

2

3

МОСКОВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА, ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И ОРДЕНА  
ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ  
М.В.ЛОМОНОСОВА

ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ  
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Оперное творчество Жана Филиппа Рамо в контексте эпохи

Курсовая работа  
студента 203 группы  
И.Ю.Ф.  
Научный руководитель:  
доктор искусствоведения  
проф. Е.Н.И.

Москва, 2006  
Содержание

Введение

Жизнь и творчество Рамо

Начало пути

Рамо и «большая» французская опера  
«Война буффионов».

Французская лирическая трагедия

Лирическая трагедия как жанр

Лирические трагедии Рамо: «Дардан»

Рамо и Де Ла Брюер

Рамо - звучащий Версаль?

Список литературы .

Введение

Понимание эпохи Людовика XV невозможно без знания музыкального театра того времени. Постановки в Опере были не только основными культурными событиями в стране, затмив драматический театр; «Королевская Академия Музыки» была одним из основных репрезентативных атрибутов абсолютной монархии. После окончания монополии Жана Батиста Люлли и почти полвека метаний от эпигонских опусов к произведениям более талантливым в Опере наступает эпоха Жана Филиппа Рамо - одного из самых выдающихся художников своей родины. Его оперы и балеты составляют замечательное явление в истории французского музыкального театра, а

его теоретические идеи и по сей день имеют основополагающее значение. Однако судьба его творческого наследия оказалась на редкость сложной: его музыка была, казалось, окончательно забыта после событий 1789 года. И только на рубеже XIX и XX веков, после тотального увлечения Вагнером, во Франции вновь приходит время Рамо. Он выдвигается такими композиторами, как Дебюсси, Дюка и д'Энри, как истинно французский композитор в противовес германской традиции.

В данной работе рассматривается влияние исторических обстоятельств и биографии Рамо на его творчество. Ведь для того чтобы лучше понимать музыку композитора, с которым нас разделяет почти три столетия, необходимо проникнуться эпохой, к которой он принадлежит. Это особенно важно при изучении старинной французской оперы, так как политические события и социальные тенденции непосредственно повлияли на её обособление, развитие и судьбу её исторического наследия.

К сожалению, музыкальные сокровища, содержащиеся в партитурах Рамо, зажаты в тиски архаичных музыкально-театральных жанров, которым отдал своё вдохновение композитор. Квазиантичные «галантные» либретто, бывшие в моде в середине XVIII века, теперь безнадежно устарели. Самый яркий тому пример лирическая трагедия «Дардан», которая анализируется в данной работе. Сама эстетика жанра лирической трагедии так же требует детального рассмотрения.

Несмотря на сложности с постановкой произведений Рамо на сцене, сама его музыка сейчас очень актуальна, в связи с возросшим интересом к вокальному искусству, предшествующему классико-романтической эпохе. Так же его творчество интересно со стороны изучения французской вокальной школы и её истоков.

Литературы на русском языке о личности Рамо и его музыке крайне мало, и основные труды о его творчестве французских и американских авторов не переведены и труднодоступны. К тому же, читая немногие работы советских учёных, не стоит забывать о специфике этого времени и однобоком освещении некоторых фактов. В советских учебниках по истории музыки Рамо уделяется лишь одна-две страницы, в то время как оперы Жана-Жака Руссо, в сущности непрофессионального музыканта, разбираются досконально. И так как тенденция до сих пор сохраняется, российские студенты музыкальных вузов практически не имеют представления о звучании целой эпохи.

### Жизнь и творчество Рамо

#### Начало пути

Жан Филипп Рамо был ближайшим современником Баха, Генделя и Скарлатти, но в отличие от них его карьера была заметно запоздалой. Первое его произведение поставили в «Королевской академии музыки», когда композитору было уже пятьдесят лет. О годах же до парижского триумфа, которые он провёл в провинции, остались весьма скудные сведения, во многом благодаря скрытной натуре самого г-на Рамо.

Итак, 25 сентября 1683 года в дижонской церкви св. Этьена, где Жан Рамо служил органистом, был крещён его седьмой ребёнок, наречённый Жаном Филиппом.

Супруга Жана, Клодина, была дочерью нотариуса и принадлежала к небогатому дворянскому роду Демартинекуров. Вступив в брак девятнадцати лет отроду, она

родила пять дочерей и шестерых сыновей.

Глава семьи, располагавшей весьма скромными средствами, сам обучал музыке своих детей, трое из которых в последствие стали профессиональными музыкантами. Отец был взыскательным учителем, и потому Жан Филипп научился играть на клавесине прежде, чем читать. В двенадцать лет родители отдали его в Дижонский иезуитский колледж, в котором он, правда, не пошёл дальше четвёртого класса.

К восемнадцати годам юный Рамо владел не только клавесином, но ещё лучше органом и скрипкой. И в 1701 году отец посылает его в Италию, где юноша, однако, пробыл не более нескольких месяцев. На обратном пути он нанимается скрипачом в труппу итальянских комедиантов, которые гастролировали по Югу Франции. Начало 1702 года застало Рамо уже в Авиньоне, где его временно взяли органистом в собор Нотр-Дам, а в мае того же года он подписал шестилетний контракт с собором в Клермон-Ферране. Однако в 1705 году непоседливая натура привела юношу в Париж, где ему удалось занять скамьи сразу в двух церквах. Здесь он рискнул опубликовать небольшой сборник клавесинных пьес, который столичная публика приняла безразлично, если не холодно. И это не удивительно, ибо у Рамо не было ни полезных связей, ни счастливой способности запросто располагать к себе людей: молодой человек был не очень хорош собою, склонен к уединению и обладал натурой колкой, но в то же время легко ранимой.

После фиаско в Париже Рамо возвратился в отчий дом в марте 1709 года, где подписал шестилетний контракт с дижонской церковью Нотр-Дам, заместив там своего престарелого отца. Как композитору этот второй дижонский период, видимо, не принёс Рамо обильного урожая: по крайней мере, мы не знаем произведений, написанных за эти годы. Более продуктивным оказалось пребывание в Лионе (с 1713 года), куда его пригласили подготовить музыкальное празднество по случаю заключения Утрехтского мира. Представление так и не состоялось, а Рамо остался в Лионе в качестве органиста доминиканского монастыря.

В январе 1715 года он вновь посещает родной город, где присутствует на свадьбе своего младшего брата Клода с Маргаритой Ронделе. Родившейся от этого брака Жан Франсуа (изображённый в «Племяннике Рамо» Дидро) утверждал в своей поэме «Рамеида», будто Жан Филипп и Клод соперничали за руку и сердце его матери, оказавшей предпочтение младшему из братьев. Если это и было правдой, то чести обоих могут послужить добрые взаимоотношения, сохранившиеся между ними на всю жизнь.

Через какое-то время Рамо вновь переселился в Клермон, где, возможно, благодаря пережитому душевному потрясению, начинается очень плодотворный период его жизни. Здесь он написал большинство своих мотетов и кантат, а также трудился над созданием «Трактата о гармонии, сведённой к своим естественным принципам» (1722).

Надо заметить, что Рамо был не только блестящим музыкантом, но и учёным-теоретиком, истинным сыном века Разума. В этой работе, как и во всех последующих, вдохновлённый механическим материализмом Декарта, он стремился к упрощению «музыкальной науки» и сведению её к единому принципу, основанному на научно-

естественных законах. Его идеи о теории музыки, которые кажутся нам извечными (например, обращение аккордов), вызвали острую полемику, но и были по достоинству оценены такими знатоками, как аббат Кондильяк, Бах и Гендель. В начале 1723 года, исколесив добрую часть Франции, Рамо решает всё-таки покорить её столицу, откуда уже не уедет. Непосредственным стимулом для этого мог послужить высокоположительный отклик столичной прессы на выход в свет его «Трактата о гармонии». Здесь он, наконец, устроил свою личную жизнь: в феврале 1726 года сорокадвухлетний Рамо обвенчался с девятнадцатилетней Марией-Луизой Манго, дочерью придворного оркестранта. Как отмечают современники, у молоденькой мадам Рамо был добрый нрав и отличные манеры, а также хороший голос. Несмотря на большую разницу в возрасте, брак оказался счастливым, и в период с 1727 по 1744 Мария-Луиза родила мужу двух сыновей и двоих дочерей. На первых порах семья жила очень скромно, и главным источником доходов были, вероятно, частные уроки.

В то же время публикуются ещё несколько его теоретических работ. В атмосфере дискусионности, окружавшей его труды, Рамо-учёный достаточно быстро стал видной фигурой. Однако это мешало современникам объективно оценивать его композиторскую деятельность: за Рамо прочно закрепился ярлык «учёного музыканта». Правда, внимание публики привлекли его новые клавесинные сборники, вышедшие в 1724 и 1728 годах.

За эти годы Рамо также установил связи с Ярмаркой (La foire) и, используя опыт, накопленный за время работы со странствующими комедиантами, написал для неё немало театральной музыки. А в 1725 году «Комедии Италиен» предлагает ему любопытный заказ - характерный танец для выступления двух туземцев, привезённых из Луизианы (в последствии «Рондо дикарей» из последней картины «Галантной Индии»), и это станет его первым успехом на сцене.

Рамо и «большая» французская опера

Однако основные помыслы Рамо были устремлены на главную оперно-балетную сцену Франции - «Королевскую академию музыки». Разумеется им двигали не придворно-карьеристские цели. Обстановка двора его никогда не привлекала, но композитор был честолюбив и небогат, и был глубоко уверен в своём призвании к созданию сценических произведений. Первым шагом на этом нелёгком пути была попытка получить либретто, написанное авторитетным литератором. В октябре 1727 года он рискнул обратиться с просьбой к знаменитому либреттисту Удару де Ла Моту, но тот даже не удосужился ответить.

Примерно в то же время Рамо знакомится с Ле Риш де Ла Пуплиньером. Должность генерального откупщика налогов сделала этого не очень знатного человека одним из богатейших людей Франции. Ла Пуплиньер окружил себя литераторами, музыкантами и художниками, которым он покровительствовал в более свободной форме, чем это было принято прежде. С 1731 года Рамо становится вхож в это общество и заводит полезные связи в мире искусств. В 1732 году в кругу подопечных Ла Пуплиньера композитор знакомится с «оперным кюре» - аббатом Симоном Пеллегреном, который после колебаний соглашается написать для него текст

лирической трагедии «Ипполит и Арисия».

Наконец, в июле начались желанные репетиции в «Королевской академии музыки», но оркестранты и вокалисты подняли целый бунт из-за сложности партитуры, после чего пришлось сделать купюры и перестановки, отнюдь не скрасившие произведение. В отличие от Жана Батиста Люлли, который был законодателем оперного жанра и полным хозяином в своих спектаклях, Рамо не обладал таким авторитетом: несмотря на преклонный возраст, он был новичком в «большой опере». Поэтому ему приходилось подстраивать свою музыку под уже сложившиеся штампы. Но, несмотря на купюры и квазиантичность либретто, публика воспринимает «Ипполита и Арисию» как «революцию в музыке» и сразу разделяется на два враждующих лагеря - люллистов и рамистов. Сам факт появления таких лагерей возвестил о наступлении новой эпохи во французском музыкальном театре - эпохе Рамо, ведь за сорок шесть лет, многие композиторы, например, Кампра и Детуш также имели заслуженный успех, однако речь никогда не шла о подобном расколе среди меломанов. Люллисты обвиняли музыку Рамо в якобы «какофоничности» и чрезмерной итальянской экспрессивности и ставили ей в противовес музыку Люлли как традиционно французскую, более простую и сдержанно-благородную.

Появлялись, например, следующие эпиграммы:

Если трудное прекрасно,  
То велик Рамо всечасно,  
Но коль скоро красота  
Натуральна и проста -  
Он ничтожен, это ясно!

Вообще взаимоотношения с итальянским музыкальным искусством крайне важны для французской музыки XVII-XVIII веков. Однако если бы правда была на стороне люллистов, возник бы забавный парадокс: через шестьдесят лет после создания национальной французской школы выходцем из Италии, её пытается итальянизировать коренной француз!

После премьеры 1 октября 1733 Рамо остаётся в репертуаре Оперы вплоть до падения монархии. Успех «Ипполита и Арисии» стал всё больше возрастать, и в конце 1733 года Рамо с энтузиазмом принялся за сочинение лирической трагедии «Самсон» на либретто великого Вольтера. Столь мощное содружество гениев могло бы вывести французский оперный театр на новый уровень, но «высокая» цензура категорически запретила постановку «Самсона» за серьёзный сюжет на библейскую тему, и партитура, увы, не сохранилась.

В то же время на сцене успешно шла первая опера-балет Рамо «Галантная Индия» (с 23 августа 1735 года), написанная на либретто Л. Фюзелье. Как и в случае с «Ипполитом» произведение было встречено яростной атакой люллистов, что, впрочем, не помешало успеху постановки. Уже в конце 1736 года Рамо принимается за работу над лирической трагедией «Кастор и Поллукс» на либретто Пьера-Жозефа Бернара, который, подобно Фюзелье, был подопечным Ла Пуплиньера. Однако, по неясным причинам спектакли «Кастора» (с 24 сентября по 8 декабря 1737 года), признанного впоследствии вершиной творчества Рамо, имели слабый успех.

В 1739 году были поставлены два новых сочинения композитора: опера-балет «Празднества Гебы» и лирическая трагедия «Дардан». На кануне премьеры последнего в парижских литературных кафе бурлило волнение как в ожидании крупного политического события. Атмосферу борьбы между люллистами и рамистами накаляли и возобновления некоторых произведений Люлли. Ходили слухи, будто набралась тысяча рамистов, сговорившихся скупить все ложи на все спектакли. Во всяком случае «Дардан» выдержал 26 представлений за 2 месяца. Вслед за этим в течение двух с половиной лет произведения Рамо в Опере не исполнялись, возможно, из-за интриг и конфликта с управлением театра. Лишь в сентябре 1742 года эту паузу нарушило возобновление «Ипполита и Арисии», а после «Галантной Индии». 23 апреля 1744 года начались спектакли капитально обновлённого «Дардана», первая редакция которого подверглась жёсткой критике за либретто. Лишь в феврале 1745 года Рамо выступил с новыми произведениями: комедией-балетом «Принцесса Наваррская» и лирической комедией «Платея». После их успешной постановки в Версале на празднествах в честь бракосочетания дофина, Рамо получил звание придворного композитора, и ему была назначена королевская пенсия.

С 1745 по 1751 год было поставлено двенадцать его новых произведений: героическая пастораль «Заис» (1748), балетные акты «Пигмалион» (1748) и «Гирлянда» (1751), а также лирическая трагедия «Зороастр» (1749). Остальные же восемь были написаны по придворным заказам с обилием дивертисментов и официозных аллюзий, как того и требовал сложившийся канон. Став видным человеком в сфере искусств, Рамо так и не сделал себе блестящей придворной карьеры. Например, в 1750 году, когда король назначил композитору новую пенсию за счёт доходов Оперы, попечительствовавший над ней Д'Аржансон не поспешил выполнить это распоряжение. Пенсию стали выплачивать и то не регулярно только с 1757 года по настоятельной просьбе директоров Оперы. Однако, тот же Д'Аржансон позаботился о том, чтобы в год на сцене ставилось не более двух новых сочинений Рамо. Вероятно, ему было хорошо известно, что всесильная фаворитка короля мадам Помпадур не симпатизировала композитору.

Рамо-теоретик не уступал Рамо-композитору. В 1750 году вышел его труд «Доказательство принципа гармонии», который вызвал много хвалебных отзывов, в том числе и от энциклопедиста Жана Д'Аламбера. Он даже популяризировал в своих статьях основные воззрения Рамо на теорию музыки.

«Война буффов»

Итак, Рамо стал безусловным авторитетом во французской опере. К концу 40-х годов нападки люллистов весьма ослабли, и «вкус Рамо стал доминирующим вкусом нации». Однако на его судьбу опять повлияли взаимоотношения французской и итальянской оперных школ, и вольнодумные настроения, которые витали в парижском воздухе. Публика ждала чего-то нового от музыкального театра. Особый интерес у меломанов вызвал молодой жанр итальянской оперы-буффа. После памфлета Гримма о состоянии французской оперы, получившего широкий резонанс,

под нажимом общественного мнения «Королевская академия музыки» сделала рискованный шаг. Она ангажировала проезжающую через Париж труппу буффонов, в репертуар которой входили, помимо всего прочего, произведения Перголези, Орландини и Капуа. Выступления труппы Бамбини, начавшиеся в августе 1752 года, вызвали в Париже своего рода революционное музыкально-полемическое течение, вошедшее в историю как «война буффонов».

Теперь публика разделилась на два других яростно дискутирующих лагеря: буффонистов, во главе с энциклопедистами, которых поддерживала королева, и антибуффонистов, которым покровительствовал король. Труппа давала представления в Опере в течение полутора лет под покровительством любопытствующего двора. Но в дальнейшем излишнее «фрондёрство» выступлений буффонистов против традиционной французской оперы привело к изгнанию труппы Бамбини в марте 1754 года. Суть общественных настроений хорошо передал д'Аламбер: «Трудно поверить, но фактом является то, что для некоторых людей слова “буффонист”, “республиканец”, “фрондёр” - я чуть не упустил - “материалист” - всё это - синонимы».

«Вокруг самого же Рамо «война буффонов» создала чрезвычайно запутанную ситуацию: встреченный криками «революционер!», он в одно мгновение стал «реакционером», хотя композитор отнюдь не старался творчески полемизировать с буффонами.

Как бы то ни было, энциклопедисты сделали Рамо как крупнейшего отечественного композитора ответственным за все кризисные явления, французской «большой» оперы. Особенно острые удары сыпались от Жана-Жака Руссо, с которым композитор был в натянутых личных отношениях. Изначально Дидро и д'Аламбер предлагали Рамо сотрудничать в Энциклопедии, но тот отказался, скорее всего, из-за плохого состояния здоровья. Тогда музыкальные статьи стал писать Руссо, разумеется, с сугубо проитальянских позиций. Изначально Рамо не вступал в спор с буффонистами, но потом, обнаружив ряд ошибок в статьях музыканта-любителя Руссо, не смог удержаться и в 1755 году выпустил брошюру «Ошибки по вопросам музыки в Энциклопедии». В последствии эта полемика затянулась на много лет, и зачастую Рамо, человек резкий, но бесхитростный, спорил с литераторами довольно неуклюже.

Со временем меняется положение композитора у Ла Пуплиньера. У мецената появилась новая фаворитка, с которой не ладили многие из его подопечных, в том числе и Рамо. Поэтому в 1752 году он уходит из дома своего покровителя, и всё семейство переселяется на улицу Добрых Детей. Но к этому времени Рамо и не нуждается в покровительстве: королевская пенсия, доходы от постановок его произведений, публикаций теоретических работ и нотных сборников, оплата от учеников... К тому же, Людовик XV пожаловал ему дворянство за заслуги перед Францией.

На склоне лет Рамо изредка появлялся в Опере. Со второй половины 1750-х годов творческие паузы всё увеличивались, и новых произведений у него появилось немного - вторая версия «Зороастра», ещё один «Анакреон», лирическая комедия

«Паладины» и лирическая трагедия «Абарис, или Бореады». О своих творческих возможностях Рамо судил с трезвой самокритичностью, сказав однажды Шабанону: «Друг мой, у меня больше вкуса, нежели прежде, но у меня уже нет более вдохновения».

Однако, на пороге своего девятого десятилетия, Рамо не переставал создавать теоретические труды. 22 мая 1761 года Дижонская академия сделала его своим почётным членом, чем он был очень тронут. С той поры он посылал туда все свои научные работы.

Сохранилось очень много воспоминаний о характере и жизни композитора в уже преклонном возрасте. В частности, Мишель Шабанон, автор одной из важнейших биографических работ о Рамо, писал: «Он любил славу, поскольку столько её снискал, но я убеждён, что он мало был занят ею, она под час его даже тяготила... Господин Рамо никому не завидовал и его душа, чистая и нелюдимая, неспособная отказаться от восприятия красоты, где бы та ни обнаружилась, воздавала справедливость работам даже тех авторов, коих он не любил».

Последнюю премьеру своего сочинения - «Паладины» Рамо услышал 12 февраля 1760 года. Спектакль не имел успеха, однако возобновление «Дардана» в апреле того же года превратилось в истинный триумф.

Во время репетиций «Бореад» 23 августа 1764 года, великого композитора одолела изнуряющая лихорадка, сведшая его в могилу 12 сентября. А «Бореады» так и не увидели свет. Рамо был погребён в парижской церкви св. Евстафия, рядом с прахом Люлли. В Париже и по всей Франции - траурные службы.

Французская лирическая трагедия

### Лирическая трагедия как жанр

Само словосочетание «tragédie lyrique» правильнее было бы перевести на русский язык как «музыкальная трагедия», что более передаёт смысл, который вкладывали в него французы XVII-XVIII веков. Но так как термин «лирическая трагедия» устоялся в русской музыковедческой литературе, он используется и в данной работе.

Постановка «Кадма и Гермионы» Люлли в 1673 году с определённой заявкой о появлении на свет второй национальной оперной школы - французской, отпочковавшейся от дотоле единственной итальянской. Это был первый образец лирической трагедии, жанра, который стал основополагающим для французского оперного театра. До этого при французском дворе были эпизодические постановки шести-семи итальянских опер, но даже такой талантливый автор, как Кавалли, не слишком убедил французскую публику. В угоду её вкусам партитуры Кавалли были дополнены балетной музыкой, сочинённой Жаном Батистом Люлли, флорентийским простолюдином, делавшим стремительную карьеру при дворе Людовика XIV.

Несмотря на его скептическое отношение к попыткам Камбера и Перрена создать французскую оперу, спустя десятилетие Люлли сам принялся за осуществление этой идеи, в чём весьма преуспел.

Свои оперы он создавал в сотрудничестве с Филиппом Кино, чьи трагедии какое-то



время пользовались успехом у парижской публики. Их совместные произведения попали под особое покровительство Людовика XIV, во многом благодаря торжественному аллегорическому прологу, прославляющему монарха (таковой отсутствовал в классицистской трагедии). Разумеется, это не могло не импонировать «Королю-Солнце». Постепенно лирическая трагедия Люлли-Кино вытеснила с королевской сцены трагедию рassiновскую, а сам Люлли, умело угождая прихотям монарха, получил от него практически абсолютную власть внутри «Королевской академии музыки», которой подчинился и его литературный соавтор.

«Умный флорентинец» уловил главную причину неуспеха итальянских опер. Никакие музыкальные достоинства не могли примирить французскую публику, воспитанную на классицистской трагедии, с их «невразумительностью» - не только чужим языком, но, главное, с барочной запутанностью сюжета и отсутствием «разумного» начала в духе классицизма. Поняв это, Люлли решил сделать свою оперу драмой на распевот театральной декламации рassiновского театра, с его «преувеличенно широкими линиями как в голосе, так и в жестах». Известно, что Люлли старательно изучал манеру декламации выдающихся актёров своего времени, и, почерпнув из этого источника важные интонационные черты, он реформаторски обновил ими строй итальянского речитатива. Он метко соединил условную приподнятость стиля с рациональной сдержанностью экспрессии, угодив таким образом «и двору, и городу». С этим речитативом гибко сочетались два основных типа сольных вокальных номеров: небольшие напевно-декламационные *airs*, как обобщения по ходу речитативных сцен, и грациозные *airs* песенно-танцевального склада, которые близко соприкасались с современными бытовыми жанрами, что способствовало их широкой популярности.

Но в отличие от постановочного аскетизма классицистской драмы Люлли придал своей лирической трагедии облик эффектного пышного зрелища, изобилующего танцами, шествиями, хорами, роскошными костюмами и декорациями и «чудесной» машинерией. Именно эти барочные эффекты в итальянских операх вызывали восхищение французской аудитории, что Люлли отлично учёл. Так же очень важным зрелищным компонентом лирической трагедии явился балет, который был очень хорошо развит при дворе Людовика XIV.

Если в итальянской опере постепенно восторжествовала тенденция к концентрации музыкальной экспрессии в сольных ариях и ослаблению роли хоровых, инструментальных и балетных номеров, то во французской опора делалась на словесное выражение драматического действия. Вопреки своему названию лирическая трагедия XVII не дала собственно музыкального выражения образов. Тем понятнее фурор, произведённый постановкой «Ипполита и Арисии», в которой, по словам Андре Кампра, «музыки хватит на десять опер».

Во всяком случае, сочетание классицистской стройной упорядоченности целого, пышных барочных эффектов, героических и галантных либретто Кино и новых музыкальных решений очень впечатляло современников Люлли, и его опера образовала долгую и мощную традицию.

Однако между премьерами последней лирической трагедии и истинного шедевра

Люлли-Кино «Армиды» и «Ипполита и Арисии» Рамо прошло почти полвека. После смерти Люлли ему не нашлось достойного преемника, и жанр лирической трагедии постигла незавидная участь. Строгая дисциплина, заведённая композитором в Опере, вскоре сильно расшаталась, и, как следствие, значительно снизился общий уровень исполнения. Несмотря на то, что многие композиторы пробовали силы в этом жанре, так как именно за него выплачивался наивысший гонорар, лишь некоторые постановки имели прочный успех. Ощущая свою несостоятельность в лирической трагедии, лучшие творческие силы обратились к опере-балету, новому жанру с облегчённой драматургией и перевесом галантно-любовной составляющей над всем прочим.

Из этого можно заключить, что при общем упадке лирической трагедии Рамо не побоялся дебютировать в этом жанре осенью 1733 и пошёл «против течения», одержав тем не менее замечательную победу.

Лирические трагедии Рамо: «Дардан»

Самая «версальская» из опер Жана Филиппа Рамо - лирическая трагедия «Дардан», больше похожа на волшебную сказку, нежели на музыкальную драму. Здесь сын Зевса и будущий основатель Трои Дардан предстаёт всего лишь беспечным молодым человеком, влюблённым в дочь своего врага.

Опера начинается увертюрой A-dur, которая обрамляет пролог, повторяясь в первом антракте, и перекликается с рядом его номеров активной динамикой.

Аллегорический пролог не имеет, собственно, связи с основным действием, что типично для опер во французском стиле. Декорации пролога изображают «дворец Амура на Цитере», где нам является Ревность, злобный балетный персонаж. По велению Венеры Грации сковывают чудовище, но, начав весёлый пляс, постепенно замедляют его и засыпают. Погружается в сон и Амур. Здесь композитор открывает нам поразительную картину сна, последовательно проводя доминантсепт-аккорды от ми, ля и ре. Поразмыслив, заскучавшая Венера вновь призывает Ревность и её присных, а после умиряет их бесчинства. В целом Венера получает четыре сольных номера в прологе, в которых исполнительнице даётся возможность блеснуть виртуозностью в итальянском стиле. Среди них стоит отметить первую Ариетту A-dur, в которой итальянская сладостность сочетается с французской грацией. Так же особого внимания заслуживает первый тамбурин с его резкими перестановками акцентов и неожиданными диссонансами в высоком регистре.

Первый акт переносит нас во Фригию под скорбное оркестровое вступление к монологу Ифизы, дочери царя Тевкра. Она упрекает себя за преступную, но неодолимую любовь к врагу своей родины. Вскоре является соседний властитель Антенор, обещающий Тевкру помочь отомстить Дардану и просящий руку его дочери. И это - всецело в духе версальской оперы - оправдывает внезапное появление блестящего «Героического дивертисмента». Здесь поражает балетный номер «Air vif» (стремительная пляска). В его горделивых взлётах ощущается особое своеобразие, ибо это, возможно, первое претворение в оперной партитуре польской мазурки с её «рыцарственной» воинственностью. Последующую вокальную парафразу «Вперёд,

молодой воин», полную дикой горячности, Рамо странным образом поручает петь женщине.

Такая завязка была вполне привычна для посетителей Оперы. Однако, для того, чтобы от этого традиционного конфликта чувства и долга прийти к столь же типичной для оперы счастливой свадебной развязке, либреттисту Брюеру пришлось прибегнуть к весьма искусственным фабульным ухищрениям.

Во втором акте в некоей пустыне могущественный жрец Исменор даёт Дардану волшебный жезл, позволяющий юноше временно принимать его облик. Рамо отдал, как минимум, две трети акта на обрисовку фигуры волшебника и его inferнальной свиты, используя письмо декоративным «крупным мазком». Вокальную партию Исменора отличает «могущественно-ужасная» широта гаммаобразных и трезвучных ходов.

Вскоре священнослужителя посещает Антенор, который жалуется, что невеста подозрительно холодна к нему, но принимает его уже Дардан в чужом облики. Затем Ифиза приходит исповедаться Исменору в своей преступной любви и умоляет избавить её от этого чувства. Голос её колеблется, и мелодия идёт вверх робко, еле заметно. От этого признания юноша приходит в состояние экзальтации и воспекает «любви бессмертное могущество». Никогда ещё версальская опера, хотя и посвящённая «проказам Амура», не проявляла подобной дерзости: отрешение от долга перед любовью из уст служителя храма! На глазах у Ифизы, возмущённой богохульством Исменора, герой отбрасывает спасительный талисман и предстаёт в своём собственном облике. Испуганная дева убегает. Оставшийся в одиночестве, потрясённый Дардан, погружается в грёзы о любви, а, опомнившись, видит себя уже безоружным и в величайшей опасности. «Но даже если мне суждено погибнуть, я узнал её нежность» - восклицает он наконец. Весь этот акт до самого конца удерживается в высоком напряжении чувственной экзальтации, возможно немного наивной.

В течение всего третьего акта мы не увидим главного героя. Ифиза в одной из галерей дворца оплакивает заточение возлюбленного, которого Тевкр собирается принести в жертву. Совершенно равнодушный к горю Ифизы, ликующий фригийский народ поёт и танцует, что даёт нам возможность услышать вкрадчивый Менуэт d-moll и хор «Желанный мир» с куплетами в виде дуэтов. Антенор же торопит свадьбу с обещанной ему принцессой.

Четвёртый акт, в котором мы видим Дардана, спящего на берегу моря, начинает Венера. Богиня любви вдруг решила спасти его и призывает духов воздуха, чтобы они во сне предупредили героя о чудовище, которое может угрожать предмету его страсти, победа над которым сулит ему все земные радости. И лишь после этого продолжительного дивертисмента Дардан просыпается и идёт искать монстра. С той же целью является и Антенор. Вскоре чудовище выпрыгивает из морских глубин и предстаёт перед зрителями, «изрыгая пламя». Последнему не везёт: он изнемогает под струями огня, и должен погибнуть. Но в эту минуту Дардан спасает ему жизнь, убив «омерзительного зверя». Воин, не зная, кто его избавитель, клянётся исполнить любое его желание. Тот требует дать свободу Ифизе и уходит, оставляя своего

соперника в отчаянии.

В этом акте творческая фантазия Рамо поистине воспарила над нелепостью текста «сцены Снов», создав одну из самых прекрасных его удач в вокальной области. «Рондо сна» и «Трио сновидений» погружают нас в атмосферу затуманенной нежности, из которой композитор не торопится выйти каждый раз, как либретто даёт возможность в неё погрузиться. «Рондо снов» - изящный гавот, в котором мелодия насыщена интонационными изгибами, а ритмика превращена в равномерное скольжение, переходящее в колыбельные покачивания, на которые хор интонирует слова «Спите, спите...»:

.....

Но на этом странности либретто четвёртого акта не кончаются. Здесь дважды показано явление морского чудовища: в первый раз в качестве сновидения Дардана (это мимическая сцена) и во второй в реальном действии, в качестве судьбы, выпавшей на долю Антенору. Однако не стоит забывать, что эти сказочные излишества логически оправданы, если воспринимать их как программу увеселений, сознательно и великолепно стилизованных. Версальская публика отнюдь не считала лишние водные и пиротехнические развлечения трагедией. Ведь Опера воспринималась скорее как «каникулы разума».

Так, например, последний акт, самый «кровавый» в литературной трагедии, является самым жизнерадостным действием в лирической трагедии. Для достижения этой цели все препятствия, возникавшие перед героями, поднимаются к колосникам с полным пренебрежением к законам логики (которой, в общем-то, никто и не требовал). Теперь декорации изображают морской пейзаж в манере Клода Лоррена. Царь Тевкр и его дочь выходят из дворца, чтобы встретить триумфатора Антенора. Но он благородно сообщает истину, прося царя отдать Ифизу победителю. Отступив перед счастливым соперником, он исчезает. Тотчас же Венера спускается с небес, подав сигнал к началу «самого прекрасного праздника». Впрочем, у Дардана и Ифизы, наконец-то соединившихся, остаётся времени только на то, чтобы спеть короткий и единственный дуэт. После чего на сцене будет безраздельно царствовать Венера, как это уже было в прологе. Лирическая трагедия заканчивается эффектной «Чаконной», поражающей современностью своего письма.

Из всего выше написанного можно заметить, что либретто предоставило главному герою крайне скудные возможности как для активных действий, так и для глубоких переживаний. В первом и третьем актах он вообще отсутствует, а в остальных почти всё за него делают другие персонажи. Его лирические эмоции раскрыты лишь в небольших соло и ряде диалогических реплик во втором акте (во время признания Антенору и сцены с Ифизой).

Ифиза тоже активно не действует, но всё же в пределах первых трёх актов может гораздо полнее изливать свои чувства в их глубине и противоречивости. Выходную арию «Перестань, жестокий Амур, повелевать душой моей» можно сравнить с признаниями в запретной любви, которые делают Арисия и Федра в первой лирической трагедии Рамо. Однако в соло Ифизы больше распевности внутри отдельных фраз, и структура его более симметрична. В этом монологе показан образ

трагической скорби, мягко женственной и строгой в своих проявлениях. И он задаёт основной тон всей партии Ифизы вплоть до заключающего первый акт речитатива героини, решающей в отчаянии обратиться к Исменору. Здесь композитор искусно подводит певучую декламацию к наиболее характерным оборотам монолога.

В начале третьего акта звучит ария Ифизы «О день ужасный». В этом лирико-трагическом покаянном признании, трепетное упование переплетается с горестной безысходностью. В монологе сопряжены два контрастных плана: эмоционально углублённая, напевная оркестровая прелюдия, переходящая в сопровождение, и остролирические возгласы Ифизы:

.....

Метроритмическое движение отличается мерной плавностью, в которой есть нечто от горестной поступи погребального шествия. И не случайно во второй половине монолога, когда инструментальный напев исчезает (чтобы возвратиться уже в кодальном проигрыше), взамен вступает траурное пунктирное - словно подавляющее рыдания - движение.

Третий основной персонаж лирической трагедии, Антенор, полнее всего раскрывается в четвёртом акте. Здесь воин, как это не покажется нам странным, менее озабочен драматическим действием (в частности своей борьбой с чудовищем), нежели выражением страданий своего покинутого сердца. Он с наслаждением выпевает оду своего отчаяния. Эта ария в форме рондо, полная искреннего лирического чувства, начинается медленным и завораживающим трепетом оркестра, из которого уже на первых тактах выделяется аккорд второй ступени на педальной тонике:

Рамо и Де Ла Брюер

Впервые лирическая трагедия «Дардан» зазвучала на сцене 19 ноября 1739 года, и, как уже отмечалось, стало яблоком раздора между люллистами и рамистами. Однако даже у положительно настроенной аудитории много вопросов вызвало либретто Де Ла Брюера. То, что сама сценическая ситуация была «притянута за уши» не так смущало публику, давно привыкшую к подобным сюжетам. Однако четвёртый акт, превзошедший всякую меру сценических нелепостей, навлёк на себя бурю критики. Посыпались карикатуры, и едкими насмешками наполнилась пародия, сыгранная вскоре в «Комедии Италиен». Правда, не надо забывать, что это не помешало «Дардану» снискать огромный успех: его показывали в Опере через день в течение двух месяцев. Постановки прекратились по неясным причинам, однако многое указывает на то, что Рамо стал жертвой дворцовых интриг: после «Дардана» его произведения не ставились в Опере более двух лет.

Но Рамо не мог не прореагировать на критику, а потому долго работал над новой редакцией этой оперы. Известно, что при переделке либретто Де Ла Брюер обращался за советами к Пеллегрену. Наконец, премьера новой версии состоялась 15 мая 1744, но на этот раз пресса вообще молчала, и, судя хотя бы по числу постановок, которых было всего двадцать две, приём публики не был горячим. Зато успех пришёл

к обновлённому «Дардану» в 1760-1762 и 1768-1770 годы.

Из нового варианта было убрано появление чудовища и вся «сцена Снов», а также соло Ифизы из третьего акта. Теперь четвёртый акт стал изображать Дардана, брошенного в тюрьму Тевкром. К узнику является Исменор, предсказывающий ему скорое освобождение, в связи с чем вставляется дивертисмент Духов (весьма уступающий по музыке прежней «Сюите Снов»). Затем приходит Ифиза, пытающаяся спасти возлюбленного, и смертельно раненный Антенор, предупреждает героя о возможной опасности. К столице подступают его соратники, молодой герой бросается в битву и берёт в плен Тевкра. Тот после долгих пререканий и вмешательства Венеры всё же отдаёт свою дочь замуж за Дардана. Очевидно, что эти переделки не избавили многострадальный сюжет от искусственности, зато здесь наконец-то трагический монолог появляется и у главного героя. «Гибельный застенок», открывающий теперь четвёртый акт выражает безысходное отчаяние обречённости без каких-либо мифологических атрибутов. Сын Юпитера вдруг уподобляется обычному человеку. В 1752 году об этом монологе были написаны следующие слова: «Уберите слова, и музыка выразит с не меньшей силой возгласы скорби и суровость жестокой темницы. Нельзя ничего изменить, ничего добавить, всё находится на своём месте. Вот истинная музыка, прежняя являлась лишь тенью её».

Возможно, своим успехом в 1760-х годах «Дардан» обязан не только обновлённому либретто, но и впечатляющими декорациями, изображавшими в четвёртом акте темницу. Их написал по эскизам Пиранези его ученик Маши, применив скошенную под углом перспективу. Так же тому могло способствовать блистательное исполнение роли Ифизы Софи Арну.

Из всего выше описанного возникает вопрос: почему же великий композитор Жан Филипп Рамо обращается за либретто к такому посредственному литератору как Де Ла Брюер? По рассказам учеников великий композитор был очень требователен к текстам, чем часто испытывал терпение либреттистов. Однако эта требовательность относилась больше к поэтическому слову, чем к сюжетным перипетиям, ведь Рамо интересовала исключительно музыка.

Одной из главнейших причин был, по всей видимости, недавний неудачный опыт постановки «Самсона» на либретто Вольтера. Цензура вряд ли бы пропустила на сцену и другую оперу на серьёзный сюжет. Ведь в год первой постановки «Дардана» Рамо ещё не был придворным композитором, а лагерь люллистов был ещё очень силён. И, несмотря на то, что «Королевская академия музыки» являлась главной сценой страны, и писать для неё было наивысшим успехом, была и обратная сторона медали. Большая опера была отнюдь не прогрессивна, а публика, посещавшая её, с большим удовольствием смотрела гедонистические спектакли во «французском вкусе».

К тому же возможности данного «волшебного» либретто вдохновляли композитора. Погрузившись в эту «мечту о счастье», Рамо написал прекраснейшие образцы вокальной музыки. После перемены сюжета на более «осмысленный» опера скорее проиграла в музыкальном плане, нежели выиграла.

Рамо - звучащий Версаль?

Вероятно, в творчестве Рамо и его личности слишком много противоречий, чтобы писать о нём в учебниках. Ведь о нём до сих пор не сложилось общего мнения, которое можно было бы легко и не задумываясь озвучить. И, возможно, не сложится. Его музыка стала одним из символов версальского великолепия, хотя он так и остался при дворе чужаком.

Рамо, ставший революционером в пятьдесят, в семьдесят уже превратился в реакционера, хотя его музыка и взгляды ничуть не изменились. Более того, он сам тому поспособствовал своей музыкой, которая подготовила слушателей к итальянской опере

Литература

1. Брянцева В.Н. «Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр» - М. «Музыка», 1981г.
2. Жан Малиньон «Жан Филипп Рамо» - Л. «Музыка», 1983г.
3. Ливанова Т.Н. «Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств» - М. «Музыка», 1977г.
4. Конен В.Дж. «Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии» - М. «Музыка», 1968г.
5. The New Grove Dictionary of music and musicians - London 2001, vol.20, p.778
6. Розеншильд К.К. «Музыка во Франции XVII- начала XVIII веков» - М. «Музыка», 1979г.
7. Клод Ашиль Дебюсси «Очерки, статьи, рецензии» - М.-Л. 1964г.