



Научная статья

УДК 792.54:782.1:111.852(44)"17"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.04>

## Жертвоприношение «Омфалы»: барон фон Гримм о будущем оперного искусства во Франции

*К 300-летию со дня рождения  
Фридриха Мельхиора фон Гримма*

Анастасия Александровна Хлюпина

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,  
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация  
[anastasia.khlupina@yandex.ru](mailto:anastasia.khlupina@yandex.ru)<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9564-8461>

**Аннотация.** Впервые на русском языке публикуется перевод известного документа музыкальной эстетики XVIII столетия — «Письма об «Омфале»» Ф. М. фон Гримма (1752). Перевод снабжен обширными комментариями и вступительной статьей, в которой опровергается популярный миф о принадлежности «Письма» к «войне буфонов», а сама брошюра рассматривается в широком музыкально-эстетическом контексте эпохи.

Оказавшись в Париже в разгар споров между люллистами и рамистами, немецкий литератор занял сторону Рамо и одним из первых открыто заявил о необходимости реформы французского музыкального театра. Критикуя старый репертуар, он подвергает нападкам недавно возобновленную на сцене музыкальную трагедию «Омфала» А. К. Детуша (1701) — один из столпов люллистского оперного канона. Гримм отдает должное литературной основе оперы — либретто А. У. де Ламотта, но предьявляет претензии музыке уважаемого в то время композитора. При этом, в отличие от авторов предшествующих критических отзывов о старой французской опере (*la musique ancienne*), Гримм осуждает не столько устаревшие танцы и симфонические эпизоды, вычурную манеру исполнения, сколько основу и гордость люллистской музыкальной трагедии — ее речитатив, отказывая ему в «музыкальной» выразительности, то есть в способности чутко реагировать на поэтическое слово.

Оригинальный музыкально-критический очерк Гримма содержит прозрения будущего Парижской оперы, а также ценные наблюдения над эволюцией музыкальных вкусов парижан. Его публикация подготовила почву для последующих дебатов о судьбах национальной оперы во Франции, прежде всего для острополемических трудов приятеля Гримма Ж.-Ж. Руссо.

**Ключевые слова:** Фридрих Мельхиор фон Гримм, Жан-Филипп Рамо, Андре Кардиналь Детуш, «Омфала», французская опера XVIII века, музыкальная эстетика, спор люллистов и рамистов, война буфонов, *ancienne musique*, *pouvelle musique*

**Для цитирования:** Хлюпина А. А. Жертвоприношение «Омфалы»: барон фон Гримм о будущем оперного искусства во Франции // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 2 (июнь 2023). С. 324–365. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.04>.

Research article

# The Sacrifice of “Omphala”: Baron von Grimm on the Future of the Opera in France

## *A Tercentenary Tribute to Friedrich Melchior von Grimm*

Anastasia A. Khlyupina

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,  
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia  
anastasia.khlyupina@yandex.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9564-8461>

**Abstract:** For the first time a translation of the well-known document of musical aesthetics of the 18<sup>th</sup> century — “Letter on Omphale” by F. M. von Grimm (1752) — is published into Russian. Translation is provided with extensive comments and an introductory article, which refutes the popular myth that the “Letter” belongs to the “querelle des bouffons”, and the pamphlet itself is considered in the broad musical and aesthetic context of the era.

After moving to Paris in the midst of the ramiste-lulliste querelle, the German writer took the side of Rameau and one of the first openly declared the need for reform of the French musical theater. Criticizing the old repertoire, he attacks the musical tragedy “Omphale” by A. C. Destouches (1701) recently revived on the stage — one of the pillars of the opera canon of Lully. Grimm pays tribute to the literary basis of the opera — to the libretto of A. H. de la Motte, but makes claims to the music of the respected at the time composer. At the same time, unlike the authors of previous critical reviews of the old French opera (la musique ancienne), Grimm condemns not the old-fashioned dances and symphonic episodes, the pretentious manner of performance, but the basis and pride of the Lullist style musical tragedy — its recitative, denying him “musical” expressiveness, that is, the ability to sensitively respond to the poetry.

Grimm’s original musical-critical essay contains foresight of the future of the Paris Opéra, as well as valuable observations on the evolution of Parisian musical tastes. Its publication paved the way for subsequent debates about the fate of the national opera in France, primarily for the sharply controversial works of Grimm’s friend J.-J. Rousseau.

**Keywords:** Friedrich Melchior von Grimm, Jean-Philippe Rameau, André Cardinal Destouches, “Omphale”, 18<sup>th</sup> century French Opera, musical aesthetics, ramiste-lulliste quarrel, querelle des bouffons, ancienne musique, nouvelle musique

**For citation:** Khlyupina, Anastasia A. 2023. “The Sacrifice of ‘Omphala’: Baron von Grimm on the Future of the Opera in France (A Tercentenary Tribute to Friedrich Melchior von Grimm).” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 2 (June): 324–365. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.04>.

**Б**арон Фридрих Мельхиор фон Гримм, перу которого принадлежит публикуемое «Письмо», был не только заметной фигурой среди мыслителей эпохи Просвещения, но и одним из главных участников оперной полемики, происходившей в накаленной интеллектуальной и политической атмосфере Франции середины XVIII столетия. В 1748 году молодой немецкий историк

и дипломат<sup>1</sup> (на самом деле мечтавший о литературном, а не политическом поприще) приезжает в Париж и поступает на службу к саксонскому посланнику графу Августу Генриху фон Фризену. В первый же год пребывания во французской столице Гримм заводит близкую дружбу с Жан-Жаком Руссо<sup>2</sup>, публицистами Гийомом Тома Рейналем и Андре Морелле, философом Клодом Андрианом Гельвецием, участвует в создании первых томов «Энциклопедии наук и ремесел» вместе с Дени Дидро и Жаном Лероном д'Аламбером, а также посещает знаменитый салон мадам д'Эпине. Успешно опубликовав во «Французском Меркурии» несколько исторических эссе, посвященных персоналиям средневековой немецкой литературы<sup>3</sup>, он решает обратиться к более животрепещущей теме — оперному театру, о будущем которого беспрестанно спорили в его окружении. Вскоре представился и подходящий повод — очередное возрождение музыкальной трагедии «Омфала», написанной более полувека назад придворным композитором Андре Кардиналем Детушем<sup>4</sup>. Постановка состоялась 14 января 1752 года, а спустя месяц литератор выпускает критическую брошюру, озаглавленную «Письмо об “Омфале”»<sup>5</sup> (см. ил. 2 на вкладке). Несмотря на известную тенденциозность (а в чем-то и благодаря последней) работа сразу привлекла внимание общества. В кратком отзыве, опубликованном в мартовском выпуске «Французского Меркурия», рецензент хвалит новизну, пронизательность и смелость наблюдений Гримма, опасаясь однако, что не все читатели смогут по достоинству их оценить [12, 139]. Словно бы в подтверждение этих слов появляются «Замечания касательно “Письма об ‘Омфале’”», анонимный автор которых<sup>6</sup> (очевидно представитель консервативного лагеря) оппонирует приезжему публицисту, отмечая категоричность и неправомочность его заявлений. Незамедлительно к дискуссии присоединился Руссо: язвительно сравнивая комментатора с сорокой,

<sup>1</sup> Фридрих Мельхиор Гримм (1723–1807) происходил из небогатой семьи приходского священника из Регенсбурга. Сделав блестящую карьеру в Париже, он отправился в Вену, где в 1770-х годах получил баронский титул на службе у Генриетты Каролины Пфальц-Биркенфельдской, ландграфини Гессен-Дармштадтской. Портретная гравюра Ф. М. Гримма размещена на вкладке (ил. 1).

<sup>2</sup> На страницах своей «Исповеди» Руссо с ностальгией описывает, как вместе с Гриммом они без устали музицировали на клавесине итальянские арии и посещали спектакли Французской комедии [2, 307].

<sup>3</sup> Подробнее о первых литературных опытах Гримма см.: [15, 175].

<sup>4</sup> Андре Кардиналь Детуш (1672–1749) был одним из самых влиятельных деятелей французского музыкального театра своего времени. В первой трети XVIII века он занимал высокие должности при дворе и в Опере (королевского суперинтенданта и капельмейстера камерной музыки, генерального инспектора и директора Королевской академии музыки), а также организовывал концерты духовной музыки в Тюильри для королевы Марии Лещинской. Перу Детуша принадлежат популярная пастораль «Иссе» (1697), шесть музыкальных трагедий (самые известные из них — «Омфала» (1701), «Амадис Греческий» (1699) и «Каллироя» (1712)), несколько балетов (например, знаменитые «Стихии» (1721), созданные в соавторстве с Мишелем Ришаром Делаландом), духовные сочинения и вокальные миниатюры.

<sup>5</sup> Полное название брошюры звучит следующим образом: «Письмо М. Гримма об “Омфале”, музыкальной трагедии, возрожденной на сцене Королевской академии музыки 14 января 1752 года» [10].

<sup>6</sup> «Замечания» были опубликованы отдельной брошюрой 17 марта 1752 года [14]. Их авторство традиционнно приписывается аббату Рейналю, однако веских доказательств у исследователей нет. Убедительнее всего выглядит версия Поль-Мари Массона, согласно которой Рейналь — в тот момент главный редактор «Французского Меркурия» и к тому же хороший друг Гримма — написал упомянутую выше хвалебную рецензию на брошюру, тогда как «Замечания» принадлежали пожелавшему остаться неизвестным критику [11, 3].



Иллюстрации к статье А. Хлюпиной  
«ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ “ОМФАЛЫ”: БАРОН ФОН ГРИММ О БУДУЩЕМ  
ОПЕРНОГО ИСКУССТВА ВО ФРАНЦИИ»



**Ил. 1.** Портрет барона Фридриха Мельхиора фон Гримма. Гравюра Дж. Суэйна с гравированного портрета пера Кармонтеля (1813)

**Plate 1.** Portrait of Baron Friedrich Melchior von Grimm. Engraving by J. Swain after engraved portrait of Carmontel (1813)



L E T T R E  
D E  
M. G R I M M  
S U R  
O M P H A L E,  
TRAGÉDIE LYRIQUE,  
*reprise par l'Académie Royale de  
Musique le 14 Janvier 1752.*

Ingenium cui fit, cui mens divinior, atque os  
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.



---

---

M. D C C. L I I.

---

---

Ил. 2. Титульный лист «Письма об Омфале» Ф. М. Гримма (Paris, 1752).  
Plate 2. Title page of the «Letter on Omphale» by F. M. Grimm (Paris, 1752).  
Paris, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, YF-7841

умеющей лишь бездумно повторять сказанное другими, он выступает в развернутом письме в поддержку своего протеже Гримма, развивая в том числе многие его идеи<sup>7</sup>.

В 1945 году Поль-Мари Массон заметил, что «Письмо об "Омфале"» все еще не заняло подлинного места в историографии французской музыки XVIII века, поскольку долгое время рассматривалось лишь в контексте «войны буффонов» [11, 1]. С тех пор минуло более полувека, однако курьезная история про то, как Гримм осудил французскую придворную оперу, дав высокую оценку итальянской опере-буффа, по-прежнему не утратила своей популярности (особенно в трудах российских авторов). И если с первым утверждением можно с оговорками согласиться, то попытка увязать публикацию брошюры с приездом буффонов не выдерживает никакой критики. Хорошо известно, что полемика вокруг «Письма» завершилась за несколько месяцев до гастролей знаменитой труппы комедиантов под руководством Эустахио Бамбини, а самих буффонов Гримм упоминает лишь вскользь, более того, упрекает французов за чрезмерное увлечение итальянскими комедиями (в первую очередь, оперными пародиями).

На самом деле главным персонажем «Письма» является «французский Орфей» — так Гримм восторженно называет Жан-Филиппа Рамо. Именно ему адресован эпиграф из Горация, помещенный на титульном листе, а количество упоминаний оперных и балетных сочинений композитора в брошюре впечатляет. С такого ракурса «Письмо об "Омфале"» представляется не столько прологом к «войне буффонов», сколько заключительным аккордом в многолетней полемике между люллистами и рамистами, в которой литератор решительно выступает на стороне последних.

Первые годы пребывания Гримма в Париже как раз и совпали с пиком карьеры Рамо (см. ил. 1), чьи произведения широко обсуждались в светских салонах, а музыкально-теоретические открытия — в трудах просветителей<sup>8</sup>. Однако интерес автора «Письма» был не просто данью моде: он искренне восхищался музыкальным гением композитора, о чем свидетельствует его подробный рассказ о первом увиденном в Париже спектакле — комической опере «Платея», а также о балете «Пигмалион». На приезжего литератора, лишь поверхностно знакомого с французским оперным искусством, но заранее настроенного к нему скептически, эти и другие произведения Рамо производят столь сильное впечатление, что он без колебаний возводит композитора в ранг своих кумиров наряду с Иоганном Адольфом Хассе, Карлом Генрихом Грауном, Джованни Баттиста Перголези и другими любимыми музыкантами.

Если постановка «Платеи» представлялась Гримму судьбоносным событием для оперного жанра (см. сноску 20), то «Пигмалион» литератор считал переломным моментом в истории всего французского музыкального театра — особенно

<sup>7</sup> «Письмо М. Гримму касательно "Замечаний", добавленных к его "Письму об "Омфале"» было издано в апреле 1752 также в виде анонимной брошюры [16]. Впрочем, Руссо не скрывал от общества своего авторства, поэтому позднее «Письмо» войдет в полное собрание его сочинений.

<sup>8</sup> Основные положения теоретических трудов Рамо были популярно изложены Д'Аламбером в «Элементах теоретической и практической музыки согласно принципам г-на Рамо» (1752), а в «Предварительном рассуждении» (1751) Д'Аламбер относит композитора к лучшим умам своего времени, отмечая тонкость его наблюдений в области музыкальной теории [1, 118].





Ил. 1. Триумф Рамо. Офорт М. Фессара по картине П.-Л. Дюрана и Ш.-Н. Кошена II (ок. 1766–1787)

Figure 1. Le Triomphe de Rameau (The Triumph of Rameau). Etching by M. Fessard after the painting of P.-L. Durand and Ch.-N. Cochin II (c. 1766–1787)

Paris, Bibliothèque Nationale de France, département Musique, Est. Rameau J.P.036

третью сцену балета, в которой мистическое звучание E-dur'го трезвучия оживляет холодную Статую. Звуки, одухотворившие творение Пигмалиона, буквально вызывают слезы у литератора, обнаруживая тем самым, какой силой воздействия может обладать музыка.

Вместе с этим Гримм с недоумением отмечает, что далеко не все в Париже способны оценить гений Рамо. Новаторские творения автора «Ипполита и Арисии» продолжают соседствовать на оперной сцене с откровенно старомодными опусами<sup>9</sup>, а «легкомысленная» парижская публика, с восторгом рукоплескавшая Рамо, уже на следующий вечер спешит вернуться к любимой классике. Эти противоречия побуждают литератора провести обстоятельное исследование — раскрыть секрет притягательности музыки «французского Орфея» и одновременно раскритиковать устаревший репертуар, показав, что после «Платеи» и «Пигмалиона» французский музыкальный театр уже не сможет остаться прежним.

Представление о том, что французский оперный канон устареет, периодически возникало на полях эстетической полемики задолго до «Письма об «Омфале»» — примерно с 1710-х годов. Однако Гримм подходит к рассмотрению этой проблемы с совершенно новых — можно сказать, революционно смелых позиций. Не отрицая трагедийных достоинств французской оперы, он вместе с тем критикует общепринятую модель люллистского оперного речитатива, считая ее безвкусовой, унылой и невыразительной с *музыкальной* точки зрения. До Гримма даже убежденные поклонники Рамо не допускали подобной вольности в оценках: они могли осуждать несовременность танцев и невзрачность инструментальных эпизодов в старых операх, высмеивать условности барочного оперного жанра и «крикливую» манеру исполнения французских певцов. Но речитатив Люлли — как считалось, пластичный, многообразный, способный передавать малейшие нюансы экспрессивной театральной речи — тщательно оберегался и культивировался в работах его преемников.

Благоразумия ради, Гримм не допускает прямых нападок на создателя французского речитатива, уважительно, но несколько отстраненно отмечая его заслуги. Впрочем, мишенью для критики он выбирает знаковое для оперного искусства того времени сочинение — музыкальную трагедию «Омфала» Детуша, созданную в 1700 году и исполненную годом позже в присутствии самого Людовика XIV<sup>10</sup>. До 1752 года это произведение дважды с успехом возрождалось на сцене, воплощая в глазах современников лучшие качества французского оперного стиля.

Особой популярностью у галантной парижской публики пользовались монологи и диалоги главных персонажей оперы — царицы Омфалы и влюбленного в нее принца Ифиса, благородного героя Алкида и ревнивой волшебницы Аргины. Трогательные размышления и объяснения этих персонажей составляли

<sup>9</sup> Начиная с 1690-х годов в стенах Королевской академии музыки возникает практика регулярного возобновления старых оперных сочинений — сначала работ Люлли, а затем и его преемников Кампра, Детуша, Маре, Коласса и других авторов, которая просуществует до 1770-х годов. Возрождения во многом были вынужденной мерой: они позволяли поддерживать круглогодичный график работы Оперы, который не могли заполнить одни лишь новые сочинения.

<sup>10</sup> «Омфала» Детуша стала последней придворной (в буквальном смысле этого слова) оперой: в ее создании принимали участие Людовик XIV и его ближайшее окружение. После 1700 года, как известно, король окончательно охладил к оперному жанру и перестал интересоваться делами Королевской академии музыки.



наиболее привлекательную сторону «Омфалы», в то время как массовые и волшебные сцены (народные празднества, явления демонов, жертвоприношение и появление Тени из загробного царства и т. д.), напротив, смотрелись весьма скромно. Поэтому замечание Гримма о том, что музыка в речитативах оперы несообразна (*contresens*)<sup>11</sup> поэзии, — проще говоря, не способна адекватно передавать смыслы и эмоциональные нюансы, заложенные в поэтическом тексте, должно было показаться поклонникам «Омфалы» вызывающим. Подобное умозаключение критик делает, не только основываясь на своих итальянских оперных предпочтениях, но и сравнивая отдельные сцены «Омфалы» с аналогичными эпизодами из опер и балетов Рамо<sup>12</sup>. Музыка «французского Орфея» становится для Гримма своего рода пробным камнем, а сопоставления — главным инструментом критики, позволяющим изобличить монотонность и неестественность монологов и диалогов в опере Детуша.

Исследование Гримма на первый взгляд сводится к обсуждению некоторых «несуразностей», обнаруженных в речитативных сценах «Омфалы»: словесных и музыкальных повторов, некорректной передачи поэтической интонации (совершенная каденция там, где в тексте либретто стоял вопрос, или неустойчивая гармония в том месте, где требовалось утверждение), навязчивого подчеркивания в мелодии важных в смысловом отношении слов и так далее. По отдельности эти замечания могут показаться предвзятыми, а при внимательном знакомстве с оперой Детуша — откровенно спорными (на чем настаивает, например, Массон [11, 10]). Однако если отбросить частности, то за разрозненными наблюдениями можно обнаружить действительно ценную идею, пусть критик и не высказывает ее прямо, — «Омфале» недостает цельности и динамичности как в развернутых диалогических сценах, так и в монологических эпизодах.

Во-первых, ощущение рыхлости рождают частые неупорядоченные смены гармонии, типичные для нерегулярного французского речитатива, — внезапные отклонения и столь же резкие возвращения в основную тональность; подобные остановки, зачастую подчеркнутые совершенной каденцией, не только искусственно замедляли действие, но и нарушали логику повествования. Особенно ярко это проявляется в диалогических сценах, например, в подробно разбираемом в «Письме» разговоре Омфалы и Ифиса. Причина, по которой у героев не складывается полноценного диалога (они словно бы не слышат друг друга, пребывая каждый в эмоциональной изоляции) заключается как раз в том, что реплики Омфалы и Ифиса в этой сцене тонально обособляются, «по-ученически» завершаясь каденцией (нередко — совершенной; например в тактах 7–8; 10–11), а также отделяются паузами (пример 1).

<sup>11</sup> Примечательно, что Гримм использует здесь термин из французской риторики — *contresens* (также встречается написание *contre-sens*; дословно — «против смысла»), который обозначал превратное истолкование какого-либо утверждения, искажение его смысла. Позднее идея литератора получит развитие в статье Д'Аламбера «*Contresens, en musique*», опубликованной в четвертом томе «Энциклопедии»: несоответствие музыкального текста поэтическому здесь также проиллюстрировано примером из «Омфалы» [5, 171].

<sup>12</sup> Гримм также тепло отзываясь о «Танкреде» Андре Кампра — музыкальной трагедии, поставленной годом позже «Омфалы». Примечательно, что литераторы, критиковавшие творчество преемников Люлли, обычно делали исключения для работ Кампра: считалось, что композитор проложил путь к будущим шедеврам Рамо.

1. A. К. Детуш, «Омфала», акт II, сцена 2: диалог Омфалы и Ифиса

Omphale

Iphis

B. C.

Tout vous dit de chan - ger, quand Al - ci - de vous ai - me.

Si vous ai - mies, I - phis, chan - ge - riez vous de mê - me? - - - -

Je fe - rais pour ma

Mon coeur est peus tendre et moins

gloire un gé - né - reux ef - fort.

fort. Vous vous trou - blez; d'où naît cet - te dou - leur mor - tel - le?

Ah! C'est trop...

При этом в похожей сцене объяснения Миртила и Зелиды из «Гирлянды» Рамо ощущение стремительности действия создается за счет тщательно продуманного гармонического плана. Акценты расставлены в диалоге таким образом, что неустойчивые аккорды приходятся на вопросительные реплики Зелиды, а их разрешение — на слова Миртила. Тем самым взаимодействие героев в этой сцене получается более живым и правдоподобным, чем в опере Детуша (см. пример 2).

Во-вторых, сама композиция монологов и диалогов в «Омфале», впрочем, как и в любой другой люллистской опере, предполагала избыточность и пестроту музыкальных событий: чередование речитативных и ариозных разделов, смешение простого и метризованного видов речитатива, а также темповые контрасты и тематически не связанные с последующим действием прелюдии. Из-за этого повествование кажется воспитанному на итальянских операх литератору беспорядочным (словно бы опера Детуша составлена из сочинений нескольких разных авторов) и дезориентирует его в музыкальном пространстве. Пытаясь отыскать в «Омфале» хотя бы одну законченную, цельную по форме и содержанию арию, критик находит лишь «невывразительные», «легковесные» ариетты, окруженные чересчур громоздкими, неспешно разворачивающимися речитативами.

Справедливости ради отметим, что Рамо руководствовался теми же композиционными принципами, что и его предшественник, — например, упоминаемый критиком монолог Юаскара из «Галантных Индий» включает в себя простой и метризованный речитативы, а также небольшую ариетту. Однако последняя не растворяется в повествовании, а «благородно» венчает собой монолог, являясь своего рода кульминацией, тщательно подготавливаемой на протяжении всей сцены (см. пример 3).

Наконец, особо пристальное внимание Гримм обращает на мелодию в речитативах «Омфалы», находя неприемлемым нарочитое подчеркивание отдельных слов, нарушающее смысловую и мелодическую цельность фразы. Так, в известном монологе Аргины «О ярость! О отчаяние!» (он представляет собой эффектную арию мести) критик с иронией комментирует каждую подобную остановку, из-за которых весь «коктейль» эмоций, переживаемых героиней, расплескивается еще в первом полустишии (см. пример 4).

По мнению Гримма, композитору следовало вопреки существующим традициям сгладить контрасты в мелодии, проигнорировав в том числе слово «стонет» (*gémît*) — так, как это сделает впоследствии Рамо в ариетте Фурии из «Ипполита и Арисии» (см. пример 5, такты 5–6).

Стремление Гримма целостно представить действие «Омфалы», уловить психологическую подоплеку той или иной ситуации и описать ее с точки зрения музыкального воплощения говорит о колоссальных изменениях, которые происходят в слушательском восприятии к середине XVIII столетия. Напомним, что калейдоскопичность и драматургическая хаотичность музыкальных событий были типичны для старой люллистской оперы и объяснялись стереотипами восприятия публики, представлявшей оперный спектакль не как единую концепцию, а как «слайд-шоу» из визуально и музыкально узнаваемых образов. В этом смысле многообразный французский речитатив с его композиционными особенностями, гармонической и метрической неоднородностью, а также нарочитым акцентированием ключевых слов отвечал слушательским запросам.



2. Ж.-Ф. Рамо, «Гирлянда, или Волшебные цветы»; сцена IV: диалог Миртила и Зелиды

Air

Zélide

Mirtil

B. C.

Mais le zép - hir, lui mê - me, ai mé, de ma ber - gé - re, Se -

- roit aus - si con - stant que moi. Se - roit aus - si con - stant,

Lento

Aus - si con - stant que vous.

aus - si con - stant que moi. Vous con - nais - sez mon

L'ab - sence est l'é - cueil de l'a - mour.

à - me. Dans nos ten - dres ad - ieux...

От композиторов требовалось лишь использовать стандартные гармонические и мелодические «формулы», тогда как детализация речевой интонации во многом ложилась на плечи исполнителей (что талантливо продемонстрировали в спектакле 1752 года мадемуазель Фель и меесье Желиотт).

Однако с выходом на музыкальную сцену Рамо привычные представления о выразительности начинают подвергаться пересмотру и, нередко, критике. И если французы, воспитанные на операх Люлли, Детуша и современных им авторов, не могли отказаться от своих привычек, то для иностранца-Гримма, не разделявшего ностальгических настроений парижской публики, классические трагедии вроде «Омфалы», а также упоминаемой вскользь «Медеи и Ясона» Жозеф-Франсуа Саломона (1713) представляются бессвязным набором клише, чья несовременность умело скрыта под вывеской традиции, задрапирована талантливой актерской игрой и пышным сценическим оформлением. Чем больше он восхищается сложными звукоописательными полотнами Рамо, тем более гротескными по сравнению с ними кажутся ему эти старые оперы, тягучее действие которых способно вызывать лишь скуку у современного «зрителя из партера» (см. сноску 50). В представлении литератора Парижская опера была обречена в конце концов избавиться от большей части своего наследия, но не только в силу его «дряхлости», а потому что оно утратило свой смысл и привлекательность в глазах наиболее просвещенной части французской публики.

Осуждая оперный канон, создатель «Письма» вместе с тем ставит под сомнение и те идеологические скрепы, на которых держалось здание французской придворной оперы. Неслучайно острие его критики направлено в сторону знатных владельцев лож во главе с загадочной «Мадам». Гримм одним из первых дал понять, что культурная революция во Франции невозможна, пока власть имущие (король и его приближенные), а не философы и литераторы определяют культурную повестку. И хотя далеко не все в Париже разделяли эту мысль (например, автор «Замечаний» сомневается, что философы, с их сухой рассудочностью и склонностью навязывать другим свое мнение, способны стать пророками целой нации [14, 19]), она находила немало приверженцев среди просветителей, возражавших следом за Руссо, что «если философы и не порождают великих художников, то деньги двора производят их еще меньше» [16, 13].

Нетерпимость, с которой Гримм, Руссо и их единомышленники отстаивали свои убеждения, их желание господствовать над умами слушателей наложили отпечаток на всю оперную полемику 1750-х годов, которая отличалась особой изобретательностью аргументов и остроумностью наблюдений. Только в такой интеллектуальной атмосфере Гримму могла прийти в голову идея подкрепить свои рассуждения разнообразными музыкальными примерами, разбираемыми с поистине музыковедческой дотошностью и цитируемыми удивительно точно (особенно если учесть, что у критика не было под рукой нотного текста, а все нюансы исполнения он воспроизводит исключительно по слуху). В каком-то смысле он открыл новую главу в истории не только французской оперной критики, до этого момента имевшей дело в основном с сюжетами опер, поэтическим текстом или сценографией, но и музыкальной науки. Неслучайно в ответном «Письме» Руссо с пиететом отзовется о найденном Гриммом «способе выражения идей, ошибок, противоречий композитора», отметит изысканность,

3.

Ж.-Ф. Рамо, «Галантные Индии», акт II, сцена 3: монолог Юаскара

335

Symphonie

Violons

Huascar

B. C.

O - bé - is - sons sans ba - lan -

-cer Lors que le Ciel com - man - de. O - bé - is - sons sans ba - lan -

-cer Lors - que le Ciel com - man - de.

с которой критик подбирает музыкальные примеры, а также представит его как человека со вкусом, который понимает музыку и умеет ее анализировать [16, 15].

Другим отличительным свойством оперной полемики этого времени была радикальность позиций ее участников, которые приносили в жертву своим идеям не просто старый оперный репертуар, а престиж национального оперного искусства в целом. Так, хотя Гримм и возлагает на «французского Орфея» большие надежды, в его словах не чувствуется уверенности, что оперный жанр во Франции — в том виде, как его создал Люлли и усовершенствовал впоследствии Рамо, — когда-либо сможет приблизиться к драматическому идеалу, встав на одну ступень с итальянской оперой. С энциклопедической обстоятельностью литератор обсуждает на полях брошюры достоинства итальянских оперных речитативов, арий и дуэтов, противопоставляя их вычурной французской музыкальной декламации, которая



4. А. К. Детуш, «Омфала», акт II, сцена 5: монолог Аргины

Argine

Violons

Bassons

Ô ra - ge! ô de - ses - poir! ô bar - ba - re fu - reur! Ve - nez, Ve - nez ven - ger l'A - mour qui gé - mit dans - mon cœur!

5. Ж.-Ф. Рамо, «Ипполит и Арисия», акт II, сцена 1: ариетта Тисифоны

Violons

Tisiphone

B. C.

Non dans le sé - jour té - né - breux c'est en vain qu'on gé - mit, c'est en vain que l'on cri - - - e;

во всех отношениях оказывается неестественной. И хотя Гримм старается выносить вердикты с осторожностью, не призывая к немедленному и окончательно ниспровержению люллистского канона (более того, предлагает сохранить в репертуаре некоторые шедевры вроде «Атиса» и «Армиды»), его предположения вскоре обретут крепкую почву и обрастут аргументами в трудах просветителей. Нашумевший разбор монолога Армиды в «Письме о французской музыке» Руссо (безусловно вдохновленный аналитическим разделом «Письма об "Омфале"») и неутешительный вывод о том, что у французов нет и не может быть национальной оперы [3, 213], — это не что иное, как сомнения Гримма, доведенные до крайней резкости суждения.

В то же время участники полемики были готовы пожертвовать и своими недавними кумирами — например, Рамо; брошюра Гримма ознаменовала его решающую победу в споре люллистов и рамистов и одновременно стала последним панегириком музыканту на страницах французской прессы. До тех пор, пока сочинения композитора и особенно его теоретические труды были созвучны мировоззрению энциклопедистов, Рамо занимал привилегированное положение по сравнению с другими французскими авторами, а его произведения рассматривались в качестве «новой музыки» (*nouvelle musique*). Однако к моменту выхода «Племянника Рамо» его взгляды на искусство расходятся с мнением просветителей, и он становится в их глазах еще одной жертвой закоснелой оперной системы, занимая место в ряду представителей *ancienne musique* — «старой музыки»<sup>13</sup>. И даже бывшее восхищение его самых преданных почитателей вроде Гримма ослабевает, а затем и перерастает в неприкрытую враждебность.

Несмотря на то, что «Письмо об "Омфале"» считается хрестоматийным текстом, существующие представления о нем зачастую поверхностны. Распространенное заблуждение, связывающее брошюру с приездом буффонов, и после разоблачения полувековой давности продолжает тиражироваться, в то время как действительно важные прозрения Гримма остаются за рамками обсуждения. Например, мало кто оценил по достоинству аналитическую часть «Письма», в которой критик испытывает новый способ разбора оперного сочинения и приводит наблюдения касательно изменений в музыкальных вкусах парижской публики. Даже рассудительный и точный в деталях Массон отнесся к изысканиям Гримма скептически, не говоря о том, что в современных изданиях этот раздел с примерами может купироваться (как, например, произошло в англоязычном переводе [9]). Конечно,

<sup>13</sup> Антитеза «старое-новое» во французском оперном искусстве сложилась примерно к 1740-м годам. К «старой музыке» (*ancienne musique*) относили произведения Люлли и его преемников, входившие в постоянный репертуар Оперы и программы Духовных концертов (*Concert Spirituel*), тогда как «новой музыкой» (*nouvelle musique*) с подачи Ива Мари Андре («Эссе о прекрасном», 1741 [7, 30]) называли сочинения Рамо, Мондонвиля и некоторых других современных авторов. Примечательно, что эти понятия указывали не на время создания сочинений, а на *восприятие их стилистики*: как отмечено выше, после 1750-х годов к «старой музыке» начнут причислять и сочинения Рамо, а в конце столетия — даже оперы Глюка. Одной из причин, по которой энциклопедисты столь скоро отвернулись от «французского Орфея», послужили его критические выпады против Руссо в работах «Наблюдения над нашей склонностью к музыке и ее первоосновой» (1754) и «Ошибки в музыкальных [статьях] Энциклопедии» (1755, 1756). Как известно, теоретики разошлись во взглядах на природу музыкальной выразительности: в то время, как Рамо считал первоосновой гармонию, Руссо отдавал пальму первенства мелодии.

умозаключения, к которым приходит Гримм в ходе сравнения «Омфалы» с произведениями Рамо, могут показаться не всегда обоснованными и даже не всегда понятными современному читателю (особенно, если он не знаком с оперой Детуша), но их некоторая поверхностность искупается новизной подхода и тем влиянием, которое они оказали на окружение литератора.

В то же время было бы ошибочным ограничивать предмет разговора фигурой «французского Орфея», ведь «Письмо об “Омфале”» не только подводит черту под спором люллистов и рамистов, но и, как выяснилось, намечает основные темы дальнейшей полемики о путях развития национального музыкального театра (совпавшей с приездом итальянских комедиантов в Париж и продлившейся вплоть до 1770-х годов). Свобода высказывания, которой обладал Гримм в силу своего иностранного подданства, позволила ему наравне с Руссо со всей откровенностью обсуждать существующие в Опере проблемы, делать весьма смелые, а иногда и поистине пророческие предположения. Так, его мысль о неизбежном обновлении оперного репертуара воплотится в жизнь уже в конце 1750-х годов, когда музыканты и дирекция Академии начнут приводить старые сочинения в соответствие с современными музыкальными вкусами — осуществлять «капитальный ремонт» обветшалого здания французской барочной оперы. А крамольные намеки на возможную смену правящей элиты и угасание оперной традиции (прежде всего жанра музыкальной трагедии) подтвердятся в 1770-е годы, когда репертуарная политика Королевской академии музыки будет переосмыслена под влиянием космополитичных вкусов Марии-Антуанетты и ее окружения.

Вместе с тем у идеи обновления французского музыкального театра, обозначенной на страницах брошюры, была и своя обратная сторона. Критикуя существующий оперный канон, Гримм с единомышленниками весьма расплывчато представляли себе — каким образом его следует реформировать. Итальянская оперная модель, столь почитаемая энциклопедистами, не могла прижиться на французской почве в силу особенностей языка, манеры исполнения и сложившихся у публики навыков восприятия. Однако и творения Рамо, в отличие от люллистских опер, не предлагали универсального рецепта, который его преемники смогли бы легко скопировать и воспроизвести в своих сочинениях. Наконец, литератор явно переоценивал степень влияния «отцов нации» на умы слушателей: привыкнув смотреть на оперные спектакли глазами зрителя из партера, он забывал о сидящей в ложе Мадам, для которой в классических музыкальных трагедиях вроде «Омфалы» заключались своя прелесть и эстетическое удовольствие.

Таким образом, в возводимом Гриммом храме искусства не было фундамента, достаточно прочного, чтобы выстоять в буре продолжающихся эстетических полемик. В итоге судьба музыкального театра во Франции второй половины XVIII столетия оказалась несколько иной, чем представляли себе просветители: в то время как одни композиторы успешно развивали комедийный жанр и пытались «европеизировать» национальную оперу, сделать ее язык более доступным, другие, притом преимущественно приезжие иностранные музыканты, вопреки рекомендациям интеллектуалов возвращались к сочинениям французских классиков, переосмысливая их в духе века Просвещения.



ПИСЬМО М. ГРИММА ОБ «ОМФАЛЕ»,  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАГЕДИИ, ВОЗРОЖДЕННОЙ НА СЦЕНЕ  
КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ  
14 ЯНВАРЯ 1752 ГОДА<sup>14</sup>

Этого имени честь прилична лишь гению,  
духу божественной силы; устам — великое миру гласящим  
М. DCC. LII<sup>15</sup>

Мадам<sup>16</sup>, я осмелился осудить «Омфалу», не подозревая, что Вы защищаете ее. Вы велите мне во всеуслышание обосновать свое суждение, и в этом, несомненно, правы: я нуждаюсь в оправдании за то, что дерзнул судить о французской музыке и еще более за то, что не разделяю Вашего мнения на сей счет.

Мне бы не хотелось возрождать набившие оскомину параллели между европейской музыкой и музыкой французской: поскольку все судьи пристрастны, сей тяжбе не видно конца<sup>17</sup>. Я затрону [обозначенную тему] лишь в той мере, насколько это будет необходимо для непосредственного обсуждения упомянутой оперы; в противном случае вместо того, чтобы серьезно взвесить мои доводы, меня спросят — по какому праву я вмешиваюсь не в свое дело<sup>18</sup>.

Мне неизвестно, почему французы, когда речь заходит об их музыке, оспаривают осведомленность других национальностей в этом вопросе, находя для этого убедительные аргументы. Тем не менее, когда те же самые французы уверяют нас, что китайская музыка отвратительна, я не думаю, что они позаботились при вынесении приговора принять во внимание точку зрения китайцев. Почему французы могут лишать нас в отношении себя, по крайней мере в отношении своей музыки, права, которым они пользуются совершенно свободно, более того, злоупотребляют им применительно к другим нациям?

Итальянская музыка обещает и доставляет удовольствие каждому человеку, у кого есть уши, — для этого не требуется никакой специальной подготовки.

<sup>14</sup> Перевод выполнен с французского языка по изданию: [10]. Употребление заглавных букв соответствует оригиналу лишь в тех случаях, когда нарицательное существительное является отсылкой к имени собственному: например, Поэт (месье Ламотт), Музыкант (месье Детуш), Актриса (мадемуазель Фель) и т. д. Брошюра Гримма также содержит обширные примечания, в которых он дополняет свои рассуждения примерами. Для удобства чтения эти отступления вынесены в основной текст и снабжены комментариями.

<sup>15</sup> «*Ingenium cui sit, cui mens diviniior, atque os Magna sonaturum, des nominis hujus honorem*». Гораций, Сатиры. Книга I, глава 4 (43–44), перевод М. Дмитриева. Как было упомянуто во вступительной статье, эпиграф адресован Рамо.

<sup>16</sup> Таинственная Мадам, к которой в полемической манере обращается Гримм, скорее всего олицетворяет собой типичного представителя парижской знати того времени — консервативного сторонника люллистского оперного стиля.

<sup>17</sup> Под «европейской музыкой» Гримм подразумевает, прежде всего, музыку итальянскую, чье влияние распространилось в XVIII веке по всей Европе. Следует отметить, что сравнение французской и итальянской традиций занимало центральное положение в спорах об оперном искусстве, которые не прекращались во Франции на протяжении столетия.

<sup>18</sup> Несмотря на то, что Гримм был завсегдатаем парижских салонов и считался подлинным ценителем французского искусства, он опасался, что из-за немецкого происхождения его слова могут быть преданы остракизму.

И если все народы Европы приняли ее, несмотря на различия в языках, то только потому, что сделали выбор в пользу своего удовольствия, а не своих притязаний.

Посему я считаю, что могу утверждать: раз цель музыки состоит в том, чтобы вызывать приятные ощущения с помощью гармоничных и ритмичных созвучий, любой человек, если только он не глухой, имеет право судить — была ли эта цель достигнута. Я признаю, что для того, чтобы правильно судить о национальной музыке, необходимо также соотносить характер языка с манерой пения, — это еще одно исследование, которое я пытался провести: было ли сие предприятие успешным, я узнаю от Вас, Мадам, после того как Вы прочтете это письмо.

Итак, давайте начнем с рассмотрения жанра<sup>19</sup>; со всей искренностью я признаю его великие красоты, вместе с тем всегда уступающие красотам итальянской музыки. Французская музыка замечательно подходит гению языка; а французская опера — уникальный жанр, которым Нации следует дорожить, ибо столь самобытный (*véritablement*) жанр невозможно сохранить во всей его чистоте.

Вы видите, Мадам, что я честен. Я не только сужу о французской музыке исходя из нее самой (этим принципом обычно пренебрегали из мании сравнений), но мне также не составило труда привыкнуть к ее гениальности и ощутить ее красоту. Впрочем, мне сопутствовала удача. Я прибыл в Париж, настроенный против вашей оперы, как и все иностранцы; я был совершенно уверен, что она будет даже хуже, чем я предполагал, но, к моему великому изумлению, неожиданно обнаружил две вещи: Музыку и Голос, который ее исполнял. Это была «Платея» — несравненное произведение в жанре, созданном месье Рамо, которое оценило лишь несколько знатоков, в то время как большинство осудило<sup>20</sup>. И это была мадемуазель Фель, обладавшая самым счастливым вокальным инструментом в мире — неизменно однородным, прозрачным, искрящимся и пластичным голосом, и владевшая еще тем искусством, которое мы называем на возвышенном языке «пением»<sup>21</sup>. Этот термин неимоверно опошлен во Франции и понимается как способность с усилием выдавливать звуки из глотки и дробить их зубами, судорожно держа

<sup>19</sup> Речь идет о жанре французской музыкальной трагедии (*tragédie lyrique*), канон которой создал Люлли в XVII веке.

<sup>20</sup> «Платея, или Ревнивая Юнона» — опера-балет Рамо в трех действиях. Впервые исполнена в Версале в 1745 году по случаю свадьбы дофина Людовика Фердинанда с испанской инфантой Марией Терезой Рафаэлой. «Платея» была написана в новом для французского музыкального театра жанре шутовского балета (*ballet buffon*), который на самом деле можно трактовать как комическую оперу. Для этого необычного произведения характерны смешение трагических и комических элементов, а также пародирование некоторых клише барочного оперного жанра: например, излишне высокопарной манеры повествования, неестественных жестов и т. д. Уже после первого представления «Платея» имела огромный успех: так, в числе ее поклонников был замечен Руссо.

<sup>21</sup> Мари Фель (1713–1794) — одна из самых известных французских певиц своего времени, исполнительница заглавных партий в произведениях Рамо и Руссо. Наряду с великим тенором и постоянным партнером по оперной сцене Пьером де Желиоттом (1713–1797), Фель развивала новую — более ясную, выразительную манеру исполнения, отчасти приближенную к итальянской (об этом подробно написано на страницах «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера в статье, посвященной оперным певцам [8, 145]). Впрочем, столь восторженные дифирамбы Гримма в адрес певицы можно объяснить не только ее талантом, но и личной симпатией со стороны литератора: так, в «Исповеди» Руссо есть упоминание о том, что Гримм был страстно влюблен в мадемуазель Фель, но чувство его осталось безответным [2, 222].

подбородком; в наших местах это называют «криком», которого, впрочем, не услышишь в театрах, но сколь угодно — на рыночных площадях. Удивление мое, признаюсь, было невероятным, и я надеюсь, что этот опыт навсегда излечил меня от желания опрометчиво судить, основываясь на неопределенных и сомнительных слухах. Впрочем, если бы я приехал двумя днями ранее, когда исполнялась «Медея и Ясон»<sup>22</sup>, все мои опасения оправдались бы.

Надеюсь, что после сделанного мной признания, я могу, с Вашего позволения, высказать несколько замечаний о музыке «Омфалы» со свойственной мне прямотой: в интересах искусства, хорошего вкуса и, особенно, нации, необходимо, чтобы любой мог поведать истину; и лишь Франция среди всех народов Европы славится тем, что позволяет приезжему иностранцу говорить откровенно, даже если он указывает на недостатки, которые здесь обнаруживает. Благородное доверие [французского] народа, которое является предметом нашего восхищения, а иногда и зависти, красноречиво свидетельствует о нем, и именно за это наши критики восхваляют его.

Позвольте мне, Мадам, вообще не говорить о поэзии; я испытываю уважение к Создателю<sup>23</sup> балета и автору «Галантной Европы», «Иссе» и многих других прекрасных работ, однако собираюсь доказать, что «Омфала» не достойна этого: я предпочитаю ограничиться музыкой, Автор<sup>24</sup> которой, хотя и заслуживает внимания, мне менее известен.

Я предвижу, что сторонники «Омфалы» уступят мне многие фрагменты этой оперы, особенно те, которые относятся к музыке *par excellence*<sup>25</sup>. Они признают, что в них не следует искать ни сокровищ, ни красоты звучания. [Однако] они станут говорить мне о вкусе, естественности и выразительности вокальных номеров в этой опере, которые я и собираюсь раскритиковать. На мой взгляд, они безвкусны от начала до конца: полны несообразностей, унылы, невыразительны и никогда не соответствуют тому, о чем повествуется в тексте, что является худшим из пороков, — не говоря уже о basso continuo, который блуждает по всей клавиатуре, пока наконец не наткнется на доминанту, чтобы разрешиться (почти всегда вопреки правилам голосоведения) в совершенной каденции.

<sup>22</sup> «Медея и Ясон» — музыкальная трагедия Жозеф-Франсуа Саломона, представленная в Королевской академии музыки в 1713 году. Опера регулярно возрождалась на протяжении более чем тридцати лет: подобный успех ей во многом обеспечил поэтический текст аббата Симона-Жозефа Пеллегрена, в аллегорической форме воспевающий правление Людовика XIV. Впрочем, судя по замечанию Гримма, к 1750-м годам многие смыслы оперы уже не считывались современниками, а манера исполнения заметно устарела.

<sup>23</sup> Имеется в виду прославленный французский драматург Антуан Удар де Ламотт (1672–1731), последователь Перро, Кино и Фонтенеля. Получив широкую известность как автор либретто оперных и балетных сочинений (среди них упомянутые балет «Галантная Европа» и пастораль «Иссе»), он в итоге оставил музыкальный театр, чтобы сделать карьеру во Французской академии. В примечании Гримм также уточняет: «Месье Ламотт. Я называю его в числе тех людей, которые славятся своими заслугами и талантами и которых нельзя не знать; и делаю это для того, чтобы предотвратить недоразумения со стороны некоторых моих соотечественников, в чьи руки может попасть это письмо, — пребывая в сердце Саксонии или Баварии, они не менее достойны признания их истинных заслуг».

<sup>24</sup> Андре Кардиналь Детуш (см. сноску 4).

<sup>25</sup> Под музыкой *par excellence* литератор подразумевает чисто инструментальные эпизоды в операх — прежде всего, прелюдии и симфонии.

Чтобы доказать все эти вещи, необходимо строка за строкой проследить за музыкой, но я не претендую на то, чтобы написать трактат; когда требуется убедительное разъяснение, нескольких тщательно подобранных примеров и нескольких хорошо продуманных аргументов достаточно, чтобы судить о многом.

Месье Рамо часто упрекали в том, что он совсем не разбирается в речитативе; кажется даже, некоторые его друзья, вместо того чтобы сразу опровергнуть это суждение, великодушно предпочли заявить, что написать речитатив может каждый. Между тем хорошо известно, что нет ничего сложнее сочинения речитатива.

Характер итальянского речитатива настолько возвышен, что он единолично обеспечивает [итальянской] музыке преимущество над любой другой. Я не могу вообразить ничего более правдивого. В равной мере способный воплощать любые эмоции и любые характеры, он передает слова и музыку в трагедии с торжественностью и величием; он с пылкостью и стремительностью говорит на языке всех страстей; и с равным успехом заставляет говорить радость, веселье, чувство, игривость, наслаждение, буффонаду. Французский речитатив, напротив, по своему характеру грустный, медленный, однообразный, однако он способен на великие красоты. Похвала, которую я только что сделал итальянскому речитативу, покажется странной только тому, кто беспринципно и бездумно привык повторять услышанное от других. Мне скажут, что в Италии речитатив часто не слушают и что [итальянцы] имеют уши только для ариетт. Но есть люди в Италии, которые предпочитают всему «Ариосто» Тассо, и есть те, кому я хотел бы воспрепятствовать слушать музыку Перголези, Буранелло, Адольфати, как желал бы запретить некоторым личностям в Париже ходить на «Пигмалиона»<sup>26</sup>. Прошу тех, кто не захочет полагаться на меня в отношении упомянутой неполноценности французского речитатива, поискать в будущих томах «Энциклопедии» слово «Речитатив» и другие статьи, относящиеся к нему<sup>27</sup>. Думаю, я могу доверять чувствам и доводам их Автора (месье Руссо, автора дижонского «Рассуждения [о науках и искусствах]»): хотя он с напускным высокомерием игнорирует многие вещи, вы не окажете ему чести, поверив, будто он пренебрегает красотами французского речитатива после увиденного в его «Галантных музах»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Здесь Гримм выступает в роли ревнителя хорошего вкуса и приводит имена ведущих на его взгляд итальянских оперных композиторов — Джованни Баттисты Перголези (1710–1736), Бальдассаре Галуппи (известного как «Буранелло», то есть уроженец венецианского острова Бурано, 1706–1785) и Андреа Адольфати (1721–1760), а также упоминает балет «Пигмалион» — одно из самых исполняемых сочинений Рамо. Судя по количеству упоминаний балета в «Письме», его премьера в 1748 году произвела неизгладимое впечатление на только что приехавшего в Париж литератора. Причины, по которым он хочет запретить некоторым личностям посещать этот и другие спектакли, объясняются далее в «Письме».

<sup>27</sup> Упомянутая статья принадлежит Руссо; см.: [17].

<sup>28</sup> «Рассуждение о науках и искусствах» — программное сочинение Руссо, получившее в 1750 году премию Дижонской академии. Отвечая на вопрос «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов?», литератор критикует современное искусство, утратившее, по его мнению, искренность и простоту и разучившееся говорить на подлинном языке чувства [4]. Впрочем, Руссо нередко противоречил своим принципам: в 1745 году он создает героический балет «Галантные музы». До наших дней дошли стихотворный текст произведения, а также музыка первого акта.



Именно в этом отношении я нахожу речитатив месье Рамо поистине великим и неизменно оригинальным.

В истории французской музыки есть крайне занимательный анекдот про то, как в 1735 году месье Рамо не осмелился опубликовать речитативные сцены «Галантных Индий», поскольку весь Париж счел их одиозными. Еще более странно то, что в «Предисловии» Автор просит прощения у публики, которая сегодня как нечто само собой разумеющееся находит их весьма красивыми<sup>29</sup>. Давайте послушаем одну из варварских сцен «Галантных Индий», например, сцену между Юаскаром и Фани в акте Инков<sup>30</sup>. С каким достоинством, с каким величием Музыкант заставляет говорить Инка! Проследите за движением баса, таким простым и естественным. Обратите внимание на непринужденность и разнообразие мелодии, на эти смелые пассажи, которые соответствуют характеру повествования. Я могу упрекнуть Поэта лишь в том, что он сделал злодеем человека, который с таким величием говорит о своих богах и столь возвышенно поклоняется Солнцу<sup>31</sup>.

Я уважаю и Создателя французского речитатива<sup>32</sup>. Чтобы осмелиться судить о нем, недостаточно заглянуть в [поэтический] текст и пролистать партитуру, — необходимо увидеть постановку на сцене. Я с нетерпением жду возможности насладиться «Армидой»<sup>33</sup> — этим шедевром Кино, этой оперой, которую нация никогда не устанет пересматривать. Люди, чьим суждениям я всецело доверяю, убедили меня, что талант Люлли в области речитатива так же велик, как и его слава. Я верю в это, но я не мог поверить, что уши, привыкшие к искренности и очарованию пения в «Армиде», «Атисе», «Тезее» и т. д., стали бы слушать «Омфалу» и, особенно, ее речитатив, если бы не знал, что вскоре после века Расина и в [эпоху] месье Вольтера с большим успехом исполнялись трагедии, авторы которых и трех слов по-французски связать не могут<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> «Галантные Индии» (1735) — первый из пяти балетов Рамо и, пожалуй, самое популярное его произведение, выдержавшее в XVIII столетии не менее 320 представлений. Вскоре после премьеры была опубликована партитура сочинения. Для этого издания Рамо сократил все речитативные сцены (объяснив свое решение «неудовлетворенностью публики») и скомпоновал оставшиеся номера в четыре развернутые вокально-инструментальные сюиты, которые он назвал «большими концертами» [13].

<sup>30</sup> Гримм отсылает ко второму акту балета — «Перуанские инки», в котором верховный жрец Солнца Юаскар соперничает с испанским офицером Доном Карлосом за сердце индейской царевны Фани.

<sup>31</sup> Речь идет о пятой сцене второго акта балета, которая называлась «Праздник Солнца».

<sup>32</sup> Имеется в виду Люлли, чья модель оперного речитатива в 1750-е годы все еще считалась эталонной.

<sup>33</sup> Последняя законченная музыкальная трагедия Люлли, «Армида» была впервые исполнена за год до смерти композитора, в 1686 году. На протяжении XVIII века не только считалась самым популярным сочинением Люлли (до 1750-х годов опера возрождалась более пяти раз), но и служила символом французской музыкальной трагедии. Неслучайно в «Письме о французской музыке» Руссо выберет для иллюстрации своих идей монолог Армиды «Вот наконец в моей он власти» (II-5): его критический разбор вызовет массу откликов (преимущественно гневных), а также будет оспорен Рамо в «Наблюдениях над нашей склонностью к музыке и ее принципам» (1754).

<sup>34</sup> Замечание Гримма не следует воспринимать буквально: этим преувеличением литератор обращает внимание читателя на нехватку современных трагедий, написанных хорошим французским языком в высоком трагедийном стиле.

Давайте рассмотрим появление Алкида в сопровождении шутовских фанфар (*fanfare de bateleurs*). В какой жалкой и скучной манере этот сын богов, вышедший победителем из сражения, отдает приказы своим воинам. Он спроваживает их, и тут же неблагородно жалуется на беды, которые наслала на него любовь. Пока он сетует на Юнону, я сочувствую Ифису, которому приходится слушать столь скверное пение. Впрочем, еще больше, чем ему, не повезло остальным воинам Алкида, ушедшим подготовить празднество, во время которого они распевают кабацкие песни (*airs de cabaret*) и танцуют самую длинную и грустную чакону во Франции, празднуя таким образом прощение, дарованное Омфалой всем мятежникам<sup>35</sup>. В общем, во всей опере нет ни одной арии-характеристики (*air de caractère*) и не стоит их искать: возможно, лишь месье Рамо способен придать характер всему, что он изображает<sup>36</sup>. Однако любой вправе требовать, чтобы ария была таковой, тогда как в «Омфале» это не что иное, как случайный набор (*gapsodie*) музыкальных фраз, порой приятных, но скрепленных между собой безо всякого отношения, без связи и без цели.

Между тем поспешим рассмотреть те хваленые сцены, которые все еще ценят некоторые люди со вкусом, обладающие рассудительностью и проницательностью. Я выберу вторую сцену из второго акта — весьма удачную благодаря изяществу и смыслу, который Актрисе удалось вложить в нее. Однако я остерегаюсь тех чар, что используют Омфала и Ифис, дабы соблазнить меня<sup>37</sup>. Я воздаю должное их таланту, но отделяю талант Актера от [замысла] Музыканта; так мелодия, которая в исполнении Омфалы заставляет меня хлопать в ладоши, вышла из-под пера Музыканта безвкусной, жалкой и монотонной; и что еще хуже, она имеет наглость трижды повториться вопреки моему желанию.

Хотите пример самой настоящей несообразности (*contresens*)? Вот он. Поэт говорит:

Si vous aimiez, Iphis,  
changeriez-vous de même?<sup>38</sup>

А если б ты любил, Ифис,  
то смог бы передумать?

Слова поручены Омфале, и Актриса, исполняя эти строки со всей проницательностью, предпочла обратиться к Поэту, а не к Музыканту; ибо последний, неуместно завершая фразу совершенной каденцией, тем самым произносит:

Si vous aimiez, Iphis,  
vous changeriez de même.

А если б ты любил, Ифис,  
то смог бы передумать.

<sup>35</sup> Литератор приводит «конспект» первого действия «Омфалы» (начиная со второй картины). Гримм очень точно улавливает скрытые в музыкальном тексте оперы несоответствия внешнему действию (например, фанфары, сопровождающие появление Алкида, и следующий за ним скорбный монолог героя; сцена празднества и звучащая в этот момент «грустная» чакона и т. д.), однако дает им неверное истолкование, очевидно не понимая художественного смысла этих приемов.

<sup>36</sup> Термин *air de caractère*, который использует Гримм, во французской оперной традиции также обозначал небольшую танцевальную миниатюру «по случаю»: например, шествие воинов, ритуальное действие и т. д. Однако в данном контексте литератор имеет в виду именно итальянскую выходную арию, служившую характеристикой героя.

<sup>37</sup> Партию Омфалы в постановке 1752 года исполнила Мари Фель, в роли Ифиса выступил Пьер де Желиотт.

<sup>38</sup> «Омфала», диалог Омфалы и Ифиса (II-2).

Это столь яркий пример, что я умоляю Вас сравнить его с более удачным образцом, на который я собираюсь указать в «Гирлянде»:

MIRTIŁ  
Mais le Zéphir lui-même, aimé de ma  
Bergere,  
Seroit aussi constant que moi.

МИРТИЛ  
Но сам Зефир, любя его моя  
Пастушка,  
Был столь же предан, как и я.

ZELIDE  
Aussi constant que vous?<sup>39</sup>

ЗЕЛИДА  
Столь преданным, как ты?

Вы найдете в музыке [этого дуэта] любовную досаду, негодование, изумление, иронию Пастушки и в то же время все оттенки безыскусности, любви, даже презрения, а также испытаете множество других эмоций, которые я даже не могу выразить. Интонация следующих слов —

MIRTIŁ.  
Je reviens encor plus tendre.

МИРТИЛ  
Я возвращаюсь еще более нежным.

ZÉLIDE.  
Et plus fidèle?

ЗЕЛИДА  
И более преданным? —

не менее удачна.

Вполне допускаю, что пение Омфалы в этом стихе (следующем за процитированными мной выше словами) недурно:

Mon cœur est plus tendre et moins fort.      Мое сердце все мягче и слабее, —

но, если вспомнить поведение Ифиса, она должна продолжить изображать удивление, смешанное с тайной радостью:

Vous vous troublez,  
d'où naît cette douleur mortelle?

Смотри, оно трепещет,  
и что это за боль смертельная?

У Актрисы это получается замечательно, однако Музыкант заставляет ее сказать чересчур безразлично:

Vous vous Troublez; au moins  
je vous en avertis

Смотри, оно трепещет; по крайней мере,  
ты предупрежден.

Поскольку я затронул тему несообразностей, приведу еще несколько примеров. Омфала говорит своей свите:

Je veux tout oublier:  
qu'on leur ôte ces chaînes<sup>40</sup>.

Я все хочу забыть:  
пусть снимут с них оковы.

Музыка, которая звучит в этот момент, скорее напоминает мольбу; однако Актриса выступает как властная и милосердная Царица.

<sup>39</sup> «Гирлянда, или Зачарованные цветы» — одноактный балет Рамо на либретто Жан-Франсуа Мармонтеля; премьера сочинения состоялась незадолго до возрождения «Омфалы» — в 1751 году. Приведенные литератором примеры взяты из шестой сцены балета, в которой происходит любовное объяснение между главными героями — пастухом Миртилом и пастушкой Зелидой.

<sup>40</sup> «Омфала», сцена празднества, устроенного Алкидом в честь царицы (II-3).

В другом месте она говорит:

Mais je dois voir les jeux  
que mon peuple m'apprête;  
Heureuse, si l'amour y conduit  
mon Héros<sup>41</sup>.

Но я должна увидеть Игры,  
что мой народ мне приготовил,  
О счастье, коль туда любовь направит  
моего Героя.

У Музыканта хватило ума понять, что последнюю строчку нужно сделать экспрессивной, но из-за постоянно преследующей его напасти, он говорит своей заунывной модуляцией прямо противоположное:

Que je serois désespérée,  
si l'apos amour y conduisoit Iphis!<sup>42</sup>

В каком отчаянье я буду,  
коль Ифиса туда любовь направит!

Я считаю, что этих примеров более чем достаточно для того, чтобы каждый мог составить представление о вокальных номерах оперы и обнаружить другие подобные. Я намеренно подобрал все примеры из партии Омфалы, про которую нельзя сказать, что пение было неточным, а огрехи — очевидными. Но для того, чтобы анализ был объективным, важно отделять игру и талант актера от прописанной ему роли — этот принцип одинаково игнорируется и нарушается [судящими] и в Опере, и в Комедии<sup>43</sup>.

В целом отметим, что несообразности, которые мы зачастую объясняем отсутствием способностей у актера, на деле являются недостатком гения и таланта композитора, особенно когда они приобретают всеобщий и постоянный характер; вот и посудите — что это, как не произведение бездарного Музыканта?

Давайте представим на мгновение, что мадемуазель Фель, забыв о Поэте, интерпретирует свою роль, следуя всем указаниям Музыканта, — она в точности воспроизводит все несурезицы, а ее музыкальная декламация и игра соответствуют характеру музыки. В лучшем случае это будет похоже на пародию, что, впрочем, типично для нации, благосклонно взирающей на то, как иностранные комедианты высмеивают не только шедевры, в которых она превзошла Грецию и Рим, но даже тех деятелей, коим она обязана своей славой и репутацией на литературном поприще<sup>44</sup>. Если бы Актриса хотела оказать публике услугу, о которой я только что упомянул, она неизбежно представила бы все именно в таком свете; ибо закон истины состоит в том, что ничто не может противиться ей, когда она проявляется открыто: и тогда публика, с присущим ей великодушием, не преминула бы указать Актрисе на те недостатки, что она допустила в своей партии.

<sup>41</sup> «Омфала», монолог Омфалы (III-2), мечтающей увидеть на празднестве Ифиса.

<sup>42</sup> Здесь Гримм пародирует последнюю строку монолога Омфалы, предлагая слова, которые, на его взгляд, лучше соответствуют характеру музыки Детуша.

<sup>43</sup> Напомним, что французский театр XVIII века представляли Опера, или Королевская академия музыки, и Комедия — французская (Comédie Française) и итальянская (Comédie Italienne). В Опере ставились преимущественно музыкальные трагедии и балетные сочинения, в стенах Французской комедии шли драматические произведения — трагедии и высокие комедии, а в Итальянской комедии исполнялись французские оперы с разговорными диалогами, дивертисменты и пантомимы.

<sup>44</sup> Слова Гримма отсылают нас к популярным в середине века пародиям на драматические и оперные сочинения, в создании и исполнении которых принимали участие не только буффоны, но и французские комедианты — в том числе столь прославленные мастера, как Луи де Фюзелье, Шарль Симон Фавар и Жан-Жозеф Вадэ.



Я специально выбрал самую интересную сцену из «Омфалы», поскольку все [эпизоды] с участием Алкида и Аргины сделаны отвратительно, что, впрочем, не мешает им пользоваться огромной популярностью.

Чтобы сцена заслуживала похвалу за то, что хорошо сделана, Поэт должен суметь наполнить ее приятными и интересными деталями, а Музыкант — понять сокрытый [в поэзии] смысл и передать его с помощью подходящей декламации, ибо суть проста: лишь подлинно гениальный творец способен уловить этот смысл, тогда как для посредственного Музыканта он остается навсегда сокрытым. Между тем я допускаю, что в сценах с участием Алкида и Аргины есть все же скучные длинноты, допущенные Поэтом, и совершенно безвкусная, неискренняя музыка, принадлежащая Музыканту. Я мог бы сделать исключение для сцены:

Ah, si l'amour devoit toucher ton ame<sup>45</sup>. Ах, если бы Амур твоей души коснулся.

однако пение в ней, сопровождаемое чем-то вроде basso continuo, можно было сделать более трогательным.

В целом я заметил, что метризованные речитативы, которые Ваши композиторы обычно используют для выражения сильных аффектов и сентенциозных изречений, своим жанром и характером унижают трагическое достоинство<sup>46</sup>. Вы, конечно, вспомните то величие и благородство, с которым Инк в «Галантных Индиях» обращается к Фани посредством метризованного речитатива (en mesure):

Obéissons sans balancer,  
Lorsque le Ciel commande<sup>47</sup>.

Подчинимся без колебаний,  
Коль Небеса прикажут.

На что я отвечу Вам, что великие дарования умеют всё облагораживать, и процитирую, в свою очередь, все те безвкусные песенки, которые расточает Алкид, и которые, как мне кажется, позаимствованы у корифея из какого-нибудь деревенского бранля (brangle de village); начиная с этой сцены,

L'amour est sûr de la victoire<sup>48</sup>

Амур в своей Победе убежден

и заканчивая этой:

Mais je sçaurai percer la nuit obscure<sup>49</sup>

Но я смогу пронзить глухую ночь, —

которая, как и некоторые другие, вызывает бурные аплодисменты, хотя и я, и публика в партере<sup>50</sup> недоумеваем — почему.

<sup>45</sup> «Омфала», дуэт Омфалы и Алкида (II-4).

<sup>46</sup> В отличие от *простого речитатива* (récitatif simple) с его скупым сопровождением basso continuo и ритмически свободной манерой пения, для *метризованного* (récitatif mesuré) были характерны оркестровое сопровождение, плавная мелодическая линия и четкое деление на доли (en mesures). Метризованный речитатив обычно использовался в «зоне» аффекта — эмоциональной кульминации речитативной сцены. В этом смысле он представлял собой нечто среднее между ариеттой и простой музыкальной декламацией, что и смущало Гримма.

<sup>47</sup> «Галантные Индии», монолог Юаскара (II-3).

<sup>48</sup> «Омфала», сцена Ифиса и Алкида, ариетта Алкида (I-3).

<sup>49</sup> «Омфала», сцена Ифиса и Алкида, заключительная ариетта Алкида (IV-2).

<sup>50</sup> В оперных театрах XVIII века публика размещалась согласно своему положению в обществе: высшая знать обычно арендовала ложи на весь сезон, тогда как слушатели недворянского происхождения занимали места внизу. По мнению Гримма, зрители из партера (среди которых было немало литераторов) отличались более взвешенным, непредвзятым и критическим отношением к оперному спектаклю, чем владельцы лож.

Если вам когда-нибудь доведется, Мадам, (ибо не стоит лишать себя приятного) оказаться однажды во время Лейпцигской ярмарки у стен церкви Святого Петра<sup>51</sup>, Вы непременно встретите на своем пути сидящего на скамье благообразного слепца в почтенных летах; он покажет Вам свою мазню (которую не видит) и пропоет с огромным воодушевлением следующий мотивчик

Mais je sçaurai percer<sup>52</sup>, *et cetera.*

Но я смогу пронзить, *и т. д.*

по правде, грубое сравнение, но очень подходящее характеру мелодии.

В остальном же знатокам искусства предстоит принять во внимание мои суждения на этот счет и решить, действительно ли метризованный речитатив не соответствует величию трагедии, и не лучше ли ограничить его использование балетами и пасторалями.

Я сделаю еще одно наблюдение относительно дуэтов Алкида и Аргины, которым аплодируют руками и ногами, в то время как дуэт Омфалы и Ифиса,

Ah! répétez cent fois  
un aveu si charmant!<sup>53</sup>

Ах, повтори же сотни раз  
это чудесное признание!

столь простой, естественный, приятно и точно исполненный, вызывает интерес лишь у немногих людей со вкусом.

Сам по себе недостаток дуэтов заключается в том, что они неправдоподобны. Для двух собеседников неестественно разговаривать друг с другом, скандируя одни и те же слова в течение получаса. Это заметно по той неловкости, которая возникает в игре актеров. Только исключительная приятность этих сцен и очарование, которое музыка способна им придать (особенно в Италии), могут заставить меня позабыть об этом недостатке правдоподобия. Я с удовольствием внимаю тому, как двое нежно влюбленных (если таковыми их изображает музыка) клянутся друг другу в вечной любви. Их жалобы, их страдания трогают меня и, если Музыкант хочет и может, пронзают мою душу. Но видеть, как Алкид и Аргина ссорятся, угрожая друг другу в течение четверти часа и используя при этом одни и те же слова, пока, наконец, Поэт не избавляет меня от них, заставляя [персонажей] уйти; видеть, как они вновь возвращаются, потому что композитор никак не может забыть так скоро прекрасную, как ему кажется, сцену, которую он сочинил; видеть, как они вновь начинают говорить те же оскорбления уже в форме метризованного речитатива — все это верх нелепости и безвкусыя.

Даже если бы мое замечание оказалось в корне неверным, и если бы возникли обстоятельства, которые заставили несогласных друг с другом персонажей петь одни и те же слова, дуэты в «Омфале» не стали бы от этого лучше. Я попрошу одного из наших шансонье сочинить застольную песню (*chanson à boire*)

<sup>51</sup> Знаменитая ярмарка располагалась в южной части Лейпцига у городских ворот, недалеко от старой церкви Святого Петра (так называемой Alte Peterskirche, снесенной в 1886 году).

<sup>52</sup> Литератор пародирует упомянутую выше ариетту Алкида пользуясь двусмысленностью слова «percer» («пронзать», «проникать»), которое во французском языке могло приобретать весьма вульгарный оттенок.

<sup>53</sup> «Омфала», любовный дуэт Омфалы и Ифиса (V-3).

или романс (romance) в духе перепалок Колена и Колетты<sup>54</sup> на музыку этой знаменитой сцены, —

Je sens triompher dans mon coeur<sup>55</sup> Я чувствую, как в моем сердце торжествует дуэта, обязанного своим грандиозным успехом грозной палице Алкида, заставляющей одну половину публики смеяться, а другую — аплодировать: только тогда этот дуэт предстанет в своем истинном обличье. Я не понимаю, как месье де Ламотт не заподозрил месье Детуша в том, что тот работал на Итальянскую комедию и хотел написать пародию вместо музыки к «Омфале».

Мое письмо непомерно растянуто, и я боюсь, Мадам, что вы скорее бросите «Омфалу» на произвол судьбы, чем станете дальше слушать своего противника. Позвольте мне сделать еще три замечания, и я обещаю Вам однажды отозваться о месье Детуше со всем восхищением и воодушевлением, которые я пусть и не испытываю к «Омфале», однако ощущаю, когда вижу на сцене «Иссе» — произведение, столь же славящееся своим очарованием, сколь неповторимое с точки зрения жанра<sup>56</sup>.

Чтобы иметь представление о том, как талантливо переключать [диалогическую] сцену на музыку, я умоляю Вас послушать дуэт Цефис и Пигмалиона<sup>57</sup> — эпизодическую сцену, по крайней мере, столь же неуместную и скучную, как и разговор Аквилона и Ирис в акте «Зрение» (l'Acte de la Vue)<sup>58</sup>. Однако как получилось, что я не могу выслушать и трех слов последнего, но с величайшим удовольствием слушаю Цефис и Пигмалиона? Пигмалион заинтересовал меня, стоило Музыканту заставить его произнести:

Céphise, plaignez-moi<sup>59</sup>

Цефис, пожалей меня

<sup>54</sup> Колена и Колетта (подобно моцартовским Бастьену и Бастьене) — типичный для прециозной литературы пример влюбленной пары, имена которых в XVIII веке олицетворяли сюжет о наигранной ревности и кокетливой любовной ссоре. У современного читателя эти персонажи ассоциируются, прежде всего, с «Деревенским колдуном» Руссо — одноактной интермедией, впервые исполненной в октябре 1752 года в Фонтенбло. Между тем «Письмо» Гримма было опубликовано задолго до этой премьеры.

<sup>55</sup> «Омфала», дуэт Аргины и Алкида (III-6).

<sup>56</sup> «Иссе» — опера Детуша, впервые исполненная в Трианоне в 1697 году по случаю свадьбы герцога Бургундского. Жанр «героической пасторали», к которому Детуш относит это сочинение, на самом деле не был столь уж редким: к нему обращались и Люлли («Ацис и Галатя», 1686), и Рамо («Заис», 1748; «Наис», 1749; «Акант и Цефис», 1751), а позднее — Мондонвиль («Титон и Аврора», 1753) и другие авторы. Неповторимым скорее оказался успех «Иссе»: в общей сложности пастораль возрождалась не менее семи раз (до 1780-х годов).

<sup>57</sup> Речь идет о сцене ревности во второй сцене «Пигмалиона», которая разыгрывается между скульптором Пигмалионом и безответно влюбленной в него Цефис. Гримм очень точно описывает мастерство, с которым написан этот эпизод, однако его предположение о том, что композитор действовал здесь «неосознанно», ошибочно. Хорошо известно с какой тщательностью Рамо работал над отделкой мелодических и гармонических деталей и над оркестровкой в своих произведениях.

<sup>58</sup> Северный ветер Аквилон и радуга Ирис (или Ирида) — персонажи третьего акта героического балета «Триумф чувств» (1732) Жан-Жозефа Муре, враждующие между собой. Гримм ссылается на развернутый диалог героев в четвертой сцене.

<sup>59</sup> Эти и следующие строки взяты из начала второй картины «Пигмалиона».

Убедитесь в правдивости и благородстве музыки в этой сцене. Как трогательно, просто и разнообразно! Какая выразительность! Послушайте этот стих:

N'accusez que les Dieux:  
j'éprouve leur vengeance.

Не обвиняй Богов:  
я сам навлек их кару.

С каким выражением он произносит:

J'avois bravé l'amour.

Я храбрым был перед лицом любви.

Мелодия не только обладает, так сказать, жалобным характером, она не только выражает для меня смысл слова «храбрость», но также показывает мне раскаяние Пигмалиона. Я очень хорошо знаю, что месье Рамо, сочиняя эту сцену, не помышлял ни о чем подобном; воистину я предпочел бы также действовать не задумываясь, чем размышлять обо всех тех красотах, которые я ощущаю.

Посудите сами, можете ли Вы остаться равнодушной, слушая это:

Oui, je sens de l'amour toute la violence.

Да, я ощущаю всю силу любви.

Однако Вам придется ознакомиться со всей сценой. Будьте любезны сравнить ее с причитаниями Аргины. Чтобы увидеть разницу, остановлюсь на двух последних строках ее роли, исполнение которых могло бы быть недурным<sup>60</sup>. Аргина говорит невыразительно:

Quel cahos! quelle horreur!

Какой хаос! Какой ужас!

и это в сцене, где все должно быть эмоциональным. Она могла бы достаточно хорошо произнести

Soutenez-moi, je meurs d'amour  
et de douleur

Защитите, я умираю от любви  
и боли,

но Музыкант, вместо того чтобы естественным образом придерживаться мелодии, на которую он столь удачно наткнулся, делает филировку голоса (*éclat de voix*) на слове «любовь»; это характерный признак заурядных умов, которые, не понимая сути истинной декламации, сводят все к подчеркиванию отдельных слов, вырванных из контекста. Нет никаких сомнений, что умирающая и всецело отдающаяся своему горю Аргина, произнося слово «любовь», вкладывает в него чувство и смысл с той же непосредственностью, с которой я оказываюсь тронут [ее словами].

Я нахожу такой подход к выразительности банальным, и это мое второе замечание — к монологу «О ярость! О отчаяние!»<sup>61</sup>, имеющему репутацию очень красивого. Композитор не преминул выразительно подчеркнуть каждое слово. Он выделяет слова «ярость», «отчаяние», «гнев» и, наверное, радуется контрасту, который они образуют со словом «стонет», нарочито подчеркнутым в следующей строке; тем самым, мелодия этого знаменитого монолога, выражающего одну мысль, меняет характер в каждом полустихии. Ибо не только прелюдия не связана [тематически] с мелодией и аккомпанементом в первом стихе, но и мелодия не соответствует словам в этой строке:

<sup>60</sup> Гримм имеет в виду последний монолог Аргины (IV-4), который был включен в либретто «Омфалы» в постановках 1721 и 1752 годов.

<sup>61</sup> «Омфала», монолог Аргины (II-5).



Venez venger l'amour,  
и в этой:

qui gémit dans mon coeur.

Придите и отомстите за любовь,

что стонет в моем сердце.

а первая часть монолога не связана с последующей. По правде говоря, если мне позволят писать музыку таким образом, я договорюсь еще с тремя-четырьмя [композиторами] (первыми попавшимися и столь же бездарными, как и я), и мы добросовестно поделим между собой стихи, один за другим, или же, если они окажутся слишком длинными, полустишия, и так будем сочинять оперы.

Месье Детуш должен был заметить, что он говорит от лица отчаянно влюбленной, которая, несмотря на оскорбление, не может преодолеть страсть, и нет у нее в сердце ни гнева, ни ярости, раз она призывает их в помощь. Поэтому вместо банального выделения слова «стонет», ему следовало выстроить всю мелодическую линию монолога как единый порыв отчаяния, а в прелюдии и аккомпанементе изобразить жалобные стенания обманутой возлюбленной.

Еще раз умоляю знатоков сравнить это размышление Аргины:

Mais Alcide se plaint de la fierté  
d'Omphale

Но сетует Геракл на высокомерие  
Омфалы

*Сомнение:*

Le hait-elle?

Ненавидит ли она его?

*Решение, невыразительно, без модуляции:*

Je veux pénétrer dans son coeur.

Хочу проникнуть в ее сердце

с размышлением злого Духа в «Аканте и Цефис»<sup>62</sup>:

S'il descend au tombeau,  
Céphise va le suivre;  
S'il voit le jour, il est aimé.

Если сойдет в могилу,  
Цефис последует за ним;  
Если воскреснет, то будет вновь любим.

*Размышление удачно передает:*

Il est aimé...

Будет любим...

*Решение, быстрое и уверенное:*

Rompons, rompons, et cetera.

Разорвем, разорвем... и т. д.

Я прошу их не забывать, что заслуга в этом последнем размышлении принадлежит исключительно Музыканту, ибо Поэт не помышлял о подобном. Вы видите, Мадам, что я, не колеблясь, цитирую сочинение, которое сам месье Рамо наверняка не поставит во главе списка своих опер.

Еще одно замечание, и я закончу. Будьте любезны прочесть четвертую сцену четвертого акта «Омфалы»<sup>63</sup> и попытайтесь представить себе, чем бы она стала в руках месье Рамо. Как бы он произнес:

<sup>62</sup> «Акант и Цефис, или Симпатия» — героическая пастораль Рамо на текст Мармонтеля (1751). Литератор приводит монолог Ороя (грозного духа воздуха, влюбленного в Цефис) из второго акта (II-1).

<sup>63</sup> Гримм имеет в виду один из самых захватывающих и, вместе с тем, драматичных эпизодов оперы — сцену жертвоприношения и призыва из загробного царства тени прорицателя Тиресия (IV-4), предрекающего Гераклу скорое любовное поражение, а своей дочери Аргине — погибель. Следующие слова, которые приводит литератор, принадлежат волшебнице.

Que le jour palissant  
 fasse place aux ténébres!  
 Que vos clameurs touchent les morts!

Пусть день угаснувший  
 уступит место тьме,  
 Пусть ваши крики поднимут мертвых!

Что бы он сделал с этой сценой:

Quel transport saisit mes  
 esprits!

Какое исступленье моим рассудком  
 овладело!

Месье Детуш, верный себе, сопровождает появление тени Тиресия симфонией, которая изображает Аргину, сморенную сном. Но, к сожалению, он так быстро забывает о своем первоначальном замысле, что лишает меня удовольствия лицезреть, как несчастная Аргина засыпает.

Если бы мне позволено было судить о музыке по нотному тексту (*par la lecture*), не слыша ее исполнения, возможно я провел бы параллель между вторым актом «Ипполита и Арисии» и «Омфалы»<sup>64</sup>. Прочитирую для полноты представления следующие строки, которые звучат из уст Фурии:

Non, dans le séjour ténébreux  
 C'est en vain qu'on gémit,  
 c'est en vain,  
 Que l'on crie et les plaintes  
 des malheureux  
 Irritent notre barbarie<sup>65</sup>.

Нет, в сумрачной обители  
 Тщетно стенать,  
 тщетно рыдать,  
 Крики и жалобы  
 несчастных  
 Лишь распалют нашу жестокость.

Быть может, месье Детуш не придавал бы выразительности этим стихам, но, с другой стороны, он не преминул бы в своей излюбленной манере выделить слово «стенать» и смягчить мелодию на слове «жалобы», произносимом Фурией. В качестве примера наиболее благороднейшего речитатива приведу обращение Тезея к Плутону:

Inéxorable Roi de l'Empire infernal<sup>66</sup>,  
*et cetera.*

Безжалостный Владыка Царства  
 мертвых, *и т. д.*

и противопоставляю дуэт из «Омфалы»<sup>67</sup> дуэту Тезея и Фурии:

Non, rien n'appaise ta fureur.  
 Non, rien n'appaise ma fureur<sup>68</sup>,  
*et cetera.*

Нет, ничто не утолит твою ярость.  
 Нет, ничто не утолит мою ярость,  
*и т. д.*

Однако, чтобы мне не говорить Вам лишь о Вашем Орфее, сравните упомянутую сцену из «Омфалы», изуродованную Музыкантом, с прекрасной сценой

<sup>64</sup> «Ипполит и Арисия» — дебютная музыкальная трагедия Рамо (1733 год, либретто аббата Пеллегрена), вызвавшая бурные споры среди членов Королевской академии музыки и парижской публики. Гримм сравнивает на уровне музыкальной выразительности первые две сцены из inferнального второго акта трагедии Рамо со сценой празднества из второго акта «Омфалы», которая завершается любовным признанием Алкида лидийской царице и дуэтом героев.

<sup>65</sup> «Ипполит и Арисия», ариетта фурии Тисифоны (II-1).

<sup>66</sup> Там же, диалог Тезея и Плутона (II-2).

<sup>67</sup> Имеется в виду заключительный дуэт Алкида и Омфалы «Следуйте за любовью» («*Suivez l'amour...*»; II-3).

<sup>68</sup> «Ипполит и Арисия», дуэт Тисифоны и Тезея (II-1).

клятвы и заклинания из первого акта «Танкреда»<sup>69</sup>. Я аплодировал появлению этого героя в заколдованном лесу с той же искренностью, с какой я скучал на возрождении «Омфалы»; я настолько проникся этим трогательным и благородным монологом Танкреда,

Sombres forêts, asile redoutable,  
*et cetera.*

Угрюмые леса, приют зловещий,  
*и т. д.*

насколько мне было противно мрачное и унылое признание в любви, которое Алкид делает Омфале.

По-видимому, это необъяснимый парадокс: как те же зрители, которые накануне аплодировали этому шедевру искусства — божественному «Пигмалиону», осмеливаются испытывать такое же удовольствие от «Омфалы» на следующий день. Но разобраться в этих противоречиях несложно. Именно философам и литераторам нация обязана, даже не подозревая об этом, своим вкусом к хорошей музыке, а также ко всем изящным искусствам. В первую очередь, их одобрению месть Рамо обязан той справедливости и почестям, которые сегодня ему оказывает вся нация. Но в Италии и других странах природа и инстинкт за день прививают хороший вкус большему числу человек, чем здешние философы своими трактатами за несколько лет. Этот вкус, хотя и распространен во Франции, все еще неочевиден; он часто находится под влиянием закоренелых предрассудков, которые из-за своей ветхости кажутся уважаемыми, ибо порой старость не за что уважать, кроме как за ее немощь. Философам со временем еще предстоит развить этот вкус и утвердить его среди нации. Спустя десятилетие репертуар Оперы избавится от многих мнимых сокровищ и не станет от этого беднее. «Атис», «Армида», «Ипполит и Арисия» возглавят трагедию; «Галантная Европа», «Празднество в честь Гименея и Амура» встанут во главе балета; «Иссе» послужит образцом для пасторалей, однако я очень опасаясь, что «Платея» останется как без соперников, так и без преемников.

Авторитет литераторов и доверие к ним несомненно приблизят время наступления столь славного для Франции периода. Как истинные учителя своей нации и Вселенной, они должны освещать большинство своим светом и направлять своими наставлениями. Что касается вкуса, двор диктует нации моду, а философы — законы. Им недостает лишь мужества, чтобы идти против общепринятых и тем паче абсурдных мнений, чтобы атаковать их со всей силой своего разума и истреблять везде, где бы они ни находились. Философ, написавший введение к Энциклопедии, дал им знак<sup>70</sup>.

Он осмелился восхищаться своими современниками и соотечественниками. Он осмелился с дерзостью, свойственной ему и всякому мыслящему человеку, говорить о тех высоких гениях, чьи труды и славу он разделял, и чьи заслуги

<sup>69</sup> «Танкред» — одна из самых известных музыкальных трагедий Андре Кампра, созданная на либретто Антуана Данше (1702); скорее всего Гримм присутствовал на возрождении оперы в феврале 1750 года. Литератор ссылается на две ключительные сцены первого акта оперы: клятву мести, которую приносят сарацинские воины и их предводитель Аргант (I-3), и последующую сцену заклания, обращенного магом Исменором против войска Танкреда (I-4). Также Гримм цитирует монолог главного героя из сцены в Заколдованном лесу (IV-1).

<sup>70</sup> Имеется в виду Д'Аламбер — автор «Предварительного рассуждения», открывающего первый том «Энциклопедии» (1751).

неблагодарная нация зачастую обесценивала (скорее из-за недостаточной просвещенности, чем из зависти и ревности) и пятнала, что в итоге отразилось на ней же самой.

Я надеюсь, не за горами то время, когда публика научится слушать [театральную музыку] и решать вопросы вкуса и изящных искусств с той же пронизательностью и деликатностью, как это делали когда-то жители Афин. Быть может, тогда она отучится называть «выразительностью пения» то, как актер всего-навсего переигрывает, надрывая легкие, порой жестикулируя или размахивая палкой (*de baguette*). Быть может, она не станет более называть «пением» то, что представляет собой череду криков, зачастую фальшивых и всегда неприятных. Лишь тогда великие таланты будут искренне польщены аплодисментами, которые они получают, и будут считать их своей исключительной привилегией; в то время как сегодня им часто приходится краснеть от похвал, воздаваемых им теми же руками, которые уже через мгновение бесчестят себя, неистово аплодируя тому, что следовало бы освистать или, по крайней мере, вытерпеть со снисходительным молчанием, дабы посредственность скорее канула в небытие.

Мне необходима надежда на эти перемены, чтобы смягчить страдание, которое причиняет поразительный успех «Пигмалиона». Каждый день я с сожалением осознаю, что в нем воспринимается лишь красивое, тогда как прекрасное забывается. Это следствие того пристрастия к безделушкам, той болезненной узости мышления, которая, кажется, отравляет наш век; иначе говоря, вот причина того, что все занимаются лишь украшением каминов и десюдепортов, но никто не думает о воротах своего дома.

Я не могу не отметить здесь еще одного преимущества итальянской музыки перед французской. [Итальянская] ария, как и речитатив, способна передать любое выражение и принять любую форму. [Речитатив и ария] подобны двум фигурам, каждая из которых в равной степени красива и приятна: первый в благородном и простом одеянии, вторая — облачена со всей пышностью утонченной роскоши. В этом кроется причина, в силу которой последняя ослепляет толпу и с легкостью скрывает недостатки под великолепием своего наряда. Ариетта, напротив, никогда не составит блестящую партию во французской опере: она не дитя гения — нет, во Франции она не претендует на столь высокое происхождение. Она способна не более чем на приятную окраску определенных слов. [Работа] композитора сводится к тому, что он постоянно забавляется со словами «копье» (*lance*), «летит» (*vole*), «оковы» (*chaîne*), «щебет» (*gamage*) и т. д. Великие полотна, язык чувств и страстей ограничиваются монологами, которые представляют собой лишь украшенный, орнаментированный, а иногда и перегруженный речитатив. Какое блестящее поприще для композитора эта итальянская ария! Хотите увидеть воистину великие полотна? Вот они:

Vo solcando un mar crudele  
Senza vele  
E senza sarte,  
Freme l'onda, il Ciel s'imbruna:

Я плыву по волнам бурлящего моря,  
Без парусов  
И без снастей,  
Волны вздымаются, Небо темнеет,



Cresce il vento, e manca l'arte,  
E il voler della fortuna  
Son costretto à seguirar<sup>71</sup>.

Или:

Leon piagato à morte  
Sente mancar la vita,  
Guarda la sua ferita  
Nè s'avvilisce ancor.  
Cosi frà l'ire estreme  
Rugge, minaccia, e freme  
Che fà tremar morendo  
Tal volta il cacciator.<sup>72</sup>

Крепнет ветер, и нет у меня сноровки,  
Но волею судьбы  
Я вынужден продолжить путь.

Лев, будучи смертельно ранен  
Чувствует, как жизнь уходит;  
Смотря на свою рану  
Он все еще не верит.  
Так в гневе страшном  
Ревет, кидается, рычит,  
Что заставляет, умирая,  
Дрожать охотника.<sup>72</sup>

Кисть композитора не способна превзойти в этих полотнах выразительность и красноречие поэта.

Вот еще одно полотно, в котором поэт лишь намекает композитору на то, что тот должен исполнить со всем усердием.

Scherza il Nocchier talora  
Con l'aura, che si desta;  
Ma poi divien tempesta,  
Che impallidir lo fà.  
Non cura il pellegrino  
Picciola nuvoletta;  
Ma quando men l'aspetta,  
Quella tuonando vа.<sup>73</sup>

Порою потешается кормчий  
Над ветерком, что еле дует;  
Но вот он превращается в бурю,  
Что заставляет бледнеть.  
Не заботит странника  
Маленькое облачко;  
Но когда меньше всего ожидаешь,  
Из него раздастся гром.

Только вслушайтесь в буйство и неистовство страстей.

Dimmi, che un empio sei,  
Ch' hai di macigno il core,  
Perfido, traditore,  
E allor ti crederò.  
Vorrei di lui scordarmi,  
Odiarlo, oh Dio, vorrei;  
Mà sento, che sdegnarmi,  
Quanto dovrei, non sò....

Скажи мне, что подлец ты,  
Что из камня твое сердце,  
Злодей, предатель,  
Тогда тебе поверю.  
Хочу его забыть,  
Возненавидеть, о Боже, его желаю,  
Но чувствую, что презирать его  
Как следует я не способна.

<sup>71</sup> В этом развернутом примечании Гримм цитирует поэтические фрагменты из популярных арий, тексты которых принадлежали перу Пьетро Метастазіо (очевидно, воспроизводя их по памяти: в приводимых стихах много пунктуационных и синтаксических несоответствий оригинальным печатным изданиям). В XVIII веке клибетто драматурга неоднократно обращались самые разные композиторы, поэтому мы можем лишь догадываться — в чьей музыкальной интерпретации слышал упомянутые арии Гримм. Например, первый фрагмент — ария Арбака из трагедии «Артакеркс» (I-15) — мог быть известен ему по одноименной опере Леонардо Винчи (1730).

<sup>72</sup> Трагедия «Андріан в Сирии», ария Хосроя (II-11). В 1730–40-е годы это либетто получило сразу несколько выдающихся музыкальных интерпретаций за авторством Антонио Кальдары (Вена, 1732), Джеминиани Джакомелли (Венеция, 1733), Джованни Баттисты Перголези (Неаполь, 1734), Франческо Марии Верачини (Лондон, 1735), Иоганна Адольфа Хассе (Вышков, 1737; Дрезден, 1752), Карла Генриха Грауна (Берлин, 1745) и других композиторов. Хотя версия Перголези была весьма известной, вероятнее всего, Гримм впервые услышал этот текст в опере Грауна в Берлине.

<sup>73</sup> Трагедия «Деметрио», ария Альцеста (I-10). Пожалуй, это одно из самых популярных либетто Метастазіо, к которому в XVIII веке обращались ведущие оперные композиторы того времени — от Кальдары, Хассе до Галуппи и Глюка.

Dimmi che un empio sei,  
E allor ti credero....<sup>74</sup>

Скажи мне, что подлец ты,  
Тогда тебе поверю...

Или:

Dovrei... mà nõ...  
L'amor.... oh Dio! la fè....  
Ah che parlar non so....<sup>75</sup>

Я должен... но нет...  
Любовь... о Боже! моя вера...  
Ах, как сказать — не знаю...

А вот выражение печали и нежности:

Che non mi disse un di,  
Quai numi non giurò!  
E come, oh Dio, si può  
Come si può così  
Mancar di fede!  
Tutto per lui perdei,  
Oggi lui perdo ancor.  
Poveri affetti miei!  
Questa mi rendi, amor,  
Questa mercede!<sup>76</sup>

Что только он ни говорил,  
Какими божествами только он ни клялся!  
И как, о Боже, можно,  
Как можно было  
Не поверить!  
Ради него всего лишилась,  
Сегодня и его теряю.  
О бедные чувства мои!  
Вот какую уготовила ты мне, любовь,  
Какую награду!

Или:

Digli, chè 'è un infedele,  
Digli, che mi tradi:  
Senti... non dir così,  
Digli, che partirò....  
Digli, che l'amo.  
Ah se nel mio partir  
Lo vedi sospirar,  
Tornami à consolar.  
Che prima di morir  
Di più non bramo.<sup>77</sup>

Скажи ему, что он неверный,  
Скажи, что изменил мне;  
Послушай... не говори так,  
Скажи, что я уеду...  
Скажи, что я люблю его.  
Ах, если по моему отъезду,  
Он будет вздыхать,  
Приди меня утешить.  
Перед смертью  
Мне большего не надо.

Эта последняя строфа, как Вы видите, напоминает обаятельную миниатюру из пятой сцены четвертого акта «Заиры»<sup>78</sup>.

Хотите увидеть выражение трогательного и молчаливого чувства?

Per pietà, bell' Idol mio,  
Non mi dir ch'io sono ingrato,

Будь милосердной, дивный Идол мой,  
Не говори мне, что я неблагодарен:

<sup>74</sup> «Артаксеркс», ария Манданы (I-14).

<sup>75</sup> Трагедия «Покинутая Дидона», ариозо Энея (I-2). Гримм мог слышать этот текст в опере Хассе, впервые исполненной в 1742 году в Дрездене.

<sup>76</sup> Трагедия «Олимпиада», ария Агрены (II-4). Помимо версий Кальдары (Вена, 1733) и Вивальди (Венеция, 1735), в 1730–40-е годы были также известны прочтения Перголези, Леи и Галуппи.

<sup>77</sup> «Андриан в Сирии», ария Сабины (III-1). В текст, который приводит Гримм, закрадывается ошибка: вместо слова «partir» героиня произносит «Ah! se nel mio martir», то есть «Ах, если по моим страданиям...».

<sup>78</sup> «Заира» — одна из самых известных трагедий Вольтера, впервые исполненная в 1732 году в стенах Французской комедии. Гримм ссылается на сцену разговора иерусалимского султана Оросмана с придворным Корасменом: мучительные сомнения, которые переживает султан (он не верит в искренность чувства невольницы Заиры) действительно роднят эту сцену с монологом Сабины из упомянутой выше оперы.

Infelice, suenturato  
 Abbastanza il Ciel mi fà.<sup>79</sup>

Несчастливым, жалким  
 Сделали меня Небеса.

Только послушайте пение этих несчастных влюбленных:

Ah, che parlando, oh Dio  
 Tu mi trafiggi il cor!<sup>80</sup>

Ах, что говоришь; о Боже,  
 Ты пронзаешь мое сердце!

Или:

Quando finisce, o Dei  
 La vostra crudeltà!  
 Se in così gran dolore  
 D'affanno non si muore,  
 Qual pena ucciderà?<sup>81</sup>

Когда иссякнет, о боги,  
 Твоя жестокость!  
 Если в столь страшном горе  
 Я не погиб от тоски,  
 Какая мука способна меня убить?

Наконец, желаете пример простого, наивного и нежного чувства?

Tu di saper procura,  
 Dove il mio ben s'aggira,  
 Se più di me si cura,  
 Se parla più di me.<sup>82</sup>

Ты знаешь наверняка,  
 Где мой любимый блуждает,  
 Если больше, чем я, заботишься,  
 Если говоришь с ним больше, чем я.

Другой пример:

Ch'io mai vi possa  
 Lasciar d'amare,  
 Non lo credete,  
 Pupille care:  
 Nè men per gioco  
 V'ingannerò.  
 Voi foste e siete  
 Le mie faville,  
 E voi sarete,  
 Care pupille,  
 Il mio bel foco  
 Fin ch' io vivrò.<sup>83</sup>

Что я когда-либо смогу  
 Отречься от любви,  
 Не верьте,  
 Очи милые:  
 Даже ради шутки  
 Не изменю вам.  
 Вы были и останетесь  
 Моими искрами,  
 И будете,  
 Милые очи,  
 Моим прекрасным пламенем,  
 Пока жива я.

Еще один:

Tu sei la mia speranza  
 Tu sei il mio piacer, *et cetera*<sup>84</sup>.

Ты моя надежда,  
 Ты мое наслаждение, *и т.д.*

Французские поэт и композитор были бы в равной степени изумлены, если бы первый сохранил при переводе всю простоту этих слов, не опошлив их, а второй передал эту простоту в своей музыке. Осмелюсь сказать, что французы в целом, быть

<sup>79</sup> «Артаксеркс», ария Артаксеркса (I-5).

<sup>80</sup> «Олимпиада», дуэт Мегалы и Аристеи (I-10).

<sup>81</sup> «Артаксеркс», дуэт Арбака и Манданы (III-7).

<sup>82</sup> «Олимпиада», ария Аристеи (I-6).

<sup>83</sup> Трагедия «Сирой, царь Персии», ария Эмиры (III-12). Этот текст не уступает в популярности другим работам Метастазии: в первой половине столетия к нему обращались не только Винчи, Порпора, Вивальди, но также Гендель и Хассе.

<sup>84</sup> Ария Розаны (I-12) из оперы Антонио Вивальди на либретто Джованни Палацци и Доменико Лалли «Истина в испытании» (1720, Венеция). Благодаря сатире Бенедетто Марчелло «Модный театр» (в которой Вивальди и его опера едко высмеиваются) произведение стало широко известно по всей Европе.

может, слишком далеко ушли от этой очаровательной и счастливой природной простоты. Самые прекрасные сцены Метастазियो не имели бы успеха в Париже из-за своей предельной простоты. Этот отход от правдоподобия и безыскусной красоты носит всеобщий характер. Стоит лишь увидеть, как разодеты пастухи в нашей Опере и субретки в Комедии. Брут в мантии, расшитой золотом, в огромном парике и с большим плюмажем на шляпе посреди столь же богато разряженного сената, произносит эти прекрасные стихи:

Ces peres des Romains, vengeurs  
de l'équité,  
Ont blanchi dans la pourpre et dans  
la pauvreté.  
Au-dessus des trésors, que sans peine  
ils vous cèdent,  
Leur gloire est de dompter les Rois  
qui les possèdent.  
Prenez cet or, Arons,  
il est vil à nos yeux<sup>85</sup>;  
et cetera.

Сии подпоры Римлян, поборников  
справедливости,  
Поблекли в пурпуре и в нищете.  
Презрев сокровища, что без труда  
приобрели,  
Иной желают славы — укротить  
Королей,  
что оными владеют,  
Возьми же золото, Арон,  
оно противно нашему взору,  
*и т. д.*

Если такова беда людей, которые в своих подражаниях, как и в своих изысканиях, никак не могут достичь истины и вынести ее неприкрытого света, то почему бы не приблизиться к ней, по крайней мере, как можно ближе или скрывать ее как можно меньше.

Ариетта «Повелевай, любовь» и другие обеспечили огромный успех [«Пигмалиону»], между тем красота двух монологов неочевидна для большинства<sup>86</sup>. Их находят недурно сделанными, обсуждают сдержанно, тогда как ариетту неизменно встречают с энтузиазмом. Тем не менее, ариетта (вне сомнения, самое успешное полотно в мире, в котором месье Желиотт демонстрирует все прелести и все богатство своего пленительного таланта) всего лишь произведение человека со вкусом, тогда как создателя монологов, должно быть, согревал тот божественный огонь, который мы называем гением. Я знаю, что обе сцены были созданы одним и тем же мастером, однако публике следовало бы различать то, что воистину прекрасно, от того, что всего лишь приятно.

Признаюсь, с каждым спектаклем я нахожу все новые объекты для восхищения в этих монологах. Какая стройность замысла, какая гармония в инструментальной партии, какая простота, какая ученость в basso continuo и с каким благородством он движется, какая выразительность пения, как оно трогательно и правдиво, и как это всё взаимодействует друг с другом, чтобы увлечь, привести меня в восторг. Пигмалион заставляет меня проливать слезы, подобно Оросману<sup>87</sup>. С каким искусством он повторяет эти слова:

<sup>85</sup> Автор «Письма» цитирует здесь известный монолог римского политика Брута, обращенный к порсенскому послу Арону (I-2) из трагедии Вольтера «Брут» (1730).

<sup>86</sup> Гримм продолжает рассуждение о «Пигмалионе» Рамо и приводит в качестве примера ариетту Пигмалиона «Повелевай, любовь» из заключительной пятой сцены балета, противопоставляя ей два монолога героя из первой и третьей сцен.

<sup>87</sup> Султан Оросман — благородный герой трагедии «Заира» (см. сноску 78).

Fatal amour, cruel vainqueur,  
Quels traits as-tu choisi pour me  
percer le coeur!<sup>88</sup>

Смертельная любовь, жестокий победитель,  
Какие стрелы выбрала, чтобы  
пронзить мне сердце!

Как он делает их все более трогательными с каждым повторением, прежде всего, при помощи баса. Как он передает на фоне фигураций флейт и скрипок:

Que d'appas! Que d'attraits!<sup>89</sup>

О сколь прелестна! Сколь чарует!

Как он приводит меня в волнение, обращаясь к статуе:

Insensible témoin du trouble  
qui m'accable<sup>90</sup>

Бесчувственный свидетель  
объявшего меня волненья

Когда он говорит мне:

Sa grace enchanteresse  
M'arrache, malgré moi,  
des pleurs et des soupirs.  
Dieux! Quel égarement!  
Quelle vaine tendresse!<sup>91</sup>

Ее чарующая грация,  
Во мне рождает, против воли,  
слезы и вздохи  
Боги! Какое безумие!  
Какая тщетная нежность!

Напрасно я пытался сдержать слезы, напрасно пытался остановить их. Это подвластно только тому, кто заставил их течь. Внезапно он завладевает моим вниманием с помощью гениальной находки — двух аккордов, предшествующих молитве Пигмалиона Венере<sup>92</sup>, которые приобретают неземное звучание за счет того, что чрезвычайно просты и представляют собой безыскусный переход из минора в мажор. Как удачно он находит мелодическое, гармоническое и инструментальное выражение для следующих слов:

Pourrois-tu condamner la source  
de mes larmes!

Не в силах осушить источник  
моих слез!

Словом, если бы Статуя не ожила, и если бы я не был захвачен в момент этого чуда смелой и удачной модуляцией из соль мажора (ре, соль) в ми мажор (си, ми), то со мной, как и с Возлюбленной [Пигмалиона], случилось бы то, о чем сказано в мелодии, разрывающей мою душу:

Si le Ciel ne vous eut fait vivre,  
Il me condamnoit à mourir!  
Il me condamnoit à mourir!<sup>93</sup>

Коль Небеса тебя не оживят,  
То к смерти ими буду я приговорен!  
То к смерти ими буду я приговорен!

Видите ли, Мадам, восторг, который вызывают у меня эти сцены, мешает рассказать Вам о блестящей увертюре, о восхитительной сарабанде, которую танцует Статуя, о величественном хоре «Любовь торжествует», о причудливом характере наивной пантомимы<sup>94</sup>, наконец, о каждой сцене, являющейся частью

<sup>88</sup> «Пигмалион», монолог Пигмалиона (первая сцена).

<sup>89</sup> Там же, монолог Пигмалиона (третья сцена).

<sup>90</sup> Там же, продолжение монолога Пигмалиона из первой сцены.

<sup>91</sup> Там же, продолжение монолога Пигмалиона из третьей сцены.

<sup>92</sup> Имеется в виду знаменитая молитва героя из третьей сцены.

<sup>93</sup> «Пигмалион», заключение третьей сцены.

<sup>94</sup> Сарабанда звучит в конце четвертой сцены «Пигмалиона», а хор и «наивная пантомима» (Pantomime niaise) относятся к заключительной, пятой сцене балета.



этого бессмертного произведения. Но мое изумление достигает предела, когда я думаю, что автор «Пигмалиона» — это автор четвертого акта «Зороастра», что автор «Зороастра» — автор «Платеи», и что автор «Платеи» написал дивертисмент Розы в акте Цветов<sup>95</sup>.

Подобно Протею, неизменно новаторский, неизменно оригинальный, неизменно улавливающий сущность и величественность каждого персонажа; о нем можно сказать то же самое, что Философ, которого я уже цитировал, говорит о месье Вольтере, — что он никогда ни выше, ни ниже сюжета<sup>96</sup>. Признаюсь, Мадам, что я считаю восхищение и уважение ко всему, что является подлинным талантом, независимо от жанра, своим величайшим благом после любви к добродетели. Небеса, одарившие этих людей своими дарами, выделили их из толпы простых смертных. Высокое положение в обществе, знатность, богатство, пустые знаки отличия, химерические почести — все это меркнет в моих глазах. Предпочсть человека с талантом тому, у кого его нет, само по себе справедливо и обосновано. Природа оставила на них божественный след, дабы привлечь к ним поклонение и похвалы человечества. Я воздвигаю в своем сердце Храм для этих избранных смертных, и позволяю всем, кому посчастливилось постичь прекрасное, присоединиться к моему служению. Я не боюсь, что кто-либо в своем рвении затмит меня. Беззаветная преданность нисколько не страшится соперников.

Я верю, Мадам, что увижу Вас среди тех немногих праведных душ, которые спешат почтить этот Храм. Кто может достойнее Вас ценить таланты и восхищаться ими! Вы найдете в этом Храме изображения умерших, алтари и благоволия для живых. Они польщены Вашими приношениями. Не удивляйтесь, обнаружив алтарь бога Танца [месье Дюпре]<sup>97</sup> рядом с алтарем бессмертного Мориса<sup>98</sup>. Не удивляйтесь, обнаружив там же Завоевателя Силезии<sup>99</sup>, а рядом алтарь, возведенный в честь

<sup>95</sup> Точнее, «Цветы. Персидское празднество» — третий акт «Галантных Индий» Рамо.

<sup>96</sup> Гримм в точности цитирует слова Д'Аламбера из «Предварительного рассуждения»: «Никто лучше его [Вольтера] не владел этим столь редким искусством представлять без всякого усилия идею посредством соответствующего ей выражения, украшать все, не впадая в шаблонность красок, наконец (что более всего характеризует великих писателей), никогда не быть ни выше, ни ниже своего сюжета» [1, 117].

<sup>97</sup> Здесь и далее Гримм, дабы не быть превратно истолкованным, приводит на полях отдельные имена и факты, — эти сноски вынесены в основной текст и помещены в квадратные скобки.

<sup>98</sup> Луи Дюпре (1697–1774) был известным французским танцором и балетмейстером в Королевской академии музыки. К сожалению, Гримм не уточняет личность некоего Мориса, — возможно потому, что это не псевдоним, как в других случаях. Скорее всего критик имел в виду Жан-Батиста Мориса Кино (1687–1745) — ведущего актера Французской комедии (исполнявшего заглавные роли в трагедиях Расина и Вольтера), а также композитора, написавшего ряд популярных дивертисментов и музыку к комедиям (например, к возрожденному на сцене «Мещанину во дворянстве» Мольера; 1716). Хотя Гримм и не мог видеть игру Кино-старшего на сцене, он, как завсегдатай Комедии, наверняка хорошо знал это имя.

<sup>99</sup> Речь идет о Фридрихе II Прусском (также известен как Фридрих Великий) — завоевателе Силезии и Богемии, развязавшем в 1740 году войну за Австрийское наследство. Выдающийся политик, известный своим увлечением европейской историей, науками и искусствами, он считался одним из самых просвещенных монархов своего времени.

бессмертного человека — песнопевца Генриха IV, историка Карла XII, достойного пребывать здесь<sup>100</sup>; чуть далее находится другой алтарь, посвященный французскому Орфею<sup>101</sup> возле алтаря божественного Перголези; отдайте должное как Возвышенному — Venite exultemus [мотет месье Мондонвиля, создавшего множество шедевров в этом жанре] — так и Трогательному — Salve Regina [небольшой мотет Перголези]. Здесь Вы задержитесь, чтобы восхититься изяществом и легкостью необыкновенного голоса [мадемуазель Фель], талант которого научил свою нацию петь по-французски, и который с той же дерзновенностью осмелился дать оригинальное истолкование итальянской музыке; с восхищением услышите Астроа и Салимбени [первая из Берлина, месье Салимбени из Дрездена; их талант сравним с их славой]<sup>102</sup>; Вас пленят выразительность, возвышенность и беглость голоса, эти несомненные качества таланта великого певца французской нации [месье Желиотта]; далее Ваше внимание захватит мастерская праксителей нашего века [месье де Бушардона и месье Пигаля]<sup>103</sup> или поразят гордыня кисти Карла [месье Ванлоо] и смелость его подражателя [месье Пьерра]<sup>104</sup>, реалистичность и выразительная сила живых пастелей [месье де Латура]<sup>105</sup>; Вы будете дрожать, трепетать при виде божественной Меропы [мадемуазель Дюмениль]<sup>106</sup>; будете захвачены игрой Оросмана [месье Лёкен], ратроганы искренностью почтенного Люзиньяна [месье Саразин]<sup>107</sup> или вспыльчивого Старика [из «Андрианки»]<sup>108</sup>;

<sup>100</sup> «Бард Генриха IV» — Вольтер (1694–1778), создатель эпической поэмы о короле Франции Генрихе IV «Генриада» (1723) и «Истории шведского Карла XII» (1731). С 1750 по 1753 годы Вольтер пребывал в Берлине на службе Фридриха Великого.

<sup>101</sup> «Французским Орфеем» Гримм неоднократно называет в своей брошюре Рамо.

<sup>102</sup> Сопрано Джованна Астроа (современники чаще называли ее Аструа, 1725–1757) и певец-кастрат Феличе Салимбени (ок. 1712–1745) получили широкую известность в XVIII веке, прежде всего, как артисты немецкой оперной сцены. Астроа была примадонной Королевской оперы в Берлине, ведущей исполнительницей в операх Грауна. Ее коллега Салимбени выступал в театрах Вены и Дрездена и прославился как непревзойденный интерпретатор опер Хассе.

<sup>103</sup> Эдме де Бушардон (1698–1762) и Жан-Батист Пигаль (1714–1785) — известные скульпторы своего времени, члены французской Королевской академии живописи и скульптуры.

<sup>104</sup> Шарль-Андре Ван Лоо (1705–1765) — ведущий художник при дворе Людовика XV, один из главных представителей стиля рококо во французской живописи, среди прочего создавший ряд декораций для спектаклей Королевской академии музыки. Его преемником были не менее известный художник Жан-Батист Мари Пьерр (1714–1789).

<sup>105</sup> Морис Кантен де Латур (1704–1788) — крупнейший мастер пастельного портрета своего времени.

<sup>106</sup> Мари Дюмениль — сценический псевдоним Мари-Франсуазы Маршан (1711–1803), великой французской трагической актрисы XVIII столетия, прославившейся ролью Меропы в одноименной трагедии Вольтера.

<sup>107</sup> Анри-Луи Кайн (известный как Лёкен, 1729–1778) и Пьер Клод Саразин (1689–1763) — прославленные драматические актеры, которым Вольтер доверял исполнение главных ролей в своих трагедиях. Лёкен был первым исполнителем роли султана Оросмана, а Саразин — Люзиньяна из вольтеровской «Заирь».

<sup>108</sup> «Андрианка», или «Девушка с Андроса» — комедия Теренция, неоднократно исполнявшаяся в XVIII веке на французской сцене. Под «Стариком», очевидно, подразумевается знатный афинский горожанин Симон — отец главного героя комедии Памфила, страдающего от властного и вздорного характера своего родителя. Не исключено, что его роль в стенах Французской комедии исполнял Саразин.

далее Вы будете околдованы грацией и неповторимым талантом Заиры [мадемуазель Госсен]<sup>109</sup>, затем очарованы мастерством и утонченностью игры оригинальной и прелестной пары [месье Грандваль и мадемуазель Грандваль]<sup>110</sup>; позже Ваше внимание привлекут две неподражаемые фигуры, Мом и Талия нашего века [месье Арман и мадемуазель Данжевилль]<sup>111</sup>; Вы будете поражены мудростью, широтой и глубиной взглядов Философа и Законодателя наций [автора «О духе законов» и других сочинений, уготованных к бессмертию]<sup>112</sup>, а затем отвлечетесь на трогательную игру неподражаемого скрипача [месье Пажен]<sup>113</sup>.

В центре Храма находится алтарь, посвященный необыкновенному человеку, которому подвластно все. Вы видите его там, держащего в одной руке бразды правления своими владениями, а в другой — флейту; диктующего Свод Законов своему Канцлеру [месье барон фон Кокцеи] и, одновременно, план Симфонии своему Композитору [месье Граун]<sup>114</sup>. И Небеса, дабы отплатить ему за тягости правления, даруют драгоценную привилегию, которой он достоин — одаривать своими благами таланты, коими он имеет удовольствие любоваться.

*Конец*

<sup>109</sup> Жанна Катрин Госсен (1711–1767) — прославленная актриса, выступавшая в трагедиях и комедиях Вольтера и других современных авторов — например, в заглавной роли в пьесе Луи де Каюзака (либреттиста Рамо) «Зенеида», которую приводит Гримм.

<sup>110</sup> Шарль-Франсуа Рако де Гранваль (1710–1784) и его жена Мари-Женевьев Дюпре (1711–1783) были ведущими актерами Французской комедии.

<sup>111</sup> Арман — сценический псевдоним французского актера и драматурга Франсуа-Армана Юге (1699–1765), артиста Французской комедии, блиставшего в комических ролях (отсюда его сравнение с Момом — богом сатиры). Тогда как амплуа Талии (музы комедии) как нельзя лучше подходило мадемуазель Данжевилль (настоящее имя Мари-Анн Бото, 1714–1796) — одной из самых заметных комедийных актрис своей эпохи.

<sup>112</sup> «О духе законов» (1748) — политический манифест Шарля Луи де Секонда, барона де Монтескье (1689–1755).

<sup>113</sup> Андре-Ноэль Пажен (1721–1785) — французский скрипач-виртуоз и композитор, ученик Тартини.

<sup>114</sup> В центре своего «Храма» Гримм возводит алтарь прусскому императору Фридриху II (см. сноску 99), изображая его просвещенным монархом — покровителем музыкального искусства (известно, что император недурно играл на флейте и сочинял) и талантливым политиком (проведшим ряд блистательных военных, судебных и прочих реформ). Рядом с Фридрихом находится его ближайшее окружение — барон Самуэль фон Кокцеи (1679–1755), занимавший пост канцлера при прусском дворе, и придворный капельмейстер Карл Генрих Граун (1704–1759).

## Использованная литература

1. *Д'Аламбер Ж. Л.* Предварительное рассуждение издателей // *Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера / под ред. В. М. Богуславского.* М.: Наука, 1994. С. 55–121.
2. *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь. Часть вторая / пер. с фр. Д. А. Горбова // *Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. Том 3.* М.: Гослитиздат, 1961. С. 242–570.
3. *Руссо Ж.-Ж.* Письмо о французской музыке / пер. с фр. Е. М. Лысенко // *Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. Том 1.* М.: Гослитиздат, 1961. С. 178–213.
4. *Руссо Ж.-Ж.* Рассуждение о науках и искусствах / пер. с фр. Н. И. Кареева // *Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. Том 1.* М.: Гослитиздат, 1961. С. 41–64.
5. *Alembert J. le R. d'.* Contresens, en musique // *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Tome 4 «Conjontif–Discussion».* Paris: Briasson, 1754. P. 141.
6. *Alembert J. le R. d'.* Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de m. Rameau. Lyon: Bruyset, 1762. 236 p.
7. *André Y. M.* Essai sur le beau. Nouvelle édition, augmentée de six discours. Paris: Ganeau, 1770. 501 p.
8. *Cahusac L. de.* Chanteur, euse // *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Tome 3 «Cha-Conjonctif».* Paris: Briasson, 1753. P. 145.
9. *Grimm M.* Letter on «Omphale», a lyric tragedy, reprised by the Royal Academy of Music, 14 January 1752 // *Jean-Jacques Rousseau. Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music / ed. by J. T. Scott.* Hanover and London: University Press of New England, 1998. P. 106–115.
10. *Grimm M.* Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752. Paris: [éditeur non identifié], 1752. 52 p.
11. *Masson P.-M.* La Lettre sur Omphale // *Revue de musicology.* T. 24. No. 73/74 (1945). P. 1–19. <https://doi.org/10.2307/926925>.
12. *Nouvelles Littéraires // Mercurey de France, dedie au Roi.* Mars, 1752. P. 118–144.
13. *Rameau J.-Ph.* Préface // *Les Indes galantes: Ballet, Reduit a quatre grands concerts: avec une nouvelle Entrée complete par Monsieur Rameau.* Paris: Boivin, Leclair, l'Auteur, [1735–1736].
14. *Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur Omphale.* Paris: [éditeur non identifié], 1752. 28 p.
15. *Rohland de Langbehn R.* Friedrich II von Preussens De la littérature allemande. Zum historischen Standort des Aufsatzes und zu seiner Übersetzung im Spanischen. Literarische und Kulturhistorische Aspekte // *Revista de filología alemana.* Vol. 13 (2005). P. 169–184. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0\\_6393-1](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_6393-1).
16. [*Rousseau J.-J.*] Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale. [Paris]: [éditeur non identifié], 1752. 29 p.

17. *Rousseau J.-J. Récitatif // Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Tome 13 «Pom — Regg».* Paris: Briasson, 1751. P. 854.

Получено: 12 марта 2023 года

Принято к публикации: 26 мая 2023 года

#### Об авторе:

*Анастасия Александровна Хлюпина* — аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

#### References

1. Alembert, Jean le Rond d'. 1994. "Predvaritel'noe rassuzhdenie izdateley [Preliminary Discourse of the Publishers]". In *Filosofiya v "Entsiklopedii" Didro i Dalamberta* [Philosophy in the "Encyclopedia" of Diderot and d'Alembert], edited by Veniamin M. Boguslavsky, 55–121. Moscow: Nauka. (In Russian).
2. Rousseau, Jean-Jacques. 1961. "Ispoved'. Chast' dva [Confessions. Second Part]," translated by Dmitry A. Gorbov. In Idem. *Izbrannye sochineniya* [Selected Writings], vol. 3, 242–570. Moscow: Goslitizdat. (In Russian).
3. Rousseau, Jean-Jacques. 1961. "Pis'mo o frantsuzskoy muzyke [Letter on French Music]," translated by Evgeniya M. Lysenko. In Idem. *Izbrannye sochineniya* [Selected Writings], vol. 1, 178–213. Moscow: Goslitizdat. (In Russian).
4. Rousseau, Jean-Jacques. 1961. "Rassuzhdenie ob iskusstvakh i naukakh [Discourse on the Arts and Sciences]," translated by Nikolai I. Kareev. In Idem. *Izbrannye sochineniya* [Selected Writings], vol. 1, 41–64. Moscow: Goslitizdat. (In Russian).
5. Alembert, Jean le Rond d'. 1754. "Contresens, en musique." In *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert*, vol. 4: *Conjontif-Discussion*, 141. Paris: Briasson.
6. Alembert, Jean le Rond d'. 1762. *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de m. Rameau*. Lyon: Bruyset.
7. André, Yves Marie. 1770. *Essai sur le beau. Nouvelle édition, augmentée de six discours*. Paris: Ganeau.
8. Cahusac, Louis de. 1753. "Chanteur, euse". *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert*, vol. 3: *Cha-Conjonctif*, 145. Paris: Briasson.
9. Grimm, Melchior. 1998. "Letter on 'Omphale', a Lyric Tragedy, Reprised by the Royal Academy of Music, 14 January 1752". In *Jean-Jacques Rousseau. Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, edited by John T. Scott, 106–15. Hanover and London: University Press of New England.



10. Grimm, Melchior. 1752. Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752. Paris.
11. Masson, Paul-Marie. 1945. "La Lettre sur Omphale". *Revue de musicology* 24: 1–19. <https://doi.org/10.2307/926925>.
12. "Nouvelles Litteraires." 1752. *Mercury de France, dedie au Roi* (mars): 118–44.
13. Rameau, Jean-Philippe. [1735–1736]. "Préface." In Idem. *Les Indes galantes: Ballet, reduit a quatre grands concerts: avec une nouvelle entrée complete par Monsieur Rameau*. Paris: Boivin, Leclair, l'Auteur.
14. Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur "Omphale". 1752. Paris: n.p.
15. Rohland de Langbehn, Regula. 2005. "Friedrich II von Preussens De la littérature allemande. Zum historischen Standort des Aufsatzes und zu seiner Übersetzung im Spanischen. Literarische und Kulturhistorische Aspekte." *Revista de filología Alemana* 13: 169–84. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0\\_6393-1](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_6393-1).
16. [Rousseau, Jean-Jacques]. 1752. Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale. [Paris]: n.p.
17. Rousseau, Jean-Jacques. 1751. "Récitatif." In *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert*, vol. 13: *Pom-Regg*, 854. Paris: Briasson.

**Received: March 12, 2023**

**Accepted: May 26, 2023**

**Author's information:**

**Anastasia A. Khlyupina** — post-graduate student at the General Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory