

ОПЕРА-БАЛЕТ ЭПОХИ БАРОККО. РАМО «ГАЛАНТНЫЕ ИНДИИ»**Юлия РИВИЛИС***Академия музыки, театра и изобразительных искусств*

Această lucrare demonstrează cum s-a dezvoltat opera franceză pe timpurile lui Ludovic XIV. Se explică, de asemenea, schimbarea structurii orchestrei introdusă de J.B.Lully și influența sa asupra diferiților compozitori. Aflăm și despre influența lui J.Ph.Rameau asupra genului de operă-balet în Franța. Luăm cunoștință și de conținutul operei, de tradițiile vechi ale ei și de metodele noi aplicate în partitură.

This work gives an idea of the French opera development at Louis XIV times. Here is explained Lully's reconstruction in the structure of orchestra and his influence upon other composers. The work shows Rameau's value in the development of opera-ballet genre in France. It also acquaints with its content, explains how composer makes use of old traditions and what new features he introduces into his score.

История французской оперы связана с Парижем. А возможностью слушать, изучать и проследить её развитие мы обязаны Людовику XIV. Опера была его любимым детищем. Он поощрял начинания поэта Перрена (Perrin) и композитора Робера Камбера (Robert Cambert), создавшего в 1659 году первую оперу. При Людовике XIV Люлли сменил Камбера на его высоком посту. Людовику XIV мы должны быть благодарны за то, что французские оперы, начиная с Люлли, полностью сохранились, так как по специальному распоряжению все произведения, поставленные в Королевской Академии (Académie Royale), печатались в большом количестве экземпляров и охранялись привилегией. Часть этих партитур отдавалась композиторам для продажи (до XIX века большинство французских композиторов занимались одновременно торговлей партитурами). Но значительная часть этих бесценных произведений рассылалась по общественным библиотекам, благодаря чему сохранилась и по сей день. Сам же король присутствовал на всех оперных представлениях, и ему предварительно сообщался план каждого нового произведения. А в 1713 году были выделены средства, на которые открылись специальные школы для обучения сольному пению, танцам и игре на оркестровых инструментах, готовившие хороших певцов, инструменталистов и танцоров для оперного театра.

"Французская опера – зрелище, где всё счастье и всё несчастье действующих лиц сводится к тому, чтобы смотреть, как вокруг них танцуют..." [1]. Или, как писал Руссо: "Способ вывести на сцену балет очень прост: если государь весел, все принимают участие в его радости и танцуют; если он печален, его хотят развеселить и танцуют. Есть немало и других поводов для танцев: самые важные жизненные акты совершаются в танце. Жрецы танцуют, черти танцуют, танцуют даже при погребении; все танцуют по всякому поводу" [2]. Нельзя не учесть того, что французские балетмейстеры обладали исключительным богатством характерных танцев и танцевальных напевов. Основание этому богатству было положено при Екатерине Медичи. В годы её правления французы познакомились с итальянскими интермедиями. Итальянцы всё своё внимание обратили на сольное пение. Французам же пришлось по вкусу балеты, развившиеся из этих интермедий, и балетное искусство, начиная с первого балета Бальтазарини *Ballet comique de la Reine*, созданного в 1581 году, стало пользоваться популярностью. Король с королевой, принцы и принцессы, а также весь двор с большим удовольствием принимали участие в этих балетах, и даже Люлли иногда выступал как танцор и успехом своим в немалой степени был обязан балетным номерам.

Французский балет был органическим и одновременно оформляющим элементом в опере. Благодаря балету, который охватывал и танец, и пантомиму (жанровые сцены, шествия, появления богов etc.), в оперу проникал инструментально-симфонический стиль. Балет требовал частых самостоятельных инструментальных номеров, а это способствовало развитию колоритного оркестрового письма.

Для французской традиции типично преклонение перед прославленным авторитетом и привычка следовать установленным им канонам. Во французской опере таким авторитетом был Жан Батист Люлли (Jean Baptiste Lully), написавший в период с 1672 по 1687 год 19 опер. Люлли реконструировал структуру старого оркестра, введя в него скрипки, деревянные духовые, трубы, валторны и литавры,

оставив из прежнего состава чембало, арфу и родственные им инструменты гармонического типа. Он ввёл симфонии, названные впоследствии увертюрами, которыми открывались драмы. Вся клавишная и оркестровая музыка XVII века обнаруживает влияние Люлли.

Жан Филипп Рамо утвердил самостоятельное существование французской оперы на основах Люлли. В отличие от Люлли, он экономнее использует массовые сцены и небольшие вставные арии. После смерти Люлли *музыкальная трагедия* исчерпала себя, и интерес к ней упал. Слишком часто она опутывалась глупостью своих либретто в обрамлении лёгкой, поверхностной музыки и избыточности танцев. Параллельно с отмиранием *музыкальной трагедии* возник жанр *оперы-балета*. Это был смешанный жанр, главное новшество которого заключалось в сюжете, освобождённом от мифологии и полным экзотики, а также в структуре, состоящей из трёх или четырёх изолированных актов, связанных вместе главной более или менее определённой темой. Эти не имеющие драматической связности акты назывались *entrées* (выходами), теперь бы их называли *tableaux* (картинами). Начиная с первых опер-балетов *Les Saisons* Коласса (Colasse, 1695 г.) и *L'Europe galante* Кампра (Campra, 1697 г.), и публика, и профессиональные актёры с энтузиазмом приветствовали новый жанр, который был менее возвышенным, но более понятным, чем трагедия. Этот успех объясняется следующими факторами: во-первых, психологическим. На сцене больше обыкновенных людей, нежели богов. Опера-балет позволяет смешивать жанры, что невозможно было в трагедии. Независимый сюжет каждого акта не требует от зрителя концентрации внимания на протяжении всего произведения. А так как музыкальный театр "с самого начала вошло в обыкновение посещать затем, чтобы, в зависимости от настроения, поскучать или развлечься" [3], то зрителю не составляло труда либо отрешённо наблюдать за ходом действия на сцене, либо концентрировать своё внимание на отдельно взятой картине. Присутствовал и коммерческий фактор: строение произведения из изолированных актов давало издателям возможность продавать их раздельно, увеличивая, таким образом, цену каждого акта.

Первое исполнение *Галантных Индий* в 1735 году соответствовало почти 40-летней традиции. Произведение имело большой успех как при жизни Рамо, так и после его смерти. В период между 1735 и 1773 годами оно было исполнено в Королевской Академии музыки в Париже не менее 320 раз, как целиком, так и частично. Связующая нить сюжета ведёт своё происхождение от представлений об экзотике XVIII века, то есть путешествия в далёкие страны без какой-либо связи с реальностью и даже вне географической точности. Действия происходят в Турции, Перу, Персии и Северной Америке. В соответствии с галантным элементом эпохи, сюжет не обходится без любовных интриг, ухаживаний и отказов, ненависти и ревности и подобных любовных страстей. Четыре картины – четыре *Entrée* – как бы резюмируют целое направление музыкальной драматургии: драма – *Les Turcs généreux* (I *Entrée*, происходящее в Турции), трагедия – *Les Incas du Pérou* (II *Entrée*, происходящее в Перу), буколика – *Les Fleurs* (III *Entrée*, происходящее в Персии) и комедия – *Les Sauvages* (IV *Entrée*, происходящее в Северной Америке).

Либретто написал Луи Фюзелье (Louis Fuzelier). Оно отражает очарование дальних и особенно неизвестных стран в затрагиваемый период и подчёркивает то обстоятельство, что Любовь правит всеми народами. В Прологе рассматривается вечный поединок между Наслаждением и Войной, в котором Любовь не только арбитр, но и победитель в последующих действиях. Геба жалуется Амуру на то, что Европа увлечена войной. Амур решает утвердить свою власть в Индиях, включавших, по тогдашним понятиям, многие страны мира.

В I *Entrée* турецкий паша Осман (Osman) влюблён в провансальскую рабыню Эмилию (Emilie). Буря выбрасывает на берег Валери (Valère) – жениха Эмилии. Осман притворяется жестоким. Любовь Валери и Эмилии одерживает победу над упорством Османа. Подавив страсть, благородный турок отступает, великодушно соединяя влюблённых и щедро одаривая их. Выход заканчивается ликованием, объединяющим африканских рабов Османа и моряков из флотилии Валери. *Entrée* открывается изумительным ритуальным танцем, написанным в стиле фугированной аллеманды. Рамо совершает бросок в музыкальную драму с её разворачивающимися возбуждёнными страстями, оканчивающуюся стихией танцев и ариетт. Следуя традиции использования принципа эхо, введённой в оперу Агостино Агаццари (Agostino Agazzari) в 1606 году, Рамо интересно использует этот приём в заключительной сцене. Здесь в качестве эхо выступает хор, который вначале вторит дуэту влюблённых *Volez, Zéphyr, tenders amants de Flore!*, а затем соло Эмилии *Partez! On languit sur le rivage...* В дальнейшем этот

приём будет использован во II Entrée в 5 сцене *Fête du Soleil* (дважды эхо-хор вторит Хуаскару *Brillant soleil...* и *Clair flambeau du monde...*), в III Entrée в заключительной 8 сцене (эхо-хор вторит Заире *Triomphez, agréables fleurs!*) и в IV Entrée в заключительной 6 сцене (эхо-хор дикарём вторит вначале Адарио *Bannissons les tristes alarmes!*, а затем дуэту влюблённых Зиме и Адарио *Forêts paisibles...*). Любопытно, что Рамо употребляет этот приём для подчёркивания возвышенных моментов: победившей силы Любви или поклонения Солнцу.

2 сцена I Entrée – сцена шторма – пространная изобразительная симфония, наполненная напряжёнными тремоло и гаммами в высоком регистре флейт, которые так характерны для инструментовки Рамо (эта технология изображения стихии благополучно перейдёт в партитуры романтиков). На этом фоне первоначально звучит голос Эмилии, а затем хор матросов.

В виртуозных вступлениях к ариеттам и вокализах чувствуется влияние итальянского стиля.

Во II Entrée любовная страсть Дона Карлоса (Don Carlos) и Фанни (Phani) претерпевает ряд неудач из-за любви первосвященника Хуаскара (Huascar) к Фанни. Хуаскар считает, что несмотря на свой сан, запрещающий плотскую любовь, его чувства делают его исключением из правил. Но небо, услышав слёзные мольбы Фанни, посылает Хуаскару грозное предупреждение в виде землетрясения. Хуаскар игнорирует послание свыше и не сдаётся. Тогда огненная лава извергается из кратера вулкана, новые толчки сотрясают землю, и пылающие камни засыпают ослушавшегося первосвященника. В этом Entrée Рамо исследует более драматичный и яростный спектр красок. Сценические указания, описания горы и кратера вулкана, образованного из обожжённых камней и покрытого пеплом, вводят в особенную психологическую атмосферу. В этой картине напряжение и интерес постепенно нарастают, доходя до двух кульминаций в 5 и 8 сценах, в которых происходят землетрясения, с той лишь разницей, что в 5 сцене это угроза, а в 8 сцене – развязка. Изображая грозную стихию природы, Рамо использует высокие регистры струнных в такой необычной молоточковой и отрывистой артикуляции, которая вызывает зримые ассоциации с веком Бартока. Вступление солистов, обволакиваемое арпеджированной неслаженной фактурой струнных, в 6 и 7 сценах разряжает эмоциональную атмосферу. Идея контраста реализуется сопоставлением спокойной арии Хуаскара *Permettez, astre du jour...* с последующей картиной землетрясения. Одной этой арии было бы достаточно, чтобы продемонстрировать полифоническое мастерство Рамо.

В III Entrée лёгкое подшучивание четырёх персонажей друг над другом поддерживает их взаимные симпатии. Такмас (Tasmás) – персианский принц – любит прекрасную рабыню Заиру (Zaïre). Чтобы проверить её чувства, а также преданность своего фаворита Али (Ali), он переодевается в костюм купчихи. Али же влюблён в Фатиму (Fatima), которая переодевается в костюм раба-поляка. Такмас подозревает Али в тайной любви к Заире. Действия двух переодетых персонажей привносят целый ряд нелепостей и недоразумений, но правда всё равно выходит наружу, и выясняется, что Такмас безумно любит Заиру, Али же грезит о Фатиме. Такмас признаётся в любви Заире и дарит ей свободу, а Али получает желанную Фатиму. Действие заканчивается празднеством цветов и триумфом любви. Это Entrée из всего произведения выполняет роль большого дивертисмента, более балета, нежели оперы. Рамо, очарованный жанром пастиччо (попурри) и управляемый шармом танца, даёт музыке возможность господствовать над драматическим правдоподобием. Заключительная 8 сцена *Празднество цветов (La Fête des Fleurs)* из эпизода оперного произведения превращается в балетный спектакль внутри целого спектакля. Средствами музыки и танца в нём воплощается экспозиция, перипетии сюжета и развязка. "По отзывам современников, на лирической сцене Франции ещё не появлялось столь блистательного зрелища. Сервандони выстроил ряд двухэтажных аркад-беседок, украсил их гирляндами, осветил хрустальными люстрами и заполнил хорами одалисок и рабов султана, дающего праздник цветов. Аркады обрамляли плещущий фонтан и, уходя вдаль, создавали видимость глубокой перспективы. Кусты, раздвигаясь в центре сцены, открывали Розу, окружённую кордебалетом рабов и рабынь, изображавших амуров и всевозможные цветы. Группы и переходы общего танца создавали образ цветущего сада. Сольный танец Розы прерывался выходом Борей и Аквилона. Свиные ветры нагоняли бурю. Прилетал Зефир, приносил с собой свет, оживлял и поднимал поникшие цветы. Зефир и Роза объяснялись в любви. Их дуэт, как и антре Зефира, был образцом танца в галантном стиле" [4].

В IV Entrée Адарио (Adario), превращённый в благородного дикаря, влюблённый в Зиму (Zima), дочь вождя племени дикарей, одерживает победу над любовью ветреного Француза и над собственной страстью Испанца. Это Entrée принадлежит к комическому жанру. В нём нет ничего патетического, ещё меньше трагического, только беззаботная беспечность, изящество и юмор. Хорошо обрисованные Фюзелье образы дают Рамо возможность противопоставить двух поклонников Зимы, придав каждому из них специфическую окраску. Из танцев следовало бы отметить танец дикарей, именуемый *Танцем большой трубки мира (Danse du Grand Calumet de la Paix)*, взятый из *Nouvelles pieces de clavecin* (1728), и финальную Чакону, состоящую из 200 тактов мелодической и ритмической изобретательности и развития оркестрового письма, которое превосходит все ранние попытки в этой сфере.

По неизменной традиции того времени античная и сказочная тематика хореографических номеров воплощалась в формах менуэтов, гавотов, ригодонов, бурре и других современных танцев, будь то экзотические дикари из IV Entrée или оживлённые цветы из III Entrée.

Первоначально опера состояла только из первых двух Entrée. Вскоре после первого исполнения авторы добавили *Les Fleurs* и *Les Sauvages*. Рамо по своей природе был человеком, жаждущим во всём совершенства. Будучи в высшей степени требовательным, он перерабатывал сочинение снова и снова, оставив более 15 версий.

В своё время Монтеверди использовал приёмы нарастаний, которые строились по принципу восходящих секвенций. Эту традицию продолжили последующие поколения композиторов (вплоть до Чайковского и других). Не мог быть к ним равнодушен, естественно, и Рамо. У него они начинаются просто, для того чтобы мелодический голос поднимался вверх вместе с возрастающим душевным волнением. Рамо также продолжил идею Монтеверди о трактовке роли инструментов в опере, которые должны не только сопровождать вокальную партию, но и сообщать всё существенно важное в действии. Будучи большим художником, Рамо воспринял идеи нового времени и блестяще их развил в оркестровом письме: это красочные чередования инструментов, использование солирующих инструментов, внедрение оркестровых интерлюдий в вокальные сольные сцены, применение контрапункта, особенно в больших сценах, где главные персонажи выступают в ансамбле с хором, а также введение в оркестр вокальных эпизодов, где голос как будто накладывается на оркестр и поясняет содержание.

Смена мажора и минора, смена тембров, неожиданное вступление высокого или низкого голоса, новый состав сопровождающих инструментов – такова в общих чертах суть технологии времени и Мастера. Кроме новизны музыкального языка и искусной инструментовки, кроме изобретательного пыла и гениальной трактовки противопоставлений Рамо привносит в *Галантные Инди* оригинальную драматическую концепцию развития стилистического плюрализма в театральной риторике.

Литература:

1. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. III. - Москва: Музыка, 1988, с.182.
2. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. III. - Москва: Музыка, 1988, с.182-183.
3. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. I. - Москва: Музыка, 1986, с.242.
4. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Том I. - Ленинград: Искусство, 1979, с.249.

Prezentat la 14.01.2008