032746/f128.item#> (дата обращения: 06.05.2025).
11. Carse A. The Life of Jullien: Adventurer, Showman-conductor and Establisher of the Promenade Concerts in England, Together with a History of Those Concerts Up to 1895. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd., 1951. 136 p.
12. Schnapper L. Musique et musiciens de bal: Isaac Strauss au service de Napoléon III. Paris: Hors collection Hermann, 2023. 347 p.
13. Skjerne G. H. C. Lumbye og hans samtid. København: J.L. Lybecker, 1912. 356 s.
14. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1978. Т. 4. 976 с.
15. Эстрадный оркестр // Российский гуманитарный энциклопедический словарь. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. Т. 3: П-Я. 704 с. [Электронный ресурс]. URL: https://humanities_dictionary.academic.ru/6359/ (дата обращения: 07.05.2025).
16. Spitzer J., Zaslav N. Orchestra // Grove Music Online. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020402?rsk=y=xWSjpn&result=1> (дата обращения: 28.05.25).
17. Hawkins J. A General History of the Science and Practice of Music. London: Novello, 1868. Vol. 2. 486 p.
18. Савина Е. В. Роль воксалов в формировании развлекательной культуры дворянского русского общества XVIII века // XXXVII Огаревские чтения. Саранск. 2009. С. 82–90.
19. Beethoven Ludwig van. Elf Wiener Tänze (11 Mödlinger Tänze) WoO 17. Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907. 12 S.

20. Hilmar E., Lanner J. Neue Deutsche Biographie [Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118569597.html#ndbcontent> (дата обращения: 28.05.2025).
21. Вена в русской мемуаристике: сб. / сост. и ред. Е. В. Суровцева. Казань: Бук, 2016. 152 с.
22. Musard // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément by Fétis, François-Joseph, Pougin, Arthur. Paris: Firmin-Didot, 1878. S. 255–256.
23. 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: 06.05.2025).
24. 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.
25. Безуглая Г. А. Французская кадрили как явление музыкальной жизни Парижа второй и третьей четвертей XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 2. С. 57–73.
26. Musard M. Le Ménestrel: journal de musique [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5621295g/f1.item> (дата обращения: 16.05.2025).
27. Berlioz G. Premier concert du conservatoire [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteму18374пари/page/30/mode/2up> (дата обращения: 18.05.2025).
28. Clark M. The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th Century [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).
29. Cornet (i) (Fr. cornet à pistons) Anthony C. Baines revised by Arnold Myers, [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=cornet&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 28.05.2025).
30. La Presse. 1845. 29 Décembre [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4301665/f2.item> (дата обращения: 28.05.2025).
31. Site Hector Berlioz. Hector Berlioz: Feuilletins Feuilleton du Journal des Débats du 10 Novembre 1837 [p. 1] Strauss. Son orchestra, ses walses. – de l'avenir du rythme. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats371110.htm> (дата обращения: 10.06.2025).
32. Revue et gazette musicale de Paris [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteму18374пари/page/56/mode/2up> (дата обращения: 10.06.2025).
33. Cottrell S. The Saxophone. Yale: Yale University Press, 2013. 352 p.
34. McLeod J. Louis Jullien: A Visionary of Nineteenth Century Conducting [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.32396/usurj.v7i1.495> (дата обращения: 10.06.2025).

35. *Maxwell I.* A Consideration of Joseph Joachim's Influence on Music in Britain from the mid-1840s to the 1960s // *British Music, The Journal of the British Music Society.* 2023. Vol. 45. P. 35–50.

REFERENCES

1. *Kars A.* Istoriya orkestrovki / pod red. M. V. Ivanova-Boreckogo i N. S. Korndorfa. M.: Muzyka, 1990. 304 s.
2. *Berlioz G.* Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke / predisl. i prim. R. Shtrausa. M.: Muzyka, 1972. Ch. 1: Soch. 10. 307 s.
3. *Berlioz G.* Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke / predisl. i prim. R. Shtrausa. M.: Muzyka, 1972. Ch. 2. S. 309–531.
4. *Rogal'-Levickij D. M.* Besedy ob orkestre. M.: Muzyka, 1961. 287 s.
5. *Blagodatov G.* Istoriya simfonicheskogo orkestra. M.-L.: Muzyka, 1969. 312 s.
6. *Barsova I.* Kniga ob orkestre. M.: Muzyka, 1969. 231 s.
7. *Gurevich L.* Istoriya orkestrovych stilej: ucheb. pos. M.: Deko-VS, 2014. 208 s.
8. *Levin C.* Duhovye instrumenty v istorii muzykal'noj kul'tury: v 2 t. L.: Muzyka, 1983. T. 2. 190 s.
9. *Carse A.* The orchestra from Beethoven to Berlioz: a history of the orchestra in the first half of the 19th century, and of the development of orchestral baton-conducting. New-York: Broude Brothers, 1949. 514 p.
10. *Gasnault F.* Un animateur des bals publics parisiens: Philippe Musard (1792–1859) // *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, Vol. 108 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96032746/f128.item#> (data obrashcheniya: 06.05.2025).
11. *Carse A.* The Life of Jullien: Adventurer, Showman-conductor and Establisher of the Promenade Concerts in England, Together with a History of Those Concerts Up to 1895. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd., 1951. 136 p.
12. *Schnapper L.* Musique et musiciens de bal: Isaac Strauss au service de Napoléon III. Paris: Hors collection Hermann, 2023. 347 p.
13. *Skjerne G. H. C.* Lumbye og hans samtid. København: J. L. Lybecker, 1912. 356 s.
14. *Muzykal'naya enciklopediya: v 6 t. / gl. red. Yu. V. Keldysh. M.: Sovetskaya enciklopediya: Sovetskij kompozitor, 1978. T. 4. 976 s.*
15. *Estradnyj orkestr // Rossijskij gumanitarnyj enciklopedicheskij slovar'. M.: Gumanit. izd. centr VLADOS, 2002. T. 3: P-Ya. 704 s. [Elektronnyj resurs]. URL: https://humanities_dictionary.academic.ru/6359/ (data obrashcheniya: 07.05.2025).*
16. *Spitzer J., Zaslav N.* Orchestra // *Grove Music Online*. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020402?rskey=xWSjpn&result=1> (data obrashcheniya: 28.05.25).
17. *Hawkins J.* A General History of the Science and Practice of Music. London: Novello, 1868. Vol. 2. 486 r.
18. *Savina E. V.* Rol' voksalov v formirovanii razvlekatel'noj kul'tury dvoryanskogo russkogo obshchestva XVIII veka // XXXVII Ogarevskie chteniya. Saransk. 2009. S. 82–90.
19. *Beethoven Ludwig van.* Elf Wiener Tänze (11 Mödlinger Tänze) WoO 17. Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907. 12 S.

20. Hilmar E., Lanner J. Neue Deutsche Biographie [Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118569597.html#ndbcontent> (data obrashcheniya: 28.05.2025).
21. Vena v russkoj memuaristike: sb. / sost. i red. E. V. Surovceva. Kazan': Buk, 2016. 152 s.
22. Musard // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément by Fétis, François-Joseph, Pougin, Arthur. Paris: Firmin-Didot, 1878. S. 255–256.
23. Fétis F.-J. Question de propriété littéraire // Revue Musicale. [Elektronnyj resurs]. URL: https://books.google.ru/books?id=F6q8r0PxmKkC&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (data obrashcheniya: 06.05.2025).
24. 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.
25. Bezuglaya G. A. Francuzskaya kadril' kak yavlenie muzykal'noj zhizni Parizha vtoroj i tret'ej chetvertej XIX veka // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 2. S. 57–73.
26. Musard M. Le Ménestrel: journal de musique [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5621295g/f1.item> (data obrashcheniya: 16.05.2025).
27. Berlioz G. Premier concert du conservatoire [Elektronnyj resurs]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteму18374pari/page/30/mode/2up> (data obrashcheniya: 18.05.2025).
28. Clark M. The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th Century [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).
29. Cornet (i) (Fr. cornet à pistons) Anthony C. Baines revised by Arnold Myers, [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=cornet&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (data obrashcheniya: 28.05.2025).
30. La Presse. 1845. 29 Décembre [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4301665/f2.item> (data obrashcheniya: 28.05.2025).
31. Site Hector Berlioz. Hector Berlioz: Feuilletins Feuilleton du Journal des Débats du 10 Novembre 1837 [p. 1] Strauss. Son orchestra, ses walses. – de l'avenir du rythme. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats371110.htm> (data obrashcheniya: 10.06.2025).
32. Revue et gazette musicale de Paris [Elektronnyj resurs]. URL: <https://archive.org/details/revueetgazetteму18374pari/page/56/mode/2up> (data obrashcheniya: 10.06.2025).
33. Cottrell S. The Saxophone. Yale: Yale University Press, 2013. 352 p.
34. McLeod J. Louis Jullien: A Visionary of Nineteenth Century Conducting [Elektronnyj resurs]. URL: <https://doi.org/10.32396/usurj.v7i1.495> (data obrashcheniya: 10.06.2025).
35. Maxwell I. A Consideration of Joseph Joachim's Influence on Music in Britain from the mid-1840s to the 1960s // British Music, The Journal of the British Music Society.

2023. Vol. 45. R. 35–50.

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