

Контрабас во Франции в эпоху барокко и загадка контрабасовой партии в «Бореадах» Жана-Филиппа Рамо

В статье рассматривается проблема авторства партии контрабаса в последней опере Рамо. Большинство исследователей не склонны считать ее принадлежащей самому композитору, а дирижеры, за исключением Гардинера, игнорируют ее существование. Однако анализ роли инструмента во французской музыке эпохи барокко, способа фиксации его партии в рукописных и печатных партитурах, начиная с «Альционы» Марена Маре, и особенностей партии контрабаса в различных сочинениях Рамо показывает, что партия эта, скорее всего, авторская. Об этом свидетельствует также ее принципиальное несоответствие рекомендациям из известного трактата Мишеля Коррета, включение в партию элементов «фундаментального баса» (согласно теоретическому учению Рамо) и резкое расширение «амплуа» инструмента. В статье также дается обзор басовых струнных инструментов, распространенных во Франции в эпоху барокко.

Ключевые слова: контрабас, барокко, Парижская Опера, Марен Маре, Жан-Филипп Рамо, фундаментальный бас.

Летом 2014 года последняя опера Рамо «Бореады» (1763) прозвучала на фестивале в Экс-ан-Прованс. На сайте фестиваля размещен лишь один текст, посвященный этому событию, а именно интервью с контрабасистом Жаном-Мишелем Форе. В далеком уже 1982 году он участвовал в первом исполнении «Бореадов» в Эксе, под управлением Джона-Элиота

Гардинера¹, а в 2014 году вернулся, чтобы играть ту же партию, но уже под управлением Марка Минковского. Интервью открывается словами:

В 1982 году произведение было для нас полностью новым, особенно для контрабасистов ситуация была совершенно необычной: нет полной уверенности в том, что рукописная партия контрабаса действительно принадлежит Рамо. Она хорошо соответствует канонам того времени, в частности, канонам, предписанным Мишелем Корретом².

Несмотря на более чем 30-летний опыт музыканта, оба его утверждения — о том, что партия контрабаса неавторская, и о том, что она согласуется с предписаниями Коррета — можно и нужно подвергнуть сомнению. Для этого придется начать издали, обратившись к истории контрабасового исполнительства во Франции в эпоху барокко. Поскольку этот материал известен крайне мало (не только в России³, но и во Франции), он представлен в статье с максимальной полнотой.

Будет справедливо начать с упомянутого выше Мишеля Коррета (1707–1795) — автора первого во Франции трактата об игре на контрабасе. Трактат Коррета был издан в 1773 году, переиздан в 1781-м, а в 1977-м вышел репринт издания 1781 года⁴. Полное название трактата: «Методы изучения игры на трех-, четырех- и пятиструнном Контрабасе, Квинте [квинтоне] или Альте и на Виоле Орфея⁵, новом Инструменте, настроенном, как старинная Виола: полезны в Концертах, чтобы аккомпанировать Голосу и чтобы играть Сонаты, с уроками и Сонатами для этих трех инструментов». Размещение под одной обложкой школ игры на контрабасе и на альте может объясняться тем, что музыканты в то время совмещали игру на этих двух инструментах (но встречались и такие, кто совмещал контрабас с виолончелью, валторной или тромбоном).

Хотя трактат Коррета является наиболее ранним французским руководством, посвященным контрабасу, два обстоятельства заставляют при-

¹ Однако он не принял участие в осуществленной тогда же записи оперы (Erato 4509–99763–2). Партию контрабаса исполнили Валери Ботрайт и Аманда Макнамара, игравшие на немецких инструментах XVIII века.

² Lambert P. «Les Boréades», un come-back aixois. URL: <http://www.festival-aix.com/blog/les-boreades-un-come-back-aixoais/> (дата обращения: 13.02.2015)

³ Краткая информация на русском языке содержится в книге Л. В. Ракова «История контрабасового искусства». М.: Композитор, 2004. С. 59–60.

⁴ См.: Corette M. *Méthode pour apprendre à jouer de la contrebasse...* Genève: Minkoff Reprint, 1977.

⁵ Изобретение Коррета, альт с семью металлическими струнами.

менять утверждения автора к музыке Рамо с осторожностью. Во-первых, трактат появился спустя девять лет после смерти Рамо (1683–1764) и уже после завершения эпохи барокко, а его автор никогда не достигал тех высоких сфер, в которых Рамо вращался (в частности, не сотрудничал с Оперой, ограничившись работой в театрах Ярмарки). Во-вторых, нет сведений о музыке, специально написанной для контрабаса самим Корретом. Композитор часто указывал в партии *basso continuo*, какие именно инструменты предпочтительно использовать, но это либо орган, либо (как в «25 комических концертах») дуэт клавесина и виолончели.

Отсутствие во Франции более ранних руководств по игре на контрабасе объясняется поздним появлением инструмента в этой стране. В XVII веке контрабас, по-видимому, не имел никакого распространения во Франции⁶. Во всяком случае, его не было ни в оркестре «24 скрипки Короля», ни в Королевской академии музыки (Парижской Опере). Причина заключается в сильной конкуренции со стороны других басовых струнных, традиционных для Франции. Бас семейства скрипок (*Basse de violon*)⁷ имел строй $B_1-F-c-g$, семиструнный бас семейства виол (*Basse de viole*) — строй $A_1-D-G-c-e-a-d^1$. Для этого последнего инструмента предназначены пять сборников пьес для виолы и *basso continuo* Марена Маре (1656–1728), вышедшие между 1686 и 1725 годами. Диапазон обеих партий простирается до A_1 . Партия *basso continuo*, которую Маре предназначал для исполнения виолой и клавесином, иногда не лишена виртуозности.

С учетом того, что французский строй в XVII веке был ниже итальянского примерно на полтона (382 Hz), разница в диапазоне французской басовой виолы и итальянского контрабаса оказывается не слишком значительной.

Что касается виолончели, она получила распространение во Франции на рубеже XVII–XVIII столетий, постепенно вытесняя местные басовые инструменты. В начале XVIII века французы называли виолончель «итальянским басом» (*Basse des Italiens*), подчеркивая ее иностранное происхождение. Наряду с четырехструнным встречался пятиструнный инструмент ($C-G-d-a-d^1$).

⁶ Аббат Рагене и Себастьян де Броссар на рубеже XVII–XVIII веков свидетельствовали о долгом отсутствии инструмента в стране. Вопрос о том, встречался ли контрабас или родственные ему инструменты во Франции в XVI–XVII веках и как нужно трактовать тогдашнюю терминологию, подробно разобран Майклом Гринбергом. См.: *Greenberg M.D. Perfecting the Storm: The Rise of the Double Bass in France, 1701–1815 // The Online Journal of Bass Research. Vol. 1, July 2003. P. 3–11.*

⁷ В Италии такого рода инструменты во второй половине XVII века уже практически не встречались.

Сопоставление нового инструмента, пришедшего из Италии, с французскими струнными басами специально обыграно Жаном-Франсуа Дандриё (1681/82–1738) в его шести Трио-сонатах op. 1 (1705). Вопреки названию, сонаты № 1, 2, 3 и 5 включают четыре самостоятельные партии и предназначены для двух скрипок, виолончели и basso continuo. Партия виолончели в виртуозности не уступает скрипичным. Партия continuo, в свою очередь, в некоторых пьесах не уступает виолончельной и местами записана в теноровом ключе. Поскольку в партии встречается указание *tasto solo*, она явно предназначена для клавесина и струнного баса (но не виолончели и не контрабаса). То же сочетание итальянской виолончели и французской басовой виолы Дандриё обыграл в сонатах для скрипки, виолончели и basso continuo op. 2 (1710).

Знакомством с итальянским контрабасом Франция, по-видимому, обязана Мишелю Пиньоле де Монтеклеру (1667–1737). Этот музыкант некоторое время находился на службе у Карла-Генриха Лотарингского, графа де Водемон (1649–1723). В 1698–1706 годах граф был губернатором Миланского герцогства. Благодаря этому обстоятельству Монтеклер не менее года провел в Италии и уехал во Францию, увозя с собой новый инструмент. Практически все, что известно о возвращении музыканта на родину⁸, восходит к «Французскому Парнасу» Титона дю Тийе, впервые изданному в Париже в 1732 году:

Монтеклер сделался известным в Париже около 1700 года. Он поступил в оркестр Оперы, где стал первым исполнителем на Контрабасе, Инструменте, который произвел столь громадный эффект в Хорах и Танцах Волшебников, Демонов и в Сценах бури⁹.

Все перечисленные сцены весьма типичны для французских барочных опер. Их полный «комплект» можно встретить, например, в «Пирифое» (1723) Жана-Жозефа Муре (1682–1738). Характерно, что в награвированной тогда же партитуре этой оперы контрабас не упомянут¹⁰.

⁸ Точная дата и обстоятельства его возвращения во Францию неизвестны. Причиной могло стать начало весной 1701 года Войны за испанское наследство: Миланское герцогство раньше других земель превратилось в театр военных действий. Гринберг указывает в качестве возможной даты отъезда Монтеклера из Милана 1699 год (См.: Greenberg M. D. *Perfecting the Storm...* P. 12).

⁹ *Titon du Tillet E. Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis le Grand.* Paris: Editions Gallimard, 1991. P. 100.

¹⁰ Травировка оперной партитуры к премьере к началу XVIII века стала во Франции привычным явлением.

Аналогичная ситуация — в опере-балете самого Монтеклера «Летние празднества» (1716). Третий акт («Летний вечер») открывается оркестровой Прелюдией для трех басов. Вероятность того, что в этой сцене участвовал контрабас, приближается к 100%, однако в партитуре это не отражено. Дело в том, что долгое время участие или неучастие тех или иных струнных в исполнении басовой партии было предметом не композиции, а исполнительской аранжировки. Поскольку оперы в барочной Франции могли не сходить со сцены десятилетиями (произведения Жана-Батиста Люлли оставались в репертуаре почти сто лет!), аранжировка с годами менялась — ведь менялись как состав группы, так и особенности отдельных инструментов. Этому обычаю Монтеклер следовал до конца жизни. В опере «Иевфай» (1732) он разделил басовые инструменты на две части с целью изобразить разделение вод Иордана, но при этом не отделил в опубликованной партитуре контрабасы от виол и виолончелей.

Итак, в начале XVIII века контрабас участвовал лишь в некоторых сценах (в остальных Монтеклер играл на других басовых струнных¹¹). Благодаря Монтеклеру Парижская Опера на долгое время стала единственным местом во Франции, где в принципе можно было услышать контрабас. Его первый выход в свет, возможно, состоялся 16 сентября 1701 года на премьере оперы «Скилла» Теобальдо ди Гатти (ок. 1650–1727). Автор ее приблизительно с 1675 года играл в оркестре театра на басовой виоле. Именно для контрабаса могла быть предназначена партия в хоре волшебников «День меркнет, земля содрогается» из 3-й сцены III акта, награвированная в сокращенной партитуре мелкими нотами (ил. 1).



Ил. 1. «Скилла» Теобальдо ди Гатти. Хор волшебников

¹¹ Существовала легенда, что Монтеклер играл на контрабасе только по пятницам. Сам факт ее появления говорит о том, сколько внимания уделили французы новому для них инструменту.

В 1-й сцене IV акта «Скиллы» находится эпизод под названием «Концерт басов» (Concert de Basses). Это не концерт в современном понимании, но монолог Артемидора продолжительностью в 20 тактов: заклиная Эвменид, герой-бас поет в сопровождении трехголосного ансамбля, все партии которого записаны в басовом ключе (вероятно, на премьере играл ансамбль фаготов и различных низких струнных). Мрачный колорит сцены обусловлен словами — плодом вдохновения либреттиста Дюше де Ванси:

Ужасная Распря! И вы, жестокие Эвмениды, придите, придите, объявите о себе новыми злодеяниями. Раздразните ваших змей, зажгите ваши факелы, поднимите против Ниса ваших яростных убийц, летите разрушить его Царство, выиграйте битву силами Демонов (ил. 2).

Ил. 2. «Скилла» Теобальдо ди Гатти. «Концерт басов»

В следующем, 1702 году был впервые поставлен «Танкред» Андре Кампра (1660–1744). На его примере хорошо видно, что именно могло в то время обозначать присутствие в партитуре не одной (как обычно), а двух строк в басовом ключе¹². Басовая партия раздваивается в опере трижды. В хоре воинов из 3-й сцены I акта верхняя строка (более высокая по тесситуре и более подвижная партия) предназначается фаготам, которых в оркестре

¹² Для «Танкреда» в целом характерна низкая тессitura. Среди главных героев нет ни одного тенора, а сопрано только одно (Эрминия). Другие партии поручены низким голосам (амазонка Клоринда — контральто, Танкред — баритон, Исменор и Аргант — басы).

театра было тогда не менее четырех. В марше с хором из 3-й сцены V акта на верхней строке записана партия литавр. На нижней строке в обеих сценах помещается партия басовых струнных. Наиболее интересный случай находится в дуэте Эрминии и Арганта из 1-й сцены III акта «Ах! гибельные удары, какая мука для ревнивого сердца» (ил. 3).

Ил. 3. «Танкред» Андре Кампра. Дуэт Эрминии и Арганта

Кампра прибегает к диалогу двух групп исполнителей. Дуэт сопрано и баса сопровождает группа basso continuo, а в паузах вторгаются «удары» пятиголосного струнного оркестра (скрипки, три партии альтов, басы — согласно французской традиции, восходящей к «24 скрипкам Короля»). Дело в том, что оркестр Парижской Оперы делился на две неравные части — «малый хор» (ансамбль, сопровождавший пение солистов, в том числе группа continuo) и «большой хор» (tutti), сопровождавший хоры и танцы. Контрабас в 1702 году был в Париже всего один. Значит, лишь одна из двух басовых партий могла удваиваться октавой ниже, что усиливало контраст двух «хоров».

Марен Маре, игравший в Опере на басовых струнных инструментах вместе с Монтеклером и Гатти, стал первым композитором, который точно обозначил участие контрабаса в партитуре. Речь идет не о целой партии, а об отдельных эффектных сценах, для которых контрабас специально приберегался. Первая подобная сцена — знаменитая «Буря» из «Альционы» (1706), ставшая образцом для десятков «бурь» в более поздних французских барочных операх (ил. 4).

В «Альционе» указание «Contre Basse» встречается лишь единожды, но эффект от применения инструмента был сильным. В «Семеле» (1709) Маре развил успех, применив контрабас уже трижды: в хоре фурий в 3-й сцене I акта, хоре демонов в 5-й сцене III акта и в оркестровом эпизоде из 3-й сцены V акта, изображающем землетрясение. Как и в «Альцио-



Ил. 4. «Альциона» Марена Маре. «Буря»

не», контрабас не солировал, а поддерживал группу фаготов, игравших в низком регистре.

Случалось ему появляться и в более экзотических сочетаниях. В 1714 году в сцене бури из «Ариона» Жана Мато (1663–1743) Монтеклер и Гатти играли на двух контрабасах по одной партии с двумя серпентами (партия, практически, представляет собой органнй пункт)¹³. Кажется, это единственное свидетельство того, что серпенты в принципе участвовали во Франции в оперных спектаклях.

Популярность оперных «бурь» с участием контрабаса привела к выходу инструмента за пределы театрального оркестра. В 1713 году была издана сольная кантата Луи-Никола Клерамбо (1676–1749) «Леандр и Геро». В соответствии с сюжетом, в ней есть сцена бури, в которой партии инструментов записаны на трех строках (скрипки — басовая виола — контрабас и клавесин continuo). Сочинение находится на стыке оркестровой и камерной музыки: в зависимости от акустики зала кантата может исполняться в сопровождении оркестра либо инструментального ансамбля. Есть также свидетельства о том, что скрипач Джованни-Батиста Сомис (1686–1763) и его ученик Жан-Пьер Гиньон (1702–1771) в 1730-е исполнили в Париже сонаты Жана-Мари Леклера при участии контрабаса¹⁴.

Положение контрабаса во французском оркестре значительно изменилось к 1730-м годам. По мере того как традиционные для Франции низкие струнные вытеснялись «итальянским басом» (т. е. виолончелью), возросла необходимость дублировать басовую партию октавой ниже. Правда, это трудно заметить, изучая изданные партитуры опер, сочиненных в 1710-е

¹³ См.: Cyr M. «Basses» and «basse continue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764 // Early Music, 10/2, April 1982. P. 160.

¹⁴ См.: Ibid. P. 157.

и 1720-е годы — композиторы не желали идти по стопам Марена Маре. Участие контрабаса по-прежнему определялось не авторскими указаниями в партитурах, а исполнительской аранжировкой, о чем можно судить по сохранившимся оркестровым голосам¹⁵. Простота сохранившихся партий не означает, что роль инструмента была незначительной — напротив, она была весомой¹⁶.

О том, что роли в басовой группе постепенно перераспределялись в пользу контрабасов, свидетельствуют слова Рамо, который в «Рассуждении о различных способах аккомпанемента на клавесине или органе, с планом новой Методы исполнения фундаментальной последовательности Гармонии, основанной на Механике Пальцев, с помощью которой можно стать ученым Композитором и искусным Аккомпаниатором, даже не умея читать Ноты» упомянул обычай дублировать партию виолончели на контрабасе октавой ниже как общеизвестный¹⁷. Это мнение Рамо высказал еще до того, как в 1733 году дебютировал в Опере в качестве композитора.

Поскольку уже в «Арионе» Мато участвовали два контрабасиста, к тому времени в Париже явно появился второй инструмент, помимо привезенного Монтеклером. Этот инструмент был изготовлен французским мастером Никола Бертраном (ок. 1687–1725). Контрабас же Монтеклера незадолго до его смерти был куплен Жаном-Ноэлем Маршаном (1689–1756), музыкантом «большого хора», и после его смерти вновь поступил в продажу¹⁸.

* * *

С приходом Рамо в музыкальный театр связан новый этап в истории контрабаса во Франции. Рамо — гений оркестровки, в наше время все еще не до конца оцененный. Он предельно для своего времени расширил диапазон оркестра, а в полифонической фактуре предпочитал максимально разграничивать различные пласты, помещать их в далекие регистры и оставлять между ними «воздух». Богатейшая гармония Рамо, целые гроздья задержаний, тщательно рассчитанное усиление отдельных тонов

¹⁵ См.: *Greenberg M. D. Perfecting the Storm...* P. 15–16.

¹⁶ См.: *Cyr M. Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music.* Farnham (UK): Achgate Publishing Company, 2012. P. 59.

¹⁷ См.: *Rameau J.-Ph. Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavicécin, ou pour l'orgue...* Paris: Boivin, Le Clair, 1732. P. 61.

¹⁸ См.: *Greenberg M. D. Perfecting the Storm...* P. 18.

обертонного ряда — все это объясняет, почему транспонирующий басовый инструмент композитору был совершенно необходим и пользовался его специальным вниманием. Не говоря о том, что первую половину жизни Рамо был церковным органистом и постоянно имел дело с 16-футовыми регистрами.

Опера-балет «Празднества Гебы, или Музыкальные таланты» (1739) — первое произведение Рамо, для которого сохранилась партия контрабаса, написанная самим автором. В издании партитуры контрабас вовсе не упоминается, однако благодаря существованию отдельной партии сомневаться в его участии не приходится. Судя по пометкам в рукописи, партия сначала предназначалась для Саджоне¹⁹. Позднее прямо поверх имени Саджоне было вписано имя некоего господина Дегюз, игравшего в оркестре Оперы в 1745–1748 годах²⁰.

Партия контрабаса в «Празднествах Гебы» содержит немало любопытных деталей. Хотя в ней преобладают крупные длительности (этим она резко отличается от партии виолончелей), изредка встречаются трели. Контрабас играет не только в увертюре, хорах и танцах, о которых говорил Титон дю Тийе, но в составе ансамбля «малого хора» аккомпанирует в сольных эпизодах — ариозо, дуэтах.

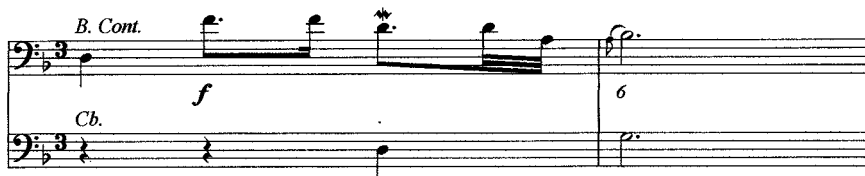
С точки зрения гармонии партия преподносит настоящие сюрпризы. Например, в т. 14 ариозо Сафо «Роща, любезная амурам» из 1-й сцены I акта в партии *basso continuo* — терция аккорда, что соответствует цифровке, однако у контрабаса — основной тон. Таким образом, участие контрабаса превращает сектаккорд в трезвучие²¹. Говоря словами самого композитора, контрабасу поручен «фундаментальный бас» (в данном случае — основной тон аккорда, *ил. 5*).

Располагая только изданной партитурой, этого даже предположить нельзя! Не имея рукописных партий, а имея только прижизненные издания партитур, мы можем и не подозревать, что у Рамо за септаккордами могут скрываться нонаккорды, за нонаккордами — ундецимаккор-

¹⁹ Настоящее имя — Джузеппе Федели. В 1737 году этот музыкант сменил Монтеклера в «малом хоре» и оставался в Опере до своей смерти в 1745 году.

²⁰ См.: Cyr M. «Basses» and «basse continue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764. P. 164–165. В статье Флоранс Жетро «Контрабас» из энциклопедии «Rameau de A à Z» говорится о «соло, специально написанном для Дж. Саджони». Это преувеличение. В действительности для контрабаса была написана отдельная партия, но не соло. Прозвище музыканта в различных исторических документах фигурирует в следующих написаниях: Saggione, Sagione, Saggioni.

²¹ См.: Cyr M. «Basses» and «basse continue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764. P. 166–167.



Ил. 5. «Празднества Гебы» Жана-Филиппа Рамо. Ариозо Сафо

ды, и что гармония композитора, без того беспримерно сложная, может на самом деле оказаться еще сложнее.

В партитуре героического балета «Заис» (1748) указание «Contre Basses», по-видимому, впервые у Рамо зафиксировано в издании — причем именно во множественном числе. Оно находится в сцене бури из пролога. Есть важное новшество по сравнению с подобными сценами из опер Маре и Мато: контрабасы больше не играют вместе с фаготами или серпентами, им поручена полностью самостоятельная партия. В увертюре указаний на участие контрабасов нет, однако Рамо собственноручно вписал партию контрабасов (целыми нотами) в один из печатных экземпляров новой редакции (1761), причем ориентировался на диапазон трехструнного инструмента (см. ниже)²².

В следующем году внимание Рамо к инструменту еще возросло. В оркестровых голосах героической пасторали «Наис» (1749) находится 12 указаний на участие контрабаса²³. Тогда же специально для оперы «Зороастр» (1749) парижский мастер Луи Герсан серьезно переделал инструмент. Просьба исходила от Рамо, а непосредственно к мастеру обратился директор театра, скрипач и композитор Франсуа Ребель. Герсан, в частности, понизил обечайки на 2,5 дюйма, отклонил назад гриф и сделал новую подставку²⁴. В сентябре 1750 года он также заменил струны.

Все это прямо связано с сюжетом «Зороастра». Опера Рамо на либретто Луи де Каюзака проникнута идеями масонства. Ее главная тема — борьба добра и зла, показанная через соперничество двух героев: светлого Зороастра (тенор) и темного Абрамана (бас). Рамо часто прибегает к контрастам тесситуры. Контрабас был абсолютно необходим композитору в сценах «злых сил», отчего и стал предметом специальных забот. В данной партитуре контрабас (один, поскольку речь идет только о музыканте из «малого хора») упомянут дважды. В 1-й сцене I акта он участвует

²² См.: Ibid. P. 163.

²³ См.: Ibid. P. 170.

²⁴ См.: *Getreau F. Guersan Louis // Rameau de A à Z. Paris: Fayard, 1983. P. 166–167.*

в сопровождении монолога наперсника Зопира, обращенного к Абраману «Сила вашего колдовства непобедима», а в 4-й сцене IV акта аккомпанирует воззванию Абрамана «Верховный творец бедствий».

Ничего подобного нет в музыке младших современников Рамо, работавших в те же годы. Жан-Мари Леклер (1697–1764) в своих скрипичных концертах отмечал, какие именно инструменты желал бы слышать в группе continuo: это виолончель и орган. В издании партитуры его единственной оперы «Скилла и Главк» (1746) указания на участие контрабасов отсутствуют. Жан-Жозеф Кассанеа де Мондонвиль (1711–1772) в своих театральных сочинениях 1750-х годов («Дафнис и Альсимадюра», «Пафосские празднества», «Титон и Аврора») также никак не обозначал участие контрабасов.

Это не значит, что контрабасисты Оперы реально не участвовали в исполнении музыки Леклера и Мондонвиля, но, по-видимому, они сами составляли свои партии. Когда же в партитурах младших современников Рамо встречаются две строки в басовом ключе, дополнительная строка отдана либо литаврам, либо (чаще) фаготам. В первой трети XVIII столетия французские музыканты постепенно расстались с тремя партиями альтов, которые еще присутствуют в партитуре «Танкреда» Кампра. В оркестре «24 скрипки Короля» к концу XVII века число альтистов резко сократилось в пользу скрипачей и виолончелистов (гамбистов). А вскоре во французских партитурах стали фигурировать одна-две альтовые партии при двух партиях скрипок (сказывалось итальянское влияние). Старые произведения, сохранявшиеся в репертуаре (в первую очередь, оперы Жана-Батиста Люлли) подвергались переоркестровке. Образовавшаяся в фактуре «нишу» на месте третьих альтов прочно заняли фаготы, которые во французской музыке первой половины XVIII века часто играют в теноровом регистре, в очень высокой тесситуре. Это постоянное присутствие высоких фаготов — характерная тембровая краска французского оркестра того времени (произведения Рамо не составляют исключения).

Практика «импровизации» контрабасистами своей партии (точнее, упрощения партии виолончели по собственному усмотрению), действительно, была широко распространена. Позднее, в 1773 году ее зафиксировал в упомянутом выше трактате Мишель Коррет. По Коррету, в медленных пьесах контрабасист мог играть все ноты партии виолончели²⁵, в быстрых — первые или самые низкие ноты групп. Из партии клавесина

²⁵ Кроме фрагментов партии, записанных в теноровом ключе, которые не следовало дублировать.

continuo следовало выбирать ноты, снабженные цифровкой, то есть гармонические опоры. В быстром темпе Коррет также советовал играть все тоники и доминанты (кадансовые обороты).

Коррет имел дело с инструментами, располагавшими тремя, четырьмя или пятью струнами, часто имевшими лады на грифе и настраивавшимися следующим образом (в реальном звучании, в скобках указаны диапазоны): G_1-D-A (G_1-d), E_1-A_1-D-G (E_1-f), $Fis_1-H_1-E-A-d$ (Fis_1-fis). В случае, когда диапазон не позволял исполнить всю партию виолончелей октавой ниже, следовало играть в унисон. Коррет также предложил оригинальную систему аппликатуры²⁶.

Вероятно, вскоре после смерти Рамо в силу крепнущего влияния итальянской музыки число контрабасистов в оркестре Оперы резко возросло. Коррет говорил о шести музыкантах и выступал за написание для них специальных партий, поскольку бесконтрольная импровизация в группе, ставшей многочисленной, приводила к нежелательным результатам. При этом он выступал за дублирование (точное либо упрощенное) партии виолончелей, ставя в пример итальянских контрабасистов, которые, в отличие от французских, никогда не играют фундаментальный бас²⁷.

Здесь требуется пояснение. Фундаментальный бас — теоретическое понятие, разработанное Рамо в его многочисленных трактатах, вышедших с 1722 по 1764 год. Имеется краткое изложение этой теории на русском языке²⁸. Рамо считал ее своим величайшим открытием. В предисловии к книге «Происхождение Гармонии, или Трактат о теоретической и практической музыке» он назвал фундаментальный бас «единственной Буссолью для Уха, невидимым вожатым Музыканта» и «самым чистым лучом света»²⁹.

В теории Рамо фундаментальный бас — это основной тон трезвучия и септаккорда (отсюда берет начало теория обращений аккорда, также разработанная Рамо). Поскольку нонаккорды и ундецимаккорды Рамо представляет себе как септаккорды, к которым снизу (!) прибавлены дополнительные терции, фундаментальным басом нонаккорда является терцовый тон, басом ундецимаккорда — квинтовый.

²⁶ См. ее разбор в блоге Луки Марцетти: URL: <http://lucamarzetti.jimdo.com/blog/> (дата обращения: 13.02.2015).

²⁷ См.: *Cyr M.* «Basses» and «basse continue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764. P. 167.

²⁸ См.: *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. С. 181–190.

²⁹ См.: *Rameau J.-Ph.* Génération harmonique, ou Traité de Musique théorique et pratique. Paris: Prault fils, 1737. P. III.

Правоммерно задаться вопросом: могли ли французские контрабасисты в принципе исполнять фундаментальный бас, как о том говорит Коррет? Поскольку это теоретическое понятие, этот бас не обязательно должен звучать: ведь если в нотах записан квартсекстаккорд, в басу никак не должен слышаться основной тон. Да и как исполнителю «вычислить» основной тон каждого аккорда, имея перед глазами лишь одну партию? Для этого нужно располагать и полной партитурой (в эпизодах *tutti*), и цифрованным басом (в речитативах)³⁰. Сымпровизировать фундаментальный бас с листа, на ходу вычисляя терцовые тоны нонаккордов и квинтовые — ундецимаккордов, не представляется возможным.

О чем же тогда говорил Коррет? Как выясняется, он мог иметь в виду лишь игру контрабасистами фундаментального баса по специально написанной композитором партии. Именно такой случай включения элементов фундаментального баса в партию контрабаса есть в «Празднествах Гебы». Этой практики Коррет не одобрял, предпочитая итальянский обычай.

* * *

Настало время обратиться к контрабасовой партии в «Бореадах» и проверить, прав ли Жан-Мишель Форе, говоря о ее сомнительном авторстве и о следовании канонам Коррета.

Познакомиться с партией несложно. Во-первых, она включена в первое и единственное издание партитуры «Бореадов»³¹, где она напечатана мелким шрифтом. Во-вторых, в интернете можно найти рукописную копию партитуры, выполненную в конце XVIII века по заказу Жака-Жозефа-Мари Декруа, почитателя Рамо и собирателя его рукописей³², где эта партия также помещена, в зависимости от фактуры, то на одной строке с виолончелями, то на отдельной строке.

Филипп Леска, подготовивший современное издание партитуры, сообщает в примечаниях ключевые факты. Прежде всего, он помещает факсимиле счета за оркестровые голоса, изготовленные копиистом Дюраном и его помощниками в 1763 году, при жизни Рамо. Последний пункт в списке

³⁰ Цифрованный бас полностью совпадает с фундаментальным лишь в кадансах, где аккорды имеют функциональные басы.

³¹ См.: *Rameau J.-Ph. Les Boréades. Tragédie lyrique. Partition générale.* Paris: Stil, 1982. 332 p.

³² URL: [http://imslp.org/wiki/Les_Bor%C3%A9ades_\(Rameau,_Jean-Philippe\)](http://imslp.org/wiki/Les_Bor%C3%A9ades_(Rameau,_Jean-Philippe)) (дата обращения: 13.02.2015).

партий — «валторны и контрабас»³³. Там же помещены факсимиле списков музыкантов, которых доставляли в каретах на репетиции оперы в Париж и в Версаль, соответственно, 25 и 27 апреля того же года. В этих списках контрабасистов нет. Относительно самой партии Филипп Леска делает следующий вывод:

Партии контрабаса нет в основном источнике [в партитуре, переписанной тем же Дюраном и использовавшейся на упомянутых двух репетициях]. Отдельная партия, полная гармонических и ритмических несообразностей — абсолютная аномалия. Хотя она не содержит исправлений и, вероятно, не использовалась на репетициях, это первая отдельная партия контрабаса, написанная для оперы Рамо, и ее музыковедческий интерес сам по себе стал достаточной причиной, чтобы поместить ее мелкими нотами под последней басовой строкой партитуры. Исполнитель быстро поймет, что Рамо, видимо, не мог ни слышать эту партию, ни одобрить ее³⁴.

Филипп Леска категоричен, но ему можно возразить по каждому пункту. Как мы уже знаем, это не первая контрабасовая партия, написанная для оперы Рамо: существует, по меньшей мере, авторская партия для «Празднеств Гебы». Несообразности в партии, о которых говорит Леска, касаются, главным образом, неточных снятий. Видимо, копиист действительно проявил небрежность, а его ошибки никто не исправил: первые две репетиции вполне могли пройти без участия контрабасистов, а затем подготовка к премьере прекратилась (при жизни Рамо «Бореады» так и не были исполнены).

Что касается отсутствия партии контрабаса в партитуре, начисто переписанной Дюраном, то ведь такой партии нет ни в чистовых рукописных копиях, ни в прижизненных изданиях «Празднеств Гебы», «Зороастра», «Наис». Партитуры тогда изготавливались сокращенные, переписчики и граверы бились за уменьшение числа строк, дабы экономить средства и успевать готовить ноты к премьерам. А для домашних исполнений оперной музыки камерными составами сокращенные партитуры

³³ См.: *Lescat Ph. Summary of the source material. Critical commentary // Rameau J.-Ph. Les Boréades. Tragédie lyrique. Partition générale. Paris: Stil, 1982. P. 322.* Вопреки этому факту, можно встретить предположение, что отдельная партия контрабаса была переписана не в 1763 году, а позднее, для посмертного концертного исполнения в Лилле в 1770 году. См.: *Cyr M. «Basses» and «basse continue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764. P. 170.*

³⁴ *Lescat Ph. Summary of the source material... P. 323.*

были даже удобнее. Так что ничего «аномального» в описанной Леска ситуации нет.

В копии партитуры, изготовленной для Декруа, партия контрабаса практически свободна от каких бы то ни было «несообразностей». С какого оригинала ее переписывали? В чистовой копии партитуры, изготовленной Дюраном, партии контрабаса нет, отдельная же партия пестрит описками. Значит, все копии, скорее всего, восходят к автографу Рамо, который до нас, увы, не дошел.

В этом случае партия контрабаса принадлежит самому Рамо. Об этом говорят и многочисленные особенности, выдающие руку автора. Например, в партии контрабаса встречаются трели (как это уже было в «Празднествах Гебы»). Партия написана отнюдь не по рецептам Коррета, подходившего к использованию контрабаса формально, а вразрез с ними. Коррет утверждал, что контрабасисты в Опере играли все, кроме речитативов — Рамо в «Зороастре» и «Бореадах» использовал контрабас для сопровождения аккомпанированных речитативов, когда того требовала драматургия. И наоборот, из драматургических соображений контрабас может подолгу молчать, как это происходит в I и IV актах «Бореадов».

Трактовка контрабаса в последней опере Рамо носит отчетливо индивидуальный характер и нередко порывает с полувековой на тот момент французской традицией. Титон дю Тийе в цитированном труде ограничил круг выразительных возможностей инструмента сценами волшебников, демонов и сценами бури. Коррет на первой же странице своего трактата практически повторил сведения Титона, перечислив «бури, подземный гул и заклинания». Рамо в V акте «Бореадов» вышел далеко за рамки этого круга. Контрабас здесь появляется в новом амплуа, играя соло в безмятежных пасторальных сценах (ил. 6).



Ил. 6. «Бореады» Жана-Филиппа Рамо. Дивертисмент V акта

Довольно часто он выступает независимо от виолончелей (например, уже в т. 14 увертюры играет вместе с валторнами, во многих сценах — с фаготами) или же во время пауз группы continuo. Яркие примеры находятся в V акте оперы: в оркестровом вступлении линия контрабаса объединяет раздробленную, пуантилистскую фактуру; в сцене Альфизы и спутников Борея внезапно замолкают хор и оркестр, и возникает выразительная пустота между высокими нотами захваченной злодеями царицы (сопрано) и контрабасом, играющим в низком регистре функциональный бас. Подобные страницы напоминают нотные примеры из трактатов Рамо, где показан фундаментальный бас, реально не звучащий, но умозрительно присутствующий даже во время пауз в партии basso continuo. Именно так начинается фрагмент мотета *Laboravi*³⁵. Крупными длительностями партия фундаментального баса также удивительно напоминает контрабасовые партии Рамо (ил. 7).

Ил. 7. *Laboravi*, мотет Жана-Филиппа Рамо

Иногда в «Бореадах» участие контрабаса обогащает гармонию: септаккорд превращается в нонаккорд, нонаккорд — в ундецимаккорд. В этом нетрудно угадать руку Рамо. 19 августа 1763 года цензор Де Лаланд дал

³⁵ См.: Rameau J.-Ph. *Traité de l'Harmonie, reduite à ses Principes naturels*. Paris: Ballard, 1722. P. 341.

разрешение на издание «Трактата об аккордах и их последовании, соответственно системе фундаментального баса: дабы служить Началами гармонии для тех, кто изучает Композицию и Аккомпанемент на Клавесине; с методом Аккомпанемента»³⁶. Книга вышла в год смерти Рамо — это своего рода завещание композитора. Третья (заключительная) часть трактата посвящена «новым аккордам», а именно различным видам нонаккордов и ундецимаккордов, которые Рамо уже давно использовал в своей музыке. Непосредственные потомки композитора этим путем не пошли, напротив, классицисты резко упростили гармонию, но роскошная позднебарочная аккордика Рамо вернулась через несколько поколений.

* * *

В качестве послесловия — несколько строк о том, как трактуют партию контрабаса в «Бореадах» музыканты-аутентисты. Помимо уже упоминавшейся аудиозаписи под управлением Гардинера, существует более поздняя видеозапись постановки, осуществленной под управлением Уильяма Кристи на сцене Парижской Оперы³⁷, а недавно оркестровую сюиту из «Бореадов» записал Жорди Саваль³⁸. Партия контрабаса представлена лишь в записи Гардинера. В эпизодах, где контрабас играет один, она звучит очень деликатно, однако прослушивается. Кристи и Саваль, напротив, эту партию игнорируют (видимо, оба использовали современное издание партитуры, где сказано, что партия представляет чисто музыковедческий интерес). Контрабасисты поэтому следуют совету Коррета: просто дублировать октавой ниже партию виолончели везде, кроме речитативов. В результате партия становится виртуозной, наполняется мелкими длительностями, ее общая продолжительность увеличивается. Но при этом, во-первых, теряется ее драматургическое значение, во-вторых, исчезает целый пласт фактуры. В оркестре Рамо нередко длинные ноты флейт располагаются высоко над быстрыми пассажами скрипок, образуя как бы «звучащий горизонт». Флейты будто движутся в своем темпе, их партия разворачивается в своем времени. Аналогичным образом длинные ноты контрабаса звучат ниже подвижной линии виолончелей, также двигаясь в собственном темпе. Сегодня это кажется непривычным,

³⁶ См.: Rameau J.-Ph. *Traité des Accords, et des leur succession, selon le système de la basse-fundamentale...* Paris: Duchesne, Dessain, 1764.

³⁷ В 2004 году запись вышла на DVD (Opus Arte, OA 0899 D).

³⁸ Jean-Philippe Rameau — L'Orchestre de Louis XV: Suites d'Orchestre. Le Concert des Nations, Jordi Savall. Alia Vox (AVSA 9882), 2011.

странным, даже диковатым. Но многое в аутентичном исполнении поначалу казалось таким.

На всем протяжении эпохи барокко во Франции не прекращалась борьба итальянской и французской музыки. Одной из ее кульминаций была так называемая «война буффионов», в которой Рамо принял участие. Оказывается, в наши дни борьба двух национальных традиций продолжается в контрабасовом исполнении: сторонники итальянской следуют Мишелю Коррету, хвалившему итальянских контрабасистов, сторонники французской рискуют исполнять необычную партию, даже сомневаясь в ее авторстве.

Литература

1. Раков Л. В. История контрабасового искусства. М.: Композитор, 2004. 312 с.
2. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. 632 с.
3. Corette M. Méthode pour apprendre à jouer de la contrebasse: a 3, a 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto, et de la viole d'Or [p] hée. Genève: Minkoff Reprint, 1977. 46 p.
4. Cyr M. «Basses» and «basse continue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764 // *Early Music*, 10/2, April 1982. P. 155–170.
5. Cyr M. Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music. Farnham (UK): Achgate Publishing Company, 2012. 256 p.
6. Getreau F. Contrebasse // Rameau de A à Z. Paris: Fayard, 1983. P. 99.
7. Getreau F. Guersan Louis // Rameau de A à Z. Paris: Fayard, 1983. P. 166–167.
8. Greenberg M. D. Perfecting the Storm: The Rise of the Double Bass in France, 1701–1815 // *The Online Journal of Bass Research*. Vol. 1, July 2003. P. 2–26.
9. Lescat Ph. Summary of the source material. Critical commentary // Rameau J.-Ph. Les Bo-réades. Tragédie lyrique. Partition générale. Paris: Stil, 1982. P. 322–324.
10. Rameau J.-Ph. Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement... Paris: Boivin, Le Clair, 1732. 64 p.
11. Rameau J.-Ph. Génération harmonique, ou Traité de Musique théorique et pratique. Paris: Prault fils, 1737. 201 p.
12. Rameau J.-Ph. Traité des Accords, et des leur succession, selon le système de la basse-fon-damentale... Paris: Duchesne, Dessain, 1764. 192 p.
13. Rameau J.-Ph. Traité de l'Harmonie, reduite à ses Principes naturels. Paris: Ballard, 1722. 432 p.
14. Titon du Tillet E. Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis le Grand. Paris: Editions Gallimard, 1991. 142 p.