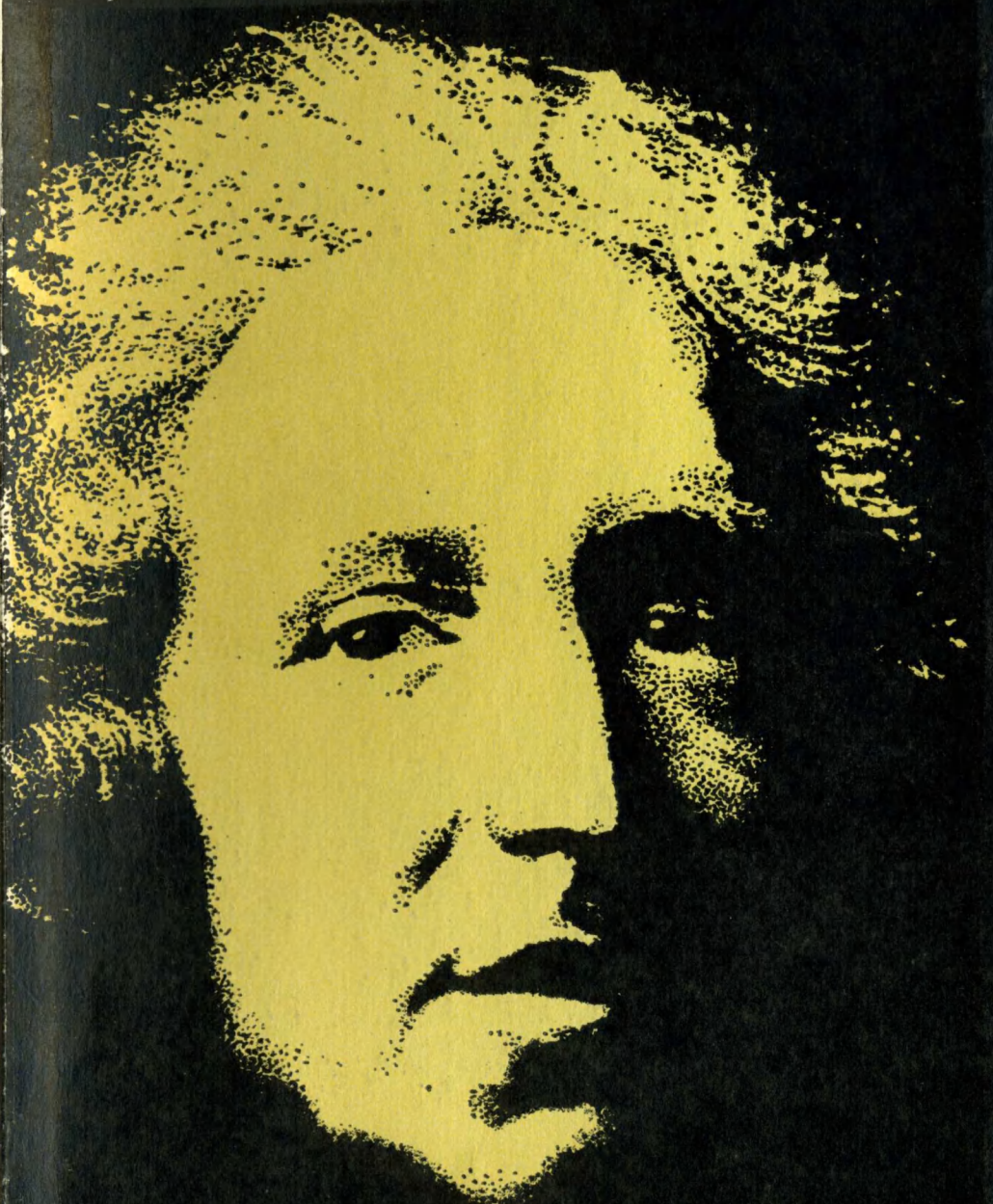


Ж. Малиньон

Ж. Ф. РАМО



Ж.Малиньон.

ЖАН ФИЛИПП
РАМО



ЛЕНИНГРАД «МУЗЫКА» 1983

78.071.1
М 18

Jean Malignon
RAMEAU
Editions du Seuil [Paris. 1960]

Перевод с французского.
комментарии и указатель Д. Шен

М $\frac{490500000-695}{026(01)-83}$ 567—83 © Издательство «Музыка», 1983 г. Перевод,
предисловие, комментарии.

В сентябре 1983 года отмечается 300-летие со дня рождения Жана Филиппа Рамо, великого французского композитора и выдающегося теоретика музыки.

Рамо — один из самых знаменитых художников своей родины. Его оперно-балетное творчество составляет замечательное явление в истории французского музыкального театра, его клавишинные сочинения принадлежат к ярчайшим образцам этого жанра, а его теоретические идеи, воспринятые современниками как подлинное открытие, не утратили основополагающего значения по сей день.

Тем не менее, судьба его творческого наследия оказалась на редкость сложной. К концу XVIII века его музыка, казалось, бесповоротно ушла в прошлое; Рамо разделил в этом отношении судьбу своего современника Иоганна Себастьяна Баха. Однако если творчество Баха заново открыли романтики уже в первой половине прошлого столетия, то Рамо пришлось ждать своего часа гораздо дольше. Его не забыли — во Франции он прочно утвердился в сонме классиков, во всем мире его главные теоретические положения считались аксиомами. Но его произведения, за редкими исключениями, не исполнялись даже в его родной стране.

Перемены наметились лишь в конце XIX века.

70-е годы открывают новый этап истории Франции. Тяжелое поражение в войне с Пруссией, крах Второй империи, образование Парижской коммуны и ее разгром — все это провело четкий рубеж в жизни страны. Французская культура вступает в период интенсивного и сложного развития. Одна из примет нового периода — жажда возрождения национального духа, естественная реакция на военную катастрофу; отсюда стремление противопоставить иностранному, прежде всего немецкому, культурному влиянию исконные французские традиции. Интерес к прошлому национальной культуры заметно возрастает.

В это время предпринимаются первые попытки вернуть к жизни наследие Рамо — так, в 1873 году в Дьеппе проводится фестиваль, специально посвященный его музыке. Но широкого распространения его сочинения не получают, тем более, что

существуют они пока что главным образом в старинных изданиях или в рукописях.

Франция 80-х годов переживает увлечение Вагнером. Как ни парадоксально, германское влияние достигает апогея; несмотря на выдвинутый после войны девиз «*Arts gallica*» (галльское искусство), центром притяжения для французских музыкантов (и не только музыкантов) делается Байрейт, столица вагнерианства и символ вагнеровской теории музыкальной драмы. Только в 90-х годах культ Вагнера клонится к закату, и тогда приходит время Рамо.

Усиление ретроспективных тенденций, вообще заметное в европейском искусстве рубежа веков, приобрело во Франции ярко выраженную национальную окраску. Это не было национальной ограниченностью — пристальный интерес вызывали и Палестрина, и Монтеверди, и Бах. Но после вагнеровских триумфов особенно остро ощущалась необходимость искать собственную дорогу. Внимание французов, обративших свои взоры к прошлому, все более привлекают Люлли, Детуш, Куперен, Леклер и другие мастера XVII—XVIII веков. Главным же их кумиром становится Рамо — более разносторонний, чем Куперен, более яркий, чем Люлли, более «почвенный», чем Глюк, уникально равновеликий в шпостасях творца и ученого. Он выдвигается в противовес германской традиции как истинно французский художник, указавший путь своим потомкам.

Еще в 1895 году известный парижский издатель Дюран, чутко уловив новые веяния, предлагает Сен-Сансу редактировать Полное собрание сочинений Рамо. Выбор этот неслучаен, Сен-Санс — давний ценитель и пропагандист творчества гениального композитора. Теперь при содействии крупнейших музыкантов Франции — Дюка, д'Энди, Дебюсси — он готовит сочинения Рамо к изданию. Первый же том, посвященный Пьесам для клавирина, приносит неожиданность: он содержит равную ля-минорную сюиту, о существовании которой долгое время не было известно. Далее один за другим выходят в свет тома, включающие кантаты, мотеты, оперы... Постепенно наследие Рамо открывается во всей своей масштабности. Собрание, хотя так и не ставшее действительно полным (после первой мировой войны его публикация прекратилась), создает несравненно более благоприятные возможности для изучения и исполнения произведений классика французской музыки. Его клавиринные пьесы звучали и раньше, теперь приходит очередь опер и балетов. В 900-е годы руководители известной «*Schola cantorum*» («Певческой школы») организуют исполнение нескольких его музыкально-сценических сочинений, в том числе «Дардана» на родине композитора, в Дижоне (под управлением В. д'Энди) и «Кастора и Поллукса» в Монпелье (постановка под управлением Ш. Борда, оказавшаяся особенно удачной). Готовится премьера «Ипполита и Арисии» в «Гранд-Опера». И по мере того, как оказываются доступными эти сокровища, все громче слышится хвала Рамо. Одним из самых ярких его поклонников становится Дебюсси, который провозглашает Рамо олицетворением национального идеала ясности, чувства меры, изящества и требует «возвратить ему место, на которое он один имеет право претендовать»*.

Правда, реальное возвращение Рамо на оперную сцену не напоминало триумфальное шествие. Оказалось, что на этом пути к проблемам восстановления исполнительских традиций, общим для интерпретации старинной музыки, прибавляются проблемы более сложные. Особые затруднения вызывала архаичность музыкально-театральных жанров, которым отдал свое вдохновение композитор и которые служили мишенью яростных нападок еще при его жизни. Рамо сравнивали со Спящей Красавицей — и с его воскрешением, словно проснувшийся огонь в сказке Перро, вновь вспыхивает некогда утихшая полемика. Не все разделяют восторги Дебюсси. Р. Роллан, признавая первенство Рамо в музыкальной области, все же предпочитает его мифологическим трагедиям оперы Глюка, искусство которого «глубоко человечно». Отголоски споров — и старинной

* Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М., Л., 1964, с. 166.

«войны буффонов», и современных баталлий — слышатся в темпераментных выпадах Роллана против либреттистов Рамо: «Как могли люди со вкусом и крупные писатели — подобные энциклопедистам — не возмущаться нелепой помпезностью этих поэтов, глупость которых изводила публику нашей „Большой оперы“ еще недавно при возобновлении „Ипполита и Арисии?“»* (Кстати, о либретто «Ипполита» и Дебюсси отзывался весьма неодобрительно.)

Проблемы возрождения творчества Рамо на современной почве ждали своего решения, и практического, и теоретического. Предстояла большая работа исполнителям и исследователям.

За последние сто с лишним лет издано немалое число работ о Рамо. Естественно, наиболее обширна библиография французских авторов, она включает капитальные исследования и популярные монографии, сборники материалов и рецензии на театральные премьеры. Заметный вклад в изучение и пропаганду творчества композитора внесли музыковеды других стран; здесь следует выделить солидный труд англичанина К. Гёрдлстоуна**, вышедший и во французском переводе.

Советская «рамяна» до недавнего времени ограничивалась несколькими статьями и разделами в учебниках. Однако недавно она пополнилась монографией В. Н. Брянцевой «Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр» (М., 1981), раскрывающей тему обстоятельно и глубоко. Очевидно, за этой книгой должны последовать другие оригинальные работы советских ученых о великом композиторе.

Предстоит еще многое сделать для ознакомления нашего читателя с посвященными Рамо трудами зарубежных авторов, до сих пор не издававшихся в русском переводе. Предлагаемая книга является первым шагом в этом направлении. Ее автор, Жан Малиньон (р. 1918) — французский литератор, известный рядом работ справочного характера***. Монография Малиньона о Рамо**** — популярный очерк творчества. В ней намечаются основные вехи биографии композитора, характеризуются его самые значительные сочинения; большое внимание уделяется возрождению его наследия, дается обзор «новой истории» его музыкально-сценических произведений, освещаются споры, разгоравшиеся вокруг их постановок.

Писатель не ставит перед собой специальных исследовательских задач, не претендуя на углубленное изучение стиля Рамо, полный охват его творчества, подробный анализ музыкальных сочинений или теоретических концепций. Работа Малиньона интересна советскому читателю другим: она рисует творческий портрет Жана Филиппа Рамо, увиденного глазами соотечественника. Эта книга о гениальном композиторе Франции написана в полном смысле по-французски — непринужденно, легко, с неумным полемическим темпераментом. Рамо предстает в ней не как почтенный классик, объект академического исследования, но как живой факт национальной культуры и ее актуальная проблема. Немадое достоинство, особенно когда речь идет о художественном явлении, столь отдаленном во времени и к тому же столь мало у нас известном!

Малиньон стремится прежде всего заинтересовать. Он принимает на себя роль гида и, доверяясь собственному вкусу, знакомит читателя с достопримечательностями мира Рамо. Популяризаторский дух книги сказывается и в том, что, живописуя борьбу мнений, писатель сам активно вовлекается в дискуссию. Он отстаивает своего героя — и от нападок люллистов, и в «войне буффонов», и в уже почти столетних спорах о жизнеспособности музыкально-сценического наследия композитора. Он решительно воз-

* Роллан Р. Собр. муз.-ист. соч. в 9 т. Т. 4. Музыканты прошлых дней. М., 1938, с. 276.

** Girdlestone C. Jean-Philippe Rameau: His life and work. London, 1957.

*** Среди его трудов — «Словарь французских писателей» (*Malignon Jean. Dictionnaire des Ecrivains français* [1971, 2^d éd. 1982]).

**** В настоящем издании публикуется с некоторыми сокращениями.

ражает тем, кто видит в Рамо лишь предшественника будущих корифеев оперного жанра — Глюка, или Вагнера, или кого бы то ни было другого. И, чтобы протереть путь к Рамо, он хочет помочь нам встать на точку зрения современных композитора, ощутить его как явление определенного этапа в развитии французской культуры. Свою позицию автор выражает броской формулой Ж. Миго: «Рамо — звучащий Версаль».

Такой подход во многом привлекателен. Действительно, переносясь в эпоху Рамо, вживаясь в нее, мы лучше поймем его творчество. Жаль только, что этот принцип проводится в книге чересчур прямолинейно. Призывая читателя в Версаль — основанную Людовиком XIV королевскую резиденцию, ставшую в дореволюционной Франции центром культурной жизни, Малиньон, по существу, предлагает нам просто отождествиться с аудиторией версальского придворного театра. Но возможно ли это в полной мере и нужно ли — сегодня, в совершенно иных исторических условиях? Проблеме «Рамо и современность» нельзя обойти так просто. Да и верно ли в принципе ставить знак равенства между оперой Рамо и «версальской» оперой со всеми ее нормами и традициями (включая самые косные), с привычками и предрассудками ее публики? Подобные сомнения не раз возникают при чтении книги.

Вообще говоря, общность Рамо с эстетикой Версаля очевидна, и нет оснований ни отрицать ее, ни осуждать. Классицизм самого Версаля, его прекрасного архитектурного ансамбля кажется идеальным воплощением французского духа (правда, односторонним — наряду с тяготением к упорядоченности и ясности национальному духу Франции не менее свойственна мятежность). И музыкальный театр «версальской» эпохи, как убедительно показывает Малиньон, отразил архитектурный принцип конструктивной четкости. Эту специфически французскую оперную традицию, основанную Люлли, продолжил Рамо.

В «версальской» опере были широко представлены и барочные элементы (об этом также говорится в книге). Разумеется, аудитории придворного театра пришлось по вкусу не внутренняя драматичность искусства барокко, а скорее его внешние черты — причудливость, пышность формы. Синтетический оперный жанр давал большой простор для развития таких тенденций. Вероятно, автор прав, когда он объясняет различие между литературной и музыкальной трагедией того времени своеобразной специализацией: строгость и лаконичность формы пьес Расина, их концентрация на основном конфликте соответствовали классицистскому идеалу эпохи, тогда как опера удовлетворяла устремленность французов к разнообразию ярких впечатлений*. Верно и то, что изобилие постановочных эффектов стимулировало фантазию композиторов и способствовало созданию картинных симфонических эпизодов, в которых формировались новые выразительные приемы, обогащая музыкальный язык. Но это же изобилие таило соблазн чисто внешней развлекательности. «Каникулами разума» называет «версальскую» оперу Малиньон — и нам, в отличие от него, трудно счастье такое определение безоговорочным комплиментом.

Конечно, «версальская» оперная драматургия имела свои законы. В отличие от драматургии классицизма с ее знаменитыми «единствами», она предпочитала разнообразие. Само по себе это не криминал; согласимся с Малиньоном — развешивание действия в разных планах, подчеркивающее момент условности, и смешение жанров нам сегодня ближе и понятнее, чем теоретикам классицизма (Буало) или просветителям (Руссо). И дивертисмент может быть внутренне оправдан, непосредственно вливаясь в повествование (как «воинственный» дивертисмент в «Касторе», восхищавший Дебюсси) или служа средством ретардации в развитии конфликта (как массовая сцена в III действии «Ипполита и Арисии»). Однако засилье дивертисментности ведет к драматургической рыхлости и даже бесодержательности.

* В. Брянцева определяет эту специализацию как «компенсирующий контраст» (указ. соч., с. 88).

Увы, чтобы возвеличить «оперу во французском вкусе», автор книги готов снисходительно отнестись к запросам «рафинированной публики, пришедшей в театр, как на праздник, и не расположенной к размышлению». В его трактовке французская опера XVIII века — «королевское празднество», и отсюда он делает вывод, что «подобное искусство решительно повернется спиной к реализму» (с. 93). «Версальскую» оперу и оперу Рамо действительно нельзя считать искусством в полной мере реалистическим. Но в приведенной формулировке Малиньона акценты расставлены таким образом, что она воспринимается не столько как констатация этого бесспорного факта, сколько как апология гедонизма.

К своей излюбленной идее автор возвращается неоднократно. Он пишет: опера Рамо — «блистательное выражение „спектакля-дивертисмента“ в том виде, в каком это понимал версальский режим» (с. 70); даже сюжету «Кастора и Поллукса» он охотно отводит роль «сценария для придворного спектакля, сценария для целого ряда празднеств» (с. 39). Субъективность подобной точки зрения очевидна: невозможно себе представить постановщика придворных увеселений в роли национального классика. Если гедонизм придворного искусства повлиял на творчество Рамо, то не обязательно этим восхищаться, как и другими следами воздействия официальной эстетики. И безусловно не следует эти влияния преувеличивать.

В книге верно говорится о стремлении абсолютизма использовать оперный жанр в политических интересах, наделить его пропагандистскими функциями — и прямо (дыстивые аллегории в прологах, славословие в апофеозах), и косвенно (пышность представления была призвана подчеркнуть блеск «великого царствования»). Но это ли интересовало Рамо, до конца своих дней оставшегося при дворе чужаком? И вполне ли соответствовало его идеалам превращение оперы в «фейерверк чувственных наслаждений»?

Вряд ли. Свидетельством тому история «Самсона», совместного творения Рамо и Вольтера. Малиньон лишь вскользь упоминает о ней (и не точно ее излагает — см. Комментарии). Между тем она говорит о многом. Попытка порвать в галантной трактовкой образов, обратиться к теме большого общественного звучания была пресечена цензурой. Судьба «Самсона» ярко раскрывает драму Рамо. Неверно, что он выбрал именно такую форму оперы, которая его устраивала (как утверждает Малиньон). Ему не приходилось выбирать: Королевская академия музыки монополизировала музыкальную трагедию и диктовала свои условия. Причем это был не только откровенный административный диктат, но и опосредованное влияние традиций, вкусов аудитории, возможностей либреттистов и т. п.

Видимо, сознавая драматургические изъяны «версальской» оперы, Малиньон всячески подчеркивает, что Рамо был только музыкантом, что «для него никогда не существовало других проблем, кроме проблем музыкальных» (с. 72). Вопрос о либретто кажется писателю малозначительным, почти посторонним. Но тогда трудно понять обращение Рамо к Вольтеру. Обременять великого мыслителя мелкими задачами не имело смысла, и тот сам не согласился бы на это. Ясно, что либретто вещь не второстепенная. Оперный жанр ставит не только музыкальные проблемы; не менее важны проблемы театрально-драматургические, и от того, как они решаются, зависит будущность произведения. Сам Рамо понимал это. Он был весьма требователен к либреттистам, упорно работал над оперными текстами, подчас преодолевая изрядное сопротивление своих сотрудников. Однако для принципиальной реформы, очевидно, тогда еще не настало время.

Как же быть с проблемой цельности в «версальской» опере? Малиньон ищет ее решение в композиционной стойкости. Порой он заостряет свою мысль до явного парадокса, называя оперный театр «самым архитектурным из искусств». Более архитектурным, чем сама архитектура? Эффектно, но не слишком убедительно, особенно если вспомнить о неизбежной условности уподобления видов искусства. Опера раскрывается не

только в архитектонике, но и в динамике, логика последования частей важна не менее их пропорций.

Закрывая глаза на драматургические слабости опер Рамо, автор явно его идеализирует. Причина такой идеализации заключается не только в пристрастии к национальному классику, но и в определенной исторической концепции, которой пронизана книга: на ее страницах явственно проступает идеализация «века Версаля». Вполне понятна гордость француза при мысли о Буало и Лафонтене, Монтескье и Вольтере, Расине и Мольере, Рамо и Куперене. Но взаимоотношения меценатствующего Версаля с искусством были сложнее, чем можно судить по вершоподданническим посвящениям, предварявшим издания того времени.

С «роверсальской» ориентацией связано пристрастное освещение Малиньоном «войны буффионов», прежде всего позиции просветителей. Конечно, Руссо хвалил через край в своем «Письме о французской музыке» и вообще нередко бывал пристрастен; конечно же, он не мог соперничать с Рамо по масштабам музыкального дарования. Но нельзя не видеть, что его поиски «повой простоты» в опере явились шагом к назревшей демократизации музыкального театра. Неправедливо зачислять Руссо в лагерь люллистов, основываясь на внешнем сходстве некоторых высказываний: его критика Рамо базировалась на принципиально иной эстетической платформе.

Ирония по поводу морального ригоризма просветителей также неуместна. Историческая правота была за ними и их последователями (такими, как Гретри, творчество которого Малиньон легкомысленно называет «ребяческим вздором»). Гедонизм Версаля отживал свой век, па повестку дня выдвигались новые требования к искусству. Но при этом, надо заметить, просветители не столь уж лигилистически относились к Рамо, как может показаться при чтении данной книги. И Д'Аламбер, и Гримм, и даже Руссо в той или иной мере отдавали должное своему великому современнику, они-то как раз видели разницу между Рамо и Версалем.

Таким образом, внеисторичность подхода вредит убедительности концепций автора книги.

Впрочем, нередко Малиньон со счастливой непоследовательностью опровергает сам себя. Вслед за Дебюсси объявляя забвение Рамо в XIX веке «тягостным, необъяснимым недоразумением», он все же понимает: «Опера Рамо... с наступлением революции должна была неизбежно лишиться своей аудитории» (с. 70). С одной стороны, он утверждает, что критика оперных либретто не находила поддержки у аудитории Королевской академии музыки, а с другой — что «буффолы» помогли выжить «степень недовольства, до которой дошла наиболее сознательная часть публики» (с. 70), и что «большинство в это время уже перешло на сторону недовольных» (с. 77). Оказывается, «версальская» опера не безупречна, а нападки энциклопедистов на нее не столь уж наивны. Отсюда вытекает логический вывод: «Если Глюк, выступивший в этой борьбе двух оперных направлений примерно лет через двадцать после возникновения кризиса в публике, привел эту борьбу к развязке почти шута, то лишь потому, что он гениальным образом совершил наконец в области драматургии спектакля ту революцию, которой новая публика требовала уже во времена знаменитой Распри» (с. 74). И с таким выводом нельзя не согласиться.

Считая условность одним из ведущих принципов «версальской» оперы, автор в то же время с восторгом открывает в знаменитой арии Кастора «иной духовный мир... более человеческий, чем эти мифологические Елисейские поля» и даже романтически отождествляет героя оперы с ее создателем. Перуанский акт «Галантной Индии» заставляет его забыть о дифирамбах в адрес «спектакля-дивертисмента» и неожиданно заключить: «Да, у этого француза, наперекор его веку, поистине эпический склад ума... Неотразимые проявления могучего темперамента... у Рамо настолько стихийны и масштабны, что прокладывают себе дорогу повсюду, даже в тесных границах оперы-балета того времени, в рамках, насколько не

предполагающих столь мощного выражения силы» (с. 62). Анализируя «Платею», он обнаруживает, что «дивертисмент, предназначенный для знати... поворачивается спиной к своей публике (которая, кстати, ему этого не простит)» (с. 63). Идиллия Версаля ставится под сомнение.

Характерно, что подобные мысли чаще всего возникают у Малиньона под непосредственным впечатлением от музыки — в такие моменты он освобождается от власти предвзятых схем и демонстрирует верный взгляд на вещи. Вообще, искренняя увлеченность и живость восприятия — сильная сторона книги.

В поисках глубины и подлинной научности исследования читатель, очевидно, обратится к труду В. Брянцева. Что же касается работы французского писателя, то она принадлежит другому жанру, решает иные задачи. Это прежде всего публицистика; упор здесь делается на вопросы возрождения музыкального театра Рамо — истории этого возрождения, его теоретических и практических проблем. Вопросы эти, как уже говорилось, непростые, по сей день дискуссионные. И если теоретические построения автора не всегда убеждают, то его трактовка практических аспектов более привлекательна. Так, несмотря на свое восхищение «веком Версаля», он против музейности в интерпретации опер той эпохи. И в музыке Рамо он подчеркивает то, что связывает ее с будущим, не упуская случая провести параллели с Шуманом, Брамсом, Стравинским, особенно же с французскими композиторами — Берлиозом, Бизе, Шабрие, Форе, Дебюсси, Пуленком. Возникают у него и ассоциации с французским Ренессансом. Таким образом, творчество Рамо понимается как органическая часть непрерывной национальной традиции, ведущей в современность.

Примечательно, что оперный спектакль Малиньон рассматривает в единстве слагающих его компонентов, отнюдь не ограничиваясь партитурой. В своеобразной синкретичности анализа, в яркости зрительных представлений писателя рельефно выступает природная тяга французов к театральности, зрелищности, не оставляющая их даже в чисто инструментальных музыкальных жанрах. Быть может, и слабость к версальской пышности лишь порождение этого инстинкта? Но, как бы то ни было, целостность видения спектакля намечает верный путь к опере Рамо.

Можно надеяться, что предлагаемый перевод монографии Жана Малиньона внесет свой вклад в популяризацию наследия Рамо в нашей стране и тем самым будет способствовать более широкому и полному возрождению творчества великого французского композитора.

А. Вульфсон

ВЫХОД МОЛОДОГО ГЕРОЯ

Поэт никогда не поет так верно,
как на своем генеалогическом
дереве

Жан Кокто

Едва только французский слушатель успел помириться с Рамо, положив конец двухвековой размолвке или простой небрежности; едва принял он раз за разом, с радостным изумлением, «Празднества Гебы» и «Пигмалиона» после «Галантной Индии» и «Кастора и Поллукса», после «Храма Славы» (не позабыв о сумасбродной «Платее», явившейся самым блестящим откровением на фестивале в Эксе); едва только успел он, подобно молодому Зигфриду¹, осознать, что он отныне понимает музыкальный язык столь утонченный, столь свежий, столь живой — свой родной язык в конце концов! — как в силу такого же душевного движения и почти в то же самое время он заново обнаруживает Версаль, узнает в нем свое наследие, присваивает его себе, восстановив на собственные средства, и тогда вступает в него так, словно видит его в первый раз.

Благодаря этому яркому свидетельству эволюции публики и точке соприкосновения двух открытий, на наших глазах воскресает самый прекрасный в мире оперный театр, шедевр Жака-Анжа Габриеля и шедевр французской декоративной архитектуры, воскресает театр Людовика XV, торжественное открытие которого в наши дни было ознаменовано постановкой «Галантной Индии»².

Итак — сегодня, как и вчера, именно под знаком Рамо и оперы-балета, поставленной наконец в соответствующем обрамлении, осуществляется во Франции одно из самых редких сочетаний искусства пластического и искусства музыкального. Но этим сказано



слишком мало. Никогда еще музыка не сливалась столь гармонично со всеми другими элементами спектакля: хореографией, декорациями на сцене и, что особенно редко, декоративным оформлением зала.

Однако немислимо приветствовать подобную удачу в плане художественном (и в плане историческом — столь решительный пересмотр всех предубеждений широкой публики), не воздав должное тем, кто вот уже почти двадцать лет будоражит общественное мнение и торжествует над духом рутины. Это Феликс Рожель — тип воинствующего музыковеда, организатор фестиваля в Версале; это Ролан-Манюэль, научивший музыкантов снова улыбаться; это Морис Эвит и Роже Дезормьер, мужественные популяризаторы первых произведений Рамо, которые были записаны на пластинку и звучали по французскому радио. Да, именно здесь заключено нечто совершенно новое, в этом тройном созидательном труде, столь же терпеливом, сколь и самозабвенном, ибо платонических объяснений в любви и бездействующего шовинизма было до этих пор всегда достаточно.

Еще ни один композитор после своей смерти не был больше Рамо осыпан почестями, награжден подавляющими его званиями, признанием высшей степени его превосходства. В программе средней школы он был поставлен бок о бок с Расином и Пуссеном, символом в ряде символов. Символом французского искусства, символом равновесия и разума. Разве философ Тэн не приветствовал в нем образец «классического духа Франции»? Похвальная восторженность! Увы, наконец заметили, что превращение музыканта в подобный монумент практически равносильно его отдалению и избавляет от необходимости хотя бы сколько-нибудь поближе ознакомиться с его творчеством.

Однако результат кампании, столь же непоказной, сколь и упорной, сказывается сегодня. Непреходящий успех «Галантной Индии», убедительно яркий пример народного признания оперы-балета, так же как и триумф «Платеи», завоевавший гран-при среди пластинок и поставившей рекорд по количеству передач по радио, доказали, что музыкальный театр с танцами — форма типично «во французском стиле» — может рассчитывать на публику, во всяком случае во Франции. Таким образом, любой человек может на сей раз сравнить опыт подлинной встречи с Рамо с полученным о нем слишком громоздким представлением. Он может узнать, что наш национальный герой чистого разума и чувства меры был на самом деле существом из плоти, нервным, чувственным, своенравным, предававшимся порывам гнева или энтузиазма, а также, при случае, подданным Людовика XV, не брезговавшим и старанием поправиться. Он обнаруживает, наконец, в Рамо человека гордого и утонченного, бургундца с живым умом, сангвиническим темпераментом, отмеченного ярким местным колоритом.

Какая неожиданность — в середине XX века обнаружить вдруг столь лестного родственника! Но будем осторожны, чтобы в нашем прекрасном порыве тотчас не затолкать этого новоявленного героя. И самая высшая форма уважения, которую можно ему оказать, — это, без сомнения, полное доверие к его гениальности и устранение окружающих его легенд, глупейших анекдотов, литографированных сцен (Рамо и ребенок, который плакал не в такт, Рамо и собачонка, которая лаяла неточно, Рамо и кюре, который пел фальшиво) с тем, чтобы наконец распутать клубки недоразумений, скрывавших от нас личность столь по существу ясную, столь прямую, столь, можно сказать, цельную.

РАМО КАК ЛИЧНОСТЬ

Жан Филипп Рамо родился в Дижоне в 1683 году, за год до Ватто. На пятнадцать лет моложе Куперена и на пять — Вивальди, он — ближайший современник Баха, Генделя и Доменико Скарлатти, родившихся в 1685-м; но в отличие от них его карьера была заметно запоздалой. Он предшественник (примерно на одно поколение) своего противника по «войне буффов» Жан-Жака Руссо. А когда в 1756 году родился Моцарт, созидательный, творческий период Рамо был уже завершен.

У него не было учителей, кроме отца, органиста в соборе Сент-Этьен в Дижоне. В восемнадцать лет он отправляется в Италию, но не едет дальше Милана и по прошествии нескольких месяцев возвращается на родину. Равнодушие или разочарование? Непродолжительность этой поездки не дает нам повода к поспешному заключению о некотором несоответствии его характера с искусством оперных композиторов по ту сторону Альп, а также с искусством тамошних авторов сонат и кантат. Кстати, их произведения свободно проникали во Францию и публика в Опере постоянно требовала «арий в итальянском вкусе». В том же 1702 году разражается первая баталия по поводу стилей. Итальянофил Рагене только что опубликовал свою «Параллель между итальянцами и французами в том, что касается музыки и опер», на что Ле Серф де Ла Вьевиль отвечает своим «Сравнением итальянской музыки с музыкой французской».

Тем временем Рамо играет на скрипке в бродячей труппе. Затем мы встречаем его, девятнадцатилетнего, учителем музыки в городе Авиньоне. В 1706 году он появляется в Париже, добивается места органиста у иезуитов на улице Сен-Жак и публикует тетрадь Пьес для клавирина. «Это, — говорит его современник Маре, — первая разведка великого полководца, обзорающего плацдарм, на котором ему предстоит сражаться и побеждать.»

И это действительно так. Он возвращается в провинцию: Дижон, Клермон, Лион, снова Клермон. В 1715 году — драма: жен-

щина, которую он любит, предпочитает его младшего брата, Клода Рамо, тоже музыканта. Он присутствует в Дижоне на их свадьбе. Затем возвращается к бродячей жизни.

Втихомолку он работает над своим «Трактатом о гармонии, сведенной к своим естественным принципам» (1722). Обратим внимание на заглавие. Оно в привычной манере Рамо — ясно, недвусмысленно. Трактат о гармонии? Подобный трактатам Базена, Ребера? Нет, это проверка эмпирической болтовни практиков, подведение фундамента под множество проблем как будто нарочно усложненных. Начиная с этой книги-манифеста, во всех своих работах по «музыкальной науке» Рамо будет стремиться к упрощению и к сведению теории к единому принципу, основанному теперь на наблюдении естественных явлений. «Здравый смысл предоставляет нам только один аккорд» (логическое следствие «резонирующих призвуков звучащего тела», то есть обертонов, которые никто не сумел использовать за целое столетие их доказанного существования). И к этому прибавляется принцип соотносительный, то есть перемещение основного принципа в план эстетический: «Музыкальный звук — сложный комплекс, заключающий в себе некое внутреннее пение» (откуда вытекает даже сегодня возмущающая чувствительные души теория, по которой гармония предшествует мелодии). Но оставим все это и вернемся к нашему молодому провинциалу.

Отныне Рамо чувствует себя в силах «сражаться и побеждать». Он возвращается в Париж, откуда больше не уедет. Воздействие его трактата сказывается мгновенно, сначала в парижском музыкальном мире, а затем и европейском: Бах, Гендель, философ Копцильяк или оспаривают его, или хвалят. Столетие спустя физик Гельмгольц и еще позднее — Гуго Риман будут анализировать открытия, заключенные в этой необычной книге, все еще вызывающей споры.

Мы за целый век привыкли видеть артистов — вчера Вагнера, сегодня Мессяна, — рассуждающих о своем искусстве, устанавливающих для него правила и почти догмы. Но в то время столь громкая слава теоретика казалась несовместимой с воображением и пламенным вдохновением творца. Рамо пришлось десять лет топтаться у входа в Оперу.

«ТЕРПЕНИЕ, МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК!»

Чтобы завоевать себе место, дебютанту требуется прежде найти оперное либретто. На просьбу, обращенную к Удару де Ла Моту, знаменитый либреттист даже не соблаговолил ответить. Наш бургундец вынужден сочинять для Сен-Жерменской и Сен-Лоранской ярмарок³ (среди прочего — «Завербование Арлекина»), когда вдруг в 1725 году «Комеди Итальян» предлагает ему любопытный заказ — характерный танец для выступления «настоя-

пих дикарей», и это станет его первым успехом. Речь идет об оригинальнейшем «Рондо дикарей», которое мы обнаруживаем затем в последней картине «Галантной Индии». К этому дотеатральному периоду относятся еще два сборника пьес для клавирина (1724, 1728) и мотеты для большого хора, из которых «Laboravi clamans», «Quam dilecta» и, особенно, прекрасный «In convertendo captivitatem» часто исполняются, начиная с первых попыток Миго (в 1928 году!) и до недавних Ораториальных концертов⁴; финал этого произведения, в котором обе половины хора сталкиваются с яростной горячностью, — уже характеристика темперамента нашего бургундца.

Опубликованный накануне появления Рамо в Опере сборник кантат еще представляет собой компромисс между двумя вкусами — французским и итальянским, но этот компромисс последний. Рамо, которому покровительствует откупщик Ле Риш де Ла Пуплиньер, вскоре заводит полезные связи. Его неудачное обращение к либреттисту Ла Моту доказало ему необходимость заведения ими. Отныне он пользуется доверием: Вольтер, самый знаменитый трагический поэт того времени, пишет для него «Самсона»⁵. Рамо принимается за работу. В течение одного года все пять актов сочинены. Но цензура взволнована библейским сюжетом и вскоре налагает на него запрет. Первое произведение Рамо, поставленное в театре, — «Ипполит и Арисия» (1733). Ему в то время пятьдесят лет.

С самых первых репетиций инструменталисты требуют, чтобы были сделаны купюры из-за сложности некоторых мест, среди которых знаменитое Трио Парок. Друг композитора Маре описал нам само представление и, в частности, тот «глухой шум, который, непрерывно усиливаясь, предвещал самый недвусмысленный провал». Однако через несколько дней шум утихает. И Маре отмечает восклицание Андре Кампра, весьма пожилого соперника, но соперника великодушного: «В одной этой опере достаточно музыки, чтобы написать их десять!» Итак, наш пятидесятилетний дебютант взял Оперу штурмом и останется в ее репертуаре до конца монархии бесспорно первым композитором музыкальных спектаклей во французском стиле.

КАРЬЕРА РАМО

Было бы бессмысленно отрицать, что проявление гениальности Рамо — во всяком случае, в плане театральном — оказалось довольно запоздалым. Впрочем, не все ли равно: после сражения за «Ипполита» мрачные годы безвестности остались далеко позади. Уверенный в своем выборе, он отказывается от любой должности, и отныне его история — это история его произведений и той борьбы, которую ему приходится вести в их защиту.

Не может быть в речи о том, чтобы перечислить здесь все партитуры Рамо — их около сорока. Мы перечислим только те, которые можно считать наиболее типичными с точки зрения их музыкального содержания, то есть независимо от легковесности или же значительности их текста и от их большего или меньшего масштаба.

Это прежде всего блистательная серия из пяти шедевров его зрелости; с одной стороны — три «музыкальные трагедии»⁶, с другой — «героический балет» и «балет буффонный»:

- «Ипполит и Арисия» (1733),
- «Кастор и Поллукс» (1737),
- «Дардан» (1739),
- «Галантная Индия» (1735),
- «Платея, или Ревнивая Юнона» (1745).

Ограничившись этими произведениями нашего музыканта, мы считаем их достаточными для ознакомления с его творчеством. Но главное то, что они обладают в наших глазах решающим преимуществом, которое и побудило нас ограничить музыкальную часть настоящего труда их анализом: дело в том, что они доступны самой широкой публике, так как изданы в виде клавиров. К изучению этих пяти работ мы добавим несколько примечаний, касающихся двух главных внетеатральных произведений — Сюит для клавирина (1706—1728) и Пьес для ансамбля (*Pièces en Concert*, 1741)⁷.

Незачем упоминать о том, что не только перечисленные сочинения заслуживают названия шедевров. Вот, по крайней мере, хотя бы названия нескольких других вещей, которые мы, к сожалению, не можем рассмотреть так, как этого бы хотелось. В первую группу входят музыкальные трагедии и произведения как по своему характеру, так и по структуре довольно близкие к опере в нашем теперешнем понимании. Во вторую — балеты: в нескольких действиях, одноактные или типа балета-комедии.

I. Оперы:

- «Зороастр» (1749), музыкальная трагедия в пяти актах,
- «Бореады» (1764), музыкальная трагедия в пяти актах,
- «Заис» (1748), героическая пастораль в четырех актах,
- «Акант и Цефиза» (1751), героическая пастораль в трех актах.

II. Балеты:

- «Празднества Гебы» (1739), балет в трех актах,
- «Храм Славы» (1744), «празднество» в трех актах,
- «Празднества Полигимнии» (1745), балет в трех актах,
- «Празднества Гименея и любви» (1747), балет в трех актах,
- «Уловки Амура» (1748), балет в двух актах,
- «Пигмалион» (1748), балетный акт,
- «Анакреон» (1757), балетный акт,
- «Паладины» (1760), комедия-балет в трех актах.

Если оставить в стороне «Зороастра» (пример любопытной театральной формы, определяемой как «трагедия, украшенная балетным действием»), самое интересное произведение из этих двенадцати партитур, без сомнения, комедия-балет «Паладины», мастерское прощание Рамо с танцем, неисчерпаемый источник ритмических и оркестровых находок, который, вопреки упорной недоброжелательности Колле, может смело выдержать сравнение с «Ипполитом» и «Индией», с «Кастором» и «Дарданом», с «Платеей».

Здесь следует подчеркнуть ту значительную роль, которую в карьере музыканта сыграла знаменитая «война буффов», или «углов» (1752). В театре Оперы угол королевы покровительствовал опере-буффа итальянцев, бывших в Париже проездом. Угол короля поддерживал оперу французскую. Вне всякого сомнения, именно этот перелом в мировоззрениях поделил надвое траекторию жизни Рамо. Встреченный криками «революционер!», он в одно мгновение — и уже до самой смерти — стал «реакционером». К самому началу «войны буффов» относится также и разрыв с меценатом Ле Ришем де Ла Пуплиньером, великим покровителем всех передовых течений своего времени. Немилость незаслуженная, ибо Рамо — по выражению его друга Маре, «слишком великий, чтобы быть завистливым», — доходил до того, что ставил в пример удачливых соперников, завоевавших расположение публики.

Первые и самые жестокие удары нанес ему Руссо, за которым вскоре последовал весь отряд энциклопедистов. Однако не будем торопиться считать Рамо жертвой. В ожесточенном «споре углов» самые громкие крики раздавались со стороны его приверженцев. За него был бесчисленный *vox populi**, народ, оскорбленный в своем чувстве национальной гордости; за него была королевская власть. С той и другой стороны шли ему на помощь. В мае 1754 года итальянские буффоны были изгнаны из пределов Франции королевским указом, и толпа, среди прочих выпадов, сожгла тучело «аллоброга»⁸ Руссо, стоявшего тогда в самом начале своей литературной карьеры. Жан-Жак рассказывает в своей «Исповеди», что было отдано распоряжение лишить его постоянного кресла в театре Оперы. С течением времени появляется иногда тенденция приписывать роли одних совершенно другим. Если Рамо довольно поздно включается в спор, то лишь потому, что этим занимаются люди, выступающие с позиции силы. Но лучше бы он и не вступал в этот спор: наделенный от природы чрезвычайной агрессивностью, Рамо, тем не менее, оставался всю жизнь человеком бесхитрым и чистосердечным, лишенным подозрительности и злобы. Втянутый в разыгравшуюся дискуссию литераторов, он довольно неуклюже барахтался в этой ловушке.

* *Vox populi* (лат.) — голос народа. — *Перев.*

Став в 1745 году придворным композитором, он с этого времени щедро награждался почестями и уже при жизни сделался национальным героем. В последние годы жизни Людовик XV пожаловал ему дворянство. Рамо в это время восьмидесять лет. Через несколько месяцев, закончив свою последнюю музыкальную трагедию в пяти актах «Бореады», Рамо умирает. В Париже и по всей Франции — траурные церковные службы.

НЕ ПРИНЯТО НАЗЫВАТЬ ЕГО «ЖАН ФИЛИПП»

Что это был за человек? Он оставил нам очень мало данных, чтобы судить о нем. Только то, о чем можно судить по внешнему виду — и это все. А он постоянно и определенно стремился к нейтральности внешних проявлений, кроме тех случаев, когда к нему вторгались назойливые люди, и он становился неприятным, натянутым, грубым. Что известно о его жизни и, в частности, о его личной жизни? Если не считать события, относящегося к акту гражданского состояния, — того, что в сорок два года он женился на восемнадцатилетней девушке, музыкантше, «весьма привлекательной, кроткой и приветливой» (Маре), то больше мы ничего не знаем. Никаких подробностей о годах безвестности, то есть ровно о половине его долгой жизни. Но одна особенность нам известна, и этого достаточно, чтобы отдать должное всему остальному, — Рамо умел работать: «Горе бестактному, которому удавалось пробраться к нему в это время», — сообщает нам его друг Маре, по всей вероятности убедившийся в этом на собственном опыте.

Рамо не был человеком, который мог бы оставить нам несколько томов «Исповедей» или «Мемуаров», очаровательных и доброжелательных, подобно Модесту Гретри и многим другим. Ни один из его биографов не испытал соблазна называть его «Жан Филипп». Сама личность композитора не располагала к этому. Впрочем, в этом отношении Рамо не единственное исключение во французской музыке. Есть и другое имя, отбивающее охоту общения слишком фамильярного: Морис Равель.

Современники показали нам Рамо молчаливым, гуляющим по аллеям «в полном одиночестве, никого не видя и никого не ища» (Шабанон). Таким же он изображен и на наброске Кармонтеля, с опущенной головой, со шляпой под мышкой.

Одинокий (с величайшей пользой для своего творчества), напуганный бурю не отказывался, однако, от признания и общения с людьми. В своих действенных и смелых статьях, опубликованных в начале нашего века в газете «Тан», Пьер Лало напоминает нам, что Рамо любил поспорить в разговоре с «умными головами» под стать его собственной; что он часто помогал деньгами тому или иному начинающему собрату, как, например, Доверню или Бальбатру; что он лично заботился о сестре, больной

и необеспеченной. Все это далеко от нелепой карикатуры, нарисованной всякими колле и гриммами.

Если Рамо решается вступить в разговор, то очень быстро выходит из себя, — сообщает Маре, — и должен «в ту минуту, когда сильнее всего взволнован, открыть рот, показывая жестиами, что говорить больше не может». Сопоставим этот штрих с чересчур известным суждением Пирона: «Вся его душа и ум были заключены в клавишине; когда он его закрывал, дом становился пустым».

«ИСКУССТВО ИЗУЧЕНИЯ ФИЗИОГНОМИКИ»

Рамо сравнивали с Вольтером. Сначала по внешнему виду (Гримм), а вскоре и по моральным качествам. Это весьма соблазнительная параллель, но, увы, не совсем соответствующая действительности. Рамо очень высокого роста, выражение его малоподвижного лица почти непроницаемо и улыбка не является его сильной стороной. Если глаза его, по свидетельству Маре, «сверкали огнем, которым пылала его душа», то голос его, суровый и жесткий, был не очень приятен («грубый голос» — утверждает Пирон). С виду высокомерный, по характеру резкий, Рамо проявляет себя лишенным остроумия и даже ума, по крайней мере в том смысле, в каком это понимали в XVIII веке. Он был, по словам не любившего его Колле, «самым неучтивым, самым грубым и самым необщительным человеком своего времени».

Художники не преминули соблазниться «натурой», столь ярко охарактеризованной. И тут им пришлось столкнуться с неожиданным соперником в лице Гёте. Никогда лицо Рамо не было обследовано с такой тщательностью, от лба и висков до подбородка, щек и даже уголков рта. Из широкоизвестной страницы, в которой Гёте обнаруживает свою недавно вспыхнувшую (1770) страсть к Лафатеру и его странному трактату об «искусстве изучения физиогномики», мы для памяти ограничимся напоминанием только начальной фразы: «Полюбуйтесь этим чистым разумом! — но я бы не хотел употреблять слово разум! Полюбуйтесь этим умом, чистым, прямым, чутким, ничем не скованным, без мучительных поисков самого себя!». На самом деле было бы необходимо привести целиком следующее за этим длинное описание, соединение всех портретов Рамо, оставленных нам его современниками — Кармонтелем, Аведом, Латуром и, наконец, в годы глубокой старости — Грёзом и скульптором Каффьери. Этому последнему, слишком распространенному произведению искусства, показывающему нам Рамо с потухшим, пустым взглядом, мы, без сомнения, предпочтем оба сделанные с натуры наброска Кармонтеля — один карандашный, другой гравированный в черных и белых тонах. Чувственный и живописный Рамо рабо-

ты Аведа удивляет, между тем он достоверен: ошибочным оказывается наше умозрительное представление о Рамо, а вовсе не работа портретиста, известного своей тщательностью. Что же касается гениального Латура, предполагаемого автора возможного портрета Рамо, то мы, по примеру экспертов, будем рассматривать его работу лишь с оговорками.

Но пришло время распрощаться с биографами и художниками, вызванными нами в качестве свидетелей, и предоставить Рамо самому объяснить нам, кто он и кем бы хотел быть. Он так ловко справляется с этим, что его невольного самовоспроизведения хватило бы и Гёте и Лафатеру, опытным в «искусстве изучения физиогномики», чтобы с точностью восстановить изображение нашего героя.

«Искусство я стремлюсь скрыть самим искусством.»

«Музыка должна обращаться к душе.»

«Можно судить о музыке только посредством слуха: в разум в этом случае может пользоваться авторитетом только поскольку он согласуется со слухом.»

«Этот принцип неисчерпаем и связан с теологией столько же, сколько и с геометрией.»

«Когда мы сочиняем музыку, не время вспоминать правила, которые могут держать в рабстве наше вдохновение...»

«...Силу этого вдохновения, которое формирует, покоряет и видоизменяет по собственной воле.»

«Подлинная музыка — язык сердца.»

«Хороший музыкант должен перевоплощаться во все характеры, которые он желает обрисовать.»

«Я рискнул, мне повезло, я продолжил.»

СЮИТЫ И АНСАМБЛИ

Надо было долго мечтать,
чтобы быстро действовать.

Жан Жироду



В пятьдесят лет Рамо приступил к опере. В пятьдесят лет опубликовал свою первую книгу басен Лафонтен. На самом деле в этом типе «поздних дебютантов» зачастую кроются рано созревшие гениальные дарования. Что касается Рамо, то он с девятнадцати лет сочинял кантаты и мотеты, не говоря уже о сборниках Пьес для клавесина. В целом это содержание нескольких томов монументального Полного собрания сочинений. И, наконец, он заложил основу и создал теорию всего своего будущего творчества: «Трактат» (1722) и «Новую систему»⁹ (1726). Вне всякого сомнения, труд Рамо как теоретика высоко возвышается над всей упомянутой продукцией. Но самое удивительное как раз то, что геометр оказался поэтом, и мы не можем не испытывать особой нежности к самому поэтичному из творений его молодости, к пьесам для клавира. Неожиданный успех первой записи на пластинки этих пьес, исполненных в оригинальной версии — на клавесине, побудил второго издателя выпустить новую их запись, на сей раз в варианте для фортепиано. Он взял на себя смелость обратиться к известной исполнительнице произведений «Шестерки», пианистке Марсель Мейер. Рамо, исполненный на фортепиано? Это кажется кощунством. Ниже мы изложим несколько точек зрения, представленных в полемике, которая по этому поводу разразилась в прессе.

СЮИТЫ ДЛЯ КЛАВЕСИНА

Бросим сначала взгляд на самые характерные из этих пьес для

клавесина, создававшиеся композитором в течение более чем двадцати лет жизни (примерно с 1706 по 1728 год).

«Ум чистый, прямой, чуткий, непринужденный, без мучительных поисков самого себя.» Этот портрет нашего бургундца, нарисованный Гёте, неминуемо возникает при слушании мастерской Прелюдии без тактовых черт, с которой Рамо вступает в музыкальный мир. Он был не из тех, кто позволяет публике заглядывать в его черновики. Несмотря на запись без тактовых черт, редкие намеки на «лютневый стиль» пропадают в присущих одному Рамо резкости характера и изменчивости настроений, из которых брызжет изумительная ритмическая жизнь (пример 1).

1



Таким образом, в качестве вступления к первым проявлениям своей гениальности Рамо помещает любопытный для нас автопортрет.

Аллеманда, вторая пьеса из этой Сюиты в *ля* и ее кульминация, представляет собой одну длинную мелодическую линию, тянущуюся непрерывно или, лучше сказать, непрерывно возрождающуюся. При закруглении одной из фраз она приберегает для нас неожиданность: остановку на доминантовом аккорде без вводного тона, дающую нам возможность вдохнуть упоительный аромат арханзма (пример 2). Таким же образом кавалер Куперен признается в своем крестьянском происхождении, позволяя обнаружить в своих «французских шалостях» (такт 8 первой вариации, пример 3) некий тайный уклон в старину и даже в средневековье.

2



3



Вторая Сюита заимствует у ми-минорной тональности то несколько ребяческое обаяние, которое она сохраняет от начала и до конца. Разве Первая жига в непосредственности своей темы не звучит как детский хоровод? А «Зов птиц» («Le Rappel des oiseaux»), разве он своим воздействием на публику не обязан создающейся атмосфере трогательной меланхолии? Записывая

пение почных певцов, Рамо забывает о своей модели, и столь любимые лютнистами арабески растворяются в воздухе, как завитки дыма (пример 4).

4



Это удивительная пьеса, вполне заслуженно знаменитая, и слушать ее, по нашему мнению, предпочтительнее в версии для клавирина, где украшения приобретают всю свою выразительность*.

Затем следует Мюзет в сопровождении своего Тамбурина. Эта последняя пьеса сама по себе (или в сочетании с «Ночью»¹⁰) долгое время составляла весь культурный багаж француза в области классической французской музыки! Но вот самая удивительная пьеса всего сборника: «Поселянка» («La Villageoise»). Это очень свободное рондо объединяет противоположные достоинства обоих предыдущих танцев: от одного оно сохраняет наивность тона и изысканность языка, от другого — солидную статью и заразительную безмятежность. Только у одного Шабрие обнаруживается впоследствии подобная изысканность формы.

В третьей, ре-минорной Сюите — одни шедевры. Остановимся на минуту на «Солонских простаках»¹¹ («Les Niais de Solone»); может быть, это намек на несколько наивную постройбаса, которая кажется пародией на итальянский стиль? В общем, это одно из редких применений остинатного баса в обширном творчестве Рамо, если исключить светские и духовные кантаты, написанные в его первоначальной манере. Подобное мурлыканье, приятное и невозмутимое, могло бы только настораживать в искусстве характерном, полном остроумных ритмических находок. И именно в этом смысле следует понимать указание в рукописи: «Ровные ноты». Речь идет о том, чтобы до смешного подчеркивать механическую монотонность движения восьмью в течение почти всего произведения, включая первую вариацию. Поспешим прибавить, что такая интерпретация оправдывается только в той мере, в какой она может оттенить музыкальные достоинства пьесы. Прежде чем расстаться с этими любезными «Простаками», насладимся веселыми скачками и внезапными

* Кстати, еще нужно доказать, что все пьесы, написанные Рамо для клавирина, звучат лучше всего именно на этом инструменте, в частности, для тех, кто слушает или играет их подряд. Разве всякое переложение измена? Без сомнения, но кто же в таком случае сможет слушать эти шедевры? Только ученые, и, кстати, они одни. Даже искренне влюбленному в Рамо не выдержать такого ненужного археологического эксперимента.

поворотами, привносимыми «дублями»; взять хотя бы первый, где Рамо предается одной из своих любимых забав — противопоставлению триолей с их вечной припрыжкой сонливой двухдольной поступи баса.

«Вздохи» («Les Soupirs») — совсем иного характера. Здесь бургундец отказывается от своего бодрого и живого стиля. Он предается некоему мечтательному настроению, на которое его иной раз считают неспособным. Не будем долго задерживаться на заглавии: кажется, что Рамо в этой пьесе — так говорят и пишут — предстает как предшественник романтиков. Но если задуматься, то это определение (довольно лестное по своему намерению) может быть применено здесь только если будет достоверно установлено, что поэзия родилась в один прекрасный день в XIX веке. На самом же деле наш Рамо только продолжатель — взволнованный, изысканный, но прежде всего верный — французской традиции, уже достигшей вершины или, лучше сказать, точки совершенства с Франсуа Купереном (примеры 5, 6).

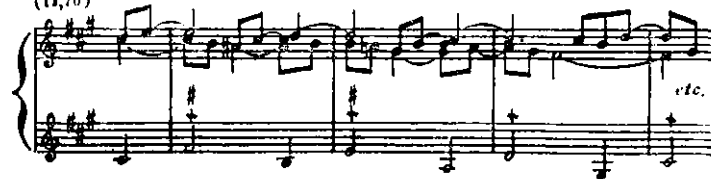
5

COUPERIN (éd. Diémer I, 56)



6

(II, 70)




Не правда ли, подобные места звучат по-шумановски? Да, вне всякого сомнения, особенно когда они даны (как это имеет место выше) в виде цитат, отдельно от произведения в целом, где они бесчисленны. Почему же не сказать тогда попросту, что этот поэтический язык, к которому обращается здесь Рамо, — язык, принадлежащий Куперену или, если хотите, купереновский? Два рондо, довольно незначительных, — «Радостная» («La Joyeuse») и «Шаловливая» («La Follette») — отделяют «Вздохи» от другой пьесы — как по духу, так и по техническим приемам близкой родственницы, оспаривающей у «Вздохов» их первенство в области обольстительности и выразительной нежности. Но здесь, в этой «Беседе муз» («Entretien des Muses») бургундец берет верх. Его вдохновение выходит за пределы несколько ограниченных

возможностей и полутеневых эффектов лютневого языка, который оказывается растворенным в живом и нервном почерке Рамо. Фраза стальной гибкости разворачивается на едином дыхании в течение приблизительно ста тактов, из которых состоит пьеса, откуда ни в коем случае не может быть извлечено ни одного отдельного примера. За этим божественным, полным неги «разговором муз», которому предшествовали два рондо, следуют еще два. Но если первое из них — «Вихри» («Les Tourbillons») — остается техническим упражнением, то второе — «Циклопы» («Les Cyclopes»), — наоборот, решительно порывает с правилами построения традиционной поэмы с точно установленной формой, каковой является рондо во французском стиле. Может быть, это дань уважения Хору Циклопов, бьющих по наковальням в своих подземных кузницах в IV акте «Изиды»? Может быть, но как же мы далеки от Люлли! Возвращение темы, с каждым разом все более настойчивой, более стремительной, приобретает со временем характер завораживающий; а в заключение тема разрешается в арпеджио тройным ложным кадансом, взлетающим к бетховенскому трионовому аккорду, за которым следует тревожная пауза. «Насмешка» («Le Lardon») ¹², любезная Полю Дюка как автору Вариаций, и «Хромоножка» («La Voiteuse») заканчивают эту Сюиту в *re*. Подобно заглавному домажорному Менюэту или Менуэту, заканчивающему первый сборник, эти пьесы, явно предназначенные для маленьких рук, — нечто вроде последнего усилия для завершения страницы. Отсюда — в плане музыкальном — их не заслуживающая внимания незначительность. И отсюда же логически вытекающая необходимость ими пренебречь, в частности, при записи на пластинку и при исполнении в концерте, куда они неминуемо и сразу вносят сильнейший упадок напряжения. К счастью, с XIX века поведение издателей в этом смысле стало значительно строже, и невозможно было увидеть «Лесные сцены» Шумана прерванными посреди произведения, чтобы внезапно дать место маленькой пьеске, подобной «Веселому крестьянину». С такой точки зрения пьесы вроде «Насмешки» или «Шалуньи» уже ни в коем случае не будут мешать в Сюите, в которой они фигурируют в каком-то смысле вне программы.

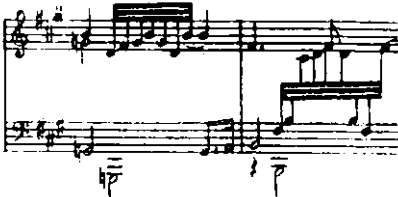
Четвертая Сюита в *ля* открывается очень развитой Аллемандой с таинственными гармоническими задержаниями (такт 11). В Куранте с самого вступления звучат роскошные арпеджио в стиле Рамо (пример 7), которые мы встретим снова в Сарабанде (пример 8), где они при повороте каждой фразы создают гирлянды поистине неслыханной в XVIII веке выразительности. Хотя они и промелькнули у Никола Лебега (Прелюдия без тактовых черт из Третьей сюиты), можно тем не менее сказать, что эти фигурные арпеджио, столь любезные Рамо, принадлежат именно ему. В своем сочетании резкости и меланхолии они в

произведениях молодого Рамо являются подлинным графологическим знаком (примеры 7, 8).

7 Courante



8 Sarabande (mesure 16)



Впрочем, эта 66-я страница в издании Дюрана расскажет нам многое о своем необщительном авторе: то неожиданный хроматизм (начало второй части), то целая серия стремительных модуляций (вся середина пьесы), вызывавшая в свое время удивление Шарля Кёклена. Все это мимолетные проветы, в которые видна гордая душа, выдающая себя только пролиты воли. Но вот является легкомысленная, в коротеньком платьице «Фанфаринетта» («Fanfarinette»), самое поэтическое создание, рожденное воображением Рамо; изгибы ее неторопливой мелодии ласкают, удаляются одним прыжком, снова возвращаются с прихотливой ритмической свободой, свойственной только французской школе (пример 9).

9



Затем еще два танца — рондо и гавот. Силой своего воображения Рамо вырывается из их тесных рамок. Первый из двух танцев — «Торжествующая» («La Triomphante») — начинается великолепным взлетом. Далее, после возвращения рефрена в ля мажоре, танец внезапно переходит в параллельную тональность, где теряется, увязнув в хроматизмах (второе колено), и в конце концов высвобождается двумя сильными толчками. Что за натиск! Что за огоны! Что за гордая поступь! Надо будет прождать еще целый век, чтобы встретить подобные интонации. Гавот с вариациями легко может стать излюбленным коньком для наших виртуозов. Его квадратная тема под украшениями в версальском вкусе сохранила нестигаемую прямоту народной песни, дошедшей до нас из глубины нашего средневековья. Это впечатление

усиливается третьим, пятым и шестым дублями, в то время как три другие вариации, более артистически обработанные, привносят черты воздушной легкости (вторая), таинственности (третья, самая прекрасная) и причудливой фантазии (четвертая).

Пятая и последняя Сюнта соль мажор не удерживается, подобно предыдущей, на уровне неизменном (и неизменно оригинальном). Но четыре пьесы из нее выделяют выдумкой или (как две последние из них) мощью выразительности. Это соль-мажорный Менуэт, «Курица» («La Poule»), «Дикари» («Les Sauvages») и «Эггармоническая» («L'Enharmonique»). «Курица» — пьеса, по справедливости пользующаяся известностью. Начиная с привычной картины, которую сразу же вызывают в памяти первые такты, наш музыкант соединяет в пьесе необычное количество изысканных находок как в ритме, так и в гармонии, или в технических возможностях клавиатуры. Особенно удивительна свобода модуляции или, лучше сказать, скачков из ля-мажора в фа-мажор, из до-мажора в си-бемоль-мажор, из ре-мажора в до-минор. Рамо здесь в своей стихии, в схватке с теми проблемами звучности, которые для него высшее наслаждение. Что касается заглавия пьесы, то он уже давно позабыл о нем. А танец «Дикарей» сам по себе смог примирить публику с искусством Рамо лучше, чем целые горы книг. По этой причине он интересен и нас. Прежде всего послушаем еще раз второй куплет, который сперва смело бросается в тональность, но вскоре освобождается из нее путем отважных отклонений, откуда он благополучно вынырнет на доминанте (пример 10).

10



Для «Эггармонической» картинного названия нет. Она цинично выдает главную заботу Рамо: проделать один из тех экспериментов музыкальной химии, до которых он такой лакомка. В оригинальной редакции для клавесина можно будет лучше всего насладиться самыми «вкусными» звучностями этой пьесы. Лютневые эффекты звучат здесь как будто затуманенно и, так сказать, улетучиваются, ибо этому труду искателя присуще кокетливое желание быть привлекательным, *грациозным* (об этом свидетельствуют указания в рукописи). Блестящая пьеса под названием «Цыганка» («L'Egyptienne») ¹³ заключает эту пятую и последнюю Сюнту в соль-миноре. Но подлинным заключением всего клавирного творчества Рамо в целом является пьеса (тоже в соль-миноре), написанная гораздо позже (в 1747 году, по слу-

чаю бракосочетания дофина). По своей несколько лихорадочной суровости, своей расточительности в гармонии, а также по отсутствию единства в ритме эта «Дофина» («La Dauphine») любопытно перекликается с первой из Пьес для клавесина, с мастерской Прелюдией без тактовых черт, написанной нашим автором при вступлении на музыкальное поприще.

АНСАМБЛИ

В заключение следует сказать несколько слов о Пьесах для ансамбля. Прежде всего в силу их музыкального достоинства и также потому, что они несколько раз были записаны на пластинки (из которых первая по времени запись наиболее полная). Надо, тем не менее, признать, что в целом этот сборник не может быть поставлен в один ряд с Пьесами для клавесина. Поэтому мы рассмотрим только те произведения, которые действительно показательны.

«Ливри»¹⁴ («La Livri») — одна из самых изящных пьес Рамо. Отметим, что ее переложение для клавесина соло, сделанное самим автором, чувствительно отличается от трио: в этом варианте можно получить удовольствие от причудливого соединения грации лютневого письма и ровной поступи баса в итальянской манере. «Бузон»¹⁵ («La Bouzon») — по авторскому указанию, «грациозный напев». Этот подзаголовок представляет интерес для тех, кто не желает исказить своей интерпретацией подлинное содержание пьесы. Действительно, мог бы возникнуть соблазн исполнить эту музыку, бесспорно *выразительную*, в характере выразительности, никак ей не присущей. В духе версальской музыки здесь прежде всего указание темпа: «Не быстро и не медленно». Еще красноречивее указание характера исполнения: «Мечтательно-нежно». Диссонансы ставят себе целью не передать некую трогательную скорбь, а наоборот, обрисовать нежность или, точнее, один из ее нюансов, присущий французской школе, — томную нежность. Это уже «любовная истома» «Забытых ариетт» Дебюсси или, чтобы привести пример, современный Рамо, — это «нежные томления», любезные Куперену, великому музыкальному законодателю и изобретателю в деле галантных празднеств.

«Застенчивая» («La Timide») — нежная мелодия скрипки и виолы в сексту на фоне баса, полного юмора в своей притворной наивности. Можно подумать, что это Брамс столь одухотворенной Серенады ре мажор (ор. 11, предпоследняя часть). За пленительной «Застенчивой» следует пышущий здоровьем Тамбурин, почти грубый в своей необычности и развязности в гармонических «опасных связях».

Но вот самая поэтичная пьеса из этого сборника — «Пантомима» («La Pantomime»). Это лур, танцевальный жанр,

существовавший во Франции до Рамо, но который композитор, если можно так выразиться, себе присвоил. Если он нежно полюбил этот танец, то только потому, что тот оказался ему прекрасной находкой, еще свободной от слишком знаменитых образцов, свободной от строгих предписаний, неизбежно устанавливающих форму танца, его размер и темп. Поэтому Рамо и избирает название «лур» (кстати, очень милое), отдаваясь излюбленным мечтаниям и ритмическим причудам. Ибо только ритм, по мнению Рамо, может внести нервный стержень в лиризм и помешать ему бесформенно растечься. Поэтому луры Рамо, представляющие собой его любопытные мечты, выраженные танцем, являются одним из самых новаторских аспектов гениальности композитора. Надо послушать вышеупомянутую «Пантомиму» в записи на пластинку в исполнении Мориса Эвита. Это хотя и скромное, но в то же время подлинное определение нашего автора: гордость без жесткости, обаяние без сентиментальности (пример 11).

11



Следующая пьеса, кажущаяся каким-то блестящим финалом, называется как раз «Рамо» («La Rameau»). Является ли это портретом нашего героя? Или же молодой госпожи Рамо? (Ей едва минуло тридцать лет в то время, когда ее знаменитый муж пишет эту пьесу.) Но какое значение имеют заглавия! К тому же мы гораздо больше узнаем нашего музыканта в пьесе, озаглавленной «Кюпи» («La Cupis») ¹⁶. Напев зарождается малопомалу в двух голосах скрипки и виолы, сначала покорно и почти жалобно, затем забывает о своей первоначальной стыдливости и приходит в возбуждение. Если Рамо не отказывается здесь (как и в некоторых других пьесах сборника) от секвенций, арпеджированных аккордов, гудения basso continuo, одним словом, от всей этой весьма соблазнительной риторики, то все же мелодическое вдохновение и гармоническая утонченность принадлежат исключительно ему. Они принадлежат человеку, обогатившему свой музыкальный язык всеми достижениями версальской школы более чем за столетие. Таковы в самом начале вышеупомянутой последней пьесы выдержанные ноты люгневского стиля и особенно вступление VI ступени на двойном задержании (см. пример 12, такт 4), очаровательная формула во француз-

ском стиле, заимствованная Рамо из его собственных «Вздохов» в ре-мажорной Сюите (такт 38).

12

Rondement (sans vitesse)

The image shows a musical score for three instruments: Violon (Violin), Vclle (Viola), and Clav. (Cello/Clavichord). The title is 'Rondement (sans vitesse)'. The Violon part is in the treble clef, the Vclle part is in the alto clef, and the Clav. part is in the bass clef. The music is written in a 3/4 time signature and features a melodic line in the Violon and Vclle parts, and a rhythmic accompaniment in the Clav. part. The tempo is marked 'sans vitesse'.

В итоге Ансамбли вместе с Пьесами для клавесина, короткие и очаровательные произведения на полях обширного творчества, рисуют образ бургундца, весьма мало соответствующий нелепой легенде о нем, образ чарующий и даже больше — захватывающий образ Рамо интимного. Ведь стоило большого труда представить себе его иным, чем в образе картезианца с острым взглядом и сухим сердцем. Рассеять подобное недоразумение могла только музыка, и нынешний успех пластинок с записью музыки Рамо позволил противопоставить многим школьным штампам живое свидетельство, драгоценный вклад в создание правдивого портрета музыканта Рамо.

«Едва только был поднят занавес, как в зале возник глухой шум.» Так начинается любопытный репортаж о бурной премьере «Ипполита и Арисии» в 1733 году, оставленный нам Маре. И ему легко поверить, слушая это произведение пылкого новатора, слишком долго обреченного на молчание, который, едва вступив в игру, произвел, по выражению его современника Ла Диксмери, «революцию в нашей музыке». Нет также ничего удивительного в том, что Рамо остановил свой выбор на музыкальной трагедии, жанре самом серьезном: это, по всей вероятности, доказательство неувыдаемой молодости. В течение всей первой половины своей творческой деятельности Рамо окажет явное предпочтение «серьезному». Из четырех его первых шедевров три окажутся трагедиями: «Ипполит», «Кастор и Поллукс», «Дардан».

«ИППОЛИТ И АРИСИЯ»,
ИЛИ АНТИ-РАСИН



Но прежде всего, каков сюжет «Ипполита и Арисии»? Это тема, хорошо известная публике той эпохи (да и современной французской публике тоже). Как часто тешила и убаюкивала нас в детстве эта ужасная история и ее волнующая героиня! Добавим сразу же, что именно в сходстве с расиновской Федрой и таится опасность для оперы. Не один слушатель в недавнем прошлом уходил разочарованным после первой встречи с Рамо именно потому, что, обманутый присутствием Ипполита, Тезея, Федры и «дорогой Эноны», он искал у

Рамо ту графическую лаконичность и неуклонность в развитии действия, в которых и заключается сила классической трагедии. Трагедия-балет мало беспокоилась о том, чтобы следовать за литературным театром на его собственной территории, где она заранее проигрывала. Она, наоборот, собиралась выгодно использовать свои собственные возможности, хотела обеспечить тому триумфальному «спектаклю спектаклей», тому фейерверку чувственных наслаждений, каким был версальский оперный театр, высочайший взлет и самый пышный расцвет. Итак, общность сюжета обеих «Федр» позволит нам именно в силу параллелизма, выдержанного в течение всего повествования, показать еще более рельефно оригинальность трагедии-балета.

Пролог увлекает нас в лес. В лес, стилизованный на французский лад, подобно расходящимся дорожкам Большого Трианона¹⁷, лес, где мы присутствуем при ссоре целомудренной Дианы с Амуром (вечным победителем в музыкальной трагедии). Это маленькая, мало правственная басня, краткое аллегорическое изложение оперы, которая за этим последует. Но послушам сначала увертюру, в которой Рамо как будто на минуту забывает о своей нежной героине Арисии, чтобы лучше обрисовать Федру, волнующую, великую Федру: обратите внимание на последовательность широких шагов, на внезапные смены настроения и главным образом — определение принадлежит самому Рамо — на внезапные «рывки-взрывы», являющиеся отличительным признаком, как бы «личным клеймом» нашего бургундца (пример 13).

13

(5^e mesure)



(Когда же мы, наконец, услышим, как звучит эта пьеса, сверкающий фронтиспис ко всему драматическому творчеству Рамо?). Первая картина любопытным образом превращает в некое подобие музыкального матча борьбу влияния Дианы (какая очаровательно звучащая филигранная работа с заменой вторыми скрипками традиционных виолончелей) и бога Амура, отвечающего на вызов Дианы послылкой одного из своих самых мелодичных делегатов. Эта Ария Спутника Амура — «Наслаждение, сладостный победитель, которому все сдаются» — принадлежит к самым удачным достижениям Рамо в вокальной области.

В I акте мы увидим, что Ипполит, вопреки разгневанной Федры, обещает свое сердце пежной Арисии, жрице Дианы. Но сначала в изящном круглом храме, воздвигнутом на месте скрещения расходящихся лучами садовых аллей, разыгрывается первая по времени своего возникновения хореографическая литургия, первая из тех, которые так любил Рамо, восхитительно кощунственная смесь, до которой публика была, по-видимому, весьма лакома. Какого мнения мы бы ни придерживались в отношении подобных языческих богослужений, воздействующих на чувственность больше, чем на душу, бесспорно одно: в них кроется формула спектакля, присущая искусству той эпохи и той страны. Сначала гибкая Тапцевальная ария, затем Маленький хор — дуэт молодых Спутниц Дианы, которым отвечает голос самой жрицы. При первых звуках этого трехдольного дуэта, столь типичного для Рамо своей остротой и нервной энергией, вздрагиваешь, узнавая в нем тему известнейшего хора под названием «Ночь», пример рыхлости и еще большей бесцветности. И содрогаешься при мысли, что наш музыкант был долгое время известен всем школьникам только по этой единственной песке, к тому же еще с переделанным текстом, совершенно искажающим смысл, заложенный в ней автором.

Продем мимо первого (кстати, не очень решительного) выступления разгневанной Федры. И даже вслед за Рамо покинем Ипполита и миловидную жрицу Арисию. Смело оставим в стороне едва намечившуюся идиллию, поскольку II акт предлагает нам новое действующее лицо — Тезея, отца Ипполита. Мы увидим его спасающимся из «адской бездны» (великолепная декорация!) благодаря покровительству бога Нептуна. Кстати, в схватке с темой, достойной его, Рамо нарушает правила игры и вскоре, увлекшись, поддается силе своего темперамента. Все здесь кажется сочиненным на одном дыхании, начиная с внезапной Прелюдии (Ритурнели, как сказано в рукописной партитуре, хранящейся в Библиотеке Оперы) до первого Трио Парок и следующего за ним хора, разрезаемого внезапными сменами ритма при переходе через первую «Инфернальную арию», на которой нам следует немного остановиться. Эти трижды повторенные ноты на фоне гневных тридцатьвторых — вот то, что мы часто встретим у Рамо. Это черта его характера. Но особенно следует отметить середину второй части, где хроматизм, посвященный по традиции томлениям и жалобам, с размаху бросается в диссонанс. Что же касается второго Трио Парок «Какой внезапный ужас!», то оно безусловно по праву занимает место среди тех шедевров французского искусства, которые изучаются в классах на том же основании, что и произведения Ронсара или Делакруа. (Заметим, что Трио это не записано на пластинку.) Впечатление, производимое подобной музыкой, так же сильно, как если бы она была написана вчера.

H. Contre Tenor
 Où cours-tu, malheureux?

Basse
 Où cours-tu, malheureux? Trom(bia)

Cordes
 (+ Bois avec les chanteurs)

Резкие скачки, моменты внезапного молчания оркестра, гонимые колебания и неуловимое, но «неумолчное» нисходящее движение трех низких голосов — все эти впечатляющие штрихи создают мало-помалу физическое ощущение тревоги.

«Сцена, — читаем мы в партитуре III акта, — представляет часть дворца Тезея на берегу моря.» Берег моря? Античный дворец справа? Но ведь это же декорация Клода Лоррена! Не хватает только, чтобы с левой стороны стал на якорь большой корабль, с которого спустился бы какой-нибудь принц со своей свитой. Но вот он и появляется: это Тезей, приветствовать которого приходят его супруга и сын Ипполит. И вскоре Тезей узнает, что Ипполит стал возлюбленным Федры. Тем не менее, действие заканчивается «дивертиментом встречи». (Кстати, это весьма впечатляющий эффект: беззаботное пение и танцы особенно контрастируют со скрытой скорбью Тезея.) Ария Федры «Безжалостная мать любовной страсти», с которой начинается этот акт, одна из самых выразительных, написанных Рамо. Потрясающая мольба, обращенная к Венере Женщиной, впервые познавшей страх перед молодой Девушкой. Оркестровая прелюдия открывается целым рядом взволнованных аккордов; среди них аккорды с так называемой неаполитанской секстой, от которой Рамо впоследствии отказался, пренебрегая этим не знающим изюма арсеналом патетики в итальянском духе. Более характерным и даже индивидуальным, «в стиле Рамо» является умышленно проявленное упорство выдержать с начала и до конца всю эту захватывающе трагическую сцену в очень «нежном звучании». Ипполит, которого призывает царица, ошеломлен ее признанием в любви. И тут действие вплотную сближается с пьесой Расина: отвергнутая Федра видит единственный выход для себя в смерти и вырывает у Ипполита меч, но сын Тезея выхватывает оружие из ее рук. Неожиданно возвратившийся царь — свидетель этой сцены. Недоразумение поддерживается коварной Энопой. В ужасе, но внешне невозмутимый, Тезей выпужден

присутствовать при победных песнопениях и танцах народа, празднующего его возвращение. Сначала раздается «Оживленный хор» («Choeur vif»), который три раза прерывается (исполняемым также в «нежном звучании») танцем деревенского характера, довольно неожиданным в этом фугированном хоре: сам танец одновременно напоминает и стиль мюзетта, и сочные ладовые вольности наших народных мелодий:

15 (mes. 31)

16 (mes. 50)

Basse d'archet

Дойдя до этого места III акта, анализ встречается с очень значительной «концертной редакцией», записанной в 1951 году на пластинку, ставшую знаменитой. Но сначала остановимся (хотя это и единственное, что пропущено в этой записи) на патетической арии «Могущественный владыка морских волн», которой Тезей, считая сына преступником, вызывает на него проклятие бога Нептуна. Настроение нарочито беззаботного дивертисмента уничтожено начисто, как только Тезей, распрощавшись с «матросами и их жемами», остается один со своим горем. Смелость, можно было бы даже сказать, резкость, с которой в версальской трагедии-балете происходят внезапные переходы из плана неиринужденно-зрелищного и настроения самого легкомысленного в план и настроение драмы, редко совершается с такой, как здесь, молниеносной быстротой. Что касается самого Рамо, то он тотчас перескакивает в ми минор, а оттуда круто поднимается к тональности с пятью диезами, в то время как в замену клавесину вступает оркестр. Следовало бы полностью привести этот речитатив и следующую за ним арию, где в тяжелой, медленной, подчас еле двигающейся речитативной монотонности оркестр ставит «акценты» (такты 25 и 26), звучащие с жесткой настойчивостью, как настоящее рыдание:

17

fort *plus doux*

Violons div.

THESÉE

En tends ma gémis-san - te voix!

Basses

fort Altos

В декорации IV акта, которая изображает лес на берегу моря, мы увидим смерть Ипполита, ставшего жертвой чудовища, вызванного Тезеем, и самоубийство Федры, отвергнутой любовницы, повинной в клевете. Главная ария Ипполита «Ах, неужели в один день утратить все, что любишь!» не лишена силы и вызывает появление подобия ритурнели, очень короткой, но отличающейся невероятной современностью письма (в двух чрезвычайно разных формах — сначала нервного характера, в виде дуэта деревянных духовых, затем обогащенной оркестровым tutti; примеры 18, 19).

18
une Flûte seule

19
Tutti

И вот, наконец, *охота*, великолепный ансамбль вокальных арий, хоров, симфоний. И это последнее слово могло бы быть употреблено здесь в своем прямом, современном значении*. Сначала вступает хор охотников и охотниц, ритмически острый и подвижный, три раза сменяемый чем-то вроде скерцо у деревянных духовых (пример 20).

20

Hautbois Violons

Bassons

Валторны и скрипки в равной мере пользуются приоритетом во второй Арии в форме рондо, рассекаемой яростными «рывками», нежно любимыми Рамо в течение всей его жизни (пример 21).

21

Violons

Côrs et Côrs

Côrs

* Версальский фестиваль 1951 года позволил провести сравнение между охотой в опере «Изида» Люлли, звучной, но уж очень примитивной, и охотой в «Ипполите».

Соответственно своеобразной технике драматического монтажа, характеризующего формулу трагедии-балета, дивертисмент уступает теперь место обрисовке самого мрачного состояния души, обреченной на моральные страдания и смерть. Но нечто вроде постепенного перехода из одного состояния в другое умело подготовлено Рамо, и мы в данном случае увидим этому особенно яркий пример, из которого можно вывести следующую, правда, несколько статичную схему:

А. *Спектакль откровенно за пределами действия* (танцевальный дивертисмент охоты).

Б. *Спектакль снова связанный с действием* («движение морских волн и ветров», появление «чудовища» и его победа в поединке с Ипполитом, которого поглощают морские волны).

В. *Действие подлинно трагическое* (смятение Федры, которая сознает себя виновной, предчувствует кару и, предвосхищая ее, сама накладывает на себя руки).

Что касается промежуточного перехода (упомянутый выше пункт Б), то нам приходится допустить, что публика той эпохи рассматривала его как *продолжение дивертисмента*; в противном случае мы были бы склонны несколько насмешливо — кстати, весьма неумно — отнести к композитору и даже испытать неловкость, если не стыд перед этими «бушующими волнами» и «ужасным чудовищем», на глазах у зрителя выходящим из морских глубин, чтобы «окружить пламенем» нашего героя*.

Все это было лишь игрой. Роскошной игрой рафинированной публики, пришедшей в театр, как на праздник, и вовсе не расположенной к размышлению. Публики, кстати сказать, живой и изменчивой, готовой мгновенно перестроить свое восприятие, как только программа требовала от нее быстрой смены эмоционального состояния. О переходе в план действия в полном смысле трагического предупреждает здесь мгновенная перемена темпа, обозначенного словом «Lento» (медленно) в самой партитуре, и выступление Федры. В этот короткий промежуток времени (поистине очень короткий, всего какая-нибудь сотня тактов) зритель отдается своей эмоции, сливается, переживая, с траурным хором «О жестокая немилость», бледнеет при вопросе, заданном сраженной Федрой в тишине замолчавшего оркестра, теряет на мгновение голову (как это тяжело для чистокровных французов!) из симпатии к несчастной, растерявшейся жевщине, которую оркестр Рамо в буквальном смысле слова раскачивает направо и налево, поочередно таскает и встряхивает без всякой пощады (и с изумительным разнообразием технических средств, измене-

* Таково сценическое указание в партитуре. Трагедия Расина предпочла прибегнуть к помощи Терамена, рассказывающего зрителям о смерти Ипполита.

PHÉDRE

Fuy - ons! Où me ca - cher?

Orch. (Cordes seules)

ниями динамики, ритма, внезапностью модуляций) до финального отречения, просветленность которого уже говорит о смерти, или, выражаясь языком либретто, заставляет «леденеть от ужаса» всех слушателей без исключения. Полная запись этого IV акта позволяет увидеть, как смеяют друг друга три разных аспекта оперы-дивертисмента во французском стиле (и, следовательно, позволяет их сравнивать). Будем же без усталости слушать этот единственный в своем роде ансамбль, удивительный, неразрывно цельный трагический акт, которым сегодня свободно располагают студент и молодой музыкант, желающие получить точное представление об очень оригинальной архитектонике трагедии-балета в эпоху Версаля.

Начало V акта является неожиданным продолжением волнующего финала IV акта (декорация та же). Сцена, в которой передаются угрызения совести Тезея, — грандиозная страница, оживляемая упорной ритмической фигурой в оркестре, — проходит в том же настроении, что и монолог Федры. И здесь мы снова, но в обратном порядке, через промежуточный этап, образуемый действием-спектаклем, приходим к чистому дивертисменту: Нептун «выходит из морской пучины». Ирреального вмешательства этого нечеловеческого персонажа, вооруженного своим эмблематическим трезубцем, было тогда достаточно, чтобы оповестить об отказе от подлинной трагедии и о наступлении периода переходного. Конец этого краткого междуцарствия отмечен сценической игрой противоположного характера: бородатый бог «уходит в пучину моря». Отныне мы расстаемся — чтобы больше к нему не возвращаться — с мрачным настроением и «в восхитительных садах, образующих широкие аллеи в лесу Арнисш», встречаемся с нашими молодыми героями — с целомудренной миловидной жрицей, которую, как только поднимется занавес, мы видим «возлегающей на ложе из трав», и с воскресшим по воле судьбы гордым Ипполитом, которого тут же доставляет по воздуху целый рой Зефиров. И в этом месте зритель, сверх меры удовлетворенный и в полном восторге, весьма возможно, потихоньку улыбался (или же поворачивался к своей соседке, чтобы еле заметным кивком

головой дать понять, что он одобряет происходящее, но, само собой разумеется, «его не обманешь»). Тем временем оба героя, вопреки всякому правдоподобию, как будто бы не видят друг друга, стоя симметрично один с правой стороны сцены, другой — с левой. И тогда Диана ставит их лицом к лицу. Удивление и дуэт. Танцы окрестных пастухов. Отметим Марш, причудливое шествие в трехдольном размере, Марш, являющийся в действительности (на радость чутким душам той эпохи) мюзетом, то есть самой поэтичной формой танцевальной симфонии версальской школы и, без преувеличения, формой самой смелой, самой свободной.

Наконец, фрагмент, с полным основанием ставший знаменитым: пастушка беседует с «влюбленными соловьями», о которых уже упомянула мимоходом красивая Чакона. И трагедия-балет заканчивается очень танцевальным хором, воспевающим добродетель. Конечно, Расин со своей завершающей действие катастрофой очень далек от этих симметричных дивертисментов, далек от этих празднеств. Но тогдашняя публика не делала из всего «отвратительную смесь». Иной раз она шла смотреть Расина и не спрашивала с него оперу-балет. А потом шла смотреть Люлли, Детуша или Рамо и не просила у них сюжета для размышления, так же как ни в коем случае не требовала от них облагороженной суровости литературной трагедии.

«КАСТОР И ПОЛЛУКС», ИЛИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ОПЕРА

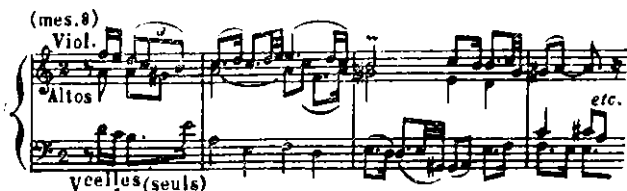
Во второй музыкальной трагедии Рамо «Кастор и Поллукс» выступают два влюбленных в одну и ту же женщину брата, из которых один принесет себя в жертву другому. Как было видно из главы, посвященной жизнеописанию Рамо, это происшествие, случившееся с ним самим в дни молодости. Добровольно принесшим себя в жертву оказался тогда именно он, и, возможно, что этот автобиографический момент вызывает некоторое скрытое подземное содержание в партитуре оперы. Впрочем, может быть это и не так. У классиков о подобных личных переживаниях говорить не принято. Во всяком случае, так или иначе, «Кастор» остается, бесспорно, самой знаменитой из трагедий Рамо. Прибавим, что вот уже два века либретто этой оперы считается лучшим из всех предложенных композитору в течение его долгой творческой жизни. В действительности же текст «Зороастра» намного богаче и изысканней. Но по справедливости следует подчеркнуть, что либретто «Кастора и Поллукса» написано лучше. Этого, впрочем, недостаточно, чтобы тотчас заключить: «„Кастор“ — шедевр Рамо, автора трагического». В самом деле, кто взял бы на себя смелость выделить из четырех оставленных им музыкальных трагедий ту, которую можно было бы назвать самым высоким ша-

девром? Кто осмелился бы расставить их по определенным местам и прийти к окончательному и непререкаемому заключению? В случае, конечно, если бы в этом вообще возникла необходимость. Позже, много позже, когда будут представлены перед французской музыкальной публикой «Ипполит», «Кастор и Поллукс», «Дардан» и «Зороастр», может быть, станет возможным установить какой-то иерархический порядок, основанный, наконец, на подлинном ознакомлении и живом опыте, как это имеет место с симфониями Бетховена или с вагнеровской тетралогией. Пока что ограничимся краткой остановкой на этой безусловно удачной опере и прежде всего на ее содержании.

Полубоги Кастор и Поллукс — братья, связанные узами нежнейшей дружбы, — соперники в любви. Они оба пылают страстью к Телайре, дочери Солнца. В начале трагедии младший из братьев, Кастор, погибает в бою, и Поллукс добивается от властителя богов, чтобы тот вернул его к жизни, но это при условии, что Поллукс останется вместо убитого в Елисейских Полях. Преодолев огненное заграждение, охраняемое демонами ада, Поллукс наконец обнаруживает Кастора. Но тот отказывается от жертвы брата. Он просит только о возможности увидеться хотя бы один-единственный раз с принцессой Телайрой. Растроганный Юпитер дарует бессмертие тому и другому из этих великодушных братьев и принимает их в небеса, благодаря чему мы имеем самый грандиозный финал во французском стиле: «Праздник вселенной» — прежде всего праздник музыки, в котором Рамо превзошел самого себя. Потому что только ему одному удастся вдохнуть подлинную жизнь в пересказанное нами либретто, которое, кстати, никак нельзя назвать неумелым по сценической структуре *. Но было бы рискованно принять эту прекрасную мифологическую сказку, в которой все действующие лица являются божествами, за драму, способную бесхитростно, чисто по-человечески тронуть нашу душу. И наоборот: сюжет этот, рассматриваемый в его подлинной роли сценария для придворного спектакля, сценария для целого ряда празднеств, достоин всяческих похвал.

Пролог, разыгрываемый в обстановке тревожащей — «руины портиков, изуродованные статуи, опрокинутые беседки» (читаем мы в партитуре), — показывает нам торжество Венеры над Марсом, богом войны. Это исключительно благоприятная тема для музыки Рамо: она становится здесь сладострастной, расслабляющей и необыкновенно изощренной по ритму, самым характерным примером изощренности которого является с первых же тактов ля-минорный Гавот (пример 23).

* При условии, однако, если не углубляться в детали, от чего мы и воздержимся, не останавливаясь, между прочим, на случайных нитригах, которые плетет вокруг Поллукса и Телайры ее соперница Феба.



Отметим попутно арию «Возродись более сверкающим, радостный мир», всю в гармонических задержаниях и лютневых эффектах, или еще «Менуэт для пения» («Рождайтесь, дары Флоры» и дальше — «Юный Зефир, лети!» — все это восхитительные мелодии). На мгновение во втором Менуэте Рамо отказывается от какой бы то ни было сложности письма*. Прозрачность и легкость здесь вполне уместны, ведь Венера на сцене только что приняла «юного Зефира» с его крылышками бабочки.

После этого Пролога, очаровательного и, главное, сплошь насыщенного музыкой, начинается сама опера. С самой первой сцены I акта, освещенной только несколькими надгробными светильниками, Рамо погружает нас в трагедию. «Пусть все скорбит», — поют спартанцы, окружая тело своего вождя Кастора, убитого на поединке. Этот знаменитый хор, прерываемый длинными патетическими паузами, обрамлен удивительными прелюдией и постлюдией**. Прелюдия повемногу сходит на нет, в то время как постлюдия с такой же хроматической последовательностью, но в обратном направлении, кажется движимой гневом и сопротивлением: «Мщение!» — восклицают атлеты и воины-спартанцы. Телаира, оставшись в одиночестве, плачет над телом возлюбленного. Это известная ария «Печальные сборы, тусклые факелы», в которую фаготы добавляют свои скорбные ноты. Внезапно — резкая перемена регистра и вторжение Поллукса во главе группы атлетов и спартанских воинов: Поллуке только что бросил вызов Линкею, убийце брата, и в свою очередь убил его. И, не забывая больше о плачущей Телаире, мы присутствуем при подлинно «праздничном дивертисменте» — определение это взято из самой партитуры. Вот появляется шествие воинов, несущих бранные останки Линкея, которые они опускают на землю у подножия памятника. Прежде всего звучит «Торжественный и воинственный марш». Затем — траурный хор, отчеканенный в монотонном ритме: «Да возрадуется Ад!» Любопытное спартанское «Dies Irae», от которого как бы исходит некий аромат модальности, по крайней мере в самом начале (пример 24).

* Сравните трактовку этой же темы Бахом (Страсти по Матфею, № 19).

** Эта постлюдия — начало Реквиема Берлиоза!

Vite

Chœur

Que l'En-fer ap-plau-dis ..

Затем мы присутствуем при *битве*. Но поскольку на сцене разворачивается дивертисмент, битва эта будет условной, состоящей из трех воинственных танцев, из которых надо отметить хотя бы третий: разновидность минорного скерцо. В конце акта исполнители главных ролей выходят на авансцену, и Поллукс кладет окровавленные доспехи Ливкея к ногам Телары. Но она отворачивается. Что ей до того, что за смерть ее возлюбленного отомстили! И Поллуксу, признающемуся ей в любви, эта требовательная принцесса приказывает принести себя в жертву и вернуть к жизни Кастора.

И вот мы видим Поллукса возле храма Юпитера (это декорация II акта). Поллукс обращается к властителю богов с просьбой воскресить Кастора, но до этого жалуется на судьбу, заставившую его стать и благодетелем, и соперником обожаемого брата. Это ария «Природа, любовь, меж вами разрывается мое сердце». Но предоставим слово Дебюсси: «Эта великолепная ария настолько оригинальна по выразительности, настолько новаторская по конструкции, что пространство и время перестают существовать, и Рамо кажется нашим современником, которому мы сможем высказать наше восхищение при выходе из зала». После этого горячего признания трагедия будет постепенно переходить во внешнее действие. Одно за другим наступают «Шествие» жрецов Юпитера, «Закливание», обращенное к божеству, и его «Совместие с небес во всей своей славе» (так сказано в партитуре). Этот переходный период вывел нас из того трагического климата, которым отличалось начало акта, и мы готовы охотно принять хореографическое действие, присутствовать на котором нас приглашают: это «Дивертисмент Небесных Наслаждений». Необыкновенно соблазнительными наслаждениями Юпитер испытывает дух братского самопожертвования Поллукса. Один за другим, последовательно проходят семь номеров, все семь — точно с вызовом, в том же умеренном темпе, в той же тональности, в той же, пожалуй, слишком ароматной, почти риторной атмосфере. Это прежде всего «Выход Гебы», богини юности, во главе Небесных Наслаждений, которые с пением обвивают Поллукса гирляндами цветов. С этого момента, подобно тому как это имеет место в аналогичной сцене «Парсифаля», окончательно устанавливается трехдольный

размер. Самое пикантное в этой ситуации то, что в данном случае буквально в каждой строке обнаруживается и точно утверждается французский музыкальный язык: лютевая гармония Арии, которую поет одна из спутниц Гебы, мелодический изгиб Сарабанды (такты 3 и 4). Но жемчужина этой сценической Сюиты в ми миноре — «Маленький хор спутниц Гебы». Тридцать тактов, не более (с. 98 клавира). Следовало бы привести полностью, от начала до конца все его особенности: ритмические «кошачьи нежности» струнных (всецело в духе происходящего) и двух соблазнительно поющих голосов, остроту аккордов в последней фразе и игру форшлагов (пример 25).

25
(mes. 14)

1^{ers}
Sopranos
chal - - - nes

2^{es}
Sopranos
chal - Htb. - nes

Viol.

Это чудо легкости, заслуживающее быть признанным классическим (в полном смысле этого слова) примером нашей музыкальной литературы и признанным настолько обязательно, что молодой музыкант, в случае, если бы произведение столь типичное осталось для него неизвестным, считался бы непрофессионалом. К счастью, существует запись, которая, по известной поговорке, обладает хотя бы тем достоинством, что существует. Но и только, ибо запись эта несовершенная с точки зрения выполнения и вдобавок еще довольно старая.

Поллукс, между тем, не дрогнув, слушает пение красивых голосов и вдруг «разрывает цветочные гирлянды, которыми опутан». Он не признает Наслаждений.

Мы встретим его снова в III акте при входе в Ад, охраняемый чудовищами, привидениями и злыми духами, по слишком симметрично расставленными, чтобы вызвать у нас страх. В либретто указана и декорация: в глубине сцены пещера, «непрерывно изрыгающая пламя». Феба (второстепенное действующее лицо, которое мы до сих пор обходили) поет в самом начале этого акта великолепную, мастерски оформленную арию, оттененную неистовыми ударами оркестра. Тайно и без взаимности любящая Поллукса, она хочет защитить его от опасности, которой он подвергается в этих местах. Но ничто не останавливает нашего героя, и

отвергнутая Феба присоединяет свой голос к голосам демонов, которые хотят напугать Поллукса и отказываются беспрепятственно пропустить его в «страшный проход». Что касается плана чисто музыкального, то нельзя не вспомнить II акт «Ипполита и Арисии» (сравнение того и другого текстов поучительно!), где на такую же «адскую» тему нам была предложена непрерывная последовательность симфонических фрагментов, арий и вокальных ансамблей, насыщенных удачными подробностями, роскошными мыслями, тысячью дерзаний в манере письма, поисками и, что еще лучше, находками.

Покинем без сожаления Поллукса, остановленного — хотя и ненадолго — привидениями и злыми духами у входа в Ад, чтобы заставить нашего молодого героя, Кастора, в начале IV акта распротертым среди Блаженных Теней в Елисейских Полях. «Обитель вечного покоя, не умиротворится ли здесь моя нетерпеливая душа?» На этот текст (кстати, он совсем недурен!) Рамо сочинил музыку волнующую и, более того, взволнованную. Гибкая, текучая линия мелодии, излагаемая во вступлении и тянущаяся в течение всей арии, является местами как бы опровергнутой целой серией альтерированных аккордов и внезапными разрывами в ритме (пример 26).

26

CASTOR:
Ne calmez-vous point mon âme (m - pa - il - en - te?)

Flûtes et Cordes

Здесь можно строить догадки, пытаться открыть иной духовный мир, иной по существу, более человеческий, чем эти мифологические Елисейские Поля. Разве не мог бы возникнуть соблазн произнести здесь слово романтизм или, может быть, предромантизм! А почему не сказать попросту «лиризм», который существовал в музыке во все времена! «Нетерпеливая душа» Кастора, не находящая покоя даже в окружении материального благополучия, это, конечно, душа самого ушедшего в себя Рамо, единственного подлинного героя этой вдохновенной поэмы! Но правила игры в опере во французском стиле неукоснительны. Довольно разговоров о душе, тревоге и сожалениях! «Появляются, танцуют, разные группы Блаженных Теней».

При этом явлении зритель, целиком ушедший в переживания, узнает, что он может размять ноги и прийти в себя. К тому же

дивертисмент Елисейских Полей покажет нам совсем иного Рамо: легкомысленного, чувственного. И, тем не менее, остающегося поэтом. Находить поэзию даже в ничтожном — это требует острого ума и умелого пера. И в этом отношении равным Жану Филиппу Рамо был только один Куперен. Но вот на неожиданном скачке из ми мажора в ре мажор появляется Поллукс, и Блаженные Тени незаметно исчезают, оставив братьев вдвоем. Следующая далее большая финальная сцена этого акта состоит из одних речитативов. (То же самое и в длинной сцене, которой начинается следующий акт.) Тем не менее, мы на этой сцене несколько задержимся, не считаясь с проклятием, тяготеющим над речитативом. Прежде всего потому, что речитативы у Рамо немногочисленны — они призваны вносить элемент разнообразия, — и потому, что мы встречаемся здесь подряд с двумя прекрасными удачами в жанре, который очень немногие музыканты сумели сделать живым, и, наконец (и главным образом), потому, что эти речитативы покажут нам на деле одну из самых оригинальных возможностей выразительности, присущей опере во французском стиле. Поллукс заявляет брату, что пришел его освободить и останется вместо него в Елисейских Полях. Жертва эта тем более великодушна, что, как известно, оба брата являются соперниками в отношении к Теллаире. Кастор протестует, но в конце концов соглашается вернуться к жизни на один день, на один-единственный день, чтобы увидеть свою возлюбленную: «Хочу только увидеть ее и снова обожать!» Звучит действительно «обожающая» мелодия, которая вдруг расслабляется и становится изнеженной в таких украшениях, которые заставили бы нас улыбнуться, если бы они — под пером нашего бургундца — не оказались искренне взволнованными. Чтобы исполнить подобную фразу, надо в нее верить. Рамо, написавший в качестве символа веры: «Подлинная музыка — язык сердца», во всяком случае в нее верил.

V акт переносит нас снова на землю. Впрочем, на сей раз намерения либреттиста и художника-декоратора довольно неопределенны. На сцене «приятный пейзаж» — так сказано в либретто. Но остановимся как можно скорее на втором речитативном диалоге, еще более прекрасном, чем первый, и более богатом. Пьер Лассер указывал на него в любопытном труде по музыкальной эстетике, опубликованном в начале века, а Поль-Мари Массон, в свою очередь, видел в нем одно из чудес искусства Рамо. При появлении героя виолончели в унисон начинают сцену выразительной мелодией, которую подхватит Теллаир, удивленная, счастливая, но уже в тревоге, не смея еще ни верить, ни надеяться. И ответ Кастора на фоне каких-то «двусмысленных» аккордов оправдывает ее опасения: «Мы должны расстаться». Не ведающий ничего об этой драме хор в до мажоре без аккомпанемента, звучащий свежо, как эпиталама, поздравляет

нашедших наконец друг друга героев и воспевает их счастье. Патетическое недоразумение, которое Глюк использует в своей «Альцесте». Что кажется здесь неожиданным — это поведение Телайры, решительно лишенной какой бы то ни было моральной озабоченности. После состязаний в великодушии, происходивших между обоими братьями в предыдущих сценах, эта героиня удивляет, хотя одновременно и подкупает тем, что ограничивается лишь проявлением себя как женщины. Прислушаемся к ее речам:

Навстречу тебе спешит весь народ.
 Неужели ты смутить их игры? Они придуманы для нас.
 Зачем же уклоняться от столь радостных приветствий?

И на этих словах мелодические контуры становятся более гибкими, более богатыми по выразительным изгибам, по интонациям, в то время как ответ Кастора звучит так, как будто бы он несколько наивно сжимает кулаки, делая над собой усилия, чтобы сохранить верность данному обещанию. Тогда наша героиня забывает, что она царского происхождения, и бесчестно наносит недозволенный удар ниже пояса, прицелившись откровенно и беспощадно. «Слушай меня,— кричит она... (органичный пункт),— твой брат ведь твой соперник!» И теперь Кастор защищается с трудом. Фразы его прерываются. Телайра, чувствуя, что отныне он в ее власти, бесцеремонно прерывает его и вдруг, глядя на него, раздражается рыданиями. И тогда ее упавший голос звучит одиноко в тишине замолчавшего оркестра: «Нет, жестокий, ты не любил меня». На этот раз Кастор задет за живое. «Замолчите,— стонет он,— замолчите! Страшитесь чар ваших слез». И аккорды на этой жалобе искренне влюбленного приходят в замешательство, колеблются, размягчаются (пример 27).

27

Musical score for Castor. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 2/4 time. The lyrics are: "Arrê-tez, ar-rê-tez! Re-dou-tez les charmes de vos pleurs!". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggios.

Рамо здесь превзошел самого себя. Следовало бы теперь перечитать всю сцену подряд, позабыв о бесчеловечных вскрытиях. Тогда обнаружатся совершенно новые выразительные возможности и, если можно так сказать, новая эмоциональная клавиатура. Клавиатура лучшего или худшего качества? Об этом можно спорить. Во всяком случае, клавиатура новая и присущая в века Версаля одной только французской опере. Эмоция здесь никоим образом не величественна, она не возвышает душу. Не возвы-

шает и ум. Она чувстведна, она только чувственна. В этом и заключается ее красота. В этом и коренится оригинальность вкуса и аромата нашей музыкальной трагедии. Эта особенность создала во французской музыкальной трагедии сцены самого странного настроения, смешивая искусство исключительно рафинированное с неприкрытым натурализмом, сцены настроения, небывалого тогда в Европе и по сей день все еще нас смущающего. Разве принцесса Телaira, дочь Солнца, не находит в этом диалоге интонации столь же нескромные и столь же действительные, как у Кармен в опере Бизе? Но едва только мы увидели Кастора, растерявшегося перед Телайрой, рыдающей у его ног, как в нужный момент раздается *удар грома*, оповещающий издавна хорошо знакомого с правилами игры зрителя той эпохи о том, что драма переходит здесь в зрелище, в спектакль. Затем без всякого перехода звучит «мелодичная симфония» в духе мюзета, и «эти концерты, — говорит наш герой, — возвещают о появлении божества более миролюбивого». Тогда Юпитер — ибо это именно он — «спускается с неба на своем орле», и мы снова воспринимаем тот пунктирный ритм, который связан с ним, но на сей раз смягченный очаровательными гармоническими задержаниями. Всемогущество Юпитера шутя приводит к развязке все, что осталось от конфликта. Честный Кастор соединен узами с Телайрой и освобожден от клятвы, данной Поллуксу, который тут же при нас воскресает. Обоим братьям (и даже Телайре) даровано бессмертие. Властитель богов так оправдывает это награждение:

Доблесть создает богов,
А Красота — богинь.

Что это? Телaira, только что подстрекавшая Кастора к измене, тоже награждена! Но все предыдущее относилось к трагедии, а сейчас мы дошли до дивертисмента. Зритель знает, что он теперь попал в другой план, подчиненный другой юрисдикции, и сейчас уже не время думать о последовательности в мыслях. Впрочем, он — этот версальский слушатель — не слишком стремится уничтожить Телайру и в глубине сердца уже давно оправдал эту любезную оперную героиню. Рожденная Корнелем, она в подобном случае строго следила бы за тем, чтобы ее гордый Кастор выполнил клятву, данную Поллуксу. Нет, Телaira не требует от своего возлюбленного никакого величия души: она его любит. Любит даже подлым, даже клятвопреступником: она в него влюблена. Будем ли мы утверждать под видом разъяснения для будущих учеников, что «Рамо избрал женщин такими, какими им бы надлежало быть?» Во всяком случае, так или иначе, мы должны прийти к заключению, что мораль не является сильной стороной версальской оперы. И не будем забывать вырвавшийся только что у Телайры крик, резюмирующий кодекс чести всех героев Люлли, Детуша и Рамо: «Мы любим друг друга. Так разве мы преступны?»

Между тем во время дивертисмента Кастор и Поллукс (как сказано в партитуре) «заняли места в Зодиаке, по которому начинает катиться колесница Солнца». В ту же минуту толпа певцов и танцоров, изображающих небесные светила, планеты со спутниками и богов, заполняет сцену. И эти космогонические игры по мере приближения конца оперы принимают неожиданно все более и более самостоятельный характер. За впечатляющим безмятежностью хором («Спустимся с высоких сфер вселенной») следуют два Танца небесных светил, из которых во втором возникают при переходе — как бессознательное воспоминание — покачивания бедрами и подмигивания «Фанфаринетты», самой прекрасной из Пьес для клавирина молодого Рамо. Потом одна из «планет» выходит из круга своих сестер и начинает петь (мастерский фрагмент). Но здесь мы главным образом будем любоваться широко развитой Чаконой в ля мажоре (пример 28) — тональности, благодаря ее лучезарности примененной также в «Празднике поклонения солнцу» в «Инках».

28

(mes. 166)
Flûtes

Tous

for!

Bass, B. C.

Затем неожиданно возникает загадочный унисон струнных, за которым следует очень долгое молчание. Балет заканчивается хором. Тема его благозвучная и почти простодушная, достойная стать в один ряд с народной песней, а может быть, от нее и происходящая, светлые тона оркестровых интерлюдий, гармония предпочтительно прозрачная, а не массивная — все это и есть для Рамо и для всей французской публики в эпоху Версаля музыка сфер? Именно так представлял он себе грандиозное и божественное? Да, именно так. В сверкании оркестра лучезарного и нежного, а не в громоподобных раскатах его голоса, в фантазии и пламенности и еще в утонченности, эвритмии и, наконец, в легкости, в легкости воздушной.

Что касается публики, то она должна была считать себя сверх меры удовлетворенной этим дивертисментом, во время которого она могла еще увидеть в конце акта разверзшиеся небеса, откуда медленно спускались огненные шары. Каким бы ослепительным он ни был, мы не придали бы сегодня большого значения этому фейерверку в звездном масштабе, если бы он остался только спектаклем совершенно вне самого действия трагедии, неким придатком к нему, поскольку Телaira и оба брата-претендента устранены из последних сцен. Но именно в этом и заклю-

чается чрезвычайно своеобразное могущество музыки. Только с одной удачей заполнить программу столь специфически версальского характера. Она его оправдывает, обеспечивая ему непредвиденную широту охвата содержания, к которой — это было видно по фестивалю 1956 года — зритель нашего XX века стал снова равнодушен.

«ДАРДАН», ИЛИ ТАЛИСМАН

Примите этот таинственный дар,
И в моем обличье обманете любого.

«Таинственный дар», который волшебник Исменор передаст своему юному любимцу Дардану, — волшебная палочка. И немаловажное достоинство этого талисмана то, что он ослепительным образом раскрывает перед нами самую сущность версальской оперы. *Музыкальная драма?* Разве? — скорее *волшебная сказка!* С той, если можно так сказать, «туристической» особенностью, что она не перенесет нас, как обычно, в сторону Персии, а более охотно — на вершину горы Олимпа, в общество бородатых богов и хороших богинь, или же в среду пастухов с окрестных холмов. Дардан, будущий «основатель Трои» и герой этой трагедии, предстает здесь всего лишь беспечным молодым человеком, которого мы увидим пленником царя Тевкра, врага его родины. Дардан любит принцессу Ифизу, которую Тевкр назначает своему военачальнику Антенору. Этот рыцарственный соперник из благодарности к Дардану, спасшему ему жизнь (эпизод с «чудовищем»), отказывается от Ифизы и исчезает с пути нашего героя.

В Прологе, декорация которого изображает остров Цитеры, на сцене является Ревность, чудовище аллегорическое, которое Венера то изгоняет, то, поразмыслив, снова зовет на помощь: в ее отсутствие Амур заснул! Этот глубокий сон Амура — изумительная музыкальная картина, в которой композитор, не моргнув глазом, последовательно проводит доминантсептаккорды от *mi*, *la* и *re* (пример 29).

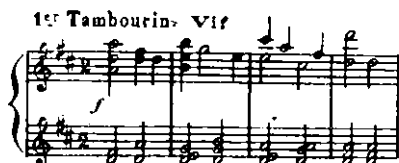
29
(*mes. 16*)

Viol.
Altos
un Sop.
velles

Но Рамо почти сразу выводит нас из восхитительного оцепенения, в которое погрузили нас подобные гармонии. Следовало бы задержаться на этом ошеломляющем эпизоде «Пробуждения

Амура» или хотя бы на первом Тамбурине с его резкими пере-
становками акцентов и его диссопансами, наступающими без
всякой подготовки в высоком регистре. Сравнение одной этой
темы с основной темой Скерцо-вальса Шабрие убедительно до-
казало бы, к какому источнику обратился этот богатый интуи-
цией овернец с целью обновления музыкального языка (приме-
ры 30, 31).

30



31



I акт переносит нас во Фригию, в «местность, где много мавзолеев». Ифиза в одиночестве оплакивает свою судьбу и у-
рекает себя за любовь к врагу своей родины: «Перестань, жесто-
кая любовь, царить в моей душе». Жалобный симфонический
отрывок предшествует этой заслуженно знаменитой арии. Между
тем Антенор, воин, герой фригийского народа и официальный
претендент на руку Ифизы, готовится вступить в бой с войска-
ми Дардана. И это — всецело в духе трагедии-балета — оправды-
вает внезапное вторжение «Героического дивертисмента», анало-
гичного написанному в «Касторе», но более изысканного и блес-
тящего в плане музыкальном. «Выход воинов» в ре minore часто
исполняется в концертах; он торжественно возглавляет первую
оркестровую Сюиту, составленную из этой оперы. Также знаме-
ниты и Ригодоны в соль мажоре, из которых второй будет вско-
ре повторен в выразительно ритмованном хоре. Но самая, если
можно так сказать, версальская среди этих фригийских исто-
рий — это «Оживленная ария» («Air vif») с ее последующей
вокальной парафразой «Вперед, молодой воин», полной дикой
горячности, исполнение которой Рамо странным образом поручает
женщине.

II акт — вблизи храма, эпизод, по обыкновению, грандиозный,
повизна которого создается декорацией («На сцене пустынная
местность, в глубине которой виднеется храм») и довольно-таки
кошунственной деталью сюжета: силой волшебства в облике
Исменора, священнослужителя храма, явится Дардан, который
воспользуется обманом, чтобы повлиять на колеблющуюся Ифи-
зу и, что еще хуже, воспеть «любви бессмертное могущество».
Никогда еще версальская опера, хотя и посвященная обоже-
ствлению младенца Эроса, не проявляла подобной дерзости. Итак,
молодой любимец Исменора владеет талисманом, позволяющим
ему временно принять внешний облик волшебника. Появляется

Ифиза. Она пришла исповедаться Исменору в своей преступной любви и умолять его избавить ее от этого чувства. Голос Ифизы колеблется, прерывается вздохами, и мелодия идет вверх робко, еле заметно: «И... если бы сердце... было слишком слабо... слишком чувствительно...» Что же касается Дардана, захваченного врасплох этим признанием, то он довольно плохо разыгрывает свою роль! Здесь прелестный, волнующий диалог влюбленных, которых надо вообразить очень молодыми и немного неловкими. На мгновение пение переходит в размеренную арию («От склопности столь роковой»), за которой следует возглас, ставший в свое время знаменитым: «Вырвите из моего сердца стрелу, его терзающую». Но герой мало-помалу приходит в состояние экзальтации, уговаривает принцессу не сомневаться в могуществе любви и на глазах у Ифизы, испуганной богохульством «нечестивого священнослужителя», отказывается от своей роли, отбрасывает волшебную палочку Исменора и предстает перед Ифизой в собственном облике. Напрасно он заклинает ее прислушаться к «голосу любовника». В этом месте сам Рамо больше своего героя улетает собственным вымыслом. Весь этот акт до самого конца удерживается в высоком напряжении чувственной экзальтации, несколько наивной. Оставшись в одиночестве, потрясенный Дардан припоминает вырвавшееся у него признание в любви и горячность того ответного чувства, которое стало ему известно. Затем, как бы мгновенно опомнившись, он видит себя безоружным, в величайшей опасности. Разве не отважился он из любовного любопытства вступить на землю врага? Разве в своем неистовом порыве он не отбросил спасительный талисман — «волшебную палочку» Исменора? «Но даже если мне суждено погибнуть, я узнал ее нежность!» — восклицает он наконец на фоне восхитительной музыкальной фразы, которой заканчивается этот II акт.

Опрометчивый Дардан, попавший в темницу, не появится в течение III акта (впрочем, мы не видели его и в первом!), и Ифиза в одной из галерей дворца, в то время как раздаются радостные песни празднующих победу фригийцев, оплакивает заточение своего героя. Прекрасное ариозо, предваряемое продолжительной жалобой оркестра, напряженно пытается подняться и снова поникает. Этот плач Ифизы так же берет за душу, как ария Теллапы в «Касторе и Поллуксе». Но, кроме того, в нем обнаруживается гораздо более тонкая музыкальность, и он заслуживал бы оказаться в свою очередь возведенным в опасное достоинство хрестоматийного предмета изучения. (Это отныне возможно благодаря долгоиграющей пластинке, записанной Надей Буланже.) Совершенно равнодушный к горю Ифизы, ликующий фригийский народ поет и танцует, что дает нам возможность услышать вкрадчивый Менуэт в ре миноре и хор «Желанный мир» с куплетами в виде дуэтов,

IV акт, в котором мы видим лежащего Дардана, усыпленного новым волшебством, начинает Венера. Ария «Сюда, приятные сны», которой богиня сзывает духов воздуха, чтобы усыпить и околдовать красавца Дардана, безусловно одна из самых прекрасных удач Рамо в вокальной области. Но «Рондо сна» и «Трио сновидений» еще глубже погружают нас в ту атмосферу несколько затуманенной нежности, из которой молчаливый Рамо совершенно очевидно не торопится выйти каждый раз, как либретто предоставляет ему возможность в нее погрузиться. Эта «мечта о счастье» (по выражению Верлена) неотступно преследовала французское искусство во все времена его истории. И эта же мечта в самой своей настойчивости припимает подчас у нашего бургундца щемящий характер.

Такова «оживленная» Ритурнель в начале акта — трепещущее движение первых тактов (пример 32) и переход к деревянным духовым (такты 30—33, пример 33).

32

Ritournelle - *Gracieusement et un peu gai* une Fl.

Violons et Altos

Vclles seuls

33

Flûtes

Violons

Altos

Vclles

puis Bois

(b)

Bois

Следующий за этим эпизод совсем иного характера, однако он не менее типичен для драматических концепций той эпохи. Это зрелищный дивертисмент «чудовища». Явившись впервые как сновидение нашего героя, оно вскоре вынырнет из морских волн и предстанет перед нами, «изрыгая пламя». С ним будут по очереди сражаться оба соперника, Дардан и Антенор. Этому последнему не везет: он изнемогает под струями огня, отступает за кулисы — так сказано в партитуре — и должен погибнуть. Но в эту минуту Дардан спасает ему жизнь, убив «омерзительного зверя». Таким образом, мы дважды увидим появление морского чудовища: в первый раз в качестве сновидения Дардана (это сновидение — мимическая сцена) и второй раз в реальном действии в качестве судьбы, выпавшей на долю Антенору. Остроумной публике Рамо не приходило в голову жаловаться на эти

сказочные излишества. И если мы будем справедливы по отношению к ней, то должны признать, что публика эта не считала водные и пиротехнические развлечения трагедией. Призвав это, мы увидим, что все происходящее предстает логически оправданной программой увеселений, откровенно, сознательно и великолепно стилизованных. Правильность этой точки зрения может быть проверена путем сопоставления следующих двух примеров: двух сцен Дардана и Антенора, наступающих без перехода одна за другой после эпизода сна. Первая изобразит для публики устрашающее видение, явившееся Дардану, который стал жертвой волшебников, посылающих сновидения. В этой сцене один из мифологических персонажей, обязательных во французской опере того времени, отделяется от группы, и его вмешательство — около сотни тактов — знакомит нас с примерным образцом версальской симметрии в музыкальной трагедии:

А. Утверждение в оркестре тональности си-бемоль мажор и рассказ-ариозо «Неистовое чудовище опустошает берега. Предмет, любимый вами, может подвергнуться его ярости! Спешите!» — отрывок захватывающий, рассекаемый яростными взрывами, потрясаемый беспощадными модуляциями, и возвращающийся при окончании в первоначальную тональность си-бемоль мажор.

Б. Интермедия, сразу выступающая в нежном соль миноре на $\frac{3}{4}$: «Какая сладкая отрада добиться того, что любишь» и т. д.

В. Мощное возвращение к мажору путем полного повторения драматического элемента А.

Подобная же конструкция выступает и в расположении следующих эпизодов: чудовище выходит из морских глубин и свирепствует на берегу, затем следует «Нежная ария» в параллельном миноре. Но эта конструкция редко бывает столь четко обрисованной, как в первом примере. Что же касается обещанного выше второго примера, то он касается не столько драматической конструкции, сколько ладовых особенностей музыкальной выразительности. Этот пример начинается, когда Антенор готовится к встрече с чудовищем. Здесь также было бы рискованно, исходя из требования «необходимого величия» (совершенно ненужного, когда дело касается версальского искусства), отказываться воспринимать музыку такой, какой она написана, и навязывать патетическую углубленность тому, что является всего лишь игрой, но игрой артиста, игрой музыканта-поэта в рамках спектакля во французском стиле. К тому же этот фрагмент — один из самых оригинальных эпизодов исключительно удачного произведения.

Рассмотрим поближе этот отрывок. Антенор менее озабочен драматическим действием в узком смысле (и в частности, чудовищем), нежели выражением страданий сердца покинутого и разбитого. Он выпевает свои страдания с наслаждением, не то-

ропая, изощряя свою страсть. Это отнюдь не вопль отчаяния, прерывистый, необузданный. Это ода, неторопливая и величественная, хотя и несколько вычурная. Впрочем, разве не напрашивался на это сам текст?

Чудовище ужасное, чудовище опасное,
 Ах, благосклонен был бы рок,
 Приговорив меня к одним вашим ударам,
 Чудовище ужасное, чудовище опасное.
 Ах! Любовь еще страшнее вас.
 Ведь против вашей ярости можно найти оружие,
 Но нет его против любви.
 Против нее нам не найти поддержки.
 Рождается любовь, когда ее убьют,
 И сердце, пусть разбитое,
 Живет в согласье с ней (!).
 Чудовище ужасное, чудовище опасное,
 Ах, благосклонен был бы рок,
 Приговорив меня к одним вашим ударам,
 Чудовище ужасное, чудовище опасное.
 Ах! Ах! Любовь еще страшнее вас!

Эта ария в форме рондо, не только искусно и тщательно обработанная композитором, но и полная искреннего лирического чувства, начинается медленным и завораживающим трепетом оркестра, из которого уже в первых тактах выделяется на педальной тонике аккорд второй ступени (пример 34). И невозмутимое спокойствие этого убаюкивающего движения, сопряженное с неуловимой игрой изощренной гармонии, придает любовному пению Антенора некую как бы затаспанную горячность, которая — это легко вообразить — должна была безотказно воздействовать на чуткое слуховое восприятие людей той эпохи.

34

ANTÉNOR

Monstre af freus, mons tre redou ia ble, Ah!

Viol.

p *fp* *sp* etc.

Basses, Altos Bois Bois

Последний акт, самый «кровавый» акт литературной трагедии, является самым «раскрепощенным», самым решительно жизнеперодостным действием трагедии-балета. Для достижения этой цели все препятствия, возникавшие перед героями, поднимаются к колосникам с полным пренебрежением к законам логики, которой, кстати, никто и не требует. Декорация изображает морской пейзаж в манере Клода Лоррена. Царь Тевкр и Ифиза — говорит нам либретто — «выходят из дворца, чтобы

встретить Антенора, идущего со стороны моря». Принятый как триумфатор, этот нелюбимый влюбленный сумеет признать в Дардане подлинного героя, победителя чудовища и спасителя его, Антенора, жизни. Отступив перед счастливым соперником, он исчезает. Тотчас же Венера спускается с небес и, незамедлительно подав сигнал к началу «самого прекрасного праздника», повелевает амурам «воздвигнуть очаровательный дворец, чтобы отпраздновать там свадьбу Дардана и Ифизы». Впрочем, у этих влюбленных, наконец соединившихся, остается времени ровно настолько, чтобы успеть пропеть короткий и единственный дуэт. После чего они будут низведены до роли обыкновенных темных статистов: Венера, окруженная вереницей Наслаждений, будет безраздельно царствовать в этом финале, как она уже царствовала в Прологе. И музыкальная трагедия закончится «Большой чаконной», в которой нельзя не обратить внимание на удивительный современностью своего письма эпизод, дважды ближе к концу прерывающий порыв оркестра как бы непроизвольно разливающейся мечтательностью, странным и мимолетным вторжением человеческой личности Рамо (пример 35).

35

The image shows a musical score for three parts: Violins (Viol.), Basses (Basses), and Alto. The score is written on three staves. The top staff is for Violins, the middle for Alto, and the bottom for Basses. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic texture. The tempo is marked "Plus lent" and the dynamics include a piano marking "p".

Так на последней странице исключительно богатой партитуры этому мастеру неожиданных находок снова удается и удивить, и взволновать нас.

Рамо называет «Галантную Индию» героическим балетом, а «Платею» — балетом буффонным. Эти два подзаголовка позволяют нам определить необычную, на взгляд человека XX века, значительность места, отводимого танцу в драматургии Рамо. Особенно тогда, когда композитор расстаётся с трагедией. Что же такое на самом деле «Галантная Индия»? И что такое «Платея»? Это сюита дивертисментов и музыкальный фарс. Но главным образом — в этом и состоит их оригинальность — это такая форма спектакля, в которой все драматическое действие, дойдя до высшей точки, обретает продолжение в пантомиме. И не только продолжение, а полный расцвет. Во всяком случае, именно это мы и собираемся дать почувствовать читателю, посоветовав ему затем не верить нам на слово, а в том случае, если мы вызвали у него такое желание, обратиться к пластинкам.

**«ГАЛАНТНАЯ ИНДИЯ»,
или ПРИЛОЖЕНИЕ К ПУТЕШЕСТВИЮ
БУГЕНВИЛЯ**

«Галантная Индия» для французской публики имеет уже целую историю. Историю споров о стиле и интерпретации, о которых речь впереди. Но для нас это прежде всего прекрасная партитура и доказательство того, что театральные произведения Рамо, вопреки всему, что говорилось и писалось, вовсе не обречены на существование только в библиотеках и в концертном исполнении. Сюжет балета известен; кстати, он всецело в духе дивертисментов, характер-



ных для эпохи Версаля. Подобно тому как в «Галантной Европе» Ла Мот и Кампра предложили нам краткий обзор различных толкований любви у народов — соседей Франции, так и наш исследовательский рейд, как обещает нам финальный хор Пролога, перенесет нас на «самые далекие побережья». Это находка для костюмеров, для механиков и, в особенности, для великого Сервандони, художника сцены, который в данном случае очень ловко использует моду на экзотику, распространившуюся тогда на изобразительное искусство Франции. Сама расточительность музыкального произведения («около ста номеров», — не без законной гордости заявляет в предисловии Рамо) не позволяет нам пересказать все пять действий, идущих подряд, но ни в коем случае не вызывающих скуки, как это засвидетельствовал не один миллион зрителей. Мы сосредоточили наше внимание на II акте, озаглавленном «Перуанские инки», — кульминационном моменте произведения в музыкальном плане и типовом примере сценической архитектуры оперы во французском стиле.

Этот акт «Инков» всегда удивлял публику (публику современную столько же, сколько публику того времени), никак не ожидавшую такого неистовства, такой *furia francese* * в опере-балете. Но самое поразительное — это прежде всего ясность центрального эпизода, торжественного «Обряда поклонения Солнцу», любопытной языческой мессы под открытым небом, в которой весьма смело чередуются величественные хоры и самые оживленные танцы. Привилегированное положение этой сцены в музыкальном плане обеспечено господствующей в ней тональностью ля мажор, являющейся доминирующей по отношению к двум параллельным линиям (образовательным экспозицией и драматическим заключением акта), в которых господствуют знаки тональности соль мажор и до минор. Это, однако, никоим образом не препятствует нашему композитору дезориентировать иногда на мгновение своих слушателей то смущающим наплывом в ля-бемоле (с. 117 клавира), то поистине мучительным скачком из ля мажора в до минор (с. 146). Это властная затея театрального композитора, одинаково умеющего и поддерживать равновесие во всей архитектонике ансамбля, и в определенный момент внести смятение в эту же прекрасную организацию.

Перуанка Фани, которую любит вождь инков Юаскар (такое на самом деле историческое имя последнего вождя из племени инков), влюблена в красавца конкистадора Карлоса, и они вдвоем тайно замысливают опрокинуть последние препятствия к их браку, то есть, попросту говоря, уничтожить всех врагов Карлоса, воспользовавшись Праздником Солнца, на котором сейчас соберется весь народ. Со своей стороны, вождь Юаскар, великий жрец предстоящей церемонии, пытается любым способом запугать Фани. «Божество направляет меня, — говорит он, — и через

* *Furia francese* (ит.) — французское неистовство. — *Перев.*

меня указывает на супруга, которого вы должны избрать» (это ария «Повиноваться мы должны без колебаний, когда приказывает Небо», где вступления оркестра с ошеломляющей современностью ритма и оркестровки выдают глубокое смятение ипка при произнесении им слов «без колебаний»).

36

HUASCAR

Viol sans hé si ter, sans hé. si ter!

B. C.

Как видно, любовь в опере во французском стиле стояла превыше всего, и ни у кого не вызывало возражений, что Фани — изменница родины, Карлос — отвратительно жесток, а Юаскар — обманщик. Самое удивительное, однако, как раз то, что постепенно, по мере развития драмы, в роли классического «злодея» раскрывается действующее лицо самое правдивое, самое волнующее из всего версальского репертуара — до такой степени очеловечивает его искусство Рамо. Композитор заставляет нас верить этому отвергнутому дыхателю (с именем столь мало благозвучным), верить этому служителю культуры, ставшему отступником из-за любви, в которую поверил. Юаскар страдает, чувствуя себя побежденным, и когда он видит последних верующих, собирающихся у храма, вчера еще сиявшего, а сегодня разрушенного до основания, его пение и грандиозный симфонический отрывок «Поклонения Солнцу» в ля миноре (пример 37), в том же задумчиво-сосредоточенном настроении, принимают характер скорбных размышлений, личной, внутренней мольбы.

37

Gravement Flûte 8

1^{er} Viol.

2^e V.

Altos

B. C. plus Bassons

Но тут же Юаскар снова овладевает собой, чтобы выглядеть достойным образом перед лицом народа и радостно совершить обряд поклонения Солнцу, в то время как внезапно в оркестр врывается мажорная тональность, основа и движущая сила драматического развития (с. 126).

Единство этой сцены, поистине уникальной в самом архитектурном из всех искусств — в искусстве оперного театра, — обусловлено тремя соло Юаскара чередующимися с хорами и симфоническими моментами, подлинной одой Солнцу в трех стансах, в которых с самого вступления прочно устанавливается лучезарная тональность ля мажор, лишь на мгновение смягченная ленивой грацией параллельного фа-диез минора, столь дорогого старинной французской лютневой школе. Это мастерская конструкция, дополненная пластическими сценами пантомим, следующими одна за другой после каждой из трех строф с упорной и почти ритуальной точностью. Первая строфа «Блестящее солнце» — самая разработанная и знаменитая — не является, пожалуй, в музыкальном плане самой интересной. Торжественный блеск и завораживающая настойчивость одного и того же трезвучия, звучащего во всех регистрах, довольно быстро исчерпали бы себя, так же как резкость нисходящих гамм во всех партиях хора, если бы очень удавшийся эпизод, исполняемый только женскими голосами, не вносил элемент разрядки. Затем следует «Танец поклонения Солнцу», тема таинственная и возвышенная, привлекательная ритмической схемой — четыре половинных, за которыми следуют четыре четверти — схемой, которая в самых разнообразных формах будет все время напоминать о своем присутствии. Следующую строфу «Светлый факел мира» можно рассматривать как кульминационную точку оды Солнцу. Верховный жрец начинает радостное, четко ритмованное песнопение, тотчас подхватываемое толпой верующих. Сердечность его мелодии так убедительна, так заразительна, что можно было видеть, как в театре Оперы другая толпа — толпа слушателей всецело ей подчинилась, в то время как танцующие на сцене действующие лица продолжали свои ритмические движения. Было бы бесполезно — фрагмент отныне считается классическим — приводить здесь в качестве примера начальные такты этого «хорала в стиле Рамо», целиком насыщенного энергией, пылающего радостью, с любопытными задержаниями на сильных долях такта. Перейдем скорее к Луру в фа-диез миноре, без сомнения самой характерной из всех «симфоний» в этой партитуре (пример 38).

38



Расстановка тактовых черт является здесь пустой формальностью. Рамо мало заботится о размещении в такте сильных долей, оставленных им без внимания в пользу предпочитаемых композитором акцентов и свободной изменчивости ритма, схема которого, дважды повторяемая, будет варьирована (примеры 39, 40).

39

Нтб.

ВОУС

40

etc.

С куплетами и рефреном этот полный неги Лур высказывает все, что ему надлежит высказать на протяжении двадцати четырех тактов. Но ему предстоит неожиданная разработка в последней арии языческого жреца — здесь опять фа-диез минор, — где к воспеванию Света присоединяется и прославление Любви. Мелодия, ставшая по необходимости гораздо более певучей, сохраняет, тем не менее, чередование четвертных и половинных, что придает ей в удивительном сочетании с величием некоторую прихотливость ритма, вызывающую в памяти нашу любопытную музыку, «ритмованную в античном стиле»*, в то время как Лур, оставленный на сей раз без каких бы то ни было изменений, отвечает ей в басу (пример 41).

41

HUASCAR

Gracieusement

Permet-tez, — as-tre du jour Qu'en chantant — vos feux

Basses d'archet

doux

etc.

Последнее вмешательство хореографии заключает эту удивительную церемонию поклонения Солнцу: «Все танцуют, — говорится в либретто, — но праздник нарушен». И в данном случае

* Эта необычная запись, в которой трехдольный размер забавляется чередованием и заигрыванием ямба с трохеем (такты 2 и 3 — «Светило дня», эффект, повторяющийся в течение всего фрагмента), могла бы оказаться одним из самых характерных штрихов «арии во французском стиле». Она связывает творчество такого версальского композитора, как Рамо, с духом народного танца через посредство хороводных плясок провинции Пуату и с нашим самым отдаленным прошлым посредством французской песни, образцы которой, обработанные самым тщательным образом, переданы нам такими музыкантами, как Модюи и Клод Ле Жён.

Рамо прибегает для нас эффект контраста. Эффект тем более действенный, поскольку композитор всячески подчеркивает восхитительную беззаботность последних двух Гавотов. Итак, мы можем насладиться весельем первого — в ля мажоре и оценить свежесть второго, на сей раз — ля-минорного (пример 42).

42



Эта первая строфа кажется почти анахронической. Не звучит ли она, как одна из танцевальных сцен Ренессанса, столь дорогих Пуленку?

Но вот с резкой переменой настроения, неслыханной для того времени (ля мажор сменяется натуральным фа минором), господствующая тональность Праздника Солнца исчезает, и вместе с нею танцовщицы, танцовщицы и статисты. Начинается «извержение вулкана» с предшествующим ему «землетрясением», могучие оркестровые картины, введенные в этом месте либреттистом, как «способствующие возникновению хроматических симфоний» (об этом он с величайшей наивностью заявляет в предисловии к своему либретто). Рамо, признанный мастер широких музыкальных полотен, не преминет, конечно, в точности использовать предложенный ему сценарий. Кажется, он нигде не чувствует себя так привольно, как среди этих столкновений, взрывающихся пластов земли, бушующего пламени. Заметим, кстати, что внезапные смены динамики, столь удивляющие нас при исполнении в театре Оперы и в записи на пластинке, с точностью отражены в рукописной партитуре. Но еще более удивительна та ловкость, с которой композитор выходит каждый раз победителем из схватки со стихиями. Так было уже в «Затисье» после бури в I акте: десяти тактов хватило и в тот раз.

Воспользовавшись всеобщим замешательством, Юаскар ослепляет убегающую красавицу-перуанку и убеждает ее следовать за ним. И вот тут новая, очень оживленная ария вождя инков: «Повсюду вижу здесь я смерть ужасную». Интересно заметить, что коварный Юаскар, выступающий в роли официального злодея, выкраивает себе только в одном действии не менее семи сольных арий, в то время как красавец-конквистадор Карлос выступает только в речитативах и в решающий момент в трио. Вот Карлос врывается на сцену с кинжалом в руке и разоблачает святотатство. Гнев божества, якобы выраженный извержением вулкана, был на самом деле лишь изощренным обманом, высшей мерой устрашения, придуманной ревнивым инком.

Одной скалы, обрушенной в чудовищную бездну
И пробуждающей горение страшнейшего огня,
Достаточно, чтоб вызвать роковые беды!

Следует ли всецело оставлять на совести либреттиста Рамо это техническое объяснение явления природы, выраженное в стихотворной форме? Или, наоборот, следует предположить, что тот легкий фокус из области «занимательной физики», который либреттист приписывает своему герою, всецело соответствовал «научной истине» той эпохи? Как бы там ни было, короткий речитатив Карлоса вскоре уступает место довольно разработанному трио, в котором досада Юаскара противопоставлена радости соединившейся любовной пары. Затравленный, униженный индеец остается в одиночестве, и драма теперь идет к концу. Юаскар, который, как это ни парадоксально, не переставал быть действующим лицом, вызывающим сочувствие, охвачен яростью, направленной теперь на него самого. Эта потрясающая сцена поставлена в театре Оперы в полумраке, откуда при последних тактах музыки над тем местом, где рухнул Юаскар, возникает яркое пятно драпировки цвета крови. Но прежде чем покончить с собой, Юаскар бросает нечто вроде вызова, обращенного к бездне. Следует отметить, что тема этой арии («Пылающие бездны») является темой увертюры. Впрочем, ария как таковая началась уже за шесть тактов до этого («Пламя снова пылает»). Окончательная тональность утверждается только после ряда ловких отклонений, и тональная нерешительность, господствующая во всем этом фрагменте, ощущается слушателем, как какое-то физическое недомогание (так же как и внезапная перемена тональности в такте 21 на словах «Под моими нетвердыми шагами»). Кажется, что Рамо, который любит стремительно вести за собой публику, на сей раз сам, увлекшись собственной игрой, теряет голову.

43

HOASCAR

Sous mes pas chan- ce lants! Reuver- ses

Orch. (Cordes seules)

В этом месте невольно вспоминается замечание его современника Марс: «Когда он сочинял, он впадал в энтузиазм». Наконец, после последнего рывка всего оркестра до-минорная тональность,

примененная уже в предыдущей сцене, введена снова во внезапно возникающий унисон в то время, как падает несчастный инк. И этим заканчивается перуанская картина «Галантной Индии», картина самая прекрасная, самая сильная. Да, у этого француза, наперекор всему его веку, поистине эпический склад ума. Вспышки страсти, можно было бы сказать — гнева, во всем оркестре, исключительно активном в течение всего финала, не надуманы или искусственно усилены и действуют они на нас безоговорочно, как неотразимые проявления могучего темперамента. Эти проявления у Рамо настолько стихийны и масштабны, что прокладывают себе дорогу повсюду, даже в тесных границах оперы-балета того времени, в рамках, нисколько не предполагающих столь мощного выражения силы.

«ПЛАТЕЯ, ИЛИ РЕВНИВАЯ ЮНОНА»

Оперетта, Оффенбах, Мельяк и Галеви. Повторим и мы в свою очередь эти четыре слова, кажущиеся решительно необходимыми для определения формы и характера «Платея, или Ревнивой Юноны». А если подумать, то, определяя характер и форму этого произведения, надо сказать совсем противоположное: «Платея» — утонченный придворный балет, но по весу своему он не уступает огромным партитурам «Кастора и Поллукса» или «Галантной Индии». В «Прекрасной Елене» партитура легковесна, а хохот груб. А потом, разве дело прежде всего не в публике? Буржуазия и жалкая аристократия Второй Империи, высмеивавшая Берлиоза, мстила за собственную глупость, делая глупцами героев.

«Платея» — «буффонный балет», не столько карикатура на Гомера, сколько величайший гомерический смех. Таков в наши дни «Протей» Клоделя (и таким должен был быть «Протей» Эсхила). Сатиры и менады, неизбежный и притягательный хлам мифологии, спутники Мома, Фесписа, Ириды и другие действующие лица на выходных ролях говорят здесь как бы взволнованным языком влюбленного. Влюбленного в аттическую поэзию столько же, сколько и в оперу во французском стиле, но готового тут же посмеяться над собой и над своим ослеплением. Избыток в течение всех четырех действий различных «превращений», «спусков» с театральных высот бога Меркурия или «Юпитера во всей славе своей» (и его же «вознесенный на колосники) раскрывает очень своеобразный дух этой самокритики. Вполне уместно вспомнить в данном случае фразу Дакена: «Опера подобна хорошенькой женщине с великим множеством недостатков, но которую никак не разлюбишь». Невозможно было бы полностью насладиться нашей прекрасной «Ревнивой Юноной», если бы тот характер нежной любовной иронии,

которой наделил ее Рамо, отсутствовал в списке ее достоинств.

Таким же образом, только надолго подружившись с зеленой Платеей — а мы пока далеки от этого, — можно рассчитывать на разрешение загадки ее сценического оформления. Платея — «нимфа большого болота, заросшего камышами», и это также роль трагедии. Должна ли она непременно быть представлена в виде действующего лица одуловатого, лысого, тяжеловесного и назойливого? Разве не в более привлекательном облике она предстает в партитуре? Простоватая и даже челепая, но не без некоторой доли поэтической фантазии, зеленая пайда в одеянии из трав и камышей (роль эту, кстати, исполнял красавчик Желют, артист на штатном амплу счастливого любовника и баловень женской части публики) является — как это объясняет нам бог Амур — олицетворением любовного приключения. Платея, «дурочка» и «девочка», оставшаяся незамужней из-за своего безумия, из-за своей ненасытной влюбленности и своей мании величия. Она отвергает воздыхателей, по ее мнению недостойных ее расположения, и легкомысленно доверяется любому шутнику, убеждающему ее в том, что ее в тайне желают тысячи любовников царского или даже божественного происхождения. Вообразить себе подобный тип мы можем без труда. Он должен был существовать, и не в одном экземпляре, в такое время, когда молниеносная карьера избранницы для ложа короля кружила многие головы. И в самом деле, не следует ли в конце концов рассматривать эту комедию-балет, исполненную в Версале в присутствии двора, как пьесу с зашифрованными персонажами?

В Прологе происходит самостоятельное действие, озаглавленное «Рождение комедии». Декорация одновременно и версальская («симметричные аллеи высоких деревьев, беседки, увитые виноградными лозами, цветник с подстриженным газоном на первом плане»), и сельская («чаны, прессы для винограда, тележки»). Это очень оригинальная преднамеренность сказывается и в составе действующих лиц, среди которых очень реалистические сборщики винограда со своими женами соседствуют с толпой вакханок и рогатых сатиров. Увертюра, пьеса характерная (предвещница Симфонии «Безумной», которую мы услышим во II акте), после поднятия занавеса продолжается мрачными аккордами, явной пародией на пафос музыкальной трагедии. Мощное вступление в параллельном до мажоре прекращает благородные стенания. Его архаическое название Бранль — указание на ту атмосферу, которую Рамо желает установить с самого начала и которую он будет поддерживать в течение всей пьесы: атмосферу народного веселья. Таким образом, дивертисмент, предназначенный для знати, исполненный в присутствии короля и королевской семьи, поворачивается спиной к своей публике (которая, кстати, ему этого не простит). Рамо не только игнорирует двор — он способен на большее: он перепрыгивает через город и переносится непосредственно

в леса и поля. В тему деревенского хоровода вплетается за-
 столная песня, которую запекает Сатир. Бог комедии Феспис,
 задремавший под воздействием «драгоценного сока», очень огор-
 чен тем, что его разбудили, и дает волю своему злобному нраву,
 издеваясь над всеми окружающими, тщетно пытающимися заста-
 вить его замолчать. Муза Талия в паре с Момом, богом насмешки,
 решает извлечь выгоду из этой природной злобности и использо-
 вать ее в целях высокой морали: так рождается Сатира, так
 рождается Комедия. Вмешательство Амура (буквально в послед-
 нюю мпнуту) — очаровательная арпа, остро ритмованная басами
 струнных, — заканчивает Пролог*.

Занавес поднимается над новым мифологическим пейзажем.
 Он, само собой разумеется, греческий, но Греции весьма ориги-
 нальной. «На сцене, — как говорится в тексте либретто, — изобра-
 жено большое болото, по краям его кое-какие сельские постройки,
 в глубине — холм, увенчанный храмом Бахуса.» Киферон, пове-
 литель маленького пастушеского государства, веселится по поводу
 довольно нескромной любовной жажды дурочки Платеи, «ним-
 фы камышей», и сговаривается с богом Меркурием натолкнуть
 дурочку на добычу, которую она, наконец, найдет достойной ви-
 мания. Сам властитель богов Юпитер, отрешившись от своего ве-
 личия, милостиво соглашается на пародию галантного праздни-
 ства, которая заодно должна направить вечную ревность Юноны на
 ложному следу. В начальных сценах I акта, очень поваторского в
 плане музыкальном, мы видим короля Киферона в схватке
 с ненасытным сердцем нимфы: «Божества наших рек так
 холодны!»

Но вот Платея сзывает своих подданных, лягушек и рыб¹⁸.
 В этом месте (с. 73 клавира) Рамо, не моргнув глазом, выписы-
 вает подряд вереницу квартовых последовательностей (при-
 мер 44), и обитатели болота приветствуют Меркурия, посланца
 богов, взволнованным синкопированным кваканьем: «Как? Как?
 Как?» (пример 45).

44

The musical score for Example 44 consists of four staves. The top staff is for the vocal part, labeled 'PLATÉE'. It contains the lyrics '... (tous) Chan tez'. The second staff is for 'Hrb., Viol.' (Horn and Violin). The third and fourth staves are for 'VOIX, C.V.' (Voice and Cello/Double Bass). The music is in a 3/4 time signature and features a complex rhythmic pattern with many syncopations and triplets.

* Так, по крайней мере, было в исполненной на фестивале в Эксе редак-
 ции Рене Виолье, которая дерзко и в общем удачно исключила из Про-
 логa вакхическую песню Талии, сделав ее эпилогом всего произведения.

PLATÉE:

- quoi ? Dis donc pourquoi ?

Chœur
des
Grenouilles

Quoi ? quoi ? quoi ? quoi ? quoi ? quoi ? quoi ?

Quoi ? quoi, quoi, quoi ? quoi, quoi, quoi ? quoi, quoi, quoi ?

Quoi ? quoi ? quoi ? quoi ? quoi ? quoi ? quoi ?

Эти две страницы до такой степени кажутся написанными вчера, что в партитуре, напечатанной в наши дни, в самый разгар XX века, можно прочесть следующее предусмотрительное примечание издателей: «Странные последовательности этого отрывка задуманы самим автором».

Посланец богов объявляет о прибытии Юпитера, новой жертвы зеленой Платеи, которая сразу же принимает восторженные поздравления всех обитателей болота. Окруженная своим привычным двором, нимфа прудов и луж очень мелодично тотчас выражает свое огорчение по поводу судьбы своей соперницы: «А вы, Юнона, плачьте, увеличивайте слезами мои владения». Успех Платеи празднуется веселым дивертисментом, и в нем мощной оркестровкой с преобладанием деревянных духовых четко выделяется соль-мишорное Паспье. Но еще большее наслаждение доставит Ария Кларины, самая прекрасная ария во всем произведении (пример 46), где опять-таки деревянные — фэготы, над которыми возвышается соло гобоя, — как бы нежатся и потягиваются, вызывая представление об очень душном, жарком дне перед грозой, которая вот-вот разразится. Что касается соль-мажорного Тамбурина (еще недавно сопровождавшего пластические движения танцовщицы, бьющей в бубен), то он оказался достойным соперничать с фольклором: разве это не знаменитый напев «Жила-была пастушка»? (Так же как Контрданс в «Паладинах» самым любопытным образом напоминает тему народной песни «Вот попутный ветер».)

46

CLARINE

les ha - mides Na la des,

Hib.

Bns et Basses

Во II акте Юпитер предстает перед Платеяй: «Облако, направляемое Аквилонами, проносится по сцене». В то время как наядя приветствует его мелодией народного характера, само «облако делает несколько движений» (вся эта мизансцена указана в партитуре). Властитель богов появляется на этот раз в виде осла, которого юный Амур опутывает гирляндами цветов, а оркестр, подобно тому как это имеет место в «Поединке Феба и Пана», передает каскады ослиного крика внезапными провалами и взлетами из одного регистра в другой, а также весьма смелыми и сочно звучащими пустыми квинтами. И тут Юпитер снова перевоплощается, на сей раз в размахивающего крыльями филина, при виде которого мгновенно раздражается «птичий гам». И здесь Рамо, искатель-новатор, всецело в своей стихии. Надо будет дожидаться Стравинского, чтобы композитор осмелился на подобные сочетания острых тембров и диссонирующих аккордов. Всего лишь несколько тактов, но больше Рамо и не требуется!

47

2 Flageolets

1^{re} Viol. div.
et 2^e Viol.

PLATÉE

Violoncelles

Chantre!

С неба неожиданно проливается огненный дождь. Это «Юпитер в своем подлинном облике. Он вооружен — сказано в либретто, — громом и пылающей молнией, которой пугает Платею». Кстати, не желаете ли ознакомиться с примером литературных достоинств либретто? Вот отнюдь не академический диалог между добродушным олимпийцем и озадаченной дрожащей нимфой:

- Неужели вы равнодушны к моему любовному томлению?
- Ух!
- Вы ничего не отвечаете?
- Простите меня, спярает дух!

Тем временем Мом, бог насмешки, которого мы видели в Прологе, выходит на сцену во главе группы шутов — веселых, «наряженных младенцами», и шутов печальных, «наряженных философами» (1), чтобы исполнить перед новой царственной четой дивертисмент в своем стиле. Вступительный хор, прерываемый шуточными оstanovkami («Как она любе-е-е-зна») напоминает Шабрие в «Звезде»¹⁹. Затем исполняется балет шутов веселых и шутов печальных, для которого Рамо избрал соответствующий музыкальный язык, богатый сочными гармоническими находками (пример 48) и восхитительной непосредственностью (пример 49).

48 *tr* *etc.*

49 *Vite* *tr* *etc.*

Знаменитую Ариетту «Безумной»²⁰, обрисовывающую муки Дафны (превращенной в растение за то, что отвергла любовные домогательства Аполлона), постигла та же судьба, что и «Сонет Оронта» или «Фугу крысы» в «Осуждении Фауста». Задуманная автором, чтобы высмеять раздражающий жанр, в данном случае жанр ариетты да саро, она была встречена самым серьезным образом, сразу признана и принята всей публикой на ура. Она того заслуживает. Следующая Ария «Безумной» («Сладостные игры, прочь от меня!»), прелюдия которой предлагает нам одно из обаятельных гармонических отступлений, столь любимых Рамо (пример 50), оказывается менее блестящей, но более лирической тонкой. И дивертисмент заканчивается знаменитым «Менуэтом в народном духе»* и хором во славу Гименей, начинающимся торжественной поступью, таща тяжеловесные поны, но вскоре внезапно вырывающимся на свободу с ошеломляющим припевом, достойным деревенской свадьбы. Разве не встречается он через два столетия с «полифонической песней» времен Ренессанса (с легкомысленным «Он хорош и добр, добр, добр» аббата Пассеро?).

50

Lent et gracieux

Viol. *pizz.* *arco*

Vcllo. *arco*

В III акте, в котором сохраняется та же декорация «заросшего камышами болота», мы увидим грозную и прекрасную Юнону (ее речитатив, рассекаемый яростными взрывами струнных, не был бы неуместен в музыкальной трагедии). Но до этого мы будем присутствовать при удивительной «Церемонии бракосочетания», поставленной следующим образом. Толпа нимф, найд и дриад сопровождает «покрытую покрывалом Платею, в колеснице, запряженной двумя лягушками». Юпитер и Меркурий, окру-

* Оригинальное название этой пьесы — «Menuet dans le goût de violon» — буквально означает «менуэт в духе фиделя» (старинного народного струнного инструмента типа колесной лиры). — *Черев.*

женные толпой сатиров, идут пешком по обе стороны колесницы. Платея сходит с высокого сиденья и берет Юпитера за руку: «Сердце мое готовится к празднику», — говорит она взволнованно, в нетерпеливом ожидании, выражая свои чувства легкой, очень благозвучной французской мелодией. Однако ждать ей придется немало. Очень жаль, что среди многочисленных «характерных танцев», из которых состоит последний дивертисмент, в записи, произведенной на фестивале в Эксе, опущен волнующий Лур (пример 51).

51

Loure grave

Viol.

Altos Vell'es

Но безусловное удовольствие доставит записанное на этой же пластинке выступление Мома с его шутовскими глиссандо у скрипки, как бы изображающими

...Любовные страдания,
Крики, томленья.

Наконец, наступает час произнести клятву, и властитель богов уже выкрикивает с силой: «Чтоб увенчать столь законные узы, клянусь... клянусь...», — как вдруг врывается разъяренная Юнона! Она бросается на свою смехотворную соперницу, срывает с нее покрывало, скрывавшее от взоров окружающих оторопевшее, тупоумное выражение лица Платеи, и разражается хохотом. Происходит примирение божественной четы, которая, окутанная облаком, сразу же возвращается на колосники, в то время как

52

Sopranos
H. Contres

Ténors
Basses

Htb.

Viol.

Altos

Vell'es C.B.

Le Dieu qui lui rend les ar mes,

Le Dieu qui lui rend les ar mes,

cra.

Платя остается в одиночестве во власти своей досады. Тут бегом врывается на сцену толпа крестьян, сатиров и дриад. Они окружают Платею, расточая ей похвалы в красиво звучащем хоре на $\frac{6}{8}$, в котором Рамо свободой и свежестью гармонии еще раз дает нам повод вспомнить Шабрие (пример 52).

И Талия, самая веселая из девяти муз, может выйти на авансцену и на теме застольной песни высказать следующее лирическое какой бы то ни было скромности заключение, с которым мы, по прошествии двух столетий, можем, не колеблясь, согласиться:

Это был спектакль новый.

БУФФОНЫ

...Из чего я заключаю, что у французов нет музыки и быть ее у них не может.

Жан-Жак Руссо

Опера Рамо, блистательное выражение «спектакля-дивертисмента» в том виде, в каком это понимал версальский аристократический режим, с наступлением революции должна была неизбежно лишиться своей аудитории. Но первым потрясением, первым переломом во вкусах публики, с которым композитору пришлось столкнуться лицом к лицу, была пресловутая «война буффонов», или «углов», разразившаяся в момент апогея триумфальной карьеры Рамо. Поводом ее послужили гастрольные выступления итальянской труппы, которая с августа 1752 года по март 1754-го поставила целую серию представлений очень коротких комедий в стиле буфф, среди которых была и пикантная «Служанка-госпожа» Перголези. Очень важно подчеркнуть, что когда буффоны в первый раз появились в Опере (это было в июне 1729 года), они встретили только вежливое равнодушные.

Итак, очевидно, что поколение, оказавшее неожиданный прием итальянским гостям, приглашенным в Оперу, было поколением новым. Прием был восторженным и шумным, в высшей степени шумным, но, по крайней мере, он позволил определить степень недовольства, до которой дошла наиболее сознательная часть публики в своем отношении к версальской форме мифологической оперы. Внимательно следящие за малейшими колебаниями в общественном настроении энциклопедисты тотчас обостряют незначительный музыкальный спор началом первого похода памфлетов,



и это сигнал к «войне углов» *.

В итоге началась очень осторожная борьба интеллектуалов, во время которой из одной ложи в другую и через партер сражающиеся обмениваются только брошюрами, пасквилями и текстами обличительного характера. Как с той, так и с другой стороны противники решительно остерегаются королевской цензуры, которая могла справедливо посчитать подозрительной враждебность столь широко развернутой баталии из-за пустой ссоры стилей между французами, весьма посредственными музыкантами.

То, что действительно выступает в этой ожесточенной ссоре, так это тайный смысл, заключенный в нападках: сквозь занавес Оперы, оказавшийся подходящим предлогом, Дидро нацеливается на самый дух Версаля, Гримм — на французский дух в целом, а Руссо — на определенного человека

МУЗЫКА И ПОЛИТИКА

На первом плане у клана энциклопедистов со всей очевидностью стоит борьба против режима: хватит Версаля и его великолепия, хватит принцев в париках и в касках с волосяными гребнями, хватит чувственности! Больше «простоты» и «добродетели»! Для достижения этой цели все поводы и все средства будут хороши: сегодня итальянские буффоны; в таком случае да здравствует Италия и да здравствует буффонада! Завтра Глюк; в таком случае да здравствует этот немец и да здравствует трагичность! Что отнюдь не помешает послезавтра вознести до небес ребяческий вздор Гретри. Когда смотришь на это издали, неистовство при сокрушении порталной арки и подпорок боковых кулис маленького оперного театра «Пале-Рояля» может показаться нам немного наивным, а нелепые крики признания несколько развязными. Но разве противник не оставался все время одним и тем же?

Поэтому «война буффонов» была не более чем одним из эпизодов борьбы, которая, параллельно кампаниям того же Дидро и Седена в пользу «мещанской драмы», клонила к вводу народа на первый план театральной сцены и в скором времени на первый план вообще.

Это настойчивое обсуждение предмета во всех отношениях внемузыкального продолжается, увы, и в трудах многих историков минувшего века. Изрядное их число считает себя обязанными проявить досадную солидарность и следовать тому направлению,

* Руссо: «Письмо Гримму в ответ на его письмо об „Омфале“» (1752) и главным образом «Письмо о французской музыке» (1753). Гримм: «Маленький пророк из Бёмшброта» (1753). Менее известен ответ Казота: «Замечания по поводу письма Ж.-Ж. Руссо» (1754).

при котором музыка, осмелюсь сказать, сразу и полностью проигрывает. Наш Жан Шантавуан отмечает в 1908 году у некоего новоявленного «рамиста» в его оценке композитора «частью художественный провинизм, частью *антиэнциклопедическую* настроенность». Рамо приравняли к самым величавым героям торжествующей монархии, Корнелию, Расину, и, поскольку ярлык был отныне наклеен, партитурам предоставили мирно почивать. Между тем, движимый живым сочувствием, но в противоположном духе, Ромен Роллан поспешил на защиту прогрессиста Дидро и его сподвижников, снова в ущерб Рамо, превращенного в представителя общества пустого и развращенного.

Однако с любопытной непоследовательностью официальное среднее образование в течение всего периода между двумя войнами трактует этого «антиэнциклопедиста» как символ своего рода художественного рационализма, тем более расплывчатого, что педагоги будут по-прежнему избегать приведения необходимых «примеров, подтверждающих правила». И среди всех недоразумений, от которых пострадал и мог бы еще пострадать Рамо, это самое опасное, так как именно оно поместило бы навски умолкнувшее творчество музыканта на ступени некой Биржи национальных или культурных ценностей.

Для Рамо никогда не существовало других проблем, кроме проблем музыкальных. Если он выбрал самую роскошную, самую фривольную, самую грандиозную форму, которую в то время предоставляла композиторам версальская эпоха, так это потому, что ею и только ею удовлетворялся его гений композитора театрального симфониста. Сказано ли этим, что он всегда с величайшей серьезностью относился к пышным придворным балетам с их спускающимися с колосников богами и их очаровательными сновидениями, к этим гигантским зрелищным играм, которые, кстати, сами не воспринимали себя трагически и при случае не были лишены остроумия? Он покупает однажды у голодающего автора поэтическую буффонаду под названием «Платя, или Ревнивая Юнона»²¹, чтобы переделать ее по-своему в веселую критику тех зрелищных трагедий со сложной машинерией, которые были им сочинены для величайшего удовольствия культурной публики той эпохи, в веселую критику «великолепных пелепостей», как удачно определил их Сент-Эвремон. И разве не были они созданы для взаимопонимания как раз на почве подобной критики: он — пылкий бургундец, враг интриг и низкопоклонства, и они — апостолы свободы совести, подстерегавшие малейшую возможность содружества? Это было им до такой степени ясно, что они сначала даже предложили Рамо сотрудничать в музыкальном отделе их «Энциклопедии». Но в действительности этот скромный музыкальный отдел был очень скоро оставлен с переходом к более энергичной деятельности, и прежний друг Вольтера и Д'Аламбера был принесен в жертву новому другу — Руссо.

Когда почти в середине века появляется первый том — кстати, тотчас отвергнутый в высших сферах — «адской машины» философии, энциклопедическая бригада постепенно ожесточается. И как раз тогда выступают итальянские буффонны и раздражается Распря, внезапная и необъяснимо пеистовая, если не учитывать ее истинную подошлеку. Уже с давних пор философы призывали подобный случай, и именно они в нужный момент при помощи первой артиллерийской подготовки, проводимой с удивительно возрастающим напором, развязали бой. Ясно видно, что дело было жарким и что эстетические проблемы, внешне самые безобидные, не могли в таких руках не претерпеть полевения, перерастая в борьбу политическую.

МУЗЫКА И ЛИТЕРАТУРА

Можем ли мы считать, что вокруг этой любопытной истории распутаны все противоречия, посторонние ее содержанию как таковому? Покамест — нет. Когда ученые философы из «Энциклопедии» на мгновение забывают о борьбе, они снова становятся теми, кем являются на самом деле, а именно литераторами. Достаточно спору возникнуть в Опере, как они тотчас цепляются за единственное, в чем они компетентны, за часть чисто литературную, за либретто.

Здесь пальма первенства принадлежит барону Гримму, второму действующему лицу из «противорамистского» триумвирата *. Его настойчивая критика, касающаяся того, что сценически уместно, граничит с глупостью. «Разве правдоподобно, чтобы собрание людей или целый народ выражали свои чувства, распевая все вместе? — вопрошает он, отнюдь не шутя. — Значит, придется предположить, что они сговорились заранее.»

Без сомнения, сама форма текстов либретто — в то время было принято называть их «поэмами» — требовала некоторых серьезных преобразований, кстати, меньше в самом построении (подчас парадоксальном, но очень удобном для создания зрелища), чем в стиле письма — стихосложении, обычно бледном. Однако хотя Альфред Брюно и Гюстав Шарпантье на пороге XX века внесли в музыкальную драму интересное в историческом плане новшество путем устранения действующих лиц-символов и вагнеровских героев в пользу человека обыкновенного, мы сегодня здорово бы высмеяли тех, кто принял бы эту симпатичную реформу либретто за революцию в музыке. А между тем, разве не это было господствовавшей точкой зрения во времена Гримма? Разве итальянские комедии с их наивными, безобидными

* Из всех сражавшихся, в одинаковой степени пылких и великодушных, Гримм все время выделяется мелочным недоброжелательством, лишонным всякого идеализма.

приемами, с добродушной простотой, которая, тем не менее, одним ударом изгоняла мифологию, машинерию и балетный дивертисмент, разве не были они тогда приняты как революция в самой музыке? Ибо в конце концов далеко до того, чтобы очаровательные интермедии Винчи, Лео и даже «Служанка-госпожа», прелестная и легкая, но с коротким дыханием, могли идти в сравнение хотя бы с тем поразительным фарсом, каким была «Платея». Да итальянцы ни в коей мере на это и не претендовали, ибо главным образом в музыке камерной и церковной заключались замечательная и самобытная мощь Леонардо Лео, трогательный и нежный гений Перголези, мастерство Йомелли.

Следует сказать, что в области литературной, так же как до этого в области политической, для Рамо при встрече с музыкальным произведением никогда не существовало никакой проблемы, кроме проблемы музыкальной. То, что сегодня неоспоримая истина, воспринималось тогда как скандал, во всяком случае во Франции. «Он хотел сочинять музыку!» — восклицает Колле, подумевая и возмущаясь на страницах своего «Литературного дневника» (1764). Как только Рамо подходит вплотную к театру, он производит там, по выражению его современника Ла Диксери, «революцию в нашей музыке». Революцию в музыке, которой тогдашняя публика в большинстве своем и не требовала. Это было очень ясно показано композитору: он встретил сразу самое резкое сопротивление.

Если Глюк, выступивший в этой борьбе двух оперных направлений примерно лет через двадцать после возникновения кризиса в публике, привел эту борьбу к развязке почти шутя, то лишь потому, что он гениальным образом совершил наконец в драматургии спектакля ту революцию, которую новая публика требовала уже во времена знаменитой Распри. И он восторжествовал почти без боя.

Между прочим, он знал это наперед, раньше чем ринуться в бой, и еще раз, как когда-то в предисловии к «Альцесте», он мог воскликнуть: «Успех наглядно доказал превосходство моих принципов!» Давно публика ждала театрального композитора, всецело исповедующего принципы новой драматургии. Давно музыкант Руссо ждал героя, способного сразить «Кастора» и «Зороастра». Дважды Рамо осрамил его: в 1741 году в связи с его проектом записи музыки цифрами и в 1745-м — в связи с его попыткой оперы-балета под названием «Галантные музы», закончить которую не слишком щепетильный Жан-Жак поручил Филидору. «Всего лишь несколько аккомпанементов и второстепенных подробностей», — простодушно признается он в своей «Исповеди». Как в том, так и в другом случае Рамо, к которому обратились за консультацией, уличил Руссо в некомпетентности. «Этого Руссо никогда ему не простит, — говорит Ноэль Буайе (в своем очерке „Война буффионов“ и французская музыка“, опубликованном в 1944 году). — В течение восьми лет Руссо приберегал для Рамо

ослиный удар копытом, оставив за собой возможность лягнуть противника в тот момент, когда это окажется наиболее удобным»²².

ТОЛЬКО МУЗЫКА

Распря доходит до апогея с вмешательством Руссо, который среди философов слывет специалистом по музыкальным вопросам. Все отходят в сторону, предоставляя ему слово, как только полемик отваживается приблизиться к границе «науки о звуках». Между тем требования этого своеобразного профессионала отличаются такой же косностью, как у самого равнодушного из слушателей в Опере. Стоит перечитать его объявление войны — «Письмо о французской музыке»: «Заставить петь отдельно, с одной стороны, скрипки, с другой — флейты, с третьей — фаготы, каждую группу со своим отдельным рисунком, почти без всякой взаимосвязи, и назвать этот хаос музыкой — значит, одинаково оскорбить слух и здравый смысл слушателей». И далее: «Итак, это принцип, несомненный и имеющий обоснование в природе: всякая музыка с тщательно разработанной гармонией и всякий аккомпанемент с полными аккордами производят много шума, но почти лишены выразительности».

Поскольку к величайшему удовлетворению самой косной части публики догма признана неоспоримой, новый законодатель освобожден от необходимости любого анализа и от приведения каких-либо доказательств. Музыка Рамо до такой степени насыщена, что с первого раза захватывает внимание самого рассеянного слушателя, — это творчество могучего симфониста: ergo * — это не музыка. Так же как и всякая не театральная музыка, например музыка современника Рамо Жана Мари Леклера или Лаланда, творчество которого все еще составляет основу «Духовных концертов»²³, — одним словом, так же как всякая партитура, в которой Руссо, этот новый законодатель, не допускающий возражений, обнаружит малейшее вторжение фигуративного стиля, малейшую сложность письма: «Сложные глупости, которых не может терпеть слух, — говорит он еще, — остатки варварства и дурного вкуса, продолжающие существовать, подобно порталам наших готических церквей на позор тем, у кого хватило терпения их строить». Удивительно, что столь тупые утверждения не заставили содрогнуться современников Рамо. Но даже наоборот: благодаря им он стал аккредитованным глашатаям любителей оперы. До тех пор зрители, несколько раздраженные пережитками версальского величия, не имели больших претензий к самой музыке; по правде говоря, они в нее не очень вслушивались. Самое большее — жалели о том, что она иной раз, например

* Ergo (лат.) — следовательно. — *Перев.*

у Рамо, была слишком захватывающей и неприлично требовала внимания. Так что в данном случае нападение Руссо не является ни слишком новым, ни слишком дерзким, и дебиант, каким был тогда Жан-Жак, в своей поспешности завоевать большинство голосов, предается здесь самой скверной демагогии. Ведь в действительности Рамо с самого начала своей деятельности слышал те же тысячи раз повторяемые упреки: слишком много «странных аккордов», слишком много «шестнадцатых», одним словом, слишком много музыки. И Руссо с опозданием на двадцать лет слепо повторяет то же самое: слишком много, по его выражению, «грубой гармонии», слишком много «ученических длинот», слишком много «разных рисунков», одним словом, слишком много музыки. Поучительно констатировать абсолютное сходство слов, высказанных совестливым Дефонтемом в 1735 году («Это уж слишком... голова у меня не выдерживает»), с теми, которые написал Жан-Жак в своем «Письме к Гримму»: «Голова не выдерживает этот непрерывный грохот». В общем «случай Руссо» стоит несколько в стороне от самых существенных интересов энциклопедистов. Из этой «войны» в государственном масштабе чистосердечный, но весьма мало объективный Жан-Жак делает личное дело. Самое скверное здесь то, что литератору вскоре удалось втянуть в свою литературную область безоружного композитора, и публика в полном восторге присутствовала при утомительном обмене бранью и цветами красноречия, на четыре года пережившем «войну буфонов»*.

В дальнейшем можно рассматривать общую картину споров с некоторым беспристрастием. В частности, при желании высвободить партитуры Рамо из-под обломков знаменитой «войны» нет необходимости полностью обвинять Жан-Жака, который, вне всякого сомнения, при встрече с Рамо не только не проявил должного понимания, но в своем бесстыдстве дошел даже до того, что заявил в своей «Исповеди», будто Рамо ему завидовал. «В течение трех недель, — пишет он по поводу балета собственного сочинения, — я написал вместо „Тассо“ другой акт, в котором главным действующим лицом был Гесиод, вдохновляемый Музой. Я открыл секрет, как изобразить в этом действии некоторые моменты истории моих талантов и той зависти, которой оказал им честь Рамо.»

В этом немало самоуверенности, и наш Жан-Жак несколько переставляет роли. Но разве не удивительно, что группа философов и все современники Руссо, не исключая приверженцев французской оперы, могли без смеха воспринимать его хвастовство и то, что он выставляет себя в роли соперника величайшего компо-

* Рамо отвечает Руссо: «Ошибочные высказывания о музыке в „Энциклопедии“» (1755). Руссо отвечает: «Рассмотрение двух основных принципов, изложенных г. Рамо» (1755). Рамо отвечает: «Продолжение ошибочных высказываний о музыке в „Энциклопедии“» (1756).

зителя эпохи и позволяет себе спорить с ним, как равный с равным? Один этот факт полностью обесценивает в музыкальном плане критику, которой обменивались враждующие стороны.

Таким же образом человек XX века, гордясь широтой своего кругозора, которой он обязан терпеливым трудам эстетиков и историков, мог бы легко захватить па месте преступления запальчивого Жан-Жака, обнаруживающего в каждой строке абсолютное непонимание художественной эволюции в Европе и, главным образом, во Франции. Но разве он в этом одинок? Приведенная выше тирада о позоре готических порталов наших храмов выражает точку зрения целой эпохи. Самому Рамо неведомы красота и богатство нашего музыкального средневековья. Впрочем, как его партия, так и партия враждебная величественно игнорируют *Скарлатти-отца* и все прошлое итальянской оперы *. Это в высшей степени ограничивает в историческом плане ценность аргументов, которыми обменивались в течение всей Распри.

КРИЗИС В ПУБЛИКЕ

Стало традицией подчеркивать важность этого знаменитого кризиса для судеб французской музыки. Но каким бы острым он ни казался, заметим, что он коснулся только той части публики, которая имела случай обнаружить, что она в меньшинстве, и признать, что большинство в это время уже перешло на сторону недовольных.

Но Распри не повлияла на художественные учреждения как таковые, ибо устойчивость их была обеспечена режимом. Если поверить легенде, оказалось бы, что Рамо погиб в «войне буффов» (и с ним вся наша музыка на целый век). Кстати, любопытно то, что только противники несчастного и слишком мстительного Жан-Жака поверили в эффективность его борьбы.

Что же касается благородной мифологической или героической оперы с ее Альпестами и Армидами, то спустя двадцать пять лет Глюк застал ее отнюдь не мертвой; даже более того: после него до самой Революции Люлли и Рамо оставались в репертуаре. Опера «Кастор и Поллукс», например, появлялась на сцене еще в 1785 году. Ибо, в конце концов, в «войне буффов» версальская опера переживала не первое свое потрясение. Разнесенная в пух и прах при своем рождении самыми могущественными авгурами (во главе с Боссюэ и Буало), она, тем не менее, продолжала жить как при дворе, так и в городе под покровительством абсолютной монархии.

* В записке 1750 года, приведенной Анри де Кюрзоном, Жан-Жак, музыкант и энциклопедист, заявляет, что у испанцев, англичан и немцев (!) вместо музыки «всего лишь жалкий сумбур».

Но вот Революция вносит изменение в соотношение сил. Для артиста нет больше ни королевского жалования, ни частных покровителей, подобных знаменитому откупщику Ле Ришу де Ла Пуплиньеру, ставшему добрым гением Рамо и всего музыкального авангарда своего времени. Появилась новая публика, которой надо тотчас поправиться. Впрочем, весьма разнохарактерная публика входит в состав той «умеренной буржуазии», которая после мимолетной народной революции берет на себя роль правящего класса. По характеру живая, она музыкально некультурна и в данный момент мало озабочена тем, чтобы исправиться. Ей понадобится не меньше столетия до добровольного признания своего недостатка и до начала музыкального образования.

Итак, именно изменение в составе публики обусловило во Франции перелом в эволюции вкуса, и если «война буффонов», даже при том, что установлена ее малая значительность в плане музыкальном, представляет все же большой интерес в плане историческом, то это не столько по результатам, сколько по своей симптоматической роли. Оказывается, что точно в середине века стечение обстоятельств создало возможность некоего обследования общественного мнения, и можно установить, что уже тогда началось недовольство искусством, символом которого был Версаль. Вне всякого сомнения, так называемое версальское искусство еще не описало в то время всей своей траектории, ему еще предстояло освещать сиянием неба всей Европы. Но даже во время его торжества, хотя бы внешнего, его незыблемая уверенность в себе была сильно поколеблена.

ДЕЛО РАМО

Почему французская музыка забыла Рамо — тайна.

Клод Дебюсси

Рамо исчезает из репертуара театра Оперы к концу XVIII века, незадолго до революции 1789 года. Он заново обосновывается там в середине XX века. Это историческое явление тем более удивительно, что в течение двух веков Рамо не перестают считать национальным героем и провозглашать его «самым великим музыкальным гением, когда-либо рожденным Францией».

Подобной несправедливости надо было найти причину. И каждое поколение спешило привести новое свидетельство для оправдания великого человека и прибавить новые страницы к тому, что впоследствии смогли назвать «делом Рамо»*. Забыли только об одном: композитору ли следовало сидеть в качестве обвиняемого на скамье подсудимых?

Постановки «Празднеств Гебы» в Версале, затем «Галантной Индии» в театре Оперы и, наконец, «Платеи», прошедшей триумфально на фестивале в Эксе в 1956 году, ответили за нас. Ибо, в конце концов, пока Рамо не исполняли, можно было считать его неисполнимым. Но вот его исполняют. И одновременно приведено доказательство, что не в музыке дело, а в самой публике.

Действительно, цифры сообщают нам, что в 1908 году в Париже можно было найти только очень немного любителей, способных прийти послушать кое-какие из его музыкально-театральных произведений; отныне же их достаточно, чтобы заполнить огромный зал Национального театра



* «Дело Рамо», статья Жана Шантавуаца в «Курье мюзикаль» от 2 мая 1908 г.

оперы в течение нескольких лет. Историю этой эволюции мы и пытаемся восстановить на последующих страницах, из которых будет видно, что новый, все сильнее проявляющийся интерес к творчеству Рамо совпадает период за периодом с медленным возрождением во Франции широкой музыкальной публики.

ГЕРМАНИЯ И ГОСПОДИН КРОШ

Музыкальная публика сразу после Революции — публика еще новая. Первоначально немногочисленная, она видит, как понемногу увеличиваются ее ряды и в то же время облагораживается ее вкус. И в час своего возрождения ей не останется ничего иного, как обратиться в сторону Германии (золотой век которой почти точно совпадает с эпохой нашего безвременья), к разветвленной романтической династии — как симфонистов от Бетховена до Брамса, так и деятелей музыкального театра от Глюка до Вагнера. Вот к таким мастерам скромно постучат в школу наши музыканты.

Поэтому первые вспышки национального самосознания смогли обнаружиться только при первом франко-германском конфликте. Тогда начали методически обыскивать прошлое, и каждый, будь то поэт, музыкант или философ, стал выдвигать на первый план своих великих людей.

Таким образом откапывают Рамо. Вот имя, которым можно размахивать перед лицом неприятеля! «После каждого нашего поражения, — говорит Тони Обен, — Рамо становится национальным героем.» Сен-Санс, в некоторых других случаях проявлявший менее деятельный патриотизм, становится тогда во главе упорной и эффективной кампании, которая приведет к созданию с 1895 года монументальной серии больших томов *in quarto* Полного собрания сочинений, предпринятого издателем Дюраном. Самые противоположные направления любопытным образом окажутся здесь примиренными. Сен-Санс, Дебюсси, Венсан д'Энди, Александр Гильман, Поль Дюка и позднее — Рейнальдо Ан и Анри Бюссер. К 1907 году было уже опубликовано тринадцать томов, без того, однако, чтобы театр Оперы на это хоть сколько-нибудь реагировал.

Во всяком случае, музыканты-профессионалы начинают более внимательно прислушиваться к этой музыке, в то время как Консерватория, перешедшая в руки Форе, впервые делает предметом изучения целые сцены из произведений Рамо. Со своей стороны, «Schola cantorum» Венсана д'Энди и Шарля Борда исполняет в 1903 году концертные редакции «Ипполита», «Кастора», «Дардана». И однажды во время постановки во дворе «Schola» маленького балетного акта под названием «Гирлянда» («La Guirlande») 22 июня 1903 года некий зритель встает со ступенек деревянной лестницы, на которой сидел, и в горячем порыве громо-

гласно провозглашает: «Да здравствует Рамо! Долой Глюка!»²⁴ Такой призыв, заведомо несправедливый и вызывающий, не требовал никаких комментариев. Тем не менее, его не раз истолковывали произвольно, иногда даже в сторону преувеличения, что было совсем лишним. Важно было одно: горячность прорвавшегося наружу возмущения француза и музыканта, вдруг замстившего, что он только сейчас обнаруживает «самого большого французского музыканта-классика».

НЕУДАЧИ

Но открытие Рамо оставалось пока еще достоянием одних профессионалов, когда, наконец, в 1908 году Мессаже стал директором театра Оперы. Первой инициативой этого бескорыстного руководителя, недавно, в 1902 году сражавшегося за «Пеллеаса» в театре «Опера Комик», было осуществление постановки оперы Рамо, а именно «Ипполита и Арисии». Затея смелая, оказавшаяся, как показал опыт, преждевременной.

Премьера (13 мая 1908 года) дала 12 500 франков сбора, сумму, вскоре упавшую до 11 000. В то же самое время «Гибель богов» Вагнера, поставленная в Опере также стараниями Мессаже, давала в среднем 22 000 франков сбора, то есть ровно вдвое больше оперы Рамо. После шести спектаклей эксперимент сочли исчерпывающим, и «Ипполит» исчез с афиши, чтобы больше не появляться.

Луи Лалуа, ревностный сторонник и биограф Рамо, попытался тогда спасти честь нашего бургундца. Он надумал приписать провал оперы организаторам, которые послушались дурных советов некоторой части критики (в то время очень влиятельной). По мнению этих авгуров, пишет Лалуа, надо было «считать Рамо мастером вокальной музыки и драматической выразительности». Отсюда изъятие или, по крайней мере, сплошная чистка танцевальных дивертисментов. «Результаты этой бессмыслицы не заставили себя ждать: публика была разочарована. Постановка „Ипполита и Арисии“ выдержала всего лишь шесть представлений, и вступление Рамо в театр Оперы было задержано на десять лет.»

Эта благородная защита распатывает создавшуюся отрицательную точку зрения на оперу Рамо, во всяком случае, когда дело касается «Ипполита». Ибо как же тогда объяснить провал «Кастора и Поллукса»? Это вторая попытка, действительно отсроченная на десять лет (1918), исправляет бессмыслицу, на которую обращал внимание Луи Лалуа, но это не помогает водворению Рамо в репертуаре театра Оперы. И сам Лалуа высказывает нам свое заключение: «Этот прекрасный день, — пишет он, — не имел продолжения». Подлинную причину этих следующих один за другим провалов надо искать в другом: в самой публике. Аплодировали

только музыканты и передовая критика, и тем более громко, что зал был наполовину пуст.

Итак, Рамо, поборнику французской оперы, закрыт доступ в оперный театр. И тщетны попытки в течение периода между двумя войнами компенсировать изгнание этой музыки из единственного помещения, где она была бы на месте. Но нам все же довелось присутствовать при некоторых новых попытках исполнения Рамо, тем более доблестных, что они были заведомо единичными, без официальной поддержки, без надежды на будущее.

Противоречие любопытное (однако не без примеров в области искусства): нечистая совесть французов по отношению к реальному исполнению произведений Рамо выразилась в усилении платонических объяснений в любви. Можно было бы создать целую антологию из хлестких формул, в которых нежится услужливый и беспомощный шовинизм: «Самый великий французский музыкант *всех времен*»; или: «Французский музыкант, творчество которого по своему масштабу равно, *если не превосходит* творчество Баха, Моцарта, Вагнера». Не авторы двух вышеприведенных цитат выписали отдельные слова курсивом, но, за исключением этого типографского произвола, речь идет о цитатах дословных, извлеченных из работ высокого достоинства и во всем остальном отличающихся солидной документацией. Что же в таком случае можно сказать о том или ином случайном кредо, провозглашенном каким-нибудь автором, мало сведущим или не музыкантом, но предусмотрительно озабоченным тем, чтобы зацепиться за какую-нибудь более знакомую отрасль знаний. Таким авторам мы обязаны, например, знаменитой параллелью: «Рамо — Расин музыки». Или еще — огромным медвежьим булыжником: «Наш Бах». В общем из всего этого следует, что музыку Рамо совершенно незачем играть — мы и так ее знаем.

УДОВЛЕТВОРЕННЫЕ И ПОРАЖЕНЦЫ

Накануне того, как Рамо снова, и на этот раз триумфально, вошел в репертуар театра Оперы, многообразные аспекты почтительной лжи разделялись на две точки зрения.

Первая из них, восхитительно банальная в своей нелепости, могла быть выражена так: «Итальянские буффоны, если только не швейцарец Руссо, злобно разгромили нашего великого музыканта, но, слава богу, современная Франция воздает ему должное. Разве пет залов имени Рамо в Париже, Лионе и даже повсюду во Франции? Там исполняют Сен-Санса, Шопена, если только не Амбруаза Тома. Во всяком случае этот великий человек останется навсегда для нас и наших дорогих детей символом яности, равновесия и чувства меры! Разве этого ему недостаточно?».

Вторая точка зрения, огрызающаяся и мрачная, могла быть выражена приблизительно так: «Если для Рамо ничего не делают,

значит и делать нечего. Это неисполнимо. Все виделл это с „Исполитом“ и снова с „Кастором“ („Разве вам этого недостаточно?“).

Параллельно этим прямолинейным суждениям, столь же ошеломляющим, сколь и бесполезным, была предпринята конструктивная работа, и на сей раз музыкантами, которых обозначили тогда еще новым наименованием — «музыковеды». Зачастую можно было видеть, как тот или иной из этих искателей, совмещавших в одном лице бойца и создателя, лично ставил произведения, заново им обнаруженные, обеспечивал их исполнение и боролся за то, чтобы пробудить в музыкальной публике аппетит к новизне*.

Остается другая публика, та широкая публика, которую однажды со свирепым юмором описал Анри Соге. Публика, которая «бредит и падает в обморок, слушая Тетралогию или симфонии Бетховена, которые она сто лет назад освистала бы и топтала ногами с неистовством таким же опрометчивым, как и сегодняшние безудержные аплодисменты». Эта публика, благодаря радио и появлению долгоиграющих пластинок, а также музыкальным фестивалям, очень скоро стала требовательной, нетерпеливой, любопытной. От Германии романтической она постепенно добирается и до Германии классической. Наступает вторая стадия: дойдя до уровня немецких классиков, публика обретает непосредственную возможность перехода через границы, еще отделяющие ее от классиков французских. Вскоре средний меломан, над которым так потешался Анри Соге, будет петь по памяти тему того Бранденбургского концерта, которую Бах заимствовал у своего французского собрата Луи Маршана. Она будет повторять наизусть Бурре из си-минорной Сюиты или Гавот из Сюиты ре мажор. Благодаря двойному содержанию своей гениальности, одновременно латинской и германской (по определению Норбера Дюфурка), Бах в самом деле казался предопределенным свыше, чтобы стать ходатаем за «французский стиль», которому он так часто и лестно отдавал дань уважения. Так «Magnificat» и духовные кантаты подготовили нашу публику к наступившей несколько позже встрече с Лаландом. Таким же образом сюиты Баха стали нам хорошо известны раньше, чем мы познакомились с «Балетными сценами» Рамо, и нет сомнения в том, что именно они постепенно подготовили это знакомство.

ДЯДЮШКА «ПЛЕМЯННИКА РАМО»

Но довольно пикантным в этом последнем случае является то, что балетная музыка в эти времена классики была одной из наших специальностей в международном плане, была предметом

* Ярко выраженный тип такого воинствующего музыковеда — Феликс Рожель.

экспорта, повсеместно признанного и распространенного. Так французы XX века встречают свои народные танцы — паспье и мюзеты, луры и бурре — только в мощном и очень индивидуальном переводе Баха, который искренне считал, что очень близко следует своим образцам. Когда будет принято решение обратиться к оригиналам, будут несколько разочарованы (а потом, подумав, придут в восторг), найдя эти оригиналы совершенно другими по манере выражения: более гибкими, более свободными, более первыми.

Если нам разрешат такое сравнение, мы скажем, что с нашей балетной музыкой приключилось то же, что и со знаменитым «Племянником Рамо»²⁵, посмертным шедевром Дидро, которого, вследствие целого каскада недоразумений, французы узнали сначала только в переводе Гёте, появившемся у нас гораздо позже — кстати, в достаточной степени искаженным мощной личностью поэта. И во всяком случае неточным. Что касается оригинала, то его в то время потеряли из вида и более ста лет считали эту потерю безнадежной. Потом «Племянник Рамо» нашелся, и это было хорошо. А вот теперь находят музыкальные тексты оригинала тех шедевров балетной музыки, которые заслуживали быть обработанными и распространенными по всей Европе.

Таким странным окольным путем французы пришли к встрече с собственной музыкой. Отныне они будут медленно изучать этот свой собственный сочный родной язык. Французское радиовещание, внимательное к быстрой эволюции публики — или хотя бы к ее, как говорят военные, передовому отряду, — более часто обращается к произведениям Рамо, и вскоре Роже Дезормьеру поручено подготовить концертную редакцию главных музыкальных трагедий: «Ипполита и Арисии», «Кастора и Поллукса», «Дардана». А в 1950 и 1951 годах широкая аудитория радиослушателей смогла услышать трансляцию двух версальских фестивалей, организованных Роже Дезормьером и Феликсом Рожелем, в то время как Жорж Хирш, только что объявивший о возобновлении «Галантной Индии» в театре Оперы (директором которой он в то время был), ставит в качестве сценического эксперимента на сцене маленького театра королевы в Версале пролог «Празднеств Гебы». И уже невозможно перечислить все начинания в пользу этой музыки, когда «Галантная Индия», поставленная в Оперу новым директором театра Морисом Леманом и принятая, можно сказать, большинством голосов — музыкантами, композиторской молодежью и толпой зрителей, — прочно утверждается в репертуаре. Эта попытка — первая за два века, увенчавшаяся успехом, заканчивает период необъяснимой немыслости, постигшей Рамо, возбуждает в широкой публике интерес к имени композитора и, что еще важнее, закрепляет примирение французов с музыкой во французском стиле.

«Вы видели, что сделали с нашей „Галантной Индией?“» — так во время антракта восклицают многие возмущенные зрители, заявляя, что предали их дорогого великого человека, впрочем, вчера им еще не известного или в крайнем случае известного только по пасльшке. Одни из этих высокомерных противников вывают к духу классики, другие же — и это наиболее опасные — принимают в расчет «историческое чувство». Итак, мы во имя классицизма и во имя истории должны попытаться разобраться в этой проблеме.

Нет ни одного составного элемента спектакля или самой музыки, которые избегли бы обсуждения: инструментовка, звучность, декорации, мизансцены, машинерия, одним словом, вся концепция оперного спектакля оказалась поставленной на повестку дня. Исполнять Рамо таким образом не следовало — вот что было ясно. Менее ясно было правило, во имя которого выносился подобный приговор. Ибо, в конце концов, каждый признавал вместе с Клодом Дебюсси, что в этой области «больше нет традиций»*. Связь времен нарушена, и два века пренебрежения должны побуждать нас к большей осмотрительности. В самом деле, разве музыковед Эжеп Борель в конце исследования об «Интерпретации французской музыки в XVIII веке» не заключил со скромностью, не лишенной отваги: «С этим надо примириться; во всяком восстановлении нашей старинной музыки будет часть предположительная».

* Известная статья, появившаяся в «Жиль Блаз» 17 мая 1908 года после представления «Ипполита и Арсии».



Но сам музыкальный текст,— утверждали многие,— сама оригинальная партитура не была отражена с необходимой точностью. Автор редакции, Анри Бюссер, то упразднял одни инструменты, то вносил или удваивал другие. Следовательно, у поставленной проблемы есть две стороны: уровень звучности в целом и оркестровка речитатива. Только последний пункт мог иметь следствием качественное изменение. Только он один мог поставить довольно щекотливый вопрос об ответственности. И это единственный вопрос, который не был затронут большинством наших критиков.

Очень мало, наоборот, было тех, кто согласился не нападать на театр Оперы за неизбежное усиление оркестра. Впрочем, следует подчеркнуть, что как раз у музыкантов и историков музыки эта инициатива встретила одобрение и понимание. Музыканты знали, что в XVIII веке Рамо располагал только относительно узкой аудиторией, ограниченным по размерам залом (в «Пале-Рояле») и, следовательно, небольшим оркестром. Всё это обстоятельства, от него не зависевшие. «Зачем,— пишет в 1930 году Жорж Миго,— придерживаться того количества инструменталистов, которое было принято во времена Рамо, тогда как он сам стремился к мощности звучания до такой степени, что некоторые современники обвиняли его в желании разорвать им барабанные перепонки? Поскольку увеличилось количество оркестровых инструментов и у некоторых из них усилилось звучание, следовало бы исполнять Рамо полным составом оркестра.» И Жорж Миго в поддержку своего предложения приводит дословную цитату самого Рамо (из «Выявления принципа гармонии»²⁶, 1750), цитату, подтверждающую, что композитор явно оплакивал состав оркестров своего времени: «Нужно было бы только *большее количество инструментов для некоторых частей*».

Исходя из подобной исторической необходимости, сообразуясь с указаниями самого Рамо, театр Оперы проявил подлинную инициативу, благодаря которой представления «Индии» оказались достойным внимания экспериментом, поскольку рабское следование партитуре уже имело место с упомянутыми неблагоприятными результатами. Анри Бюссер, с 1913 года бок о бок с д'Энди, Дебюсси и Дюка способствовавший воскрешению Рамо своими переложениями нескольких его опер в издании Полного собрания сочинений, располагал, кроме того, решающим козырем. В театре Оперы (при постановках 1908 и 1913 годов) он принимал участие в проведении двух экспериментов, столь же отважных и благородных, сколь и безуспешных. Он мог извлечь из них полезный урок и не преминул это сделать. Со своей стороны, во время возобновления «Индии» Рене Виолье, самая горячая пропагандистка, которой судьба наградила Рамо в наши дни, вспоминала не оправдавшие надежд представления «Кастора», на которых она присут-

ствовала сразу после окончания первой мировой войны. «Большая публика, завсегда таи Оперы, недолго интересовались спектаклем, которому ставили в вину некоторую монотонность, в частности в речитативах.» Кстати, досадное действие речитатива было отмечено еще в XVIII веке, ибо клавесин был изъят из оркестра в 1770 году.

Святотатством — на сей раз подлинным — было бы искажение музыкального текста, перегрузка гармонии, самой по себе очень богатой и утонченной, что обнаруживается при чтении рукописи или точнейшего переложения Поля Дюка. Острая современность некоторых мест, таких, как «Затишье» («L'Accalmie») I акта, или, быть может, еще более — Лур из II акта, так же как лаконичная постлюдия арии «Повиноваться, не колеблясь», порождают каждый раз ропот публики. «Стойте! — говорят слушатели. — Это не Рамо.» Ропот этот лестный, ибо при проверке текста оказывается, что он не только действительно принадлежит Рамо, но еще показывает нам, каким неисчерпаемым разнообразием технических средств располагает композитор — «мощный театральный музыкант», как вполне обоснованно утверждал Норбер Дюфурк в своей «Истории музыки в Европе».

Не кажется ли, что у нас в руках ключ всей проблемы? Если она перестала быть проблемой только для одних музыковедов, то это потому, что они уже давно познакомились с Ифизой и Телакрой, с Федрой и Исполитом, с безумной Платеей и Зороастром. Это потому, что они уже не раз мысленно напевали ту арию из «Кастора и Поллукса», которая вызвала у Дебюсси знаменитую восторженную реакцию. Он писал, что содрогался при чтении этой «ошеломляющей» музыки, отпугивавшей современников своими «неустойчивыми встрясками» и своим «изумительным звучанием». Одинаково изумительным — мы настаиваем на этом — и в суровости роли Юаскара, и в подобной паутине прозрачной тонкости первой арии Зефира в «Празднике цветов» (с. 222 клавира), где Рамо осуществляется опыт инструментовки, беспримерной не только в XVIII веке, но и за его пределами, по крайней мере до появления «Скерцо королевы Маб» Берлиоза.

Наоборот, для тех, кто всегда видел в Рамо только любезного подданного Людовика XV, присевшего однажды за клавесин и сочинившего «Веселый тамбурин», предназначенный для хоровых кружков наших бойскаутов, спектакль в театре Оперы представлялся нарочитым превознесением светского щеголя. Между вышеописанной реакцией самых уважаемых музыковедов и только что приведенной наивно-упрощенческой (нарочно выбранной как резкая противоположность) располагаются на разных расстояниях точки зрения как плохо информированных корреспондентов, так и искренне недоумевающих зрителей. Почему же они не оказали доверия если не музыкантам, то хотя бы собственному слуху? Ибо для того, кто непредвзято слушает исполнение музыки Рамо в Опере, должно быть ясно, что этот оркестр, далекий от

удовольствия длительно пребывать в одинаково мощной звучности (в этом-то и заключалось бы предательство), доходит в уменьшении своего звучания до того, что ограничивается игрой нескольких скрипок *divisi* в высоком регистре, неуклопно следуя за всеми переменами настроения композитора-бургундца с горячей кровью, полновластного хозяина всех регистров своего искусства — от самого мрачного до самого легкомысленного, от самого резкого до полного неги. Беспредельная гибкость «симфонии» Рамо никогда не имела случая с такой полнотой раскрыться для французской публики. Отсюда удивление последней.

И поскольку в этом случае именно непрофессионалы отличались силой утверждения и усердием, затраченным на защиту принадлежащего им шедевра, и поскольку музыканты поспешили засвидетельствовать, что вызванная благоговением тревога не имела оснований, мы не можем сделать ничего лучшего, как вызвать в качестве судьи Романа Роллана, самую благородную совесть, которой может гордиться музыка в XX веке. Уже в 1910 году в своем исследовании о Генделе этот скрупулезный ум поставил и сразу же разрешил известную дилемму, которую он определил следующими словами: «Благоговение слишком ограниченное, рискующее принести вред великим произведениям прошлого», или «простое приспособление к современной манере чувствовать». И то и другое одинаково приемлемо, — говорит Роман Роллан. Поэтому он указывает на способ, позволяющий удовлетворить обе точки зрения: «Что касается меня, то я считаю, что первое действительно необходимо при публикации текстов, а второе — при музыкальной интерпретации. Ум должен стремиться как можно точнее узнать, каким было прошлое. Но когда это сделано, жизнь может и должна отстаивать свои права».

НЕДОСТОЙНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Подобные проблемы возникали на разных стадиях теперешнего возобновления произведений Рамо. Само собой разумеется, что стиль, принятый Морисом Леманом и осуществленный пятью художниками-декораторами под руководством историка искусств Робера Ре, является полной противоположностью стилю постановки «Ипполита и Арисии» в 1908 году Жюссомом или Рошетом, работы бесцветной, вялой, академичной, красноречиво говорящей о ее преувеличенном «духе серьезности».

С другой стороны, велик был, без сомнения, соблазн прибегнуть к буквальному восстановлению, разом устраняющему и всякую критику, и все вопросы совести. Впрочем, нельзя утверждать, что в данном случае этот легкий путь явился бы самым правильным для наиболее точного отображения самого произведения, поскольку публика была уже не та. Трудно представить себе постановщика в театре «Комеди Франсез», заставляющего произ-

носить «Андромаху» так, как это делали во времена Людовика XIV. Странно звучало бы это для современного слуха.

И за исключением нескольких человек, ученых и пуристов, одобрительно кивающих головами, столь похвальное усердие не нашло бы последователей. Нелепость и скука, двойной камень преткновения театрального человека, берет на себя труд установить границу между эксгумацией и подлинным воскрешением. Таким образом, художники, авторы декораций и костюмов «Индии» — на основании знаменитого парадокса Тэна, желавшего видеть Пирра в парике эпохи Людовика XIV и Ореста в галантном наряде, — позабавятся тем, что позаимствуют кое-какие живописные подробности из гравюр той эпохи. Но эти подробности тотчас же будут изменены и станут частью чисто творческого контекста. Показательным в этом отношении является акт «Дикарей». Там негр Адарю правдоподобной полунагоге предпочитает юбочку и каску с волосьяным гребнем, насмешливую копию набросков Куапея из его серии «Оперные сены». Более привычными являются украшенные перьями индейцы хора, наряженные в духе общепринятого «фольклорного» колорита, предназначенного для широкой публики, для которой «не существует проблем». В то же время самая безумная фантазия сказывается в костюмах танцовщиков, и неожиданное появление пантер, «приветливо» соединяющих свои симметричные танцевальные движения с танцами пастухов, колонистов и амазонок, предусмотренных в либретто, свидетельствует о размахе (между прочим, довольно широком) тех вольностей, которые по отношению к произведению позволили себе постановщики в оформлении спектакля. Прибавим во избежание недоразумений, что если ответственные за представление захотели идти «по рискованному пути», то это касалось только принятого ими стиля оформления самого спектакля и никак не затрагивало средств выражения. И вот тут-то снова разгорелись споры.

«Театр Оперы показал нам пышно оформленное ревю!» Таков был боевой клич, и всем известна его судьба. Самое досадное для важных и добродетельных цензоров то, что «Галантная Индия» на самом деле была ничем иным, как только пышно оформленным ревю, и вместе с ней — все оперы Рамо и весь французский музыкальный театр в течение всего царствования Версаля. Вспомним хотя бы такой типичный эпизод, как «Сошествие Амура», спускаемого с колосников в картонной раковине. Этот прием, в высшей степени необычный для среднего зрителя Четвертой Республики, весьма во вкусе подданных Людовика XIV и Людовика XV. Кстати, известен удивительно снисходительный отзыв Лабрюйера: «Вводят в заблуждение и культивируют дурной вкус, если говорят, как это принято, что машина всего лишь детское развлечение... Машины пужны в операх, и особенность такого спектакля в том, чтобы держать умы, глаза и уши в одинаковом восхищении». «Глаза»! Никогда еще доля участия глаз в оперном спектакле не была так велика, как в этот период нашей истории,

и самое удивительное как раз то, что ритм введения в действие танцев, а также шествий, оживающих сновидений и метеорологических стихийных явлений был таким же стремительным в музыкальных трагедиях, как и в «празднествах» и балетах как таковых. Эта любопытная театральная архитектура, которую ответственные за нынешнее возобновление пожелали восстановить в полной точности, хотя и с неизбежной долей приспособления, сама по себе может вызвать споры. О ней будут, без сомнения, спорить все больше и больше, в особенности, когда от «Индии» или «Платеи» перейдут к «Исполиту» (или, еще лучше, к «Зороастру»). Но уже и теперь в музыкальном спектакле обнаруживается эта особенность, всецело свойственная французскому искусству. Именно ее такой хореограф, как Серж Лифар, во время релетиций «Индии» приветствовал как долгожданное откровение совершенного спектакля. «К примеру, весь акт „Инков“, — пишет он в „Парижской Опере“ (т. 5), — образец того совершенного спектакля, к которому не перестают стремиться самые различные сценические искусства. Голоса, оркестр, балет, мизансцены — все это перекликается друг с другом в поразительном единстве.» И именно ее такой музыкант, как Андре Жюливе, и такой историк музыкального театра, как Рене Дюмениль, определили — каждый со своей точки зрения — как «урок, преподанный нам Рамо». Представление оперы Рамо на нашей первой музыкальной сцене могло расцениваться как новый акт вовсе не в силу каких-то отклонений, вызвавших после двухсот лет новые споры, а в силу изумления, вызванного появлением драматической формы, совершенно новой в глазах людей XX века: формы версальской оперы.

ДРАМАТУРГИЯ

Сады во французском стиле: менее естественные, чем сады в стиле английском.

Флобер

Если эстетика имеет какое-то право причислять себя к науке, то, без сомнения, в той мере, в какой она исходит из того, что вкуса не существует. Нет хорошего или дурного вкуса, ибо вкус сам себя опровергает и сам себе противоречит, переходя из одного века в другой и из одной страны в другую, впадая в немилость и снова возрождаясь.

Сегодня, когда музыкальная публика мало-помалу дошла до совершеннолетия, трудно представить себе, что каких-нибудь полвека назад основным методом изучения истории музыки и музыкального анализа был догматизм. Наша классическая школа вся целиком, с Рамо во главе, стала тогда его первой жертвой. Известно, что мужественные попытки воскрешения двух его самых знаменитых музыкальных трагедий потерпели неудачу из-за непонимания французской публики, поддерживаемой верованием авгуров в абсолютную Красоту и абсолютную Истину — «музыкальную драму». Наиболее горячие последователи Рамо считали, что они нашли удачное решение, делая из композитора сторонника — еще, конечно, неуверенного и, увы, непоследовательного — этой идеальной драматургии. Разоблачая эту досадную ошибку, в один прекрасный день поднялось несколько голосов, и среди них — смеющийся и вместе с тем властный голос Клода Дебюсси. Но все было напрасно. В общем, согласились вместе с ним поулыбаться и продолжали считать блестящими парадоксами высказывания «господина Кроша», который в 1908 году один говорил то, что сегодня говорят все.



Итак, было установлено, что Рамо — *предшественник*. Предшественник глюковской реформы и предшественник вагнеровской драмы. Предшественник, кстати, весьма одаренный, у которого уже обнаруживались и «построение музыкальной сцены», и «ария в песенной форме» (!)²⁷; который в таких наиболее удачных моментах дал «как бы эскиз к картине, впоследствии мастерски нарисованной Глюком». И, наконец, предшественник, некоторые симфонические разработки которого казались «как бы наброском вагнеровских вступлений». Все эти цитаты извлечены из одной книги («Музыкальной энциклопедии», опубликованной сразу после первой мировой войны). К тому же они принадлежат перу искреннего и хорошо информированного почитателя, посвятившего в другом месте целый труд Рамо. Но совершенно ясно, что версальская опера, рассматриваемая с такой точки зрения, выглядит непоправимо разочаровывающей. Поэтому после упорного сопротивления самые расположенные к Рамо умы отказались от возобновления испытания и даже от ссылок на музыкальный текст. Но отныне они почувствовали себя более свободными и смогли уверенно утверждать, что в данном случае мы встретились лицом к лицу с «глубоко человеческой художественной выразительностью».

ВЕРСАЛЬ

Но вот эта музыка снова помещена в присущее ей обрамление. Французы заново обнаружили Версаль, и только если исходить из Версаля, Рамо обретает свой подлинный смысл. Что эти два ярчайших проявления нашего искусства относятся к одной и той же общей эстетической концепции, кажется нам сегодня несомненным. Поэтому бесполезно напомнить, что еще вчера, когда в лаконичной и мужественной статье прозвучала формула «Рамо — звучащий Версаль», она встретила только вежливое равнодушие, так же как и ее слишком неловкий автор. Это был Жорж Миго, и произошло это каких-нибудь тридцать лет тому назад. А заглавие статьи — «Жан Филипп Рамо и гений французской музыки».

Итак, присмотримся к Рамо, исходя из Версаля. Истина не будет, конечно, нам открыта: абсолютной истины в искусстве нет. И кроме того, всякий угол зрения, даже самый благоприятный, несовершенен. Несовершенен — следовательно, неточен уже с самого начала. Но в данном случае возможная ошибка подвергается, по крайней мере, меньшей опасности стать такой же грубой, как рассмотрение нашего героя с точки зрения Байрейта. И прежде всего отступим немного, чтобы охватить эту любопытную, грациозную и грандиозную архитектуру во всей ее широте. Ибо опера во французском стиле прежде всего архитектура.

Всё в ту эпоху во Франции архитектура: проповедь Боссюэ и дерево в саду Ленотра. Можно любить или не любить это страц-

ное, предвзятое упорство, которое ухищрениями искусственности намеревается насиловать природу и перестраивать вселенную «силой той гениальности, — по выражению Рамо, — которая подчиняет себе и видоизменяет по своей воле». Тем не менее, это вкус эпохи, вкус почти целого века: того золотого века, который простирается приблизительно с 1650 по 1750 год и о котором надо во всяком случае судить по его блестящим достижениям.

Сопоставление французской музыкальной трагедии с итальянской оперой того же периода сразу же обнаруживает этот предвзятый архитектурно-художественный принцип. Во время как опера-сериа является собой, так сказать, пример линейности (зачастую это простая последовательность пронумерованных арий), опера версальская с прихотливым разнообразием комбинирует элементы объемов и плоскостей — хор, танец, арию, изобразительную симфонию, располагаемые своеобразными террасами, ярусами, а очень сложная игра пропорций, которой отвечает топальный план — особенно очевидный и проработанный у Рамо — призвана тесно связать все оси симметрии и все уровни. Без сомнения, неслучайна общность нашей версальской оперы и садов Ленотра, где сама природа превращается в конструкцию. Немного слишком своеобразную, слишком самонадеянную, слишком рафинированную, с неожиданностью своих укрытий, своих арок, своих «ха-ха!»²⁸, как это мило называли*, своих больших лестниц, своих беседок, расставленных с изощренной асимметрией с той и другой стороны незыблемой оси, со свежестью своих бассейнов, узорами своих цветников и благородством своих перспектив.

КОРОЛЕВСКОЕ ПРАЗДНЕСТВО

То, что поражает нас в версальской опере во вторую очередь, это триумфальный характер данной драматической формулы: опера во Франции — королевский заказ. Она знаменует собой победу, выгодный договор. Она переходит «в город», для публики только после того, как состоялось торжественное открытие ее королем в Версале**.

Из этого следует, что подобное искусство решительно повернется спиной к реализму. Трагизм, страдание героев, даже их крики изначально будут проявляться как «прекрасное страдание», стилизованный крик. Таковы муки великана Энциелада, которого заставляет петь Лалаанд (в знаменитом во время спектакле «Версальских фонтанов») и который стонет, затопленный до пояса, с раздробленной грудной клеткой, с чудовищно искаженным ртом, «чтобы позабавить самого великого в мире короля».

* До сих пор существует аллея «Ха-ха!» в Большом Трианоне.

** И отметим мимоходом, что происходит это чаще всего на открытом воздухе, чем объясняется непривычная нам характерность музыкальных трагедий от Люлли до Рамо.

Если огорчения следуют за удовольствиями, то это для большего разнообразия *выходов*, также «развлекательных», предусмотренных в рамках роскошной программы, которая от триумфальной арки увертюры проведет нашу аристократическую публику до триумфальной арки «Большой финальной чаконы».

В непрерывной последовательности «торжеств» Пролог является первым и самым, на наш взгляд, изумительным, стало быть, и наиболее разоблачающим подлинный дух спектакля: косвенное или почти не замаскированное восхваление короля (уподобляемое некоему божеству, чаще всего Аполлону), рыцарское великолепие которого будет дано в качестве примера в двух своих качествах — величии и изяществе. То есть в своих двух внешних проявлениях: в воинской славе и куртуазной любви. Столь непрерывная хвала должна была неизбежно повлечь за собой реакцию вскоре после смерти Короля-Солнце, когда пролог проявит признаки некоторой свободы и даже при случае некоего фрондерского духа. Таков Пролог «Галантной Индии», который, с одной стороны, отступает от королевского заказа в пользу всецело частной рекламы могущественной Индийской компании*, и, с другой стороны, определенно выступает как пацифистский протест против продолжения войны за Польское наследство, «дурацкой» войны, которую вели против воли народа. Однако едва угас кратковременный порыв независимости, как традиционная лесть в адрес короля возобновилась с новой силой по случаю «торжеств»: победа при Фонтенуа, Ахенский договор²⁹, рождение дофина или его бракосочетание — все будет годиться, чтобы прицепить оперу к королевской хронике и превратить ее в беспрерывный апофеоз.

А разве не апофеозом является на другом краю произведения заключение последнего акта всех французских музыкальных творений того времени? Прежде всего балетов (что вполне естественно), но также и трагедий (что более неожиданно). В то же самое время литературная трагедия усматривает в заключительном акте драматическую кульминацию всей пьесы: это «кровавая катастрофа», любезная Расину. Со своей стороны, Рамо с первой оперы настаивает на утверждении своей независимости по отношению к классической трагедии**. И можно будет даже увидеть, как оба главных действующих лица, Ипполит и Арисия, исчезнут в предпоследней сцене, чтобы предоставить место подлинному финальному фейерверку. Таким же образом в «Касторе и Поллуксе» действие закончится «Праздником Вселенной», и в «Дардане» — «Праздником Вечеры и Наслаждений».

* В том же году художнику Депорту была заказана его знаменитая «сюита» настенных ковров «Новая Индия».

** При своем возникновении версальская опера в некоторой степени опиралась на трагедию разговорную, но вскоре она доверится собственным сценическим возможностям, и Рамо как в этой области, так и в области музыкальной будет в высшей степени способствовать ее освобождению.

Следовательно, это отделение (все более четкое и колоритное) трагедии-балета от прославленной трагедии литературной, признанной во всей Европе в эти блистательные века нашего искусства как самое высокое и показательное проявление французского гения, предстает перед нами решающим в версальском искусстве.

Заметим, что в отличие от либретто версальской эпохи — в частности, либретто опер Рамо, тех, которыми он обязан Жан-Пьеру Бернару или, более того, Луи де Каюзаку, теоретику драматического балета, — либретто всех итальянских опер будут широко пользоваться чудесными корнелевскими и расиновскими образцами. Более того: если в той мере, в какой сценическая форма их оперы это позволяла, Метастазии и впоследствии Кальцабиджи присваивали нашу трагедию, то немцы — и это до начала XIX века — будут, в свою очередь, считать ее образцовой. Гёте будет разыгрывать ее в своем театре, Шиллер ее переведет.

Что немец или итальянец остается, так сказать, зачарованным этой разговорной трагедией, равноценной которой у него нет, и потому пытается искренним пафосом либретто оперы-серии как-нибудь удовлетворить свою собственную жажду глубины, интенсивности и драматической насыщенности — в этом нет ничего удивительного. Но для французского зрителя, когда он идет в оперу, проблема уже разрешена: жажда его утолена. Трагедия? Он только что оттуда. Он властью наслаждался психологической правдой и размышлениями. Это дает ему достаточную свободу, чтобы требовать от той странной формы искусства, какой является музыкальный театр, использования ее специфических возможностей и отказа без сожаления от «концентрирования интриги исключительно на душевных конфликтах», от обрисовки характеров, от проникновения вглубь. Радость и горе должны быть отброшены в плоскость, так сказать, декоративную*. Вот то, что великолепно подходит французам, «человеку, для которого существует внешний мир», если верить поэту, и который воспринимает повышенно-чутким взором, подержанным острым интеллектом, переход от области выразительности в область чувственности; он способен к стилизации, и танец — столько же, сколько хор, заимствованный у античности, и даже, без сомнения, больше, чем хор — будет для него живой совестью драмы.

Печаль будет танцеваться на том же основании, что и радость, и ненависть тоже (в IV акте «Зороастра», например),

* Было произнесено и даже написано имя Рембрандта по поводу Рамо из чувства похвальной, по весьма излишней потребности возвеличивания. Если по цели, поставленной перед ней, опера Рамо и может быть сравнимой с живописью, то это было бы сравнение с искусством колориста: «Путники в Эммаусе» (Веронезе, а не Рембрандта); или «Пир у Симона-фарисея»; или «Брак в Кане Галилейской»... Или, если хотите, с живописью Клода Лоррена в его монументальных «высадках на берег», которые Гёте охарактеризовал как «сказочно-архитектонические»?.. А впрочем, нет! Рамо есть Рамо. И это лучше всего,

и также мистическая экзальтация при появлении инков. Битвы будут переданы пластически в «Касторе и Поллуксе», и также изображены пластически (другими словами, переданы мимикой, а не декламацией) предсказания в первом явлении «Празднеств Гебы». Женевец Руссо или немец Гримм будут этим возмущены: как так? Обращаться к этому искусству бродячих комедиантов, вознести его на такую высоту!»*.

Ясно, с другой стороны, что подобное прославление танца не могло быть фактической особенностью другой страны, кроме Франции, спасенной в то время своим неоспоримым великокошмем от неотвязной мысли о почтенных жанрах; Франции, где самый прекрасный поэт Короля-Солнце только что воспел без всякого стыда «наслаждения чувств» и «грацию еще более прекрасную, чем красота».

КАНИКУЛЫ РАЗУМА

«Классическая страна умственного развития» в наступившие века разума отдыхала в Опере от собственного ума и здравого смысла. Она с наслаждением предавалась инфантилизму. Что касается волшебных сказок, какими, в общем, являются музыкальные трагедии с их Ложистиями, Орпадами и Именорами, с их волшебными палочками, талисманами и ужасающими драконами, с волшебными Зефирами, переносящими по воздуху тележки, полные героев, то надо было быть наивным или весьма плохо осведомленным о духе того времени, чтобы думать, что столь насмешливое общество могло дать себя одурачить и отождествлять эти выдумки с внутренней человеческой патетикой подлинной трагедии. Но тогда всему отводилось *свое время*. Было время для беседы о Мальбранше или Фонтенеле, и время для всех так называемых «пелестей, снабженных музыкой». Разве мы забыли, что именно взрослые обеспечили успех басням Лафонтена и вскоре, в первые годы нового века, оказали самый широкий прием сказкам «Тысячи и одной ночи», незадолго до этого переведенным Галланом. «Ужасающие» оперные драконы, так же как злые гении «Аладина» и «Ослиная шкура», доставляли всем взрослым невообразимое удовольствие.

Это, конечно, значило рассуждать здраво, ибо в тот момент, когда наши весьма картезианские соотечественники отдавались иррациональному — магии и фэерии, — они и в этом оставались верными приверженцами точного разума. Разве не вытекает из логики этого самого что ни на есть условного спектакля любопытная идея довести его условность до последнего предела? И разве, наоборот, если не доводить игру до конца, если остановить ее где-то на полпути, требуя какого-то реализма от драмы, с начала и до

* «Французы превосходят других в танцах, и мы весьма охотно уступаем им подобную область!» — восклицает немец Хиллер.

конца пропеты, эта условность не оказывается в достаточной степени смехотворной?

Когда Гримм требует большего «сценического правдоподобия» и заявляет, что пение хором должно «заставить предположить, что они [действующие лица драмы] договорились заранее о тексте и сюжете», он вызывает нашу улыбку и выдает слабое место всех «цензоров» версальской оперы. Они относились к себе с полной серьезностью и принимали всерьез ту неизбежную техническую зависимость, каковой являлось либретто. Это жанр неблагодарный и рискованный, достоинство которого заключается в обеспечении устойчивости архитектурного построения, а никак не в обеспечении стройности логического повествования. Красота собственно поэтического текста оказывается малосущественной, и несколько наивно предпринимать изыскания в этой области. Кто бы стал заниматься художественной критикой на тему труда плотника или по поводу толстых веревок (столь же видимых, сколь и наивных), поддерживающих установку деталей фейерверка до того, как начнется праздник?

Литераторы, вступившие в «войну буффонов», перекликаясь с опозданием на целый век с Никола Буало, несносным «законодателем Парнаса», требовали от либретто добродетелей примерных и весьма бесполезных. Зрители в Опере не требовали от либретто ничего подобного! Вошло в традицию мириться с «текстовиками», необходимыми техническими служащими, так же как и с шумными машинистами кулис и колосников. Вошло также в традицию считать козлом отпущения текст либретто, этого неизбежного в данном случае принца-консорта, который в весьма успешном браке по расчету умел играть свою роль и заботился только о представлении в самом выгодном свете величия или физической красоты своей царственной супруги. Ему были особенно благодарны, если он самым находчивым образом выдвигал ее на первый план, чтобы она как можно ярче засверкала всеми своими гранями. И наконец, призовем на помощь Ларошфуко: «Бывают хорошие браки,— говорил он,— не бывает восхитительных». Так же обстоит дело и с текстами версальских опер.

Впрочем, что касается традиционных французских правил драматически приемлемого, национального догмата правдивости и даже ее заместителя — правдоподобия, то это уж последняя забота спектакля, который был тогда некоей разновидностью протеста против интеллектуального янсенизма³⁰ и более того — единственным пристанищем барокко.

ОПЕРА И БАРОККО

Опера будет играть роль предохранительного клапана по отношению к дисциплине классицизма и дисциплине монархии, вакхалиям и сатурналиям духовного режима, чрезмерно требователь-

ного для народа с горячей кровью. Тем, кто хочет вызвать любовь к версальской опере, может показаться неосторожным награждение ее долгое время проклинаемым наименованием барочной, понятием до сих пор спорным и долгое время окруженным французами таким же молчаливым презрением, с каким века Версаля относились к слову «готический». И прежде всего, что такое барокко? Определение его слишком явным образом выходило бы за рамки этой защиты оперы-балета, и надо сказать, что в общем это к счастью, ибо эстетика после двух веков все еще дискутирует.

Нас интересует только то, какое отношение имеет стиль барокко к нашей опере. Явившись из Италии, этот стиль только что затопил всю Европу. Вышедший из церкви, он вторгся во все области, кончая самыми светскими. Только одно французское искусство после сдержанной с немалым трудом первой нахлынувшей волны (о чем свидетельствует не один парижский памятник) противопоставляет стилю барокко в символическом фасаде версальского дворца собственные стиль и дух, вскоре осознанные и перешедшие в мощное контрастование. Символом провалившегося вторжения является конная статуя Людовика XIV работы кавалера Бернини, шедевр итальянского барокко во Франции. Она все еще возвышается в конце упраздненного крыла версальского парка, куда сослал ее король и где непогоды ее прикончили, в то время как наши министры изящных искусств предоставляли ей в качестве развлечения на долгие годы кольцевую линию железной дороги. И вся сажа, которую выплевывает каждый пригородный поезд, по-своему свидетельствует о презрении, с каким после трех веков французы относятся к искусству барокко.

...ЖЕНЩИНА БЕЗ МОДНОЙ ПРИЧЕСКИ

Опера, к счастью, еще сыграет свою роль строптивого ученика. Островок сопротивления, центр распространения артистической вольности в приведенной к послушанию Франции, опера определенно тянется в сторону барокко. Наши благоразумные предки будут считать, что в данном случае барокко как раз на месте. По крайней мере в том, что касается оформления спектакля. Сам Лабрюйер, принципиальный противник этой формы искусства, выступает в защиту волшебства: «Оно необходимо в операх!» — восклицает он в своих «Характерах» (гл. 1, «О творениях ума»). Даже заклятый враг Италии, хранитель печати Ле Серф де Ла Вьевиль в своем «Сравнении итальянской музыки с музыкой французской» и тот спешит на защиту художника-декоратора Вигарани: «Опера без машин — это женщина без модной прически». Отныне буйному итальянизму художников, пишущих декорации, открыта широкая дорога. Дорога открыта и приподнятому воодушевлению «великого колдуна» Торелли, и позднее — слишком избретательному Сервандони, этому изумительному властителю

дум, которого мы уже могли заметить хлопочущим вокруг эскизов декораций к «Галантной Индии». И еще среди художников, авторов декораций, нельзя не вспомнить самого своеобразного, самого характерно-сочного представителя барокко среди них всех — Жана Берена. После аскетической наготы королевских декораций, изображавших «комнату с четырьмя дверями и креслом для короля посередине», после безразлично какого дворца «Федры» «со стулом для начала», на сцене появятся пещеры ведьм, ворота ада, заколдованные дворцы, метаморфозы и видения. Впрочем, можно найти не один пример недовольства французов перенасыщенностью барокко. Такова, например, любопытная ремарка относительно декорации, внесенная в партитуру «Празднеств Гименея» оперы Рамо, в акте «Озириса»: «На сцене с одной стороны скалы, с другой — деревья, расположенные в беспорядке» (!).

Следовательно, пределы воздействия барокко довольно быстро достигнуты версальским искусством. Оно прежде всего заботливо сохраняет фантазию (мы чуть не написали — юмор) стиля, умеющего не слишком буквально воспринимать собственные преувеличения. Оно охотно придерживается его декоративности, оживляющей прямую линию. Но в конечном итоге только сама линия бесспорно обуславливает моменты выхода на сцену, общую перспективу, горизонт далеких задних планов и прежде всего ось спектакля, великую ось, царствующую здесь так же, как в садах Версаля, как в придворном протоколе. Поэтому в опере следовало «умирать симметрично».

ГЛАЗ И УХО

Таким образом, декорации и машинерия — вот те две области, которыми ограничится причастность барокко к французской опере. Что касается музыки — и больше в театре, чем в церкви или в концерте, — то она ревниво охраняла свои позиции. Проникновение во Францию в XVIII веке первых инструментальных и вокальных пьес из стран по ту сторону Альп не имело пагубных последствий, могущих идти в сравнение с нашествием, пережитым нашим музыкальным театром в начале XIX века. Наоборот, оно вызвало споры, сопротивление и помогло уже устоявшемуся стилю лучше выявить свою характерность. Не один итальянец и не один немец будут при случае хвастаться тем, что пишут во французском стиле (*alla francese*).

Итак, опыт применения барокко на почве оперного театра, эксперимент, с риском проведенный версальским искусством, оказался положительным. Итальянизм был переварен и включен в такое великолепно французское стройное целое, каким оно не бывало ни разу в течение всей нашей истории. А сам итальянизм оживил дух Версаля своим молодым дыханием. Он даже вызвал некоторое бурление в слишком солидном и рассудочном версаль-

ском хозяйстве. Благоприятным в музыкальном плане было соединение музыки со спектаклем, столь разнообразным, ибо композитор — Люлли, Детуш или Рамо — оказывался перед необходимостью сочинять музыку ко всем зрелищам, предусмотренным либретто только для того, чтобы использовать машинерию. Французская школа очень оригинально использует все эти возможности. Издавна известное предпочтение, оказываемое ею шумам войны и пению птиц, шелесту леса (о Детуш!) и шуму прибоя, разгневан-ным ветрам и нежным зефирам, сладостным ночам и восходам солнца — найдет здесь немало поводов для широких оркестровых разработок. Гуго Риман смог сказать во славу Рамо и некоторых других, что музыкальный язык путем таких гармонических и инструментальных поисков оказался сам по себе симфонически обогащенным.

ЭРОС ПЕРЕД СВОИМИ СУДЬЯМИ

Опера во французском стиле оставалась бы исключительно поверхностной, если бы не была спасена богом Амуром, провидением французского искусства. Из всех человеческих чувств любовь будет самым изучаемым. Ее вполне хватит, чтобы до предела заполнить содержание версальской оперы. Подобная монополия не случайна, и только на первый взгляд можно удивляться тому, что она стала делом великолепного Короля-Солнце, до того озабоченного поощрением во всем благородства и величественности, что он несправедливо обходил своими милостями поэтов, именуемых галантными*.

Как случилось, что он в данном случае изменил собственной доктрине? Как случилось, что на этот раз он не прислушался к своим постоянным духовникам в интеллектуальной области, к обоим поборникам порядка, ибо противодействие опере было незамедлительно и неистово? Именем Республики Литературы Буало в его яростной «Сатире на женщин» отвергает «штампы похотливой морали»**. Именем Церкви Боссюэ в своем «Трактате о возделении» изобличает в стиле прекрасного реализма «ржание похотливых сердец» и воскурение в пользу



* Современные критики, кстати сказать, во всеулышание утверждали, что «великий век» был неправ в том, что касается его поэтов, считавшихся второстепенными, и что Тристан Теофиль и Сеит-Аман являются вместе с Лафонтеном, быть может, самыми чуткими, самыми подлинными нашими поэтами версальской эры.

** И, как эхо, мечет громы и молнии немецкий Буало — Готшед: «Опера — возбуждающее средство только для сладострастия, следовательно, она развратительница нравов».

«красивых особ» фимиама, подобающего только одному богу.

Напрасный труд, и наши два моралиста, кстати, знают это. Действительно, с точки зрения практики (мы могли бы назвать это точкой зрения национальной обороны) дела обстоят совсем не так просто. Если опера действительно «возбуждающее средство для сладострастия», то это при поддержке умудренного короля и в интересах правых, в интересах французского общества. Формулировка Буало позволила нам слегка об этом догадываться (не без злобной насмешки, быть может): опера похотлива, но такова ее цель, ее мораль. Она представляла собой в то время — и надолго — орудие режима, одно из его отвлекающих внимание орудий и, бесспорно, самое действенное, поскольку самое рафинированное, самое пленительное.

Когда в предвидении новой Фронды³¹ молодой король решает сосредоточить все французское дворянство в непосредственной близости от двора, он должен как можно скорее позаботиться об удовлетворении своей природной нетерпеливости, своей знаменитой горячности, усиленных вынужденным бездействием. Итак, война и любовь — вот два выхода, ловко приспособленных к его национальным качествам и не перестававших оставаться при этом совершенно безопасными. В то время, совмещая в одно понятие этот куртуазный и рыцарский идеал, его называли «галантность»*.

В обрамлении странной затеи, которую можно было бы назвать стратегической галантностью, опере выпало сыграть свою роль — без сомнения, первую. «Король без увеселений, — говорит нам Паскаль, — король ничтожный.» Но не столько для самого себя желал увеселений Король-Солнце. Версаль всего лишь открытая для всех огромная театральная декорация, и Людовик XIV, когда обосновывается там (1682), приказывает выгравировать медаль с многозначительным девизом: «Hilaritari publicae aperta regia»**. Мольер уже был приглашен водрузить свои подставки для кулис на середине Королевской аллеи (нынешний «Зеленый ковер») — он разыграл там «Великолепных любовников», прототип оперы-балета, и вскоре там же будет разыграна первая музыкальная трагедия «Кадм и Гермиона».

Между тем, театр — «Пале-Рояль» пропагандирует новый спектакль, предназначенный для буржуазии. Опера поистине привилегированное место («волшебный дворец», — скажет Вольтер), и еще больше храм, где добродетели совершенного рыцаря воспеваются с самой торжественной пышностью. В течение целого века и без отдыха здесь будут воспевать «Торжество любви»

* Эпитет «галантный», который некоторые специалисты старофранцузского языка выводят из латинского слова «gallus», то есть одновременно «галл» и «петух». В первоначальном своем смысле значит отважный, мужественный, побеждающий.

** Открытый для общего веселья королевский дворец (лат.) — *Перев.*

(1681) и «Торжество Венеры» (1703), «Господство любви» (1733) и «Могущество любви» (1743). Заметим, что одна из самых оригинальных черт оперного героя заключается как раз в его несовершенстве. У него, свободного от слабости во всех других областях — самоотверженности, великодушия, отваге — есть, как у Ахилла, единственное слабое место. Но это слабое место так удачно выбрано, что никто не осмеливается упрекнуть его в этом: он не может противостоять любовному соблазну*. Оперный хор, доблестная когорта, обычно специализирующаяся на правоучительных замечаниях, тем не менее, отличается той же слабостью, что и наш герой, так что в конце концов все, кто его окружают, без передышки толкают его к самой полной капитуляции:

Уступим, уступим томящей нас Любви,
Которую не любите вы, холодные сердца!
Любовь требует наслаждения,
Любовь требует соединения.

У спокойного равнодушия лишь скучные забавы**.

Нельзя, однако, сказать, что аристократическое общество было непрерывно подвластно подобному возбуждению***. Скажем лучше, что и здесь мудрое распределение труда позволяет французам после полудня «внимать Бурдалу», как говорит госпожа де Севинье, и в тот же вечер развращаться, слушая «Кадма и Гермину». Король любит видеть каждую вещь на своем месте, и ему претит перемешивание. Пусть проповедник громит, пусть Буало ворчит и пусть Люлли воркует, ибо он тоже хорошо служит государству. Разве Паскаль не дал рецепта отвлечения внимания? «Доставлять удовольствия и игры таким образом, чтобы не было пустоты.» Если монархическая власть захотела развлекать двор и с ним все аристократическое общество своего времени оперой-балетом, не было слишком большой надобности толкать общество в этом направлении. Оно в скором времени само пристрастится к «дивертисментам». Кстати, у Короля-Солнце для того, чтобы придать конкретную форму его самым далеко идущим намерениям, был поэт, и он же театральный деятель, следовательно, вдвойне иллюзионист — это Мольер****.

* Это, как известно, противоположно трагедии расиновской: «Малейшие проступки здесь строго наказуемы» (предисловие к «Федре»).

** Эти цитаты заимствованы из опер Люлли, Детуша и Рамо, а именно: из «Изиды», «Психеи», «Атиса и Галатеи», «Иссе», «Ипполита и Арисии».

*** Происхождение его следует искать отнюдь не у Кино, а у Мольера и, в частности, в трагедии-балете «Психея» (пятая интермедия, вторая ария Аполлона).

**** Начиная с «Чудаков» (1661), первой комедии-балета, до «Психеи» (1671), первой трагедии-балета, пройдя через «Принцессу Элиды» и «Великолепных любовников», королевский дивертисмент, концепция дивертисмента в представлении его изобретателя приобретает все больший размах и сложность: «Я составил его план и выработал его установки», — скажет он в Предуведении к «Психее». Законная гордость! Этой формуле будут следовать целый век от Люлли до Рамо.

По смерти Людовика XIV развлечения будут продолжаться. С большей непосредственностью, а в музыке — и с большим богатством и блеском. Это будет Андре Кампра; это будет Андре Детуш. И главным образом — самый великолепный из всех — Жан Филипп Рамо.

Внезапно появляется Жан-Жак и с ним путаница. Или лучше сказать — торжество запутанности, ибо он проявит готовность запутывать понятия самые ясные. Оставим на сей раз его «Письмо о французской музыке», многократно упоминаемое, и увы! — исключительно биографами Рамо, и откроем лучше его «Письмо к Д'Аламберу о спектаклях». Какая изыскательность! Шедевр! Одним росчерком своего гусиного пера он сметает всех этих «плакальщиц из лож, столь гордых своими слезами». К тому же это удачная находка! Печально только, что это произведение Руссо — плод отвратительного настроения. Если его письмо и представляет еще некоторый интерес помимо своей бесспорной литературной ценности, то это главным образом потому, что оно может дать ключ к тягостному, необъяснимому недоразумению, на протяжении всего XIX века разлучавшему Рамо с французской публикой. Недоразумению, проистекающему не столько из музыкальной эстетики, сколько из эстетики театральной. Театр, — говорит Руссо, — вещь серьезная. Праздник? Пусть так, но праздник не для того, чтобы веселиться, а чтобы просвещаться, чтобы возвышать души, чтобы сообща укреплять их. Спектакль гражданский, который, с одной стороны, нарастит мускулы добродетели буржуа а с другой — заставит последних стать «чище». Светская мораль Буало и религиозная мораль Боссюэ, разумно отделенные Королем-Солнце от понятия «праздник», создателем которого был он сам вместе с Мольером, отныне и на два века оказываются слиты воедино с драматическим действием.

МУЗЫКА ЛЮБВИ

Душа, о которой говорит здесь женевец Руссо, представляет собой нечто еще довольно редкое в ту эпоху. И даже в том, что касается манеры произносить это слово, звучит нечто новое. Для зрителя версальской эпохи душа — это средоточие переживаний, и в особенности переживаний любви. Речь идет именно об этой душе, когда Расин говорит в «Андромахе» о ее влюбленности, и даже когда Рамо в «Гармоническом происхождении музыки»³² изучает «взаимоотношения между чувствами, которые звуки вызывают в нашей душе», и еще когда постоянная и знаменитая посетительница оперы сообщает нам, что «душа госпожи де Лафайет этим в высшей степени растрожена».

В музыке, которая для Рамо важнее всего другого, это мощное вторжение мира чувств в мир звуков воспринимается им

как творческий стимул, как источник неувядаемой молодости, так что он не очень-то беспокоится относительно осуждения его с точки зрения морали.

Никогда область выразительности, какой является чувственность — область, никоим образом не достойная презрения, — не была доведена до такого высокого уровня стиля, исследована так точно и пронизательно не столько с точки зрения драматического развития, сколько с точки зрения поисков звучностей, смешения инструментальных тембров, воздействия гармонии на мелодию. Изображение любви поистине согрело французскую музыку, растрогало этот мощный, точный разум, этот «унылый разум», о котором говорит не без юмора один из персонажей Рамо. Ритмы томные и гибкие, первые перемещения акцентов, раскованность танцевальных мотивов, задержания и синкопы люгневского письма, сладострастный хроматизм «нежных мелодий» или «нежные мюзеты» со своими сонными и наивно политональными басами, симфонии *душевных состояний*, наконец («Спокойствие чувств» в «Дардане» или «Приятный сон» в той же опере), — все это в ту эпоху было очень новым в европейской музыке и все еще остается таким и для нас, людей XX века, пробуждающих Спящую Красавицу.

Но послушаем Шарля Кёклена, который в «Музыкальной энциклопедии» выводит мораль, которую мы не осмеливались вывести: «Это языческое обаяние, это уважение музыкальной чувственности, эта уверенность, что она не враждебна выразительности, даже глубокой, — вот, пожалуй, самая прекрасная победа нашей французской музыки».

ПЕРСПЕКТИВА

«Я проложил многие пути, которые смогут далеко повести того, кто захочет по ним следовать.» Разве не кажется, что истина этого горделивого пророчества Рамо, преобразователя музыкального языка, подтверждается Гёте (на сей раз в плане истории театра), когда тот говорит о «новых путях», открытых эстетикой Рамо? Зачарованный духом Версаля, Гёте не только указал на перспективный путь: он сам вступил на него.

Он вступил на этот путь первым и — надо это подчеркнуть — единственным в своем веке, то есть в период наибольшей немилости ко всем проявлениям классического искусства. И он напишет нового «Фауста» и будет стараться перелить «полуденную» кровь в эту тему его романтической молодости.

Художественное завещание театрального деятеля и великого поэта, произведение всей второй половины его жизни — с 48 до 82 лет — «Второй Фауст»³³ стремится, так же как и версальская опера, сочетать зрелищный дивертисмент и драматическое

действие. Пусть не думают, что мы насильно тянем шедевр Гёте в сторону оперы-празднества типа «Психеи», низводя поэта до уровня либреттиста. Послушаем Анри Лиштанберже, профессора Сорбонны, знаменитого биографа и переводчика Гёте. «Во „Втором Фаусте“ Гёте, более чем когда бы то ни было, является тем зрительно создающим гением, каким он всегда был. Он захотел создавать *празднество* (подчеркнуто Лиштанберже.— Ж. М.), синтетическое празднество... захотел объединить разные празднества.»

И в самом деле, мы находим здесь, в соединении с моментами драматическими, появления сирен, переид, тритонов и даже сцену сошествия в ад и еще праздник моря (в конце II акта). Мы видим, как героя переносят по воздуху и как облако спускает его на землю. Кстати, произведение Гёте начинается картиной, перенесенной из «Дардана»: распростертый на цветущем лугу молодой Фауст окружен хором духов воздуха, убаюкивающих его душу, встревоженную сновидениями.

То, что в этом изумительном произведении обнаруживается глубокое влияние оперы во французском стиле, — самая прекрасная дань уважения, оказанная нам Гёте, но вот одновременно и причина того непонимания, которое «Второй Фауст» всегда встречал среди германской публики. Кстати, поэт это знал и, думая об этой легко допустимой неудаче, он бросил однажды своим соотечественникам резкое замечание, которое и мы могли бы не раз принять на свой счет: «Немцы странные люди! С их глубокими мыслями, со всеми идеями, которые они ищут и вводят повсюду, они поистине создают себе слишком тяжелую жизнь. Ну имейте же, наконец, смелость хоть один раз отдаться собственным впечатлениям!».

Кажется, что это сказано вчера. А между тем, понадобится целых сто лет, прежде чем драматургия, столь великолепно ласкающая глаз (единственным окном, открывавшимся в душу, долгое время считалось только ухо), приобрела права гражданства наравне с драматургией эмоций. Это окажется эстетикой «Театра д'ар»³⁴, противопоставленного театру натуралистическому. Это будет эстетикой Жака Копо (который в «Розалинде» прерывает действие для поэтического выступления танцовщиков с оленьими головами). И тогда концепция, происходящая из музыкального театра, сможет снова в него возвратиться. Вскоре после первой мировой войны Альберу Русселю удалось увидеть на сцене свое музыкальное произведение совсем нового типа — «Падмавати». В действительности эта партитура снова после двух столетий связывается с духом оперы-балета. Опера-балет — таково название, которое Руссель ясно и определенно дает своему произведению. Произведению, в котором Шарль Кёклен усматривает возможную смерть «несносной традиционной театральности».

У КОГО СПРАВЛЯТЬСЯ О ПУТИ?

В конце концов, путь был уже в общем прекрасно прочерчен Дебюсси, который, исходя от «Пеллеаса», революции *в музыке*, пришел к «Мученичеству святого Себастьяна», революции *в драматической архитектуре*. Но эта попытка обрести снова дух трагедии-балета представляла собой, по его мнению, всего лишь начало. До самой смерти он не перестанет думать о возможных последствиях своего открытия, и его последние слова будут опять призывом-обращением к «Господину Кастору».

Если у Дебюсси не хватило времени, чтобы извлечь все, что он желал, из своего открытия, то он по крайней мере не упускал случая не один раз и весьма грозно провозглашать ту истину, которую ему удалось подглядеть (в частности, в его письмах к Андре Капле, недавно опубликованных, и главным образом в статье «Жан Филипп Рамо» и в «Открытом письме кавалеру Глюку», включенном в его знаменитый сборник «Господин Крош, антидилетант»). «Рамо,— заявляет Дебюсси,— это дух нашей земли, и если бы мы до такой степени об этом не забыли — французское искусство не обращалось бы так часто с вопросом о пути к людям, слишком заинтересованным в том, чтобы оно заблудилось.»

ДА ЗДРАВСТВУЕТ РАМО! ДОЛОЙ ИКСА!

Путь снова найден, перспектива заново открыта. Рамо исполняют в Версале. Рамо выезжает за границу. В Лондон и в Германию. На майский фестиваль во Флоренцию. Рамо становится предметом экспорта. «Платая» исполнена на фестивале в Эксе, «Храм славы» — на фестивале в Со, «Кастор и Поллукс» — на фестивале в Эпинале, «Пигмалион» — в замке Граммон. И самое главное — идет «Галантная Индия», которая все еще не перестает делать сборы в театре Оперы в Париже. Какое отрадное зрелище представляет собой новое поколение музыкантов, со второго представления «Индии» толпящихся на самой высокой галерее и даже на тех боковых местах, откуда сцена не видна. «Надо видеть,— восклицает Рене Дюмениль в статье, озаглавленной „Урок, преподанный нам Рамо“, — с какой страстностью знакомятся молодежь с неподозреваемой ею доселе формой искусства. И насколько еще усиливается ее радостное изумление от того, что эта недавно обнаруженная форма является формой французской.» Но так ли необходимо, повторив с еще большей юношеской дерзостью известный возглас «Да здравствует Рамо, долой Глюка!», — накидываться теперь на самого великого классика, которым ныне гордятся немцы? И главное, справедливо ли копить неприязнь к тем, кто всего лишь делал свое дело, распространяя свое национальное искусство далеко за пределами

своей страны? С другой стороны, поскольку изопренность для нас всегда полна обаяния, нельзя предотвратить того, что игра в проведение параллели Бах — Рамо (тип немца против типа француза) уже соблазняет наши лучшие умы. Но не найдется ли все же возможности избежать этого соблазна, обойдя его по-нормандски в следующей вопросительной форме:

Знает ли средний любитель музыки в Германии самые значительные произведения Баха, проиграв их сам или прослушав?

Знает ли средний любитель музыки во Франции самые значительные произведения Рамо, проиграв их сам или прослушав?

Поэтою слишком рано, чтобы движимый похвальным желанием новообращенный, начиная с первых живых примеров «Индии» или «Платеи», высказывал свое исчерпывающее суждение и победоносно сравнивал Рамо с его иноземными соперниками. «Звучащий Версаль!» — восклицает Жорж Миге. Но вот решетки этого, неизвестно почему предохраняемого от взоров поместья приоткрываются... Это очень хорошо, однако исследовать предстоит еще очень многое.

РАМО, АВТОР БУДУЩЕГО

Другая тактика, другое искушение — удивительные последствия слишком большого энтузиазма к красоте мельком подсмотренного прошлого — заставляют того или иного новообращенного с недоверием отворачиваться от современных музыкантов, не только от именуемых «модернистами» (всем известно, насколько это слово позоряще), но чуть ли не от всего, что увидело свет после Форе или даже Камиля Сен-Санса. Великодушный Рамо, публично признававший превосходство своих противников в ряде пунктов и создавший имя не одному из своих последователей, гордый и недоверчивый Рамо просит тех, кто любит его музыку, любить ее из-за нее самой, а не в противовес другой. Разве только что пришедшим к концу замалчиванием Рамо не искупил чести быть, при любом случае выставляемым напоказ перед иностранцами или относимым в будущее? Пусть же чрезмерное рвение и на этот раз не превратит только что сорванный плод в метательный снаряд, чтобы с новой силой бить по нашим собственным современникам. Так, в самом начале небольшого труда о Рамо, опубликованного за последние годы в Лионе, современные тенденции в искусстве с первых же слов разнесены в пух и прах как раз во имя «прекрасного» и «правдивого» с точки зрения Рамо. А ведь этот французский нерв, этот вновь обретенный источник должен был, наоборот, помочь постижению всей проистекающей из него музыки, дошедшей до Русселя и идущей дальше. Так когда-то стареющий Сезар Франк (во время работы над переложениями для издателя Михаэлиса) использовал свое открытие мастеров XVIII века,

чтобы приветствовать от их имени первое исполнение «Десяти живописных пьес для фортепиано» молодого Эммануэля Шабрие. Таким же образом сегодня Дариус Мийо, переходя к рискованным новаторским решениям, ссылается на то, что сам называет «традицией Рамо, Берлиоза, Бизе, Шабрие, Дебюсси». Из этого ясно, что для такого музыканта, как Мийо, пресловутая, вечно упоминаемая французская традиция не является чем-то статичным — крепостной стеной или межевым столбом, а следует за нами по пятам. И, может быть, она продвигается вперед уже рядом с нами. Поэтому Андре Жюливе на другой день после премьеры «Галантной Индии», приветствуя возобновление на сцене оперного спектакля во французском стиле (*alla francese*), смог написать: «Возрождением французского музыкального искусства мы, по всей вероятности, будем обязаны уроку, преподанному нам Рамо».

Так современный музыкант смело отводит этому творчеству место в будущем.

¹ Главный герой оперы Вагнера «Зигфрид», убив дракона, неожиданно обнаруживает, что понимает язык птиц.

² Театральный зал в Версальском дворце — одна из самых интересных работ архитектора Ж.-А. Габриеля. Этот зал отличался великолепием убранства — коринфская колоннада окружала его на уровне авансцены, в зеркалах, вставленных в высокие простенки, отражались позолоченные люстры; сводчатое перекрытие было украшено плафоном работы художника Дюрамо, изображающим Аполлона, который вознаграждает великих людей, прославившихся в искусстве. Но особенно поражали необыкновенные акустические достоинства зала, связанные с тем, что все его внутреннее оформление — включая колонны, люстры, позолоченные решетки на перекрытия — было выполнено из дерева. Театральный зал, торжественно открытый в 1770 г., сохранялся в неприкосновенности в течение 23 лет; в 1793 г. его внутреннее убранство было разрушено и распродано. В XIX в. помещение использовалось не по назначению и подвергалось варварским перестройкам, последняя из которых грозила зданию непоправимой бедой: под тяжестью новой крыши, стеклянной на железном каркасе, оно стало постепенно разрушаться. Французская общественность, признавая Версальский театр национальным достоянием, добилась его восстановления в первоначальном виде. Реставрация проводилась в 40—50-х гг. XX в.; первым спектаклем, поставленным в обновленном зале, явилась «Галантная Индия» Рамо. Сейчас акустика этого театра-музея поистине феноменальна: весь его деревянный корпус резонирует подобно музыкальному инструменту.

³ Сен-Жермен и Сен-Лоран — пригороды Парижа (в настоящее время уже ставшие частью французской столицы), где в течение многих веков проводились ярмарки, зимняя (Сен-Жерменская; первое упоминание относится к 1176 г.) и летняя (Сен-Лоранская; первое упоминание относится к 1344 г.). На этих ярмарках устраивались разнообразные увеселения, в том числе представления в балаганах.

⁴ Ораториальные концерты — то же, что Духовные концерты (см. коммент. 23).

⁵ Излагаемые Ж. Малиньоном сведения о сотрудничестве Рамо и Вольтера в свете современных данных устарели: в действительности период интенсивной совместной работы этих художников над оперой «Самсон» начался уже после премьеры «Ипполита и Арисии», в конце ноября 1733 г. Работа сильно затянулась, в частности из-за многочисленных цензурных затруднений, и была завершена лишь в 1736 г. Опера не исполнялась и партитура ее не сохранилась, однако, по свидетельству Вольтера, музыка ее частично была использована Рамо в других его произведениях.

⁶ Предлагаемый перевод термина «tragedie lyrique» — «музыкальная трагедия» — более точен, нежели бытующее в нашей литературе выражение «лирическая трагедия»: во французском театре определение «lyrique» имеет специфический смысл, оно означает — музыкальный, связанный с пением и танцем.

⁷ Полное название этого сборника: «Пьесы для клавесина в ансамбле со скрипкой (или флейтой) и виолой (или второй скрипкой)» («Pièces de clavecin en concert, avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon»). Распространенный перевод названия «Pièces en concert» как «Концертных пьес» неверен: в данном случае имеется в виду другое значение слова «concert» — объединение, сообщество. Обозначение «en concert» указывает на ансамблевый состав, отличающий данный сборник от Пьес для клавесина.

⁸ Аллоброги — название древнего племени галлов, живших в районе р. Роны. Применяется во Франции как имя нарицательное для обозначения людей примитивных, грубых, некультурных.

⁹ Полное название этого труда Рамо: «Новая система теоретической

музыки, в которой обнаруживается принцип всех необходимых для практики правил».

¹⁰ Имеется в виду хор «Ночь» — выполненная неизвестным автором переработка дуэта Спутник Дианы из оперы Рамо «Ипполит и Арсия», приспособленная для исполнения в школьных хоровых кружках и спажеженная новым текстом.

¹¹ Солонь — старинное название местности в центральной части Франции, в бассейне реки Луары. Жители Солони издавна считались хитрецами, умеющими извлечь выгоду из своей притворной простоты; отсюда выражение «солонские простакни», вошедшее в поговорку.

¹² Слово «lardon» буквально означает тонкую полоску сала, которой шпигуют мясо; широко употреблялось и в переносном смысле, означая колкость, сарказм, насмешку.

¹³ Буквальный перевод этого названия — «египтянка», однако во времена Рамо египтянами называли цыган.

¹⁴ По предположению К. Гёрдлстоуна*, эта пьеса посвящена памяти графа де Ливри, скончавшегося незадолго до выхода в свет Пьес для ансамбля. Луи Сангэн де Ливри (1679—1741) пользовался широкой известностью в артистической среде.

Предположение Гёрдлстоуна может вызвать некоторые сомнения. Кажется несколько неуместным помещение пьесы памяти недавно скончавшегося графа среди целой серии портретов благополучно здравствующих женщин. Известно также, что под фамилией Ливри на сцене выступало не одно поколение танцовщиц, главным образом кордебалетных.

¹⁵ Согласно указанию К. Гёрдлстоуна**, эта пьеса названа по имени Анны Жанны Бузон (1708—?), талантливой клавесинистки.

¹⁶ Кюпи Мари-Анн (по прозвищу Камарго, 1710—1770), французская балетная танцовщица испанского происхождения. Внесла много нового в технику и хореографическую пластику того времени. Мастер небывалых высоких прыжков и пируэтов.

¹⁷ Большой Трианон — название одного из двух одноэтажных дворцов, построенных на территории Версальского парка архитектором Ж. Ардуэн-Мансаром (1646—1708). Этот дворец, законченный отделкой в 1688 г., был построен на месте деревни Трианон, приобретенной Людовиком XIV, чтобы увеличить площадь Версальского парка. Дворец предназначался главным образом для праздничных увеселений, а также служил временной резиденцией для высоких гостей (так, в 1716 г. в нем останавливался Петр I).

¹⁸ В партитуре Рамо при описании свиты Платеи употреблено слово «соусон», которое здесь не означает «кукушки», как можно было бы думать; в данном случае, очевидно, имеется в виду другое значение этого слова — название одного из видов рыб.

¹⁹ «Звезда» — оперетта Э. Шабрие, впервые поставленная на сцене театра «Буфф-Паризьен» в 1877 г.

²⁰ «Безумная» (la Folie) — аллегорический персонаж французского театра, предстающий в образе женщины в головном уборе с длинными ушами, одежда которой увешана бубенчиками. Это олицетворение эксцентрики, сатиры; в ее «безумии» скрыты мудрость и пронизательность.

²¹ Рамо приобрел либретто музыкальной комедии «Платея, или Ревнивая Юнона» у Жака Отро (1659—1745), художника, начавшего в шестидесятилетнем возрасте писать комедии и либретто для музыкального театра. Отро отличался странным, исключительно нелюдимым характером и, несмотря на безусловную разностороннюю одаренность, прожил жизнь в жестокой бедности. Приобретенное у него либретто «Платея» было существенно переработано Рамо при участии литератора-любителя Адриана Жозефа Ле Валуа д'Орвиля.

* Girdlestone C. Jean-Philippe Rameau. Sa vie, son oeuvre. [Bruges, 1962], p. 621.

** Ibid., p. 621.

²² Говоря об «ослпном ударе копытом», Буайе намекает на фэбулу одной из самых популярных провансальских новелл Альфонса Доде (1840—1897) — «Папский мул» (1866), позднее вошедшей в сборник «Письма с моей мельницы» (1869).

²³ Духовные концерты (Concerts spirituels) были основаны в Париже в 1725 г. композитором Анном Дашкан-Филидором (1681—?). Первоначально в них исполнялись только религиозные произведения, но вскоре в программах стали появляться и сочинения светского характера, инструментальные и вокальные. Духовные (или Ораториальные) концерты эпизодически проводятся и в современном Париже.

²⁴ Эта колоритная сцена, согласно воспоминаниям Л. Лалуа, связывается с именем Дебюсси; отсюда заглавие данного раздела книги Малиньона — «Германия и господин Крош», так как известный сборник критических статей Дебюсси вышел под названием «Господин Крош, антидилетант». Противопоставление Рамо Глюку проводится в ряде статей Дебюсси, особенно в «Открытом письме кавалеру Глюку» (упоминаемом в последней главе книги Малиньона).

²⁵ «Племянник Рамо» — философская повесть Д. Дидро, написанная в форме диалога между благонамеренным философом и племянником Рамо, молодым человеком, не лишенным музыкальных способностей, но далеким от преданности искусству и желающим насладиться жизненными благами без затрат труда. Герой повести вооружен проникательным пониманием законов того морально разлагающегося общества, которое породило его самого; его цинизм приобретает разоблачительный и саморазоблачительный характер.

²⁶ Полное название этого труда Рамо: «Выявление принципа гармонии, служащего основой теоретического и практического музыкального искусства».

²⁷ «Песенная форма» (Lied-Form) — термин, принятый в немецкой музыкальной теории XIX в.; так называли формы, которые по классификации, принятой в советской теории музыки, соответствуют простой двучастной и простой трехчастной, а также сложной трехчастной формам. Теория музыкальной формы в XIX в. ориентировалась преимущественно на стиль венского классицизма, а музыкальное творчество предшествующей эпохи была склонна рассматривать как подготовку классицистского этапа (на это иронически намекает Малиньон).

²⁸ «Ха-ха» — искусственный эффект эха, созданный рассчитанной группировкой деревьев и кустов.

²⁹ Фонтенуа — селение в Бельгии, в провинции Западная Фландрия. Во время войны за Австрийское наследство (1741—1748) близ Фонтенуа 11 мая 1745 г. произошло сражение между французской армией и союзными англо-голландско-ганноверскими войсками, в котором французы одержали победу. Ахенский мирный договор, заключенный 18 октября 1748 г., положил конец этой войне.

³⁰ Янсенизм — религиозно-общественное движение в рамках католицизма, возникшее во Франции в XVII в. на основе учения голландского богослова Корнелия Янсения (1585—1638). Янсенисты осуждали разращенные нравы современного им общества, лицемерие представителей официального католицизма (особенно иезуитов), а также гедонический характер придворного искусства. Это течение явилось своеобразной формой оппозиции и подвергалось преследованиям, приведшим к его полному разгрому.

³¹ Фронда (от франц. fronde — праща) — общественное движение против абсолютизма во Франции XVII в. Различают «парламентскую Фронду» (1648—1649) — широкое оппозиционное движение, в котором участвовал парламент, и «Фронду припещ» (или «новую Фронду»), которую возглавляли представители аристократической оппозиции. Поражение Фронды способствовало установлению неограниченного самодержавия Людовика XIV,

³² Полное название этого труда Рамо: «Гармоническое происхождение, или Трактат о теоретической и практической музыке».

³³ Под «Вторым Фаустом» здесь имеется в виду 2-я часть трагедии Гёте. В своем увлечении версальской зрелищностью Ж. Малиньон забывает о глубоком философском содержании великого творения Гёте.

³⁴ «Театр д'ар» («Театр искусства») был основан поэтом-символистом П. Форм в Париже в 1890 г. Деятельность этого коллектива явилась протестом против натурализма и пошлости коммерческого театра, выражала антибуржуазные тенденции. Вместе с тем в ней проявились кризисные тенденции эстетства и мистицизма.

Авед (Aved) Жак Андре Жозеф (1702—1766), франц. художник. Работал главным образом как портретист; очень тщательно выписывал натуру, добиваясь максимального внешнего сходства. 18, 19

Ан (Hahn) Рейнальдо (1875—1947), франц. композитор, муз. критик. Автор опер, оперетт, музыки к драм. спектаклям, романсов, пьес для фп. 80

Базен (Bazin) Франсуа Эмманюэль Жозеф (1816—1878), франц. композитор, муз. теоретик, педагог. Автор опер и др. соч. в разных жанрах, а также «Трактата по теоретической и практической гармонии» (1856). 13

Бальбастр (Balbastre) Клод Луи (1727—1799), франц. композитор, органист. Земляк Рамо и его ученик. С 1760 органист парижского собора Нотр-Дам. Знаток органостроения, бессменный консультант при реставрации и строительстве органов. Автор концертов для органа, пьес для клавирина, соч. для ансамблей и др. 17

Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750), нем. композитор. 12, 13, 40, 82—84, 108

Беген (Begaïn) Жан (1640—1711), франц. архитектор, художник, рисовальщик, гравер. С 1673 придворный художник, оформлял все празднества при дворе Людовика XIV. 99

Берлиоз (Berlioz) Гектор Луи (1803—1869) — франц. композитор. 40, 62, 87, 109

Бернар (Bernard) Пьер Жозеф (1710—1775), франц. поэт, очень модный в свое время. С легкой руки Вольтера получил прозвище Жанги (Милый). Написал либретто оперы «Кастор и Поллукс» (не только лучшее либретто в творчестве Рамо, но одно из самых удачных во Франции XVIII в.), а также оперы-балета Рамо «Уловки Амура». 95

Бернини (Bernini) Джованни Лоренцо (1598—1680), итал. скульптор, архитектор, живописец, крупнейший представитель барокко. 98

Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827), нем. композитор. 39, 80, 83

Бизе (Bizet) Жорж (1838—1875), франц. композитор. 46, 109

Борд (Bordes) Шарль (1863—1909), франц. композитор, фольклорист, хормейстер, органист, музыковед, педагог, пламенный почитатель творчества Рамо. В 1892 организовал хоровое общество «Певчие Сен-Жерве», чтобы способствовать возрождению и пропаганде сочинений мастеров вокальной полифонии и произведений старой франц. школы. В 1894 вместе с В. д'Энди и А. Гильманом основал в Париже муз. учебное заведение «Schola cantorum» («Певческая школа»). 80

Борель (Borrel) Эжен (1876—1962) франц. музыковед. Его труд «Вклад в дело исполнения французской музыки XVIII в.» во многом помог расшифровке украшений во франц. музыке XVIII в., в том числе у Рамо. 85

Боссюэ (Bossuet) Жан Бенинь (1627—1704), франц. епископ, писатель и оратор, идеолог католич. церкви и абсолютизма. 77, 92, 101, 104

Брамс (Brahms) Йоханнес (1833—1897), нем. композитор. 27, 80

Брюно (Bruneau) Альфред Луи Шарль (1857—1934), франц. композитор, муз. критик. Работая в тесном сотрудничестве с Э. Золя и стремясь приблизиться к жизненной правде, вводил в оперу новых героев — простых людей из народа, однако внести нечто новое в муз. язык ему не удалось. 73

Буайе (Boyer) Жан Ноэль (1888—?) франц. музыковед. 74

Буало, *Буало-Депрео* (Boileau-Despreaux) Никола (1636—1711), франц. поэт и теоретик искусства. Боролся за поэзию «хорошего вкуса», нормы которого изложил в своем основном дидактическом труде «Поэтическое искусство» (1674). 77, 97, 101, 103, 104

* Указатель включает имена, упоминаемые в основном тексте книги.

Бугенвиль (Bougainville) Антуан (1729—1814), франц. мореплаватель. В 1766 совершил прославившее его кругосветное путешествие, во время которого открыл и исследовал целый ряд земель и островов (одни из них назван его именем). 55

Буланже (Boulanger) Надя (Жюльет) (1887—1979), франц. композитор, дирижер, органист, педагог, муз. критик. Особенно широкое признание завоевала как педагог. 50

Бурдалу (Bourdaloue) Луи (1632—1704), франц. священник, один из самых значительных и смелых проповедников эпохи Людовика XIV. Выступал против социального неравенства, обличал пороки власть имущих и порочность гос. учреждений своего времени. 103

Бюссер (Busser) Апри (1872—1970), франц. композитор, дирижер, педагог. Автор опер и симф. произведений. С 1931 вел класс композиции в Парижской консерватории. 80, 86

Вагнер (Wagner) Вильгельм Рихард (1813—1883), нем. композитор. 13, 80—82

Ватто (Watteau) Антуан (1684—1721), франц. художник. 12

Верлен (Verlaine) Поль (1844—1896), франц. поэт. 51

Веронезе (Veronese) Паоло, наст. фамилия *Кальяри* (1523—1588), итал. художник венецианской школы. 95

Вивальди (Vivaldi) Антонио (1678—1741), итал. композитор. 12

Вигарани (Vigarani) Карло (1588—1664), итал. архитектор, художник-декоратор, машинист сцены. Был приглашен в Париж кардиналом Мазарини. 98.

Винчи (Vinci) Леонардо (1690—1730), итал. композитор. Автор около 40 опер, в свое время с успехом ставившихся в театрах Италии и др. стран Европы. 74

Виолье (Viollier) Рене (XX в.), франц. режиссер, участвовавшая в постановках опер Рамо. 64, 86

Вольтер (Voltaire), наст. имя и фамилия Франсуа Мари *Аруз* (1694—1778), франц. писатель, философ, историк. 14, 18, 72, 102

Габриель (Gabriel) Жак-Анж (1698—1782), франц. архитектор из семьи талантливых парижских зодчих. Строитель театра в Версальском дворце (см. коммент. 2), главного корпуса Военной школы в Париже и двух грандиозных аданий, с севера замыкающих площадь Согласия. 10

Галевы, правильнее *Алевы* (Halévy) Людовик (1834—1908), франц. писатель; племянник композитора Ж. Ф. Галевы. Писал остроумные повести и романы, но приобрел известность главным образом как автор либретто, написанных им совместно с А. Мельяком для оперетт Ж. Оффенбаха («Прекрасная Елена», «Перикола» и др.). 62

Галлан (Galland) Антуан (1646—1715), франц. ученый-ориенталист, много путешествовавший по странам Востока. Особенно прославился переводом на франц. язык сказок «Тысячи и одной ночи». 96

Гельмгольц (Helmholtz) Герман (1821—1894), нем. естествоиспытатель. Автор классического труда по муз. акустике (1863). 13

Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685—1759), нем. композитор. 12, 13, 88

Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832), нем. поэт, прозаик, естествоиспытатель, гос. деятель. 18, 19, 21, 84, 95, 105, 106

Гильман (Guilman) Александр (1837—1914), франц. композитор, органист, педагог, муз. редактор. Вместе с Ж. Бордом и В. д'Энди основал в Париже «Schola cantorum» («Певческую школу»). Автор месс, произведений для органа и др. соч. 80

Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд (1714—1787), австр. композитор. 74, 74, 77, 80, 81, 92, 107

Гомер (Ὅμηρος), легендарный др.-греч. эпич. поэт. 62

Готшед (Gottsched) Иоганн Кристоф (1700—1766), нем. драматург, теоретик искусств. Будучи приверженцем Буало, пропагандировал его эстетический кодекс. 101

Грёз (Greuze) Жан Батист (1725—1805), франц. художник; изображал главным образом сцены из жизни «третьего сословия». 18

Гретри (Grétry) Андре Эрнест Модест (1741—1813), франц. композитор, по происхождению бельгиец. Мастер комич. оперы, творчество которого развивалось отчасти под влиянием эстетики энциклопедистов. Написал свыше 50 опер и несколько лит. работ, в том числе интересные «Мемуары». 17, 71

Гримм (Grimm) Фридрих Мельхиор (1723—1807), писатель, журналист, муз. критик, просветитель; по национальности немец. В 1749—1792 жил во Франции. Первоначально был приверженцем Рамо, но во время гастролей в Париже итал. труппы (1752) сделался сторонником оперы-буффа. 18, 71, 73, 76, 96, 97

Дакен (Daquin) Луи Клод (1694—1772), франц. композитор, органист, клавесинист. Автор пьес для клавесина (среди которых прославленная «Кукушка») и рождественских песен (позлей) для органа и клавесина. 62

Д'Аламбер, Ле Рон д'Аламбер (Le Rond d'Alambert) Жан (1717—1783), франц. философ, математик, физик, астроном, акустик и муз. эстетик. 72, 104

Дебюсси (Debussy) Клод Ашиль (1862—1918), франц. композитор. 27, 41, 79, 80, 85—87, 91, 107, 109

Дезормьер (Désormière) Роже (1898—1963), франц. композитор, дирижер, муз.-общественный деятель. Пропагандировал произведения как старинной, так и современной музыки. 11, 84

Делакруа (Delacroix) Эжен (1798—1863), франц. художник, ярчайший представитель романтизма. Интересны и его лит. соч. — «Дневник», письма, статьи. 35

Деспорт (Desportes) Александр Франсуа (1661—1743), франц. художник. Писал портреты, натюрморты, театр. декорации, расписывал плафоны, декоративные панно; особенно прославился зарисовками сцен из жизни животовых. 94

Дестуш (Destouches) Андре Кардиналь (1672—1749), франц. композитор, один из наиболее интересных в период между Люлли и Рамо. Стал заниматься композицией уже взрослым, служа офицером в королевском мушкетерском полку. Автор опер, опер-балетов, кантат и духовных соч. Одним из первых франц. композиторов он использовал оркестр для передачи психологич. состояния героев. 38, 46, 100, 103, 104

Дефонтен (Desfontaine) Пьер Франсуа (1685—1745), франц. литератор. Перевел на франц. язык «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта. Его переводы Вергилия считались лучшими франц. прозаич. переводами лат. поэта. 76

Дидро (Diderot) Дени (1713—1784), франц. философ, писатель-романист, драматург и теоретик искусства, просветитель. 71, 72, 84

Довернь (Dauvergne) Антуан (1713—1799), франц. композитор, скрипач-виртуоз. С 1740 руководил оркестром театра Королевской академии музыки. Как композитор прославился оперой «Менялы» (1753), фактически первой франц. комич. оперой. 17

Дюка (Dukas) Поль (1865—1935), франц. композитор, муз. критик, педагог. Автор оперы, балета, симфонии, произведений для фп. и др. соч. Будучи почитателем и знатоком творчества Рамо, создал новую редакцию «Галантной Индии» и др. его муз.-сценич. произведений. 24, 80, 86, 87

Дюмениль (Dumesnil) Рене (1879—1967), франц. литературовед, музыковед. 90, 107

Дюран (Durand) Мари-Огюст (1830—1909), франц. органист, композитор, муз. издатель. В 1870 совместно с Шёневерком освоил известную

фирму «Дюран и Шёневерк» (с 1891 — «Дюран и сын», с 1934 — «Дюран и К°»), которая издает преимущественно произведения франц. композиторов. 25, 80

Дюфурк (Dufourcq) Норбер (р. 1904), франц. органист, музыковед, муз.-обществ. деятель. Один из основателей и вице-президент общества «Друзья органа». Секретарь дирекции Словарей Ларусс (1928—1970). Редактор ряда журналов. Президент франц. Общества музыковедения (1957—1959). 83, 87

Жанги-Бернар — см. *Бернар*.

Желиот (Jelyotte) Пьер (1713—1797), франц. певец-контратенор (высокий тенор), композитор. Обладал феноменальным по силе и красоте голосом. Исполнял ведущие партии в «Галантной Индии», «Касторе и Поллуксе», «Дардане», «Зороастре». Создавая теноровые партии в своих операх, Рамо ориентировался на его возможности. Желиот — автор песен, пользовавшихся популярностью, и комедия-балета. 63

Жироуду (Giraudoux) Жан (1882—1944), франц. драматург. Мастер интеллектуальной и острокофликтной драмы. 20

Жоливе (Jolivet) Андре (1905—1974), франц. композитор. В 1936 вместе с О. Мессианом, Д. Лесюром и И. Водрие основал группу музыкантов «Молодая Франция». Стремясь к обновлению выразительных средств, широко использует в своей музыке лады и ритмы стран Африки и Азии, а также экзотических океанских островов. Написал много музыки в разных жанрах. 90, 109

Жюссом (Jusseume) Люсьен (1861—1925), франц. театральный художник. В течение 25 лет был постоянным художником театра «Опера-комик», работая также и для других парижских театров. 88

Иомелли (Iomelli) Никколо (1717—1774), — итал. композитор, видный представитель неаполитанской оперной школы. 74

Казот (Cazotte) Жак (1719—1792), франц. поэт, прозаик. Принимал участие в войне буфонов». В статье «Оперная война» (1753) восторженно высказывался о творчестве Рамо (особенно о «Платее») и, решительно выступая против «Письма о французской музыке» Руссо, резко критиковал нападки философа на вокальные украшения, применяемые Рамо (по мнению Казота, эти украшения органически присущи франц. речитативу как прием выразительности). 71

Кальцабиджи (Calzabigi) Раньери Симоне Франческо Мария да (1714—1795), итал. либреттист, автор либретто опер Глюка и многих др. композиторов. 95

Кампра (Campra) Андре (1660—1744), франц. композитор, один из наиболее значительных в период между Люлли и Рамо. С 1730 руководитель Королевской академии музыки и танца. Автор 43 опер-балетов и муз. трагедий. 14, 56, 104

Капле (Caplet) Андре (1878—1925), франц. композитор, оперный дирижер. Был связан тесной творческой дружбой с Дебюсси, дирижировал премьерой его «Мученичества св. Себастьяна» и лондонской премьерой «Пеллеаса и Мелизанды». 107.

Кармонтель (Carmonetel) Луи, наст. фамилия *Каррожис* (1717—1806), франц. художник, драматург. Как художник приобрел известность главным образом благодаря наброскам и портретам, нарисованным пером и точно запечатлевавшим натуру. 17, 18

Каффиери (Caffieri) Жан-Жак (1725—1792), франц. скульптор, по происхождению итальянец. Создал выразительные скульптурные портреты Корнелия, Мольера, Вольтера, Люлли, Рамо и др. 18

Каюзак (Cahuzac) Луи де (1706—1759), франц. драматург. Писал трагедии, комедии, оперные либретто (в том числе 8 для Рамо, который находился в нем чуткий отклик своим требованиям). 95

Кёклен (Kochlin) Шарль (1867—1950), франц. композитор, музыковед, писатель, педагог, обществ. деятель. По происхождению эльзасец. Один из основателей общества «Франция—СССР» и председатель его муз. секции. Автор оперы, балетов, симфоний, камерно-инстр. ансамблей и др. соч. Среди теоретич. работ Кёклена выделяется капитальный «Трактат по гармонии» (1927—1930). 25, 105, 106

Кино (Quinault) Филипп (1635—1688), франц. поэт, драматург, либреттист. Постоянный сотрудник Люлли. 103

Клодель (Claudel) Поль Луи Шарль (1868—1955), франц. поэт, прозаик, драматург, переводчик, дипломат. По его пьесам созданы оперы и оратории Мийо, Онеггера и др. композиторов. 62

Кокто (Cocteau) Жан (1889—1963), франц. писатель, поэт, драматург, художник, скульптор, кинорежиссер, сценарист, либреттист и муз. критик. Оказал влияние на развитие франц. музыки 20-х гг. Боролся против академизма, однако стремление к стилистич. новизне нередко становилось у него самодовлеющим. Автор либретто опер и балетов Стравинского, Мийо, Пуленка и др. композиторов. 10

Колле (Collé) Шарль (1709—1783), франц. писатель, драматург. Автор небольших комедий, оперных либретто и текстов модных куплетов, в большинстве случаев гривуазных. Работая над либретто героической пасторали Рамо «Дафнис и Эгле» (1753), навсегда рассорился с композитором, требовавшим от либреттистов беспрекословного подчинения его муз. намерениям. 16, 18, 74

Кондильяк (Condillac) Этьен Бонно де (1715—1780), франц. аббат, философ-деист, просветитель, сторонник сенсуализма. Автор работ по философии, логике, эстетике, экономич. вопросам. 13

Коло (Coraeu) Жак (1879—1949), франц. актер, режиссер, театр. деятель. Основал в Париже театр «Вье коломбье». Веря в воспитательно-этич. значение театра, стремился создавать философские спектакли, глубоко раскрывающие жизнь человеческого духа. 106

Корнель (Cornaille) Пьер (1606—1684), франц. драматург. 46, 72

Купель (Coupel) Шарль Антуан (1694—1752), франц. художник, прославившийся остроумными, красочными и выразительными рисунками действующих лиц в различных спектаклях, их зафиксированными позами, выражением лиц, костюмами. 89

Куперен (Couperin) Франсуа (1668—1733), франц. композитор. 12, 21, 23, 27, 44

Кюрзон (Cuzzon) Анри де (1861—1934), франц. музыковед, муз. критик. Наиболее значительны его статьи по истории театра и музыки в XVIII—XIX вв. 77

Лабрюйер (La Bruyère) Жан де (1645—1696), франц. писатель, автор знаменитой книги «Характеры или нравы этого века» (1688), которая содержит афоризмы, характеристики, диалоги и сценки, сатирич. обрисовывающие имущие классы эпохи Людовика XIV. 89, 98

Ла Диксмери (La Dixmerie) Никола (1731—1791), франц. писатель; по происхождению фламандец. Среди его многочисленных произведений — «Философские и нравственные сказки» (1765) и «Два возраста» вкуса и гениальностей при Людовике XIV и Людовике XV». 30, 74

Лало (Lalo) Пьер (1866—1943), франц. муз. критик. Сын композитора Э. Лало. Пользовался значительным влиянием, способствовал достойной оценке ряда непонятых публикой и забракованных критикой произведений. 17

Лаланд (Lalande) Мишель Ришар де (1657—1726), франц. композитор, органист. Автор балетов, придворных дивертисментов, симфоний, духовных соч. (среди которых «Magnificat» и мессы). 75, 83, 93

Лалуа (Lalou) Луи (1874—1944), франц. музыковед и муз. критик. Его монографии о Рамо и Дебюсси считаются одними из лучших работ об этих композиторах. 81

Ла Мот — см. *Удар де Ла Мот*.

Ларошфуко (La Rochefoucauld) Франсуа VI де, герцог (1613—1680), франц. писатель. Особенно известен сборником «Размышления, или Сентенции и афоризмы о морали» (вышел анонимно в 1665), который отличается высоким стилистич. мастерством, свидетельствует о тончайшей наблюдательности автора и является документом, исчерпывающе отражающим картину морального распада дворянского общества. 97

Лассер (Lassege) Пьер (1867—1930), франц. философ и муз. критик. Автор интересных исследований «Дух франц. музыки» и «Философия муз. вкуса». 44

Латур (Latour) Морис Кантен (1704—1788), франц. художник-портретист. Писал преимущественно пастелью. 18, 19

Лафайет (La Fayette) Мари Мадлен, графиня (1634—1693), франц. писательница, одна из самых знаменитых женщин XVII века. Особенно прославилась романом «Принцесса Клевская». 104

Лафатер (Lavater) Иоганн Каспар (1741—1801), швейц. писатель, поэт, священник, богослов. Автор лирич. стихов, эпич. поэм, богословских соч. В книге «Физиологические фрагменты для поощрения человеческих знаний и любви» (1775—1778) пытался обосновать связь между характером человека и очертанием его черепа и лица. 18, 19

Лафонтен (Lafontaine) Жан де (1621—1695), франц. поэт, баснописец. 20, 96, 101

Лебег (Lebègue) Никола (1611—1702), франц. композитор, органист. Будучи знатоком органостроения, следил за всеми большими органами, построенными во Франции в царствование Людовика XIV. 24

Ле Жён (Le Jeune) Клод (1530—1600), франко-фламанд. композитор, автор многоголосных псалмов, месс, мотетов, инструм. фантазий, арий, итал. канцонетт. 59

Леклер (Leclair) Жан Мари, старший (1697—1764), франц. скрипач, композитор, педагог, танцовщик, балетмейстер. Его муз. творчество сыграло важную роль в формировании франц. скр. школы XVIII в. Автор оперы, концертов для скр., сонат для скр. с basso continuo и для двух скр. без баса, трио-сонат и др. соч. 75

Леман (Lehmann) Морис (XX в.), директор театра «Гранд-Опера». 84, 88

Ленотр (Le Nôtre) Андре (1618—1700), франц. архитектор, выдающийся планировщик парков, видный представитель классицизма. Создал парки в Версале, Фонтенбло, Тюильри и др. 92, 93

Лео (Leo) Леонардо Ортензио Сальваторе (1694—1744), итал. композитор, видный представитель неаполитанской оперной школы. 74

Ле Риш де Ла Пуплиньер (Le Riche de la Poupinière) Александр Жан Жозеф (1691—1762), неизменно разбогатевший откупщик налогов; литератор-дилетант, любитель музыки, меценат. 14, 16, 78

Ле Серф де Ла Вьевиль (Le Cerf de la Viéville) Жан Лоран (1674—1707), франц. вельможа, хранитель печати парламента Нормандии. Образованный музыкант и муз. критик, знаток истории и литературы. Выступил против аналогета итал. искусства аббата Рагене в труде «Сравнение итальянской музыки с музыкой французской, в котором после исследования во всех подробностях преимуществ спектаклей и достоинств композиторов обеих национальностей явно продемонстрировано, в чем заключаются подлинныи красоты музыки» (Брюссель, 1704—1705). 12, 98

Лихтенберже (Lichtenberger) Аври (1864—1941), франц. ученый, филолог и музыковед, проф. нем. литературы в Сорбонне. Автор многих трудов о Вагнере и др. 106

Лифар (Lifar) Серж, наст. имя и фамилия Сергей Михайлович *Лифарь*

(р. 1905, Клеве), рус. танцовщик, балетмейстер, педагог, литератор; с 1923 за рубежом. Внес большой вклад в развитие франц. балета. 90

Лоррен (Lorrain) Клод (1600—1682), франц. художник-пейзажист. 33, 53, 95

Людовик XIV (Louis XIV, 1638—1715), франц. король с 1643. 89, 98, 102, 104

Людовик XV (1710—1774), франц. король с 1715, правнук Людовика XIV. 10, 11, 17, 87, 89

Люлли (Lulli, Lully) Жан-Батист (Джованни Баттиста, 1632—1687), франц. композитор, скрипач, театр. деятель; по происхождению итальянец. Придворный композитор Людовика XIV, руководитель Королевской академии музыки. Основоположник франц. классич. оперы (муз. трагедии). Создал также балеты, камерно-инструм. и церк. соч. 24, 35, 38, 46, 77, 93, 100, 103

Мальбранш (Malebranche) Никола (1638—1715), франц. философ-идеалист, богослов. 96

Маре (Maret) Юг (1726—1786), французский ученый — медик, биолог, химик. Земляк и горячий почитатель Рамо. Во время своего трехлетнего пребывания в Париже познакомился с композитором и стал собирать о нем биографические сведения. Работа Маре «Нохвала Жаку Филиппу Рамо» (1765) — наиболее полное для своего времени жизнеописание Рамо. 12, 14, 16—18, 30, 61

Маршан (Marchand) Луи (1669—1732), франц. органист, клавесинист, композитор, педагог, мастер импровизации. В числе его учеников П. Дюмаж и Л. Дакен. 83

Массон (Masson) Поль-Мари (1882—1954), франц. музыковед, литератор, педагог, председатель Франц. музыковедческого общества (1943—1948). Автор ряда работ по муз. вопросам, среди которых монография о Берлиозе (1923) и капитальный труд «Оперное творчество Рамо» (1931). 44

Мейер (Meuer) Марсель (1897—1958), франц. пианистка, пропагандирующая соврем. музыку. 20

Мельяк, правильнее *Мейяк* (Meilhac) Аври (1831—1897), франц. драматург, либреттист. Начал творческую деятельность как писатель-юморист и художник. Позднее в содружестве с Л. Галеви создал либретто многих оперетт Оффенбаха и оперы Бизе «Кармен», а совместно с Ф. Жилем — оперы Массне «Манон». 62

Мессаже (Messenger) Андре Шарль Проспер (1853—1929), франц. композитор, оперный дирижер. Работал в театрах «Опера комик», «Гранд-Опера» (Париж), «Кювент-Гарден» (Лондон). Дирижировал премьерой оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». Автор комич. опер, оперетт, балетов и др. соч. 81

Мессиаен (Messiaen) Оливье Эжен Проспер Шарль (р. 1908), франц. композитор, органист, музыковед, педагог. В своем творчестве применяет сложные ладовые структуры и ритмич. системы. Свои творческие находки обосновал теоретически в трактате «Техника моего муз. языка» (1944). Автор многочисленных соч. для орк., фп., органа, хора, камерн. ансамбля, голоса с фп. и др. 13

Метастазιο (Metastasio) Пьетро, наст. фамилия *Транасси* (1698—1782), итал. поэт, либреттист, музыкант. Автор либретто опер многих композиторов, в том числе Генделя, Перголези, Лео, Йомелли, Глюка, Гайдна, Моцарта. 95

Миго (Migot) Жорж (1891—1976), франц. композитор, муз. писатель. С 1948 хранитель музея старинных инструментов при Парижской консерватории. Автор ораторий, симфоний, фп. соч. и др. 14, 86, 92, 108

Мийо (Milhaud) Дариус (1892—1974), франц. композитор, дирижер,

муз. критик, педагог. Его творческое наследие огромно и охватывает практически все муз. жанры. 109

Михаэлис (Michaelis) (XIX в.), парижский издатель. 108

Модюи (Mauquit) Жак (1557—1627), франц. композитор. Его капитальный труд — реквием, написанный для траурной службы по скончавшемуся поэту Ронсару. 59

Мольер (Molière) Жан Батист, наст. фамилия *Поклен* (1622—1673), франц. драматург, актер, театр. деятель. 102, 103, 104

Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756—1791), австр. композитор. 12, 82

Обен (Aubin) Тони (р. 1907), франц. композитор, муз.-обществ. деятель; дирижер оркестра Франц. радио. 80

Оффенбах (Offenbach) Жак (Якоб), наст. фамилия Эбершт (1819—1880), франц. композитор, театр. дирижер, виолончелист, организатор театра и режиссер, по происхождению немец. Основатель и крупнейший представитель франц. оперетты. 62

Паскаль (Pascal) Блез (1623—1662), франц. математик, физик, философ, писатель. 102, 103

Пассеро (Passereau), франц. композитор и певец, священник. Пел теноровые партии в капелле герцога Ангулемского, будущего короля Франциска I. В коллективных сборниках опубликованы некоторые его соч., относящиеся к периоду 1530—1547: мотет и более 20 полифонич. песен, пользовавшихся в свое время успехом (среди них та, начало текста которой приводит Ж. Малиньон). 67

Перголези (Pergolesi) Джованни Баттиста (1710—1736), итал. композитор. 70, 74

Пирон (Piron) Алексис (1689—1773), франц. драматург. Земляк Рамо и искренний почитатель его творчества. Писал стихи, комедии, трагедии, фарсы, пародии. Будучи остроумным сатириком, приобрел в Париже больше врагов, нежели покровителей, и всю жизнь прожил в бедности. 18

Пуленк (Poulenc) Франсис (1899—1963), франц. композитор, пианист. Его творчество отличается лирич. проникновенностью, мелодич. богатством, сочностью гармонии. Автор опер, балетов, вок.-симф. произведений, концертов для разл. инструментов, соч. для фп., инструм. ансамблей, песен и др. 60

Пуссен (Poussin) Николас (1594—1665), франц. художник, основоположник и крупнейший представитель классицизма в живописи. 11

Равель (Ravel) Морис (1875—1937), франц. композитор. 17

Рагене (Ragueneau) Франсуа (1660—1722), франц. литератор, аббат. В 1698, сопровождая кардинала Бульонского, приехал в Рим, где был захвачен красотой итал. искусства и занялся его изучением. Результатом этого явились лит. труды Рагене. Его работа «Параллель между итальянцами и французами в том, что касается музыки и опер» (1702), в которой отдавалось явное предпочтение муз. искусству Италии, вызвала во Франции «войну» между приверженцами франц. и итал. музыки. 12, 17

Рамо (Rameau) Клод (1689—1761), франц. органист, брат Ж. Ф. Рамо. 13

Расин (Racine) Жан Батист (1639—1699), франц. драматург. 11, 33, 36, 38, 72, 82, 94, 104

Ре (Rey) Робер (1888—?), франц. искусствовед. Был хранителем Нац. музея Фонтенбло. Автор книг «Поль Гоген», «Современная живопись», «Против абстрактного искусства» и др. 88

Ребер (Reber) Анри (1807—1880), франц. композитор, муз. теоретик.

Автор опер, балета, симфоний, романсов и др. соч.; особенно знаменитым в свое время был его «Трактат по гармонии» (1862). 13

Рембрандт (Rembrandt) Харменс ван Рейн (1606—1669), голланд. художник. 95

Риман (Riemann) Карл Вильгельм Юлиус Гуго (1849—1919), нем. музыковед, композитор, дирижер. Научное наследие Римана охватывает все области муз. теории, а также историю музыки, эстетику и критику. Мировую известность приобрел его «Муз. словарь» (1882, в дальнейшем неоднократно переизд. с доп.). 13, 100

Роже (Raugel) Феликс (1881—1962), франц. музыковед, дирижер, муз.-обществ. деятель. 11, 83, 84

Ролан-Манюэль (Roland-Manuel), наст. имя и фамилия Ролан Алексис Манюэль Леви (1891—1966), франц. композитор, музыковед. С 1949 был президентом Международного муз. совета при ЮНЕСКО. Автор опер, балетов, ораторий, симф., камерных и вок. соч., а также книг о Рамо, Равеле, де Фалье и др. 11

Роллан (Rolland) Ромен (1866—1944), франц. писатель, музыковед, обществ. деятель. 72, 88

Ронсар (Ronsard) Пьер де (1524—1585), франц. поэт, знаток и исследователь родного лит. языка, музыкант, владевший искусством игры на лютне. 32

Рошет (Rochette) (конец XIX—нач. XX в.), франц. художник. 88

Руссо (Rousseau) Жан-Жак (1712—1778), франц. философ, писатель, композитор, 12, 16, 70—72, 74—77, 82, 96, 104

Руссель (Roussel) Альбер Шарль Поль Мари (1869—1937), франц. композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. В его творчестве проявились черты импрессионизма, позднее — неоклассицизма. Автор опер, балетов, симфоний, музыки к драм. спектаклям и др. 106

Севинье (Sévigné) Мари де, маркиза (1626—1696). Близка к двору Людовика XIV, с тонкой наблюдательностью обрисовывала в своих письмах (в большинстве своем адресованных дочери) быт и нравы придворной среды, описывала во всех подробностях крупные и мелкие происшествия, касалась важных политических событий, освещая их с точки зрения слегка фрондирующей, но по существу верноподданнически настроенной знати. Эти письма — не только ценный исторический документ, но и образец классической прозы. 103

Седен (Sedaine) Мишель Жан (1719—1797), франц. драматург. Ученик и последователь Дидро. Либреттист опер Монсеньи. 71

Сен-Санс (Saint-Saëns) Шарль Камиль (1835—1921), франц. композитор, пианист, органист, дирижер, муз. критик, педагог, муз.-обществ. деятель. 80, 82, 108

Сент-Аман (Saint-Amant) Марк Антуан Жерар (1594—1661), франц. поэт. В его творч. наследии сочетаются произведения в галантном стиле и в «вакхическом» духе. 101

Сент-Эвремон (Saint-Evremond) Шарль (1613—1703), франц. писатель. Представитель группы дворянских вольнодумцев эпохи абсолютизма; эмигрировал в Англию. Большой любитель музыки, не раз писал о ней (преимущественно о музыке оперной). Ироническим отношением к итал. опере XVII в. и ее оценкам современниками проникнуты его работы «Рассуждения об опере» и «Разъяснение относительно того, что говорится о музыке итальянцев». 72

Сервандони (Servandoni) Джованни Никколо (1695—1766), итал. архитектор, живописец, театр. художник, машинист сцены. С 1724 жил в Париже, с 1728 — главный художник-декоратор Королевской академии музыки. Создал сценич. оформление целого ряда спектаклей, в том числе оперы-балета Рамо «Галантная Индия». 56, 98

Скарлатти (Scarlatti) Джузеппе Доменико (1685—1757), итал. композитор, органист, клавесинист. 12, 77

Согс (Sauguet) Анри (р. 1901), франц. композитор. Член Франц. академии изящных искусств. Его творчество неразрывно связано с франц. нап. традицией, отличается глубокой искренностью высказывания. Автор опер, оперетт, балетов, симфонии, муз. к драм. спектаклям и фильмам, др. соч. 83

Стравинский Игорь Федорович (1882—1971), рус. композитор. 66

Теофиль, Теофиль де Вио (Théophile de Viau) Тристан (1590—1626), франц. поэт. Вольнодумец, прославлявший земные радости и отвергавший все, что стесняет индивидуальную свободу. Подвергался жестоким преследованиям. 101

Тома (Thomas) Шарль Луи Амбруаз (1811—1896), франц. композитор, педагог, директор Парижской консерватории. Один из создателей жанра лирич. оперы. Музыка его мелодична, доходчива, но лишена яркого своеобразия. Помимо многочисленных опер, писал балеты, кантаты, камерно-инстр. соч. и др. 82

Торелли (Torelli) Джакомо (1608—1678), итал. архитектор-декоратор, машинист сцены. Изобретенные им машины давали возможность производить быстрые смены декораций. 98

Тэн (Taine) Ипполит (1828—1893), франц. философ, историк, один из наиболее влиятельных во 2-й половине XIX века знатоков искусства и литературы. 11, 89

Удар де ла Мот (Houdar de La Motte) Антуан (1672—1731), франц. поэт, прозаик, драматург, либреттист, переводчик, теоретик искусства, передовой лит.-обществ. деятель. Противник условностей классицизма, стремился к реформам в области драматич. и оперн. театра. Как либреттист сотрудничал с Кампра, Детушем и др. композиторами. 13, 14, 56

Филидор (Philidor) Франсуа Авдре, наст. фамилия *Даникан-Филидор* (1726—1795), франц. композитор, шахматист. Ученик А. Кампра. Один из создателей франц. комич. оперы, в творчестве которого отчетливо наметились тенденции к быт. реализму. Как шахматист был сильнейшим мастером XVIII века, основоположником позиционного метода игры, и видным теоретиком. 74

Флобер (Flaubert) Гюстав (1821—1880), франц. писатель. 91

Фонтенель (Fontenelle) Бернар ле Бовье (1657—1757), франц. писатель, ученый, философ и обществ. деятель. Предшественник просветителей, он выступил зачинателем лит. жанра, в котором научно-философская пропаганда сочеталась с занимательностью изложения и изяществом стиля. 96

Форе (Faure) Габриэль Юрбен (1845—1924), франц. композитор, органист, дирижер, педагог, муз. критик, муз.-обществ. деятель. Директор Парижской консерватории в 1905—1920. Пропагандировал творчество Рамо. 80, 108

Франк (Franck) Сезар Огюст (1822—1890), франц. композитор, 108

Хиллер (Hiller) Фердинанд (1811—1885), нем. композитор, пианист, дирижер, хормейстер, муз. критик и писатель, педагог, муз.-обществ. деятель. Его лучшие муз. соч. относятся к жанру миниатюр (вок. и инстр.). 96

Хирш (Hirsch) Жорж (XX в.), директор театра «Гранд-Опера». 84

Шабанон (Chabanon) Мишель Поль (1730—1792), франц. писатель и лит. критик. Был почитателем творчества Рамо и другом композитора, который охотно беседовал с ним. Автор брошюры «Похвала г. Рамо», опубликованной сразу после смерти композитора. 17

Шабрие (Chabrier) Алексис Эмманюэль (1841—1894), франц. композитор. Его творчество отличается богатством фантазии, неумным темпераментом, неиссякаемой колористич. выдумкой. Автор опер, оперетт, поэмы-рапсодии «Испания» для орк., пьес для фп., романсов и др. 22, 49, 66, 69, 109

Шантавуан (Chantavoine) Жан (1877—1952), франц. музыковед и муз. критик. Среди его работ— книги «Музыканты и поэты» (1912) и «От Куперена до Дебюсси» (1921). 72, 79

Шарпантье (Charpentier) Гюстав (1860—1956), франц. композитор и муз.-обществ. деятель. Подобно Брюно, ввел в оперу новых героев— простых людей из народа. Особенно прославился оперой «Луиза» (1900). Его музыка незамысловата и несколько сентиментальна. 73

Шиллер (Shiller) Иоганн Кристоф Фридрих (1759—1805), нем. поэт, драматург, теоретик искусства. 95

Шопен (Chopin) Фридерик (1810—1849), польский композитор. 82

Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856), нем. композитор. 24

Эвиг (Hewitt) Морис (1844—?), франц. скрипач, основатель квартета и камерного оркестра его имени, профессор Парижской консерватории. 11, 28

Инди (d'Indy) Поль Мари Теодор Венсан д' (1851—1931), франц. композитор, органист, дирижер, педагог, теоретик искусств, муз.-обществ. деятель. Один из основателей «Schola cantorum» («Певческой школы»). Способствовал возрождению старинной музыки, редактировал произведения Детуша, Монтеверди, Рамо и др. Автор опер, симфоний, симф. поэм, соч. для органа, фп. и мн. др. 80, 86

Эсхил (Αἰσχύλος) (525—456 до н. э.) — др.-греч. драматург, музыкант. 62

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
ВЫХОД МОЛОДОГО ГЕРОЯ	10
Рамо как личность	12
«Терпение, молодой человек!»	13
Карьера Рамо	14
Не принято называть его «Жан Филипп»	17
«Искусство изучения физиогномики»	18
СЮИТЫ И АНСАМБЛИ	20
Сюиты для клавирина	20
Ансамбли	27
ОПЕРЫ	30
«Ипполит и Арисия», или Анти-Расин	30
«Кастор и Поллукс», или Автобиографическая опера	38
«Дардан», или Талисман	48
БАЛЕТЫ	55
«Галантная Индия», или Приложение к путешествию Бугеввиля	55
«Платея, или Ревнивая Юнона»	62
БУФФОНЫ	70
Музыка и политика	71
Музыка и литература	73
Только музыка	75
Кризис в публике	77
ДЕЛО РАМО	79
Германия и господин Крош	80
Неудачи	81
Удовлетворенные и пораженцы	82
Дядюшка «племянника Рамо»	83
СКАНДАЛ В ОПЕРЕ	85
Музыкальное святотатство	86
Недостойный спектакль	88
ДРАМАТУРГИЯ	91
Версаль	92
Королевское празднество	93

Каникулы разума	96
Опера и барокко	97
...Женщина без модной прически	98
Глаз и ухо	99
ЭРОС ПЕРЕД СВОИМИ СУДЬЯМИ	101
Музыка любви	104
Перспектива	105
У кого справляться о пути?	107
Да здравствует Рамо! Долой Икса!	107
Рамо, автор будущего	108
Комментарии	110
Указатель имен	114

Жан Малиньон

ЖАН ФИЛИПП РАМО

Редактор *А. В. Вульфсон*

Художник *А. А. Карнацкий*

Худож. редактор *Р. С. Волховер*

Техн. редактор *О. Е. Дарионова*

Корректор *Т. В. Львова*

ИБ № 3165

Сдано в набор 25.05.83. Подписано в печать 12.10.83. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура шрифта „Обыкновенная новая“. Печать высокая. Усл. печ. л. 8. Уч.-изд. л. 8,45. Изд. № 2377. Тираж 25 000 экз. Заказ 669. Цена 60 к.

Издательство „Музыка“, Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

М 18 **Малиньон Ж.**
Жан Филипп Рамо/Пер. с франц., коммент. и указатель Д. Шен.— Л.: Музыка, 1983. 124 с., нот.

Увлекательно написанный очерк жизни и творчества великого французского композитора. Автор рассматривает наиболее значительные произведения Рамо, освещает сложную судьбу его творческого наследия.

М 490500000—695 567—83

026(01)—83

78.071.1

60 к.