

ГБПОУ «Курганский областной музыкальный колледж
им. Д. Д. Шостаковича»

**Французский музыкальный экзотизм
второй половины XIX века
на примере индийских образов
оперы Л. Делиба «Лакме»**

Конкурсная работа
Номинация «Музыкальное искусство XVIII-XIX вв.»
студентки III курса
специальности №53.02.07
«Теория музыки»

Зайцевой Наталии Руслановны

Научный руководитель –

Владимирова Анастасия Евгеньевна, преподаватель, обладатель премии
лучшим преподавателям профессиональных образовательных организаций,
реализующих образовательные программы в области музыкального искусства в
2024 году

Курган, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Французский музыкальный экзотизм в индийском проявлении	6
Глава II. «Лакме» Л. Делиба – пленительный цветок лирической оперы второй половины XIX века	15
Заключение.....	22
Список литературы.....	24
Нотное приложение.....	26

ВВЕДЕНИЕ

Завораживающий и манящий мир Индии пленяет, вызывая у искушенного слушателя непреодолимый соблазн раскрыть секреты чарующего Востока. Знаменитый Тадж-Махал, удивительные танцовщицы в разноцветных сари, слоны, Маугли, йоги, аскеты и тантристы, гирлянды цветов, восточные сказки о несметных сокровищах и запоминающиеся индийские фильмы – весь этот ассоциативный ряд выстраивается при попытке расшифровать загадки уникальной восточной страны.

Интерес к её мышлению и ценностям был характерен для французской культуры конца XIX века. Именно в этот период у композиторов наблюдается определенное тяготение к ориентальной музыке. Претворение образов Индии во французской музыке развивалось от условного декоративного стиля, традиций ориентализма (заложенных композиторами-классиками и обогащенных новаторскими тенденциями рубежа XIX-XX веков) до формирования новых подходов в воплощении данной темы у композиторов XX – XXI веков.

Характер взаимодействия двух культур Запада и Востока отразился в разной терминологии – от асафьевских терминов «музыкальный ориентализм» и «музыка о Востоке» и понятия «экзотизм» до понятий «диалог культур», «Восток-Запад», «культурная диффузия».

Красочные индийские образы наиболее удачно проявились во французской музыке второй половине XIX века. «Пленительным цветком лирической оперы» называют «Лакме» Л. Делиба, написанную на ориентальный индийский сюжет. Данное произведение послужило основой для настоящего исследования, в котором затрагивается тема французского экзотизма в лирических операх на основе индийского сюжета.

Вопрос ориентализма в музыке изучался многими отечественными музыковедами, в том числе Бахтиной З., Даниловой А., Конен В., Купец Л., Максидовой Э., Некрасовой Г. [1, 4, 6, 8, 9, 11], французский контекст данной проблематики дается в работе Герштейн Э. [3], произведения Л. Делиба рассматриваются в исследованиях Друскина М., Шабасовой О. [5, 13], интернет-

сайтах и журналистских статьях. Однако, опера «Лакме» Л. Делиба осмысливается преимущественно в контексте общего творческого наследия композитора, вне систематизации связей, возникающих между ориентальными произведениями.

Актуальность работы заключается в анализе и обобщении информации, полученной из научных искусствоведческих, музыковедческих источников и интернет-ресурсов, а также в представлении результатов авторских наблюдений об особенностях воплощения ориентальной тематики в творчестве французских композиторов.

Объектом исследования в данной работе становится индийский–аспект французского музыкального экзотизма.

Предметом исследования послужило творчество Л. Делиба в ракурсе претворения восточной темы в музыкальном театре композитора.

Целью работы является выявление и обобщение характерных особенностей индийских образов французской музыки на основе аналитического рассмотрения оперы Л. Делиба «Лакме», в которой ярко прослеживается ориентальный колорит.

Для достижения поставленной цели определяются следующие **задачи**:

проследить историю возникновения интереса к восточным странам в западноевропейской музыке;

выявить особенности французского музыкального экзотизма;

осуществить обзор обращения французских композиторов к ориентальным сюжетам;

обобщить особенности воплощения индийских образов в музыке;

охарактеризовать творчество французского композитора Лео Делиба;

обнаружить черты индийской культуры в проанализированных фрагментах оперы «Лакме» Л. Делиба;

показать на примере арий главных персонажей внедрение ориенталистских веяний в лирической французской опере.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и нотного приложения. Во введении формулируются актуальность, цели и задачи работы, описывается ее структура. Глава первая посвящена обзору особенностей ориентализма в западноевропейской музыке на примере французской музыки, а также обобщению специфических черт претворения индийского колорита в сочинениях композиторов XIX – XX веков. Во второй главе дана краткая характеристика творчества Л. Делиба, представлен главный индийский образ оперы «Лакме» и проанализированы музыкальные фрагменты сочинения. Заключение содержит выводы по проделанной работе.

Глава I. Французский музыкальный экзотизм в индийском проявлении

Лео (Клеман, Филибер) Делиб... Поэтичное французское имя, ко всем дружески расположенный, душевный и отзывчивый человек с крупными чертами лица, ясным взглядом и аккуратной прической, автор невероятно изящной, прелестной, чисто французской музыки, способной обаять каждого слушателя. Творчество Лео Делиба выделяется особой чистотой французского стиля: его музыка лаконична и красочна, мелодична и ритмически гибка, остроумна и искренна. Все его произведения отличаются острым ощущением театральной формы, умением рельефно обрисовывать характер персонажей, живостью и демократизмом музыкального языка, впитавшего жанрово-бытовые черты городского фольклора. Балеты парижского гения называют «тихой музыкальной революцией, осуществленной с элегантностью и шармом». В операх развиты традиции лирического жанра, которые так привлекали слушателей в лирико-драматических произведениях Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Массне, К. Сен-Санса – это и выразительные мелодии, народные напевы, красочный оркестр, опоэтизированные образы простых людей.

Последнюю оперу Л. Делиба «Лакме» экстравагантно называют «шампанским с горчинкой экзотики». Написанная на ориентальный сюжет, взятый из жизни индийцев, полная прекрасных мелодий и чарующего восточного колорита, она представляет собой яркий образец диалога культур Восток – Запад в жанре лирической оперы. Индийский экзотизм находился в русле веяний во французской опере конца XIX века («Самсон и Далила» К. Сен-Санса, «Джамиле», «Искатели жемчуга» Ж. Бизе), отличавшейся наличием особенного ориентального колорита в изображении специфики и экзотики востока, что привнесло в поэтику данного жанра особую яркость и красочность.

Индия, Китай, Япония становятся зоной особого притяжения не только для музыкантов. На рубеже XIX-XX веков во всем европейском искусстве отчетливо проявился повышенный интерес к искусству стран Востока. Индо-буддийская дальневосточная традиция вызывает интерес у художников, писателей,

философов и ученых и служит источником вдохновения для создания восточных мотивов в музыкальных произведениях.

В европейской культуре и, в частности, в музыке увлечение экзотическими странами имеет глубокие корни. На развитие интереса к восточной культуре среди западного общества и зарождение ориентализма в основном повлияла политическая деятельность европейских стран, проводивших колониальную политику в отношении стран Востока.

С античных времен народы Европы стремились к познанию других культур, что помогало им лучше осознать свою собственную национальную идентичность. В эпоху Средневековья и, в какой-то мере, Ренессанса европейская профессиональная музыка на ранней стадии своего развития заимствовала отдельные элементы, пришедшие с Востока. Григорианский хорал, являющийся основой католического богослужения, возник под прямым воздействием армянской литургии; орган был введён в западную христианскую церковь под влиянием Византии; искусство трубадуров отчасти испытало воздействие ирано-арабской культуры. Далее европейское композиторское творчество утрачивает точки соприкосновения с ориентальной культурой, связи с Востоком становятся ощутимыми лишь в особенностях вокального интонирования, которое на протяжении эпохи Ренессанса все еще оставалось близким восточной манере пения.

В период формирования музыкальной драмы и послеренессансной классики, европейцы полностью утратили восприимчивость к внеевропейскому складу музыкального мышления. Несмотря на достаточную осведомленность европейской науки о политической, религиозной и культурной жизни восточных стран, в искусстве Европы создаётся утопическая картина «идеального Востока». Он был представлен в сознании Запада в качестве ориентального мифа, а не как историко-этнографический феномен. На протяжении XVIII века музыкальный театр нередко стремился отобразить образы экзотического Востока: «Похищение из Серая» Моцарта, янычары в комической опере Гретри «Двое скупых» и особенно «Галантная Индия» Рамо. Все действие в этих

произведениях происходит в далеких экзотических странах («Индия» была тогда собирательным понятием всего внеевропейского). Во всех этих сочинениях «ориентальный» элемент присутствует только в качестве сценического фона; в самой музыке следов Востока нет – ни подлинного, ни экзотического: турки, персы, индейцы разговаривают на музыкальном языке культурных парижан и венцев века Просвещения.

Условно-декоративный Дальний Восток предстаёт перед нами в музыкальных произведениях китайской тематики XVIII века. Примерами «игры в экзотику» в виде сценического фона или программного названия могут служить оперы «Китайская принцесса» Л. Де Рише (1729) и «Китайский идол» Дж. Паизиелло (1766).

Стремление обогатить европейскую музыку чертами ориентального фольклора начинается в XIX веке. Национальное самосознание, расцветшее как следствие национально-освободительных войн и массовых народных движений, ярко проявилось в музыкальном творчестве. Уже в «Обероне» для характеристики гаремных стражей К. М. Вебер прибегает к подлинному напеву, записанному одним из путешественников по Востоку. Ориентальный китайский элемент также присутствует в музыке Вебера к пьесе Ф. Шиллера «Турандот, принцесса Китая». А в тридцатых – сороковых годах Фелисьен Давид в «Восточных мелодиях» для фортепиано и в Оде-симфонии «Пустыня» кладет начало направлению ориентальной экзотики, к которому относятся и более поздние африканские «рапсодии» Сен-Санса. Сегодня трудно не заметить, как далеки от подлинного Востока были эти «ориенталии»: отдельные, вырванные из контекста элементы североафриканской музыки искусственно монтировались в ткань чисто европейского произведения, создавая впечатление нарочитого орнаментально-экзотического пятна. И в дальнейшем композиторы, опираясь на внеевропейский фольклор, все же не достигали органического слияния ориентального и европейского. Так, в «Индийской сюите» Мак-Доуэлла или в симфонии «Из Нового Света» Дворжака салонный ориентальный колорит полностью отсутствует, и было бы неправомерно говорить об этой музыке как

об экзотической; но зато здесь никак не ощущается и национальная самобытность использованного фольклора. У Дворжака негритянский напев преобразуется в типичную европейскую тему в духе классического симфонизма; у Мак-Доуэлла также утрачивается самобытный облик ритуального песнопения североамериканских индейцев. Эти композиторы слышали «ориентальный» фольклор европейским слухом, воспринимали его только с точки зрения своей собственной музыкальной психологии и, соответственно, подвергали инонациональные мелодии радикальной переработке, укладывая их в «прокрустово ложе» привычного им музыкального строя. Образ китайского экзотического Востока присутствует в «Маленькой китайской польке» Дж. Россини и в опере «Бронзовый конь» Д. Обера.

Разбирая примеры ориентальной музыки XIX века, исследователи приходят к выводу, что «география экзотики» в это время постепенно локализуется, внимание композиторов переключается в сторону большей этнографической достоверности. Вырабатываются нормы и методы музыкального ориентализма: сюжеты из литературы Востока, использование музыкальных цитат, особые сложнейшие хроматические интонации и ладо-гармонические приёмы, характерные восточные ритмы, специфические протяженные педали в фактуре, увлечение декоративностью и орнаментальностью.

В западном искусстве эпохи романтизма обращение к экзотическим образам часто означало стремление Европы, пережившей период революционных потрясений и войн, обратиться к незыблемым ценностям Востока, мудрому принятию земной жизни.

Э. Герштейн, изучая проблемы взаимодействия культур Востока и Запада, отмечает интерес французов к восточной культуре как дань «моде на Восток», а интерес англичан к Кавказу обусловлен «модой на все черкесское» [3]. Подобное всеобщее увлечение иными культурами в творчестве романтиков сформировало определенные характерные черты видения иного. В первую очередь, это выражение романтической идеологии: вплетение основных идей романтической

эстетики (одинокость, фантазии, поиски, бессознательное) в восточное пространство.

Опыт заимствований и поисков новых форм и языковых моделей в условиях европейской классической музыкальной системы Э. Герштейн рассматривает на примере французского музыкального экзотизма второй половины XIX – начала XX века, выделяя четыре формы проявления данного явления: условно-программный, имеющий поверхностную связь с экзотикой через название; фантастический – композитор выходит за рамки привычного ему стиля, при этом не приближаясь к прототипу; орнаментально-декоративный – основывается на добавлении специфического музыкального языка (мотив, ритм, тембр); адаптированный экзотизм – наиболее близкий к инородной культуре, отличается и внешним сходством и внутренним развитием.

Данная классификация отражает общие тенденции западноевропейского романтизма в воссоздании образов и представлений о восточной культуре обобщенно-поэтического характера. Конечно, взаимовлияние западной и восточной культур не является ведущим художественным явлением в творчестве композиторов-романтиков, однако отдельные элементы инокультур проникали в некоторые произведения и индивидуальный стиль композиторов (Лист, Бизе, Брамс).

Контакты с неевропейскими странами оказали наибольшее влияние на культуру Франции. Важным фактором в повышенном интересе ориентальным миром стала французская колониальная империя. «Мода на Восток» [1], периодически вспыхивающая во Франции, с начала XIX века приобрела характер всеобщего увлечения.

История французского музыкального ориентализма включает в себя несколько периодов, определяющихся в зависимости от эстетики экзотического и форм взаимодействия с ним. Первым наиболее сохранившимся образцом исследователи считают оперу-балет Ф. Рамо «Галантная Индия» (1735) на либретто Л. Фюзелье, демонстрирующую «нежные чувствования различных неевропейских народов» – турок, перуанцев, персов и «диких племен» [3].

Своего рода символом Востока стала янычарская музыка, источником которой послужила военные оркестры турецкой армии. Во Франции янычарская музыка существовала под названием «тюркери» и появилась в начале XIX века в операх Ф. Буальдьё («Багдадский калиф», 1800), Н. Изуара («Турецкий врач», 1803) и Н. Далеира («Беседка для калифа», 1804). В дальнейшем тюркери во многом обозначили специфику экзотического материала в жанре Большой французской оперы (опера-балет Ф. Обера «Бог и баядерка», 1830), что проявилось в виде сюжетов, полных чудес и невероятных происшествий, роскоши и помпезности постановок. Большинство сочинений первого ориентального периода представляют собой примеры «игры в экзотику», где Восток проявился условно и в виде псевдоварварской жестокости или феерической роскоши, неги с некоторым комическим оттенком.

Начало второго периода экзотизма совпадает с годом премьеры Одисимфонии «Пустыни» основоположника французского музыкального ориентализма Ф. Давида (1844). Важность открытий композитора связана с коренным изменением точки зрения на изображение восточной экзотики. На смену бутафории янычарской музыки приходит реальный Ближний Восток; свободное копирование уступает место музыкальному этнографизму; на место условно-программного и орнаментально-декоративного приходит адаптированный экзотизм. В музыке Ф. Давида это проявилось в цитировании оригинальной мелодии, воспроизведенной по памяти и приспособленной к европейской тональной системе, в свободном претворении восточных ритмических рисунков, что предполагало попытку воссоздания аутентичного звукообраза.

Появление дальневосточного экзотизма приходится именно на этот период. Разделение на две ветви – «магрибскую» и «дальневосточную» – поначалу касалось лишь сюжетной стороны, затем различия проявились и в музыкальном языке. Композиторы обращались к пентатонике, ладовым и мелодическим особенностям ее строя, что повлекло за собой уменьшение роли ритма, так как ритмический рисунок в музыке Дальнего Востока менее

выразителен и впечатляющ, чем в арабской. Наиболее показательный пример ранней дальневосточной экзотики – оперетта К.Сен-Санса «Желтая принцесса» (1872) на либретто Галле. «Японские» отрывки привлекают слух именно своей свежестью, отсутствием всякого изыска и звуковых «пряностей». Сен-Санс максимально использует средства пентатоники и в стилизации мелодики, и в создании гармонического фона, вводя ладово-переменные обороты в оркестровые подголоски.

Начало Третьего периода – 1892 год, день премьеры «Послеполуденного отдыха Фавна» Клода Дебюсси. Композитор переводит экзотику в утонченно-субъективный план, лишая ее внешних примет, «зарисовок путешественника». Восток у Дебюсси проявляется в некоем состоянии, иной наполненности музыкального времени – без привычной для европейской музыки динамической драматургии. В его сочинениях становится трудно вычленить элементы иного, так как они являются неотъемлемой частью собственного стиля композитора. Одним из каналов проникновения экзотики в творчество Дебюсси стал индонезийский гамелан, с которым композитор познакомился на Всемирной выставке в Париже в 1889 году. Желание передать свои ощущения от этой музыки, Дебюсси впервые осуществил в пьесе «Пагоды», ассимилируя как отдельные приемы гамелана (лад, ритмические структуры и приемы, характерные трихордовые попевки), так и его чисто фоническое звучание (гулкость и «матовость»).

Дебюсси был первым, но не единственным композитором, так настойчиво обращавшим свои взоры на Дальний Восток. Его сочинения входят в пышный экзотический «букет» наряду с произведениями А. Русселя, П. Дюка, М. Деляжа, Л. Буланже, Ж. Миго, М. Эмманюэля, К. Дельвинкура и М.Равеля.

Для М. Равеля обращение к дальневосточной экзотике было своего рода подражанием условностям орнаментально-декоративного экзотизма XVIII века. В пьесе «Дурнушка – императрица пагод» из цикла детских пьес для фортепиано в 4 руки «Моя матушка – гусыня» (1908) отчетливо проступает «игрушечная» экзотика французских клавесинистов.

В 30-е годы XX века происходит постепенное угасание экзотизма в целом. Революция в характере образности и музыкальном языке, совершенная композиторами «Шестерки», ставила под сомнение ценность предыдущих находок композиторов.

Возрождение экзотизма произошло одновременно с началом его четвертого периода и связано с именем Оливье Мессиана. Его ориентальный миф вырастает в настоящую концепцию, связанную с идеями «интегральной западно-восточной музыки и западно-восточного мировоззрения». В арсенале экзотики Мессиана – ладовые системы арабской, индийской, японской и яванской музыки; индийская ритмическая система 120 decitalas; идеи статических форм, ведущие к индийской раге; медитативная мелодика, близкая пению буддийских монахов.

Одним из наиболее сильных полей притяжения дальневосточного экзотизма для европейского искусства того времени выступала Индия. В метатрадиции, наряду с Китаем и Японией, Индия являлась несомненным духовным и культурным фундаментом. Интерес к её мышлению и ценностям стал характерен для французской культуры конца XIX века. Главным для человека рубежа веков становятся религиозные поиски бессмертных истин. Обращение к родине буддизма, древних брахманических учений и йоги, открывало для того поколения новые возможности в осмыслении бытия и вселяло надежду на духовное обновление. Возникают дисциплины санскритология и индология, появляются переводы «Бхагаватгиты» на латынь и европейские языки. Появляются литературные произведения на индийскую тематику – «Бхагават» Леконте де Лиля, «Химеры» Ж. де Нерваля, а также статья И. Тэна о буддизме, возникшая по поводу известной книги Ф. Кёппена «История буддийской религии».

Одной из причин вспыхнувшего во Франции интереса к буддизму, по мнению Л. А. Купец, «вероятно, была его «психологичность», отмеченная многими исследователями. Психологический аспект буддизма, по-видимому, тогда и обратил на себя внимание европейцев в конце XIX века, когда в науке

началась интенсивная разработка проблем психологии, венцом которой стала теория психоанализа З. Фрейда» [8].

Кроме того, Л. А. Купец повествует об отношении французских композиторов к красоте, которое сходно с восточной традицией (где синонимом прекрасного стала изысканная, магически-тайная природа) и исходит из основного постулата буддийской философии об иллюзорности бытия. Далекая Индия представлялась страной сокровищ и неведомых чудес, как праведная земля, полная благочестия и веры, как образ земного рая. Образы индийских красавиц также становятся эталоном изящества и великолепия, томной грации и сказочной красоты.

Во французской музыке индийские образы воплотились через опору на кантилену и романсовость, на особую пластичность и изящность мелодики с большим количеством мелизматики, на яркость и красочность ладогармонических решений, связанную с использованием средств мажоро-минора, эллипсисов, ладогармонических сопоставлений и наличия увеличенных секунд.

Красочная экзотика индийских сюжетов встречается в операх «Король Лахорский» Ж. Массне, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе, опере-балете Ф. Обера «Бог и баядерка», в балете «Баядерка» Л. Минкуса. Следует также назвать триптих «Заклинания» для оркестра, баритона и хора и оперу-балет «Падмавати» А. Русселя, «Четыре индийских поэмы» для голоса, фортепиано, струнного и духового квартетов М. Деляжа.

В русской музыке индийский экзотизм проявился в опере А. Рубинштейна «Ферморс». На сюжеты древнеиндийского эпоса «Махабхарата» были написаны такие оперы, как «Наль и Дамаянти» А. Аренского, «Савитри» Г. Холста.

Глава II. «Лакме» Л. Делиба – пленительный цветок лирической оперы второй половины XIX века

Начиная с 50-60х годов XIX века во французском искусстве утвердилась лирическая опера с характерным для неё углублённым психологизмом, тонким раскрытием внутреннего мира человека, правдивым изображением обстановки, на фоне которой разворачивается действие. Часто в ней акцентировалась лирическая драма, сюжеты трактовались в бытовом плане, изживалась идейная проблематика и философское содержание. В музыкальном плане, лирические драмы привлекали изящностью мелодики, демократизацией музыкального языка, который приблизился к бытовой лирике.

В сюжете опер, наряду с тяготением к мировым литературным произведениям, наблюдается тяготение к экзотическим сюжетам. В обновлённом музыкальном языке начинают использоваться всякого рода ориентальные интонации. Так, «Лакме» Лео Делиба, «Самсон и Далила» Камиля Сен-Санса, «Джамиле», «Искатели жемчуга» Жоржа Бизе, «Король Лахорский» Массне являются яркими образцами претворения ориентального начала в жанре лирической оперы. Их отличают наличие особенного восточного колорита с изображением специфики и экзотики, что привнесло в поэтику данного жанра особую яркость и красочность.

Тенденции реализма, демократические устремления, мелодичность, эмоциональная непосредственность, естественность развития, опора на бытовые жанры стало характерно для лирических опер Лео Делиба – французского композитора XIX века, члена французской Академии изящных искусств, профессора Парижской музыкальной консерватории, создателя балетов, опер, оперетт. Стихией композитора являлся музыкальный театр, а его имя стало синонимом новаторских тенденций в балетной музыке XIX века. Им написано свыше 30 произведений для музыкального театра: 6 опер, 3 балета и множество оперетт. Все его произведения отличаются острым ощущением театральной формы, умением рельефно обрисовывать характер персонажей, живостью и

демократизмом мелодического языка, впитавшего жанрово-бытовые черты городского фольклора.

Имя французского композитора Лео Делиба сегодня ассоциируется с тремя произведениями – балетами «Сильвия» и «Коппелия», а также с оперой «Лакме», хотя при жизни Делиб был очень успешным композитором.

Заказ на очередную оперу он получил от театра Комической оперы. Сюжет, который был предложен, оказался вполне типичным для той эпохи – во второй половине XIX века многие композиторы обращались к тематике Востока. Поскольку к Египту, Китаю и некоторым другим экзотическим странам уже обращались другие композиторы, Делиб выбрал более редкую Индию.

Героиня оперы оказалась во многом сходной с Селикой из «Африканки»: она также полюбила чужеземца, человека иной веры, также жертвует собой ради него. Есть сходство и с вердиевской «Аидой» – Лакме разрывается между любовью к отцу, безусловно преданному своей идее, и к его врагу.

Сюжет «Лакме» не является примером литературной классики, что весьма нетипично для жанра лирической французской оперы, но вполне свойственно авторам либретто – Филиппу Жилю и Эдмону Гондине. Источниками либретто оперы стали по меньшей мере три произведения: колониальный роман П. Лоти «Рараху, или Женитьба Лоти» и ориентальные повести Т. Пави – «Туфли брахмана» и «Соугандхи», из которых либреттисты извлекли отдельные сюжетные положения и героев, создав совершенно новое произведение со своей системой персонажей, сюжетным рядом и типом конфликта. Сюжет либретто развивается вокруг любви английского офицера Джеральда и юной жрицы бога Брахмы, дочери брамина Нилаканты Лакме.

Ориентальная тематика в «Лакме» становится основой для показа конфликта Востока и Запада. К сфере Востока безоговорочно можно отнести брамина Нилаканту, подругу Лакме Маллику, тайно влюбленного в героиню слугу Хаджи и обобщенный образ индусов.

Ориентальная сфера характеризуется приемами, которые традиционно используются в европейской музыке о Востоке: свободной, импровизационной

ритмикой (пунктирный и дважды-пунктирный ритм, триоли, квинтоли и секстоли, синкопы); частым обращением в оркестровке к видовым деревянным духовым инструментам (например, флейте пикколо, английскому рожку) и арфе; применением альтерированных ступеней и хроматизмов; обилием мелизмов; «пустыми квинтами» в роли органных пунктов.

Самые яркие страницы оперы связаны с изображением душевного мира главной героини Лакме. Изящно очерченный, с оттенком элегичности, образ сразу завоевывает симпатии слушателей. Её партия пронизана песенностью; в ней нашли воплощение лучшие черты лирического дарования композитора. «Образ этой девушки тщательно прописан в опере: у нее много дуэтных сцен, сольных номеров, в том числе знаменитая ария с колокольчиками. Для нее требуется не просто лирическое сопрано, но настоящая колоратура: Делиб, чтобы передать небесную чистоту и прелесть Лакме, вписал ей ми третьей октавы, и в целом партия выдержана в высокой тесситуре» [7]. «Трогательная и наивная Лакме, свято верящая в возможность идиллической жизни в рамках индуистской традиции с влюбленным в нее британским военным, восхищает хрустальным голосом, в котором словно звенят колокольчики, как в центральной арии с колокольчиками заглавной героини этой оперы» [7].

Нежный, мягкий образ Лакме характеризуется простотой, искренностью, но при этом он выразителен. В сложнейших колоратурных партиях сочетается деликатность звука с динамической ровностью, особо акцентируется наличие красочных решений, обилие мелизматике и ламентозных, никнущих интонаций. В мелодическом отношении главной героине свойственна опора на романсовость и кантилену с использованием декламационности. Образ героини показан средствами жанровой обрисовки: молитве, легенде, колыбельной песне.

Эволюция образа Лакме осуществляется следующим образом: спокойная и уравновешенная девушка, свято верующая и служащая своим богам, любящая свою родину (№5 из I действия), под воздействием глубоко искреннего чувства преображается в героиню, готовую к самопожертвованию ради спасения любимого (дуэт №12 из II действия), а в итоге разочарованная и обманутая в

своей любви она решается на отчаянный шаг – самоубийство, (дуэт №17 из III действия).

Образ Лакме впервые встречается в одном из самых красивых номеров оперы – «Цветочном дуэте» из первого акта. Дочь первосвященника со служанкой Малликой собирают лотосы на берегу реки. Феноменальный по красоте дуэт, стилизованный в барочном ключе, по сути представляет собой баркаролу, «песнь на воде» (пример №1).

Это музыка струящейся воды, нежных ароматов и безмятежности юности. Легкая и живая атмосфера, пение птиц и шепот речной воды воплощены при помощи прекрасной мелодии с элементами мелизматики, сливающейся в терцию в голосах сопрано и меццо-сопрано, а также посредством прихотливого ритма в размере 6/8 и красочной оркестровой партии, деликатно поддерживающей солистов и создающей образы упоительной красоты природы. Последние ноты замирают в воздухе, прежде чем мелодия повторяется в мягком припеве, позволяя зрителю окунуться в изысканную звуковую атмосферу.

При помощи перечисленных элементов музыкального языка композитор в прекрасном дуэте живописует экзотические картины восточной жизни. Музыка «Лакме» изобилует гармоническими, тембральными, ритмическими и мелодическими находками, которые обнаруживаются в сценах, связанных с образами природы, воссозданием нравов и обрядов индусов.

Центральная характеристика Лакме содержится в Сцене и Легенде II акта, в «Арии с колокольчиками» (пример №2). Излагая сюжет старинной легенды, Лакме стремится предостеречь и спасти любимого, а Молитва и Колыбельная позволяют увидеть новые грани образа героини: если в молитве Лакме предстает гордой, вдохновенной жрицей, то колыбельная проникнута глубоко поэтичной напевностью.

Виртуозная мелодия арии «Куда спешит младая дочь пария одна», требующая необычайно подвижного голоса и хрустально чистого интонирования на высоких нотах, тонкости фразировки, мягкости и поэтичности, отмечена сочетанием напевности с декламационностью и

изысканной колористичностью в богато украшенных колоратурных пассажах, придающих арии ориентальный колорит и подчеркнутых изяществом звуковой палитры оркестра.

Эволюция образа Лакме рассматривается в узловых точках развития одной из главных лирических линий – дуэта главных героев. Именно эти номера, по сути, являются «двигателями» развития конфликта, их количество совпадает с количеством действий оперы. Именно дуэты становятся основополагающими для драматургической структуры оперы, что особенно характерно для эстетики лирико-романтической оперы, в которой характеристики образов нередко заложены в ансамблях, а не ариях.

Следующим этапом развития этой драматургической линии становится №12 во II действии (пример №3), во втором дуэте главных героев. Именно здесь происходит полное раскрытие основной лирической коллизии. В характеристиках обоих героев ярко выражаются кантиленное и ариозное начало с привлечением черт драматизма и экспрессии. Общение лирической пары не принадлежит ни к типу дуэта-согласия, ни к типу дуэта-поединка.

Кульминационный момент развития главного любовного конфликта и его трагическая развязка представлены в заключительном дуэте главных героев – №17 из III действия (пример №4), охваченных сильнейшим душевным волнением. Здесь характеристики образов Лакме и Джеральда отличаются высоким градусом эмоционального напряжения.

Необычайно выразительны в последней сцене главных героев элегическая колыбельная Лакме «Ах, под сводами небес» и ее проникновенное соло «Ты дал мне лучшие мгновенья». Колыбельная (с-moll) наделена функцией прощального Lamento. При полном соответствии вокальной мелодии требованиям жанра (неширокий диапазон, дробление линии на небольшие фразы, каждая из которых завершается мягким кадансом, динамика pp), текст колыбельной, предвещает грядущую разлуку героев: «Белый голубь, улетев, исчез... Как по нему давно скучает голубка, но он к ней не прилетает... Ах, вернись!».

Ориентальный колорит оперы превосходно передан и в партии отца Лакме, особенно – в Стансах Нилаканты (пример №5). В этой сцене суровый и жестокий жрец превращается в безгранично любящего и нежного отца, заботящегося, прежде всего, о своей дочери. Эта лирическая, казалось бы, абсолютно неожиданная грань образа фанатичного жреца передается посредством выразительной фразировки вдохновенной напевной мелодии, секвентно развивающейся и ритмически прихотливой. Слова старого брамина, обращенные к дочери – «Лакме, взор твой померк лучистый, и улыбка тоски полна. Я хочу, чтобы ты улыбалась» – необыкновенно певучи и трогательны.

Неоднородная музыкальная характеристика образа брамина в различных сценических ситуациях раскрывается по-разному, но в пределах общей ориентальной интонационной сферы. Обращение Нилаканты к дочери всегда окрашено в лирические тона, к индусам – в напряженные драматические.

Другая сторона его облика – фанатичного, мстительного жреца – представлена в хоровых сценах. Вместо фоновой и оттеняющей функции, характерной для лирической оперы второй половины XIX века, хор в «Лакме» выступает соучастником и свидетелем происходящих событий. В красочной интродукции, живописующей молитву в храме, впервые возникает причудливая восточная тема обращения к богам (средний раздел Хора – соло Лакме в сопровождении арф). Эта тема в дальнейшем приобретает угрожающий характер и становится лейтмотивом мести. В величественных и грозных сценах индийцев, написанных ярко и динамично, Делиб использовал некоторые особенности индийских классических песнопений.

По своему складу к данному номеру близок Хор заговорщиков, возглавляемых Нилакантой, и драматическая кульминация II акта (Хор браминов), так называемая «сцена на рынке». Это – центральная в драматургическом отношении картина, где обобщены предшествующие бытовые и драматические сцены оперы.

Брамины в данной опере охарактеризованы как жестокие и безжалостные жрецы, готовые на все ради святости своих идеалов. В музыкальном плане их

образ связан с использованием ладогармонических красок мажоро-минора, ладовым окрашиванием за счет понижения II и VI ступеней. В жанровом отношении наблюдается опора на гимничность и хоральность, придающими музыке торжественный и аскетичный характер.

Следующее воплощение образов востока связано с характеристикой торговцев, для которой свойственен более активный и действенный характер, с тем же ладогармоническим колоритом, но с иными жанровыми истоками, связанными с городскими бытовыми песнями и романсами, дополненными декламационным началом. Наряду с вокальными характеристиками, этот образ раскрывается и в инструментальных эпизодах, особенно характерных для французской лирической оперы. Прежде всего, речь идет о танцах баядерок №8 из II действия (пример №6) с использованием комплекса интонаций, характерных для воплощения сферы востока, но с более легким и светлым колоритом.

Красочностью отличается и оркестровка оперы, в симфонической ткани которой воспроизведены перезвоны колокольчиков – типичных атрибутов индийской культовой музыки. Великолепный оркестр «Лакме» то деликатно поддерживает солистов, то «поет» вместе с ними, то создает почти осязаемые образы экзотической природы, то разворачивает пеструю картину базарной толчеи. Оркестровая партия воспроизводит удивительную атмосферу Индии, а также живописует колоритные картины восточной жизни.

История любви британского офицера и дочери брамина заканчивается, по закону жанра, печально, но оставляя у зрителей на редкость светлое впечатление.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Французский музыкальный экзотизм второй половины XIX века ярче всего проявился в жанре лирической оперы. Характерные черты данного жанра – частое обращение к сюжетам с любовно-лирическим конфликтом, ведущая роль преимущественно женских образов, лирико-психологическая сфера, жанрово-бытовые номера, камерная трактовка оперы, доминирование сквозного развития, романсовые и кантиленные интонации, обогащенные ариозностью и декламационностью. Особенности музыкального ориентализма отвечает трактовка оркестровой партии, характеризующая тонкой детализацией фактурных решений в отсутствии мощи и грандиозности звучания.

Ориентальные мотивы проявились в обращении к сюжетам из литературы Востока, в использовании музыкальных цитат, особых сложнейших хроматических интонаций и ладо-гармонических приёмов, характерных восточных ритмов, специфических протяженных педалей в фактуре, отмеченной декоративностью и орнаментальностью.

Вспыхнувшая во Франции мода на индийскую экзотику открывала для поколения второй половины XIX века новые возможности в осмыслении бытия и вселяло надежду на духовное обновление. Далекая Индия представлялась страной сокровищ и неведомых чудес, как праведная земля, полная благочестия и веры, как образ земного рая.

В лирических операх с индийскими сюжетами тонко передан восточный колорит, с налетом элегичности, изящно очерчены женские образы, выразительно охарактеризованы мужские и массовые образы.

Лучшей «индийской оперой» европейского музыкального театра по праву считается «Лакме» Лео Делиба. В ней индийские мотивы и образы стали не только эстетическим украшением, но и способом передачи глубинных эмоций и настроений, характерных для восточной культуры. «Лакме» свойственны наиболее типичные черты дарования композитора: поэтичность, изящество, свежесть мелодики и гармонических красок, тонкая оркестровка. Здесь в полной мере проявились черты стиля Делиба: связь с национальным фольклором и

вытекающая отсюда простота, непосредственность мелодики, а также отточенность музыкальной формы, знание законов сцены. Но поскольку композитор живописует в «Лакме» экзотические картины восточной жизни, к сказанному добавляются изысканная колористичность, богатство и разнообразие звуковой палитры.

Музыкальные характеристики главной героини, жреца Нилаканти и большинство хоровых сцен оперы являются ярким претворением многопланово представленного образа востока. Он обрисован ярко и динамично, благодаря мастерскому использованию Делибом структурных особенностей индийской музыки. Основную драматургическую нагрузку в опере несут лирические сцены, в которых последовательное развитие любовных отношений обусловлено, в конечном счете, мировоззренческим конфликтом Восток – Запад, предопределяющим вторжение в сферу любовно-лирических коллизий острых драматически действенных поворотов.

Красочным колоритом отличается и оркестровка оперы, в симфонической ткани которой воспроизведены перезвоны колокольчиков, типичных атрибутов индийской культовой музыки. Великолепный оркестр в «Лакме» то деликатно поддерживает солистов, то поет вместе с ними, то создает почти осязаемые образы прекрасной природы, то разворачивает пеструю картину базарной толчеи. Оркестровая партия воспроизводит удивительную атмосферу Индии, а также живописует экзотические картины восточной жизни.

Французский музыкальный экзотизм, представленный в «Лакме», стал важным этапом в развитии оперного искусства, открыв новые горизонты для музыкальной истории и культурного обмена между Востоком и Западом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтина, З. В. Адыгская (черкесская) тема в творчестве западноевропейских композиторов XIX века [Электронный ресурс] / З. В. Бахтина. – Режим доступа: <https://expert-mik.ru/wp-content/uploads/file/d1a4c53d303e5a71da03f8c4318b6b38.pdf> , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 24.01.2024).
2. Ветлицына, И. Лео Делиб: творческий портрет [Электронный ресурс] / И. Ветлицына. – Режим доступа: https://www.liveinternet.ru/users/sergey_tashebsky/post262237760/ , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 15.01.2024).
3. Герштейн, Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX-XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока [Электронный ресурс] / Э. Г. Герштейн. – Режим доступа: <https://cheloveknauka.com/v/559348/a/?#?page=1> , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 03.02.2024).
4. Данилова, А. В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства [Электронный ресурс] / А. В. Данилова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-kitaya-v-zerkale-zapadnoevropeyskogo-i-russkogo-muzykalnogo-iskusstva/viewer> , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.02.2024).
5. Друскин, М. История зарубежной музыки [Текст] / М. Друскин. – Издательство «Композитор Санк-Петербург», 2002. – с. 403-408.
6. Конен, В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века [Текст] / В. Конен// Музыкальная академия. Выпуск №10, 1971 (395). – М.: Музыка, 1971.
7. Кривицкая, Е. Индийские брамины в Сибири [Электронный ресурс] / Е. Кривицкая. – Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/indiyskie-braminy-v-sibiri/> , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 27.03.2024).
8. Купец, Л. А. Запад и Восток: история культуры в эпистолярном наследии Клода Дебюсси [Электронный ресурс] / Л. А. Купец. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zapad-i-vostok-istoriya-kultury-v-epistol'yarnom->

nasledii-kloda-debyussi/viewer , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 02.03.2024).

9. Максидова, Э. Восток в европейском искусстве. XVIII – XIX вв. [Электронный ресурс] / Э. Максидова. – Режим доступа: <https://deziiign.ru/project/531e683265364ad3a249e653324ccef3> , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 22.02.2024).

10. Мовчан, В. А. Французская лирическая опера в динамике жанровой традиции [Электронный ресурс] / В. А. Мовчан. – Режим доступа: <https://studylib.ru/doc/2623001/movchan-vera-aleksandrovna-francuzskaya-liricheskaya-opera-v> , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 07.02.2024).

11. Некрасова, Г. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века [Электронный ресурс] / Г. Некрасова. – Режим доступа: https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1702375984&tld=ru&lang=ru&name=nekrasova_2012_4.pdf&text , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 14.03.2024).

12. Опера Делиба «Лакме» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/lakme.html?ysclid=lpgvspqlpg915172929> , свободный – Загл. с экрана (дата обращения: 10.01.2024).

13. Шабаева, О. В. Методический доклад по музыкальной литературе на тему: «Жанровые особенности лирической французской оперы XIX века на примере оперы Делиба «Лакме»» [Электронный ресурс] / О. В. Шабаева. – Режим доступа: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1711279706&tld=ru&lang=ru&name=2014> , свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 11.02.2024).

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример №1. «Цветочный дуэт» Лакме и Маллики из I действия.

4

p

Dôme é - pais le jas - min,

Sous le dôme é - pais, où le blanc jas - min

loo Dôme é - pais le jas - min

loo Dôme é - pais le jas - min

loo Dôme é - pais le jas - min

du du é - pais jas - min

du dm Dôme é - pais dm le jas - min

7

A la ro - se s'as - sem - ble, Ri - ve en - fleurs,

A la ro - se s'as - sem - ble, Sur la rive en - fleurs,

la ro - se s'as - sem - ble, Rive en - fleurs

la ro - se s'as - sem - ble, Rive en - fleurs

la ro - se s'as - sem - ble, Rive en - fleurs

ro - se — s'as - sem - ble, en - fleurs —

dm la ro - se dm du dm du du dm Rive en - fleurs

10

frais — ma - tin, Nous ap - pel - lent en - sem - ble.

ri - ant au ma - tin, Viens, des - cen - dons en - sem - ble.

Пример №2. «Ария с колокольчиками» Лакме из II действия.

180 Andante Ария с колокольчиками (II, 10)

Ку-да спос-шит мла-да-я дочь на-ри-я од-на,
лишь ми-мо-зу лас-ка-я о-се-ребрит лу-на?
Лишь ми-мо-зу ла-ска-я о-се-ребрит лу-на?

Пример №3. Дуэт Лакме и Джеральда №12 из II действия.

181 Allegro Дуэт 12 Duo

ДЖЕРАЛЬД
GERALD

Лак-ме! Лак-ме! Те-бя ль здесь?
Lak-mé! Lak-mé! C'est toi? C'est
тои qui viens à moi? Dans le va-gue d'un

Дж.
G.

ста-ла, как при-зрак, пре-до мной, бо-
re ve je l'ai vue en pas-sant, Le

Пример №4. Дуэт Лакме и Джеральда №17 из III действия.

240

Дуэт и хор 17 Duo et Chœur

Andante
ЛАКМЕ
LAKME

Recit.

Ес-ли б ты ви-дел
Ils al-laient deux à

pp

p

misurato

Л.
L.
их, как че-та за че-то-ю о-ни шли за во-дой.
deux Et les mains en-la-ce-es, Les jeu-nes a-mou-reux.

Л.
L.
Я шла среди них од-на и с од-ной лишь меч-то-ю.
Moi, je mar-chaïs près d'eux, Seule a-vec mes pen-sées.

Пример №5. Стансы Нилаканти из II действия.

181 Andante con moto Стансы Нилаканти (II, 9)

Я хо-чу, что-бы ты у-лы-ба-лась,
я хо-чу, чтоб о-пять у-лы-ба-лась, в тво-их о-
сезе.
-чах дай ви-деть мне си-я-ни-е не-бес!

Пример №6. Танцы баядерок из II действия.

(♩ = 192)
Moderato.

PIANO.

The musical score is written for piano in 6/8 time, marked Moderato with a tempo of 192 beats per minute. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a piano (PIANO) marking and a forte (f) dynamic. The second system continues the piece with a fortissimo (ff) dynamic. The third system concludes the piece with a final fortissimo (ff) dynamic and a pedal point (Ped.) marking. The music features a mix of chords and moving lines in both hands, with various articulations and phrasing marks.