

ВИДАТНІ ПЕРСОНАЛІЇ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.071.1(44)

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ЖАНА-ФІЛІППА РАМО: АСПЕКТИ ПЕРІОДИЗАЦІЇ

Розглянуто проблему специфіки композиторського шляху Ж.-Ф. Рамо на основі періодизації його життя та творчості в контексті біографічної концепції Н. Савицької. Виявлено особливості формування оперного стилю композитора, пов'язані з попередньою діяльністю Ж.-Ф. Рамо як теоретика та відносно пізнім творчим розквітом митця. Визначено особливості біографії композитора, яка поділяється на два основних періоди. Досить тривалий ранній етап життєтворчості Ж.-Ф. Рамо розглянуто в контексті розвитку музичної теоретичної думки Франції XVIII століття. Працюючи органістом і викладачем музики, він досліджує у теоретичних працях закономірності гармонії, обґрунтовуючи тональність як спосіб підпорядкування тонів і співзвуч на основі математичних підрахунків. Акцентовано найбільшу творчу інтенсивність митця та його переорієнтацію з теоретичних питань на практичну творчість у зрілому і пізньому віці, з чим пов'язане і запізнення у віковому плані стадії акме, початком якої вважають прем'єру першої ліричної трагедії Ж.-Ф. Рамо «Іполит і Арісія», (1733). Зазначено, що завдяки поєднанню традиції і новаторства в галузі музично-театрального мистецтва Ж.-Ф. Рамо досягнув завершених форм у ліричній трагедії та інших жанрах французького театру. Відзначено досить повільний темп еволюційного процесу в композиторській творчості Ж.-Ф. Рамо, відносно пізній творчий розквіт зі збереженням високого потенціалу до старості, що зумовлено, крім особистісних характеристик, своєрідною взаємодією композитора з суспільством.

Ключові слова: музично-театральне барокове мистецтво, життєтворчість, періодизація життя композитора, пізній період творчості.

Для кінця XX – початку XXI століть характерним є звернення діячів культури до барокового мистецтва. У статті розглянуто французьку барокову музично-театральну культуру, зокрема таких її корифеїв, як Ж.-Б. Люлі та Ж.-Ф. Рамо. Їхня творчість привертає увагу сучасного глядача, що підтверджується появою численних відео- й аудіозаписів. Серед останніх таких постановок можна назвати кілька творів Ж.-Ф. Рамо: оперу-балет «Пігмаліон» на фестивалі Екс-ан-Провансу (2010), ліричну трагедію «Іполит та Арісія» на сцені Паризької опери (2012)¹, оперу-балет «Галантні Індії» в Національній опері Бордо (2014), оперу-балет «Платея» у Паризькій Опері Комік та у Страсбурзькій Національній опері Рейну (2014), ліричну трагедію «Кастор і Поллукс» на сцені паризького театру на Єлисейських полях (2014), а також концертне виконання творів композитора². Особлива увага до постаті митця, численні постановки 2014 року були пов'язані з широким відзначенням 250 роковин Жана-Філіппа Рамо.

¹ На основі спектаклю 2009 року режисера Івана Александра в тулузькому театрі «Капітоль».

² Оперу-балету «Святкування Гіменея та Амура, або Єгипетські боги» на сцені Королівської опери Версаля (2014), героїчного балету «Свята Полігімнії» у Версальському центрі барокової музики та Будапештському палаці мистецтв (2014), оперу-балету «Заїс» у Версальському центрі барокової

Незважаючи на відкриття нових явищ барокового мистецтва, нині досить важко відтворити цілісну картину розвитку музично-театрального життя у Франції кінця XVII – початку XVIII століть. Деякі твори не збереглися, інші чекають сценічного втілення, творчість багатьох митців, важливих в історії музики, сучасному слухачеві, практично, не відомі, бо не пов'язані з певними музичними враженнями. Актуальність теми статті зумовлена тим, що в життєтворчості Ж.-Ф. Рамо ще багато невисвітлених питань. І хоч постановники все частіше звертаються до його творів, багато з них ще чекають на своє сценічне втілення. Популярності набули найвідоміші його ліричні трагедії і деякі твори мікстових жанрів, окремі клавесинні п'єси й теоретичні праці. Біографічний і суспільний контекст життєтворчості Ж.-Ф. Рамо, хоч і привертає увагу дослідників, досі містить суперечності і запитання. Серед усіх визначних сучасників композитора – Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Алессандро та Доменіко Скарлатті, Г. Ф. Телемана – Ж.-Ф. Рамо здобув широке визнання музичної громадськості тільки майже через півтора століття після смерті.

У відродженні барокової музики, зокрема театральної, у XX–XXI століттях важливу роль відіграло й відродження історичних інструментів, гри на них і нюанси аутентичного співу, що надало можливість відтворити звучність і виконавський стиль цієї музики. Варто зважати і на значно ширші постановочні можливості XXI століття, зумовлені технічним розвитком, бо лише застосувавши великий оркестр, хор, кордебалет і складні сценічні ефекти можуть уповні передати відчуття і враження від блискучого французького музичного театру.

Мета статті – розкрити зв'язок між подіями життя і творчістю Ж.-Ф. Рамо. Хоч біографія композитора досить повно викладена не лише в англійських, а й російськомовних виданнях¹, на які ми й спираємося, а також у нових біографічних виданнях, присвячених постаті композитора («Словник Рамо» Г. Седлера, 2014²), знання пересічного музиканта про цього митця вичерпуються загальновідомими фактами про вагомий вклад композитора в теоретичне музикознавство та його оперний дебют аж у п'ятдесят років. На перший погляд, дивним видається захоплення молодого провінційного органіста (йому було лише 35 років) теорією гармонії і лише в останню третину свого життя – бажання виявити себе у головному жанрі французького барокового театру – ліричній трагедії. Причини цього можуть критися не лише в навколишніх умовах, а й у глибинних проявах його натури.

Як відомо, у XVII–XVIII століттях Париж був центром мистецького життя не лише Франції, а й Західної Європи. Розкіш двору, святкування як стиль життя, високий інтелектуальний рівень полеміки з питань театральної культури привертала увагу до столиці Франції найвидатніших діячів мистецтва. Ж.-Ф. Рамо приїхав до Парижа після кількох років напруженої роботи над фундаментальною працею «Трактат із гармонії, зведеної до своїх природних принципів». Підготовка до її видання у Парижі³ і подальша позитивна реакція преси на її появу зумовили переїзд композитора до столиці. Йому

музики (2014), опери-балету «Храм Слави» у Версальському центрі барокової музики (2014) та комедії-балету «Принцеса Наварська» у Версальській дзеркальній галереї.

¹ Брянцева В. Н. Жан Филипп Рамо и французский драматический театр / В. Брянцева. – М. : Музыка, 1981. – 303 с. ; нот.; Sadler G. Rameau, Jean-Philippe [Digital source] / Sadler Graham // The New Grove French Baroque Masters Grove/Macmillan, 1988. – Access mode: <http://www.musictheory21.com/documents/rameau-studies/rameau-grove-ii.pdf> – Date of access: 15.12.2015.

² Sadler G. The Rameau Compendium. / Sadler Graham. – Suffolk : Boydell Press, 2014. – 285 p.

³ Rameau J.-Ph. Traite de l'harmonie / Jean-Philippe Rameau. – Paris : J.-B.-C. Ballard, 1722.

на той час виповнилося сорок років, це був зрілий музикант із ґрунтовним теоретичним досвідом і багаторічною практикою органіста.

Особливості біографії композитора полягають у тому, що його життєвий і творчий шлях розподіляється на два, кардинально протилежні періоди. Можна відзначити найбільшу творчу інтенсивність митця і його переорієнтацію з теоретичних питань на практичну творчість у зрілому і пізньому віці, з чим пов'язане й запізнення у віковому плані початку стадії **акме**. Своєю чергою, досить тривалий ранній етап життєтворчості Ж.-Ф. Рамо вимагає іншого підходу в контексті розвитку музичної теоретичної думки Франції XVIII століття, адже перші сорок років Ж.-Ф. Рамо був типовим теоретиком, який побіжно писав музику, грав на органі і викладав.

Загалом події першої половини життя композитора можна відновити лише ескізно. Особливо скромними є біографічні відомості про цей етап, більша частина якого була проведена в «<...> порівняній безвісті французьких провінцій <...> Сам композитор мало розповідав про цей період життя, достеменних відомостей про який не знали ні його друзі, ні навіть мадам Рамо, його дружина»¹.

Дотримуючись періодизації, здійсненої у статті Грехема Седлера («Словник французьких майстрів Бароко» Гроува)², розглянемо внутрішні причинно-наслідкові зв'язки подій, спираючись на концепцію вікової психології Н. Савицької³. Дослідниця розглядає поняття життєтворчості як «принципову неподільність вітальних і креативних вимірів буття, їх взаємовплив і взаємозалежність, свідому спрямованість енергопотенціалу особистості на творчість як осердя етичних цінностей і устремління»⁴. Розглядаючи феномен «композиторської особистості в аспекті впливу вікової динаміки на еволюційний процес, характер та інтенсивність вияву креативної функції на тлі зміни вікових фаз»⁵, вона зосереджує увагу на індивідуальному проживанні часу кожним митцем-композитором, що часто опосередковано співвідноситься з рядом зовнішніх подій його життя.

Відомо, що народився Жан-Філіпп 1683 року в сім'ї діжонського органіста. Діжон, розташований на сході Франції на відстані 300 км від Парижа, є столицею Бургундії, період розквіту якої припадає на XIV–XV століття, часи правління Філіппа і Карла Сміливих, які вміло використовували своє величезне багатство і владу для перетворення Діжона в один із найбільших у Європі осередків науки, освіти і мистецтва. Незважаючи на те, що після приєднання Людовиком XIV Бургундії до Франції (1677) місто

¹ Sadler G. Rameau, Jean-Philippe [Digital source] / Sadler Graham // The New Grove French Baroque Masters Grove/Macmillan, 1988. – Access mode: <http://www.musictheory21.com/documents/rameau-studies/rameau-grove-ii.pdf> – Date of access: 15.12.2015

² Там само.

³ Ідеться про такі праці Н. В. Савицької: Хронос композиторської життєтворчості : [монографія] / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.; Композиторська життєтворчість і вік: досвід концептуалізації проблеми / Н. В. Савицька // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. ст. / ред. колегія: В. І. Рожок, Т. К. Гуменюк та ін. – Вип. 34. – К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2010. – С. 119–127.

⁴ Савицька Н. В. Композиторська життєтворчість і вік: досвід концептуалізації проблеми / Н. В. Савицька // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. ст. / ред. колегія: В. І. Рожок, Т. К. Гуменюк та ін. – Вип. 34. – К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2010. – С. 124.

⁵ Савицька Н. В. Декілька рефлексій з приводу психологічного віку композитора / Н. В. Савицька // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. ст. / ред. колегія: В. І. Рожок, Т. К. Гуменюк та ін. – Вип. 48. – К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2014. – С. 45.

втратило свій столичний статус, воно залишалось одним із найвпливовіших провінційних міст країни. Отже, з одного боку, провінційний статус у роки життя Ж.-Ф. Рамо, а з іншого, – багата культурна спадщина (герцоги були покровителями мистецтва, і протягом XIV–XV ст. у Діжоні творили найкращі живописці, скульптори й архітектори свого часу, перетворюючи місто на центр європейської культури) залишили своєрідні враження про дитинство і юність композитора.

З дитинства він цікавився музикою, вправно грав на клавесині, органі і скрипці. У дванадцять років батьки віддали Жана-Філіппа в Діжонський єзуїтський коледж. Захоплений музикою юнак співає і пише музику під час інших занять, не надаючи їм належної уваги, тому й навчався він лише до четвертого класу. Однак, найвірогідніше, саме у коледжі майбутній композитор ознайомився з музичним театром (який відіграв особливу дидактичну роль і був важливим елементом навчальної програми єзуїтів) і набув досвіду участі в постановках, чим зумовлені його досягнення в оперному жанрі. Тобто, уже в юності, завдяки об'єктивно-суб'єктивним передумовам (сімейному оточенню й особистим схильностям), були визначені професійні орієнтири митця, які прискорили початок його кар'єри. Сприятливими для професійного музичного спрямування чинниками можна вважати генетичні, уважне ставлення батька до розвитку здібностей Жана-Філіппа, а також культурно-мистецьке середовище.

У 1701 році юнак відвідав Італію і пробув у Мілані кілька місяців. На жаль, невідомі деталі цієї подорожі, однак італійська музика залишила незабутні враження в душі митця. Пізніше зізнавався сам: «він шкодує, що не лишився в Італії довше, де міг “удосконалити свій смак”»¹. Повернувшись, Ж.-Ф. Рамо працював органістом у соборах Авіньйону і Клермон-Феррана. Коли 1706 року доля привела його до Парижа, він працював там органістом, а також видав невелику збірку клавесинних п'єс, яка не привернула особливої уваги публіки. Можливо, відсутністю потрібних зв'язків, браком досвіду і блискучого таланту царедворця, як у його попередника Жана-Батіста Люллі, зумовлені скромні досягнення і короткий термін першого перебування композитора в Парижі, приблизно, 1706–1709 роки. Повернувшись 1709 року до Діжона, Ж.-Ф. Рамо змінив свого батька на посаді органіста і працював, починаючи з 1713 року у Ліоні аж до остаточного свого переїзду до столиці Франції у 1722–1723 роках.

Як відомо, період правління Людовика XIV відзначений небаченим піднесенням творчості французьких композиторів-органістів, і протягом 1661–1715 років виходять друком тридцять органних збірок п'єс для літургії. З одного боку, це було зумовлено появою нового типу інструмента – класичного органа, який відкрив органістам нові звукові можливості, з іншого, – потребою популяризувати нові жанри. А вже 1662 року був прийнятий новий «Церемоніал Паризької Церкви», яким заборонялося використовувати в церкві будь-які інструменти, крім органа. Це стимулювало органістів відтворювати всю різноманітність інструментальної музики того часу одним інструментом.

Цікаво, що, працюючи органістом майже тридцять п'ять років, майбутній композитор не написав ні творів для органа, ні духовних опусів (за винятком чотирьох мотетів на латинські духовні тексти). Проте молодого митця захопили проблеми теорії і гармонії музики, і він створив «Трактат із гармонії, зведеної до своїх природних принципів». Таким чином, **ранній творчий вік** митця можна визначити межами перших тридцяти років, а переходом до періоду зрілості – написання теоретичного трактату.

¹ Sadler G. Rameau, Jean-Philippe [Digital source] / Sadler Graham // The New Grove French Baroque Masters Grove/Macmillan, 1988. – Access mode: <http://www.musictheory21.com/documents/rameau-studies/rameau-grove-ii.pdf> – Date of access: 15.12.2015.

Як відомо, у класико-романтичну епоху традиційним вважали інтервал 30–35 років як «акмічну» вершину і кульмінацію творчої зрілості. У Ж.-Ф. Рамо цей період став лише початком творчого сходження. Протягом перших сорока років композитор більше працював, ніж навчався. Суто практичним використанням музичних здібностей, його прикладною діяльністю органіста зумовлено відсутність у доробку тих часів великих музичних опусів. Творчі здобутки композитора – це клавесинна сюїта 1706 року і п'ять камерних кантат (для одного-двох голосів із *basso-continuo*) на антично-пасторальну тематику. Видання фундаментальної теоретичної праці знаменує початок зрілого періоду його творчості. До вершини творчого вираження – написання ліричної трагедії залишається ще одинадцять років. Отже, у біографії Ж.-Ф. Рамо немає чіткого вододілу між раннім і зрілим етапом творчості. Таким вододілом можна вважати приїзд Ж.-Ф. Рамо до Парижа, і до прем'єри першої опери.

Як зазначалося, причиною переїзду Ж.-Ф. Рамо 1722 року до Парижа було видання «Трактату з гармонії», щоб під час друку не допустити в ньому помилок. На час свого переїзду Ж.-Ф. Рамо був, практично, не відомий у Парижі, однак поява 450-сторінкового трактату стала своєрідним вибухом, композитор став відомим не лише у Франції, а й за її межами. Питання гармонії цікавили митця ще з юного віку: «З семи чи восьми років я відчував, що тритон повинен розв'язуватися в сексту, і зробив це правилом для власного використання»¹. Це інтуїтивне дитяче усвідомлення втілювалося в «Трактаті про гармонію», у якому з позиції точних наук – математики і фізики – автор обґрунтував тональність як спосіб підпорядкування тонів і співзвуч на основі математичних підрахунків, а пізніше – фізичних характеристик звука. Написавши другий трактат «Нова система теорії музики» (1726)², композитор спровокував нову хвилю тривалої дискусії на сторінках «Французького Меркурія»³ про шляхи розвитку теоретичного музикознавства.

Як відомо, шлях досягнення й осмислення тональної організації в музиці як однієї з найвищих вершин її розвитку був не простим. Протягом століть діяв інший принцип формування одноголосся і багатоголосся – модальність, яка дала життя класичній тональності і застосовується в музичних композиціях аж до нашого часу. Теоретичне усвідомлення окремих ознак тональності розпочалося незабаром після того, як у композиторській практиці Західної Європи закріпилася тональна організація та її обґрунтування в теоретичних працях Ж.-Ф. Рамо.

Починаючи з 1550 року, дати опублікування першого трактату з теорії музики французькою мовою Луї Буржуа «Істинний шлях музики», до появи теоретичних трактатів Ж.-Ф. Рамо музична культура й естетика у Франції просунулася від традицій пізнього Відродження до розквіту Бароко, охопивши початок Класицизму. Французька музика стає переважно тональною. Відбувається накопичення музичного матеріалу і теоретичних спостережень, щоб у недалекому майбутньому могла бути сформульована й обґрунтована нова, тональна система гармонії.

¹ Цит. за: Брянцева В. Н. Жан Филипп Рамо и французский драматический театр / В. Брянцева. – М. : Музыка, 1981. – С. 8.

² Rameau J.-Ph. Nouveau systeme de musique theorique / Jean-Philippe Rameau. – Paris : J.-B.-C. Ballard, 1726.

³ «Le Mercure Francaise» – щорічник, видавався у 1611–1644 роках.

Як зазначає З. Глядешкіна¹, теоретичні підстави для тонального і модального письма були закладені у французьких трактатах другої половини XVI – першої половини XVII століть³. Серед них особливу увагу привертає постать Рене Декарта (послідовником якого вважав себе Ж.-Ф. Рамо) і його трактат «Compendium musicae» («Компендіум музики»), опублікований 1618 року. У ньому видатний філософ, математик і фізик математично обґрунтував звукоряд, а також дванадцять ладів, визначив ступені як результат поділу октави, квінти і терції, а також розглянув досконалий акорд і каденцію. Філософськи сприймаючи музику як духовну субстанцію, Р. Декарт надав їй право «відхилятися» від суто математичних відношень, пропорцій і градацій.

Інший видатний дослідник чернець-мінорит Марен Мерсенн протягом 1636–1637 років виступив із трактатом «Універсальна гармонія», у якому намагався окреслити місце музики у всесвіті і в людському житті. М. Мерсенна вважають одним із засновників теорії афектів. Розробляючи проблеми музичної акустики, він, почасти за Р. Декартом, проклав подальший шлях відкриттю рівномірно темперованого строю, системи ладів, діатонічної, хроматичної та енгармонічної систем, визначенню пропорційних відносин як чинника організації звуків у вертикальному й горизонтальному аспектах і формуванню інтервальних розв'язань, акустичному обґрунтуванню мажорного тризвуку.

Розвиток теоретичної науки у Франції був інтенсивним і в другій половині XVII століття⁴, однак Жан-Філіпп Рамо прямо вважав себе послідовником Р. Декарта й у своїх пізніших працях, особливо в «Доказі принципу гармонії» (1750), застосував метод картезіанської філософії в аспекті дослідження закономірностей музики.

Зрушення в музичній мові того часу вимагали нового теоретичного обґрунтування. Поступовий її розвиток і ускладнення, гомофонізація фактури привели Жана-

¹ Глядешкіна З. И. Модальность и тональность во французской музыкальной теории и практике позднего Ренессанса и раннего барокко [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Гладешкина Зоя Ивановна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2012. – Режим доступа: <http://www.dissertcat.com/content/modalnost-i-tonalnost-vo-frantsuzskoi-muzykalnoi-teorii-i-praktike-pozdnego-renessansa-i-ran#ixzz3xy4m8q1B> – Дата доступа 15.12.2015.

² Треба мати на увазі, що термінів «тональність» і «модальність» до початку XIX століття не було. Техніка написання хорової та інструментальної музики ґрунтувалася на антитезі консонанс – дисонанс, а принципи тональної організації підспудно входили в композицію музичного твору, тривалий час не зумовлюючи визначення стилю.

³ Максиміліан Гійо «Початок практичної музики» (1554), Мішель Мені «Нове легке повчання по вивченню музичних труднощів» (1558), Жан Іссандон «Трактат по практичній музиці у двох частинах» (1582), Адріан Ле Руа «Трактат з музики, що містить теоретичні відомості, достатні для методичної практики композиції» (1583), П'єр Майяр «Тони, або Міркування про ладах в музиці, про церковні ладах і про відмінності між ними» (1610), Саломон де Коу «Гармонічне встановлення» (1615), П'єр Баплар «Трактат із музики, що містить інструктивні узагальнення для методичної практики композиції» (1617). Антуан Паррал «Трактат з теоретичної та практичної музиці, що містить поради з композиції» (1639) Антуан де Кузю «Універсальна музика» (1643).

⁴ Ля Вуа Міньо «Трактат музики» (1666), Гійом Нівер «Трактат з музичної композиції» (1667), Жан д'Англебер «П'єси для клавесина, складені Ж. Анрі д'Англебером, придворним музикантом Короля, і спосіб їх виконання. Принципи акомпанементу. Книга перша» (1689), Марк-Антуан Шарпантьє «Правила композиції» (1690–1693), Етьєнн Лульє «Елементи, або принципи музики, викладені в новому порядку дуже ясно, дуже легко і дуже коротко». (1696), Шарль Массон «Новий трактат про правила написання музики» (1699).

Філіппа Рамо до нового пояснення й обґрунтування законів власне музичного мислення. Як зазначає І. А. Котляревський, «вихід музично-теоретичного знання на рубежі XVII–XVIII століть із синкретичної єдності мистецтв та наук викликав докорінні зміни на всіх рівнях музично-теоретичної системи. З погляду методологічної спрямованості музично-теоретичної системи цей етап можна охарактеризувати як період пошуку нових методологічних засад»¹. На думку дослідника, «психологічним ґрунтом наукової діяльності Ж.-Ф. Рамо як теоретика нового типу було прагнення створити принципово нову теорію»². Поширене до XVIII століття визначення акорду як поінтервального поєднання голосів змінило нове уявлення про акорд як цілісний феномен. Відкриття Ж.-Ф. Рамо стосується виявлених ним закономірностей дії функціональної тріади T-S-D як основи гомофонно-гармонічного стилю. Це означало й остаточне подолання попередньої модальної системи музичного мислення.

Паралельно з теоретичними пошуками тривали спроби композитора у жанрі клавесинної музики. У 1724 році та близько 1728 були видані ще дві збірки клавесинних п'єс, які свідчили про безумовну майстерність композитора. На той час клавирна музика у Франції досягла вершини свого розвитку, адже розквіт французького клавесинізму пов'язаний саме з епохою Людовика XIV і Людовика XV. Особливість клавесинної творчості, порівняно з оперно-балетними спектаклями, полягала у гнучкості й мобільності форм, у можливості швидко реагувати на нові тенденції і передавати витончені психологічні ознаки національного стилю.

Непоєднуваними, на перший погляд, із популярністю музичного теоретика, органіста і викладача (перші роки життя у Парижі композитор заробляв на життя приватними уроками) видаються перші композиції Ж.-Ф. Рамо в Парижі. Вони стосувалися музики до деяких номерів комічних опер («Ендріаг», «Вербовка Арлекіна», «Сукня розбрату, або Помилкове диво») в одному з ярмаркових театрів. Створити музику на основі відомих мелодій, традиційно використовуваних у таких п'єсах, запропонував йому земляк, французький драматург Алексіс Пірон, один із небагатьох у Парижі, хто на той час знав музику Ж.-Ф. Рамо. Незважаючи на відсутність престижу причетності до ярмаркової творчості, композитор налагодив там необхідні зв'язки з майбутніми лібретистами (наприклад, з Луї Фюзельє, автором поетичного тексту «Галантних Індій»).

Загалом, у XVII–XVIII століттях світська музика у Франції переважає над духовною, а визначальне місце належить музично-театральним жанрам. З утвердженням абсолютної монархії великого значення набуває придворне мистецтво, що визначило напрям розвитку найважливіших жанрів французької музики того часу – опери і балету. Роки правління Людовика XIV відомі надзвичайною пишністю придворного життя, прагненням знаті до розкоші і витончених розваг, унаслідок чого велику роль відігравав придворний балет.

У 1671 році в Парижі відкрився оперний театр – «Королівська академія музики», який очолив Ж.-Б. Люллі. У цей час набули розвитку різні інструментальні школи – лютнева (Д. Готьє, Ж.-А. д'Англебер, Ж. Ш. де Шамбоньєр), клавесинна (Ж. Ш. де Шамбоньєр, Л. Куперен), віольна (М. Марен). Починаючи з середини XVIII століття популярними стали гостросатиричні ярмаркові вистави (паризькі ярмаркові театри відомі ще з кінця XVII століття), у яких висміювались вади представників «вищих» верств суспільства, пародіювалася Придворна опера. Тобто францу-

¹ Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации / И. Котляревский. – К. : Муз. Україна, 1983. – С. 79.

² Там само.

зька музична культура XVII – початку XVIII століть відзначалася схильністю до театральності, невіддільної від французького національного стилю, який тяжів до зримості, конкретності, витонченої пластики.

Однією з форм побутування серйозної музики у Франції стала салонна культура, її сприймали як більш вільну від суворих норм придворного етикету в неофіційному спілкуванні людей одного кола і виховання, замкненого елітарного суспільства свого часу. У цьому середовищі культивувався особливий стиль життя. Відвідування салонів було однією з форм ритуальної поведінки, по-своєму не менш регламентованої, ніж придворні ритуали. Тут формувалися ознаки своєрідної паратеатральної культури, відмінної від більш офіційної придворної.

На початку 1730-х років Жан-Філіпп Рамо потрапляє до одного з відомих паризьких салонів. Знайомство з його господарем – Олександром-Жаном Жозефом Ля Ріш де Ля Пуплін'єром (1693–1762), одним із найбагатших людей Франції, щедрим меценатом, відбулося наприкінці 1720-х років. Варто наголосити, що саме у Ля Пуплін'єра, який гуртував навколо себе талановитих літераторів, художників і співаків, композитор зустрівся зі своїми майбутніми лібретистами Симоном Пеллегреном і П'єром-Жозефом Бернаром. Тут відбулися важливі знайомства і звучали перші варіанти сценічних творів композитора, адже Ж.-Ф. Рамо мав у своєму розпорядженні чудовий оркестр мецената. Так утворювався ґрунт, на якому відбулося становлення Ж.-Ф. Рамо як оперного композитора. Про те, що Ж.-Ф. Рамо вже активно планує свій оперний дебют, свідчить і часто цитований лист (25 жовтня 1727) до драматурга Антуана Удара де ла Мотта, у якому композитор наводить свою п'єсу «Дикуни» як зразок драматичної обдарованості, а також його пізніші висловлювання у теоретичних працях. Сам композитор писав 1740 року: «Я стежив за театром із дванадцятирічного віку; я почав працювати для опери лише з п'ятдесяти років, ще не відчуваючи себе для цього здібним; я ризикнув, мені вдалось, я продовжував»¹.

Загальновідомо, що у Франції часів Бароко і Класицизму рівень таланту композитора визначали його досягненням передусім у сфері музичного театру (церковні жанри були представлені органними месами і кантатами, світські – численними ансамблями, концертами і салонною музикою). Досвід роботи в інших жанрах мав колосальне значення для кожного оперного композитора. Саме в «позаоперній» творчості кристалізувався індивідуальний композиторський стиль і техніка. А робота в оперному жанрі була своєрідною вершиною, підкорювати яку наважувався лише митець із солідним творчим багажем. Як відомо, Ж.-Б. Люллі був професійним скрипалем і танцівником, мав величезний досвід роботи в інших музично-театральних жанрах ще до створення першої ліричної трагедії. Жан-Філіпп Рамо також мав досвід роботи в інструментальних жанрах. Переїхавши до Парижа у 1722–1723 роках (це збіглося із закінченням періоду Регентства і початком царювання Людовика XV), композитор застав цікавий етап виникнення нових стильових течій, оновлення музичного і драматичного театрів, народження нових труп і активної конкуренції між ними.

Робота у сфері клавесинної та органної музики й участь у створенні спектаклів для ярмаркових театрів стали ґрунтом для роботи в музично-театральних жанрах, тому оперний дебют п'ятдесятирічного маестро не був несподіваним, скоріше, – надто ретельно підготованим попередньою діяльністю, «не раптовим стрибком, а напруже-

¹ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – С. 178.

ним, тривалим процесом»¹. Окрім того, згідно з концепцією Н. Савицької, яка підкреслює зумовленість вибору відповідного жанру «психологічними та особистісно-біографічними обставинами життєдіяльності композитора в межах відповідної вікової фази та еволюційного етапу творчого циклу»², можна відзначити, що у різні періоди діяльність композитора була різною мірою пов'язана із зовнішніми обставинами, і коли у Жана-Філіппа Рамо з'явилась можливість не лише писати, а й утілювати на сцені свої опери, він здійснив це.

Однак пізніє звернення до ключового жанру творчості і зміна попередніх жанрових орієнтирів у Ж.-Ф. Рамо не є винятковим. Подібні приклади можна навести з творчості К. Монтеверді (попередня мадригальна творчість і оперний дебют у 40 років), Р. Шумана (віддавши данину фортепіанним і вокальним мініатюрам у перші 30 років життя, пізніше композитор звертається до великих форм інструментальної та вокальної музики – симфонії, квартету, сонати, ораторії, опери), Й. Брамса (звернення до симфонічного жанру в 43 роки). У російській музиці цікавим зразком звернення музичного критика до композиторської творчості є О. Серов, перша опера якого «Юдіф» була написана в 43 роки.

Прем'єра першої ліричної трагедії Ж.-Ф. Рамо «Іполит і Арісія» (1733) стала межевою подією в житті композитора, поділивши його шлях на два великі етапи. Її можна вважати початком вершинної у творчості митця фази – «акме». Про це свідчить і рівень майстерності композитора у створенні ліричної трагедії, і резонанс його першої опери. Безумовно, це не скромна перша спроба молодого митця, позначена стильовими впливами попередників. Реакція на виступ Ж.-Ф. Рамо як композитора у знаковому для французької культури жанрі була гострою і неоднозначною, емоції глядачів варіювалися від хвилювання і захоплення до подиву і відрази. Опера викликала тривалу суперечку між консервативними люллістами і прихильниками композитора, рамістами. Обговорювали нові тенденції в оперному стилі митця: оновлення музичної мови, гармонії, оркестрових засобів, експерименти в жанровій сфері. Сучасники закидали композитору відхід від канонізованої Ж.-Б. Люллі класичної моделі провідного для французької школи жанру ліричної трагедії. Ішлося, серед іншого, про посилення у вокальних партіях впливів італійської оперної культури, про ускладнення оркестрових засобів, і навіть про перевагу умоглядності над натхненням. І хоч у XVII–XVIII століттях вияв композиторської індивідуальності був усе ще обмежений жанровим канонем, Ж.-Ф. Рамо вдалося зрушити традиції в гармонії, оркестровці і вокальних партіях відповідно до свого композиторського стилю.

Вибір композитором вершинного жанру музичного театру і досягнення у цій сфері свідчать про його зріле світосприйняття, адже усвідомлюючи, які проблеми можуть виникнути (і виникли) у постановках його опер, композитор не звернув зі шляху максимальної самореалізації, декларуючи незалежність своєї мистецької позиції.

Загалом життєвий період композитора, пов'язаний з музично-драматичним мистецтвом, можна поділити на три етапи. 1733–1739 роки Ж.-Ф. Рамо працює у жанрі ліричної трагедії («Іполит та Арісія», 1733; «Кастор і Поллукс», 1737; «Дардан», 1739)

¹ Виваженість і обдуманість рішень композитора проявляється не лише у дещо сповільненому темпі розвитку творчої біографії, а й у подіях особистого життя, адже відомо, що одружився Ж.-Ф. Рамо у 1726 році у віці 42 років із 19-річною Марі-Луїзі Манго (1707–1785) – співачкою і клавієсисткою, можливо, однією з його учениць. Незважаючи на різницю у віці, шлюб був щасливий.

² Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : [монографія] / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – С. 235.

і опери-балету («Галантні Індії», 1736), «Свята Геби або Ліричні таланти», 1739). Поступово, зі зміцненням авторитету, з успіхами його оперних прем'єр, новаторський підхід Ж.-Ф. Рамо до ліричної трагедії був прийнятий за зразок, а публіка погодилась із думкою, що видатний теоретик може бути й визнаним композитором¹.

Однак такий яскравий початок кар'єри оперного композитора несподівано змінився періодом спаду його творчих можливостей. Адже відомо, що протягом 1739–1745 років композитор не написав жодної теоретичної праці, а його музична творчість становила збірку п'єс для клавесина (1741) і редакцію «Іполита і Арісії» (1742), «Галантних Індій» (1743) і «Дардана» (1744). Як відзначають дослідники, це пояснюється конфліктом композитора з керівництвом Опери. У цьому переконує й різке пожвавлення творчості Ж.-Ф. Рамо 1744 року, незабаром після того, як режисера Опери Ежен Тюре змінив Франсуа Берже. Однак, крім зовнішніх, були й внутрішні причини такої перерви – вікова криза у творчості композитора.

За твердженням психологів, саме вік шістдесяти років є порогом старості, коли погіршується фізичне здоров'я, відчувається внутрішня дисгармонія, загострюються суперечності між ідеалами і реаліями, між відчуттям плінності життя й обсягом професійних завдань. Криза збігається з переломними моментами – переглядом набутого досвіду, вона, поступово поглиблюючись, трансформується в іншу. За критеріями диференціації криз у концепції Н. Савицької, можна вважати цей складний період у творчому житті Ж.-Ф. Рамо як «нормативний, закономірний, зумовлений процесом вікового розвитку та професійної самоактуалізації»². Зважаючи на творчі результати наступного періоду, безперечно, це непросте десятиліття було конструктивною кризою, яка «надихнула до творчих спалахів надзвичайної сили». Позитивна модель виходу з кризової ситуації у випадку Ж.-Ф. Рамо «стимулювала духовне зростання і подальше вдосконалення», що виявилось у розширенні жанрової панорами його творчості.

Після шестирічної паузи (1745–1749) Ж.-Ф. Рамо починає працювати у нових жанрах: лірична комедія («Платея», 1745) і героїчна пастораль («Заїс», 1748, «Наїс», 1749), комедія-балет «Наваррська принцеса» (1745), а також продовжує лінію ліричних трагедій («Зороастр», 1749), створює кілька опер-балетів («Святкування Полімінії», 1745, «Храм слави», 1745, «Святкування Гіменея та Амура», 1747, «Сюрпризи Амура», 1748).

Безпосереднім поштовхом до творчої діяльності Ж.-Ф. Рамо у цей період були замовлення королівського двору. У 1745 році для урочистостей з нагоди одруження Дофіна композитор написав «Наваррську принцесу» і «Платею», а для придворного святкування перемоги Фонтенуа (1747) були створені «Храм Слави» і «Святкування Полімінії». Так розпочалася тісна співпраця з двором Людовика XV, адже у другій половині 1740-х років більша частина сценічних творів Ж.-Ф. Рамо була призначена саме для придворної прем'єри.

П'ять років (1745–1750) були найбільш продуктивними у творчості Ж.-Ф. Рамо. Не менше дев'яти нових творів були поставлені на сцені Опери, зокрема лірична трагедія «Зороастр», комічна опера «Платея», дві пасторалі і три опери-балети. «Крім того, деякі з його недатованих, невиконаних опер, ймовірно, були написані протягом цього періоду або наступних кількох років. Як відомо, твори композитора другої половини

¹ Це підтверджується кількістю післяпрем'єрних постановок «Кастора і Поллукса» (21 раз) і «Дардана» (26 разів), а також виконанням більш ранніх опер-балетів «Галантні Індії» (64 рази між 1735 і 1737 роками) і «Свята Геби» (71 раз у 1739–1740 роках).

² Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : [монографія] / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – С. 198.

1740-х років домінували на сцені настільки, що маркіз д'Аржансон, який мав наглядові функції в опері, був змушений заборонити постановку на сцені більше двох творів Ж.-Ф. Рамо протягом року, щоб не перешкоджати іншим композиторам»¹.

Незважаючи на експерименти в оперному жанрі, Ж.-Ф. Рамо є яскравим композитором «моножанрового спрямування»², який зумів створити довершені форми у ліричній трагедії та інших жанрах французького театру. Як зазначає Н. Савицька, вибір жанру для композитора – це «вибір типу комунікації з аудиторією, реалізація заздалегідь продуманої ціннісної установки, вираження індивідуального комплексу естетичних орієнтацій»³. Музично-театральний твір доби Бароко ґрунтувався на масштабній багатовекторній концепції світу і давав можливість утілити глибокі філософські ідеї. Саме це привернуло увагу композитора, адже його клавесинна творчість, хоча й поширена у наш час, однак їй належить не таке важливе місце у творчості митця, радше – це його творча лабораторія.

Лише у віці майже сімдесяти років, тобто на початку 1750-х років, поряд із пошаною королівського двору (визнанням особливих заслуг композитора перед двором стало призначення Ж.-Ф. Рамо ще 1745 року королівської пенсії і особливо почесного титулу Композитора королівської палати) він набув визнання композитора у широких професійних та суспільних колах. Так тривала і завершувалась фаза найвищого розквіту творчих сил митця. Вона показова для феномена творчого довголіття французького композитора доби Бароко, є його «юністю старості» (термін Н. Савицької).

Протягом останніх 30 років життя Ж.-Ф. Рамо різко скоротив свою оперну діяльність. В останній період творчості, на початку 50-х років XVIII століття, композитор створює шість невеликих балетних актів і дві героїчні пасторалі. Останні його твори в жанрі ліричної комедії – феєричні «Паладини» (1760), а в жанрі ліричної трагедії – «Абаріс, або Бореади» (1764). У цей час були створені й редакції попередніх творів («Кастора і Поллукса», 1754) і «Зороастра», 1756), які є однією з характерних тенденцій пізнього періоду творчості митця: «<...> У межах завершального еволюційного етапу можливим є момент свідомого або підсвідомого повернення до більш традиційних норм мислення, в тому числі до редакцій власних ранніх опусів»⁴.

Об'єктивними причинами спаду творчої активності в останнє десятиліття життя композитора були похилий вік і погіршення здоров'я. До цього додалися й зовнішні причини – ще протягом 1749–1757 років у Ж.-Ф. Рамо були погані стосунки з керівництвом Опери. Серед нових творів з 1752 року в Опері були поставлені лише «Паладини», а інші виконувалися виключно при дворі Короля. Характерними для цього пізнього періоду, як і для попередніх, є емоційна стабільність і здатність зберегти до останніх днів активну життєву позицію: до самої смерті композитор брав участь у нових постановках і редакціях, коментуючи розподіл ролей та відвідуючи репетиції.

Незважаючи на затишся в оперній творчості, Ж.-Ф. Рамо активно працював у сфері теорії. З 1752 року, тобто через п'ятнадцять років після виходу останнього трактату, у віці сімдесяти-вісімдесяти років він видав практично двадцять три праці,

¹ Sadler G. Rameau, Jean-Philippe [Digital source] / Sadler Graham // The New Grove French Baroque Masters Grove/Macmillan, 1988. – Access mode: <http://www.musictheory21.com/documents/rameau-studies/rameau-grove-ii.pdf> – Date of access: 15.12.2015.

² Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : [монографія] / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – С. 236.

³ Там само, с. 235.

⁴ Там само, с. 255.

серед яких є як невеликі статті, так і ґрунтовні видання, наприклад, «Доказ принципу гармонії»¹ (1750), «Кодекс практичної музики»² (1760) та інші. Поява цих робіт була спровокована впливом нових естетичних переконань французької публіки. Як відомо, починаючи з 40-х років XVIII століття у Франції формується Просвітництво як ідейний напрям, започаткований в Англії. Розкопки античних міст, робота німецького вченого Й. Й. Вінкельмана «Історія стародавнього мистецтва»³, змінили естетичні ідеали епохи. «Салони» Д. Дідро були першою формою критичної літератури з мистецтва, вони містили багато повчань. Ідеали Ш.-Л. Монтеск'є, Ф.-М. Вольтера, П.-А. Гольбаха, Ж.-Ж. Руссо утверджували віру в можливості природничо-наукових знань та раціонального мислення. Такі напрями, як матеріалізм, атеїзм, раціоналізм і прагматизм становили теоретичну основу Просвітництва, який позиціонувався як протипага Класицизму та Бароко.

В останній період творчого віку композитор декларує, з одного боку, дещо зменшене зацікавлення музичним театром, з іншого, – зосереджується на власному теоретичному досвіді, полемізуючи у цій галузі з представниками нових ідейних напрямів.

Таким чином, досить можна стверджувати повільний темп еволюції композиторської творчості Ж.-Ф. Рамо, відносно пізній творчий розквіт зі збереженням високого потенціалу до старості, адже останню оперу «Бореади» й останні теоретичні праці він написав у вісімдесят років.

Викладаючи концепцію життєтворчості композитора, Н. Савицька спирається на біографії митців доби Романтизму, зважаючи на недостатність джерел про геніїв попередніх епох. Однак, Ж.-Ф. Рамо є одним із тих композиторів, які, перейшовши повний віковий цикл, є в історії культури XVIII століття «уособленням колосальної сили волі, інтелектуальної активності і невичерпності уяви у пізні літа»⁴. Творчість Ж.-Ф. Рамо – це зразок того, що «вікова тривалість інтервалу продуктивної професійної діяльності, окрім ряду інших причин, є наслідком позитивної адаптації до суспільно-культурного середовища, ідеальним балансом творчого подвижництва та саморегуляції»⁵.

Ж.-Ф. Рамо був мислителем, філософом, ученим, полемістом, музикантом, композитором і виконавцем. Важко уявити композитора-теоретика (всупереч твердженням про його нелюдимість) без тісної взаємодії з оточенням: громадськістю, спантеліченою його театральними експериментами, енциклопедистами або найбільш активним своїм супротивником – Жан-Жаком Руссо. Саме для них Ж.-Ф. Рамо писав теоретичні трактати й опери, доводив своє бачення розвитку французької музичної культури. Обстоюванням теоретичних позицій у суперечках з енциклопедистами, завзятим уведенням новацій у сюжеті й мові музично-театральних творів породжувалися труднощі в житті і творчості. А напруженими відносинами із суспільством, готовністю Жана-Філіппа Рамо обстоювати переконання навіть усупереч своїм інтересам зумовлено його колосальний внесок у французьку музичну культуру.

¹ Rameau J.-Ph. *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* / Jean-Philippe Rameau. – Paris, 1750.

² Rameau J.-Ph. *Code de musique pratique* / Jean-Philippe Rameau. – Paris, 1760.

³ Winckelmann J. J. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. – Vol. 1–2 / Winckelmann., Dresden : Walther, 1764.

⁴ Савицька Н. В. *Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Савицька Наталія Владиславівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – С. 16.*

⁵ Там само.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Брянцева В. Н. Жан Филипп Рамо и французский драматический театр / В. Брянцева. – М. : Музыка, 1981. – 303 с. ; нот.
2. Глядешкина З. И. Модальность и тональность во французской музыкальной теории и практике позднего Ренессанса и раннего барокко [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Гладешкина Зоя Ивановна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2012. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/modalnost-i-tonalnost-vo-frantsuzskoi-muzykalnoi-teorii-i-praktike-pozdnego-renessansa-i-ran#ixzz3xy4m8q1B> – Дата доступа 15.12.2015.
3. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации / И. Котляревский. – К. : Муз. Україна, 1983. – 158 с.
4. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – 668 с.
5. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Савицька Наталія Владиславівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – 39 с.
6. Савицька Н. В. Декілька рефлексій з приводу психологічного віку композитора / Н. В. Савицька // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. ст. / ред. колегія: В. І. Рожок, Т. К. Гуменюк та ін. – Вип. 48. – К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2014. – С. 45–53.
7. Савицька Н. В. Композиторська життєтворчість і вік: досвід концептуалізації проблеми / Н. В. Савицька // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. ст. / ред. колегія: В. І. Рожок, Т. К. Гуменюк та ін. – Вип. 34. – К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2010. – С. 119–127.
8. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : [монографія] / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.
9. Sadler G. Rameau, Jean-Philippe [Digital source] / Sadler Graham // The New Grove French Baroque Masters Grove/Macmillan, 1988. – Access mode: <http://www.musictheory21.com/documents/rameau-studies/rameau-grove-ii.pdf> – Date of access 15.12.2015.
10. Sadler G. The Rameau Compendium. / Sadler Graham. – Suffolk : Boydell Press, 2014. – 285 p.

Артемьева В. Б. Жизнетворчество Жана-Филиппа Рамо: аспекты периодизации.

Рассмотрена проблема специфики композиторского пути Ж.-Ф. Рамо на основе периодизации его жизни и творчества в контексте биографической концепции Н. Савицкой. Выявлены особенности формирования оперного стиля композитора, связанные с предыдущей деятельностью Ж.-Ф. Рамо как теоретика и исполнителя. Определены особенности биографии композитора, которая делится на два основных периода. Довольно продолжительный ранний этап життєтворчества Ж.-Ф. Рамо рассмотрен в контексте развития музыкальной теоретической мысли Франции XVIII века. Работая органистом и преподавателем музыки, Ж.-Ф. Рамо в теоретических трудах исследует закономерности гармонии, обосновывая тональность как способ подчинения тонов и созвучий на основе математических подсчётов. Акцентируется наибольшая творческая интенсивность художника и его переориентация с теоретических вопросов на практическое творчество в зрелом и позднем возрасте, с чем связано и позднее в возрастном плане наступление стадии акме, началом которой считается премьера первой лирической трагедии Ж.-Ф. Рамо «Ипполит и Арисия» (1733). Отмечено, что благодаря соче-

танию традиции и новаторства в области музыкально-театрального искусства Ж.-Ф. Рамо достиг совершенства форм в лирической трагедии и других жанрах французского театра. В выводах отмечен достаточно медленный темп эволюционного процесса в композиторском творчестве Ж.-Ф. Рамо, относительно поздний творческий расцвет с сохранением высокого потенциала в старости, что связано, кроме личностных характеристик, со спецификой взаимодействия композитора с обществом.

Ключевые слова: музыкально-театральное барочное искусство, житнетворчество, периодизация жизни композитора, поздний период творчества.

Artemyeva V. B. Jean-Philippe Rameau's Life and Creative Work: Aspects of Periodization. Based on N. Savytska's biographical concept, the article considers the problem of the specificity of the creative life of Jean-Philippe Rameau and the periodization of his life and work. The features of the formation of the composer's opera style are associated with his previous work as a theorist and artist. The article defines the features of the composer's biography, which is divided into two main periods. Quite a long early period of J.-Ph. Rameau's creative work was considered in the context of the development of French musical theoretical science of the 18th century. While working as an organist and music teacher, J.-Ph. Rameau wrote theoretical papers, which examined the patterns of harmony, viewing tonality as a way of justifying the subordination of tones and harmonies based on mathematical calculations. The article accentuates the intensity of the artist's creativity and his shift from theoretical questions to practical creative work in his middle and late periods, which explains the delay in his acme, which is considered to have begun with the premiere of J.-Ph. Rameau's first lyrical tragedy "Hippolyte et Aricie" (1733). It is noted that due to the combination of tradition and innovation in the field of music and theatre J.-Ph. Rameau created perfect forms in the genre of lyrical tragedy, and other genres of French theatre. The conclusions state that J.-Ph. Rameau was quite slow in his evolution as a composer, reaching the peak in creativity relatively late in life, but maintaining a high potential in his old age, which is connected with his personal characteristics and the specifics of the composer's interaction with the world.

Keywords: Baroque musical theatre, periodization life of the composer, life and creative work, the late period of creativity.