

УДК 78.071.1Рамо:78.083(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319216

СУХЛЕНКО Ю. С.

Сухленко Юрій Сергійович — аспірант творчої аспірантури, кафедра спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна). Науковий керівник — Драч Ірина Степанівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID:ID: <https://orcid.org/0000-0003-1424-1887>

sukhlenko@gmail.com

© Сухленко Ю. С., 2024

«LES SAUVAGES» Ж.-Ф. РАМО: МАРКЕТИНГОВИЙ ХІД ЧИ ВПРАВА З МУЗИЧНОЇ ХАРАКТЕРОЛОГІЇ?

Актуальність теми пропонуваної наукової розвідки полягає у пошуку нових ракурсів осмислення явища програмності у творчості французьких композиторів-клавесиністів першої третини XVIII століття. На матеріалі однієї з найпопулярніших мініатюр Ж.-Ф. Рамо «Les Sauvages» / «Дикуни», яка увійшла до П'ятої сюїти зі збірки *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* і була опублікована у 1728 році, розглянута прагматика вибору назви у зв'язку із обумовленими вербальною програмою принципами залучення до художнього тексту тогочасних музичних ідіом, для відтворення екзотичного образу. Застосований комплексний методологічний підхід, що включає історико-контекстуальний, біографічний, компаративістський, жанрово-стилістичний, виконавський методи аналізу, дозволяє з'ясувати особливості реагування салонних музикантів Парижу на зразки позаєвропейської культури, яку репрезентувала делегація північноамериканських індіанців, що завітала до Парижу у 1725 році. Реальна зустріч з тубільцями викликала зацікавлення і широкий резонанс, активізуючи спостереження над самотніми особливими проявами людської природи. Колоритні образи «прибульців» не могли залишитися без уваги у композиторів та нотних видавців, які назвами музичних творів, що викликали асоціації з «виразними» портретами чужинців, підвищували попит на власну музичну продукцію. Музична мініатюра Ж.-Ф. Рамо розглянута у статті як симптом формування у музиці концепції «наївної», не зіпсованої законами соціуму «природної людини», яка у подальшому потрапить у фокус уваги і лібретиста «Галантних Індій» (1735), і відомих літераторів доби Просвітництва, в тому числі Вольтера, чия повість «Простодушний» (1767) представила пригоди індіанця з племені гуронів, який опинився у тогочасній Франції. Водночас доведено, що композитор певною мірою наслідував попередні спроби відтворення на музичній сцені уявних образів з американського континенту. Проведене дослідження відкриває перспективи для подальшого осмислення природи програмності у мистецтві французьких клавесиністів, окреслює специфіку музичного відтворення «характерів», над якими розмірковували у паризьких салонах.

Ключові слова: індіанці, характеристика, музичний маркетинг, французькі клавесиністи, доба Бароко, творчість Ж.-Ф. Рамо.

Вступ. Творча практика французьких клавесиністів XVIII століття відкрила в музичному мистецтві новий спосіб конкретизації змісту, пов'язаний із включенням у заголовковий комплекс оригінальної назви твору, яка не просто фіксувала той чи

інший род музичного вислову, жанр або присвяту, але й орієнтувала на певний характер образів. З цієї назви, як слушно зауважує українська дослідниця К. Фізер, «починається входження в художній світ твору, це свого роду “точка відліку”, що є “ключем” для розкриття його образності» [Фізер, 2017, с. 179]. Виконуючи номінативну, інформаційну, комунікативну, експресивно-апелятивну, врешті-решт, рекламну функції, вербальна назва музичного твору виступає як «попередній коментар» до звучання, настанова сприйняття подальшого тексту, дороговказ для фантазії виконавця і слухача. Конвенції, що уклалися протягом доби Просвітництва, стосовно «моделей» для музичного зображення, орієнтували переважно на «портретний» формат — не урочистого парадного типу, а жанровий портрет, в якому фіксується не людина взагалі, а особлива, обумовлена характерними рисами постать. Природа її своєрідності походить від різних звичаїв і способів буття, настроїв розуму і серця. Саме співвідношення галереї «характерів», що спостерігалися в часи галантних розваг, з практикою інструментального (клавесинного) музикування зумовлює **актуальність** обраної теми.

На сьогодні вітчизняне музикознавство тільки починає роботу у дослідженні творчості французьких клавесиністів. Узагальнення досвіду зарубіжних дослідників і виконавців потребує ретельного опрацювання конкретного музичного матеріалу, що усвідомлюється у широкому історико-культурному контексті. Тож, **мета статті** полягає в окресленні специфіки втілення видатними майстрами європейського мистецтва образу «дикунів» у музиці, осмисленні маркетингових передумов створення клавесинної п'єси саме у руслі цієї тематики та засобів музичної характеристики індіанців, запропонованих Ж.-Ф. Рамо.

Аналіз публікацій. Найбільш актуальною працею за темою втілення образу індіанців у музичному мистецтві є «Imagining Native America in Music» М. Пізані [Pisani, 2010], який дає найповнішу характеристику впливу корінних народів Америки на музичне мистецтво Європи. Були використані праці, присвячені життєтворчості Ж.-Ф. Рамо: В. Б. Артем'євої [Артем'єва, 2016], Г. Седлер [Sadler, 2014] та видана наукова праця самого великого композитора Ж.-Ф. Рамо [Rameau, 1971]. Для окреслення контексту епохи були опрацьовані історичні джерела кінця XVII — першої половини XVIII століття: Ж. Брюер [Bruyère, 1688], П.-Л. Шато-Леон [Château-Lyon, 1752], А. Фюрет'єр [Furetière, 1690], часопис *Mercure de France* [Mercure de France, 1725], Р. Г. Твейт [Thwaites, 1896] та праці, присвячені виконавству та творчості французьких клавесиністів: Дж. Р. Антоні [Anthony, 1974], Д. Чанг [Chung, 2011], Й. Найто [Naito, 2014].

Наукова новизна. На матеріалі однієї з найпопулярніших мініатюр Ж.-Ф. Рамо «Дикунів» / «Les Sauvages» розглянута прагматика вибору назви у зв'язку із обумовленими вербальною програмою принципами залучення до художнього тексту тогочасних музичних ідіом, для відтворення екзотичного образу. У такий спосіб з'ясована реакція салонних музикантів Парижу на зразки позаєвропейської «Чужої» / «Іншої» культури, яку репрезентувала делегація північноамериканських індіанців, що завітала до Парижу у 1725 році.

Музична мініатюра Ж.-Ф. Рамо вперше постає у науковому дискурсі як симптом формування у музиці концепції «наївної» спільноти людей, не зіпсованих законами соціуму, які у подальшому потраплять у фокус уваги лібретиста «Галантних Індій» / «Les Indes galantes» (1735), і відомих літераторів доби Просвітництва, в тому числі Вольтера, чия повість «Простодушний» (1767) представила пригоди індіанця з племені гуронів, який опинився у тогочасній Франції. Водночас, доведено, що ком-

позитор певною мірою наслідував попередні спроби відтворення на музичній сцені явних образів з американського континенту.

Методологічне підґрунтя дослідження сформоване на перетині декількох наукових підходів, серед яких — історико-контекстний, що виявляє властивості втілення образу та музики індіанців у часопросторі європейського музичного мистецтва; компаративний, необхідний для порівняння композиторського відтворення образів індіанців та їх музики; жанрово-стильовий, за допомогою якого встановлюються характерні ознаки та особливості досліджуваної музики, біографічного, який дозволяє розглянути акт створення музики як подію на життєвому шляху автора.

Результати дослідження. Огляд композиторського досвіду відображення індіанців у музиці Ж.-Ф. Рамо дозволяє чітко відокремити музичну мініатюру «Les Sauvages» від інших творів про індіанську музику його попередників і сучасників. На відміну від таких композиторів, як Ж.-Б. Люлі, Г. Перселл, А. Відвальді, Ж.-Ф. Рамо створив «музику дикунів» не за напівфантастичними переказами, а маючи безпосередній досвід їх спостереження на сцені Італійського театру у вересні 1725 року, і, головне, маючи намір зафіксувати цей досвід шляхом музичної «характеристики».

Зустріч на перетині культур

Історія знайомства європейської культури з невідомою цивілізацією племен жителів Америки розпочалася, як відомо, з першовідкриття Христофором Колумбом племен таїносів¹ у 1490-х роках. Мореплавець назвав ці племена «індіанцями». У подальшому, «індіанець» став тим визначенням, за допомогою якого ідентифікуються корінні народи Америки та яким багато американців індіанського походження вирішили ідентифікувати себе². Дослідник Майкл Пізані (Michael Pisan) зазначив: «Корінний американець» — це ліберальне відхилення, що виникло в 1970-х роках і, схоже, є сучасною політичною корекцією первісного неправильного терміну «індіанці», що, насправді, є поверненням до колоніальної системи координат» [Pisan, 2010, p. 17].

Закономірно, що політичні інтереси Європи, які викликали опір «дикунів», не могли не вплинути на розвиток мистецького життя, у якому яскраво відображалися враження від нових культурних «знайомств». Першою спробою відтворити на європейській музичній сцені образи народів з Нового Світу було залучення до антре №8 «Індіанці» «Indiens» у «Хворій Любові» / «L'Amour malade» Ж.-Б. Люлі шість чоловіків та шість жінок індіанського походження. На концертному вечорі для короля Людовіка XIV головна сюжетна лінія фінального пишного антре балету «Флора» полягала у представленні широкій публіці основних расових груп світу: європейців, африканців, «азіатів» («asiatics») та американців. Музика до цього балету, рукопис якої дійшов до наших днів, як і до деяких інших³, схожих за тематикою вистав, свідчила, як вказує американський дослідник, що «французькі придворні композитори

¹ З іспанської taíno – збірне позначення ряду аравакських племен, що населяли на момент відкриття Америки острови Гаїті, Пуерто-Ріко, Куба, Ямайка, Багамські острови та ряд північних Малих Антильських островів до острова Гваделупа на південному сході.

² Цікаво, що до проголошення незалежності колоністами (United States Declaration of Independence) у 1776 році, «американцями» з європейської точки зору, були саме корінні народи континентів.

³ «Зельматіда, принц Перу» в «Балеті Алкідіана» (Люлі, 1658), кінна карусель Людовіка 1662 року, «Храм миру» (також Люлі, 1686) та балет націй, що завершував «Іссе» (Детуш, 1697).

нічого не знали про справжню музику індіанців (або принаймні не намагалися наслідувати її стиль)» [Pisani, 2010, p. 17–18].

І хоч «індіанська музика» Ж.-Б. Люллі ані в мелодії, ані в ритмах, ані в орнаментиці не наслідувала справжню індіанську культуру, однак, у композитора було особливе ставлення до тональності та ладу, які здатні змалювати образ «дикунів». Тональною дихотомією для композитора виступали паралельні тональності соль мінор та сі бемоль мажор: «Соль мінор — тональність, яку Люллі зазвичай використовував для похмурих настроїв, трагедії (як у своєму мотеті “De Profundis”) та таємниць уявних світів» [Pisani, 2010, p. 30].

Вирізняється у зображенні дикунства «американців» остання семі-опера Г. Персела «Королева індіанців» («The Indian Queen») (1695) на лібрето Дж. Драйдена (John Dryden) та Р. Говарда (Robert Howard). У танці, присвяченому святкуванню перемоги на початку третьої дії також, на перший погляд, у музичному полотні мало що здається «войовничим» та «дикунським». Номер, написаний у сі бемоль мажорі, періодично переходить у соль мінор, як і у Ж.-Б. Люллі. Однак, більш характерним, ніж тональність чи лад, є ритмічний малюнок самого танцю: «Він нагадує мореску шістнадцятого століття з її сильним акцентом на одну долю, відсутністю вираженого другого пульсу та різкими стрибками на кварту. Хоча в танці Персела немає жодної партії ударних, безперервне повторення ритму (половинна з крапкою та чверть) набуває неминучої і рушійної якості. Як і в презентаційній моресці, цей танець вимагав би від виконавців демонстрації зброї — можливо, розмахування мечами та ножами — і навіть, можливо, ілюстрації імітації бою» [Pisani, 2010, p. 33–34].

Іншим композитором, який також долучився до розповсюдження тогочасного тренду на зображення «екзотики» у музиці, був А. Вівальді. Тема американських народів розкривається у присвяченій ним партитурі опери «Мотецум¹» (Motezuma, RV 723). Опера була вперше поставлена у 1733 році у театрі Сант-Анджело (Teatro Sant'Angelo, Венеція) на лібрето венеціанця Альвізе Джусті (Luigi Alvisi Giusti). Сюжет опери вирізнявся возвеличенням імператора ацтеків Монтецуми та його королеви Мітрени проти жорстоких іспанських завойовників.

Цікаво, що навіть у другій половині XVIII століття німецький композитор Карл Генріх Граун (Carl Heinrich Graun) також не відводив музиці своєї опери-серія «Монтесума» особливої ролі у зображенні американських народів, яка мала б розрізняти ацтеків та іспанців. Сміслові навантаження «лягало» на костюми для танцюристів. Опера була написана з дотриманням тогочасних естетичних настанов — віртуозність направлена на вираження того чи іншого афекту, а характерні відмінності європейської культури і культури народів Нового світу залишалися поза увагою: «Серед основних визначальних стилістичних ознак музики — мелодії, орнаментики, басових ліній, гармонічного ладу, фактури, вибору тональності та ладу — жодна з оперних партій Грауна в «Монтесумі» не визначає бінарної музичної опозиції між іспанськими чи ацтекськими персонажами» [Pisani, 2010, p. 35–36].

Наведені приклади з творчості А. Вівальді, як і до нього Г. Перселла та після нього К. Грауна, свідчать, що композитори не фіксували музичними засобами «ін-акшність» американської корінної культури, створюючи її образ за допомогою нормативних ідіом європейської музики доби Бароко.

¹«Унікальне джерело для “Мотецуми” (пропуск літери «N» є навмисним і філологічно правильним), було виявлене лише у 2003 році, коли колекція Співочої академії Берліна була повернена з Києва, де вона пролежала у таємниці як воєнна здобич з кінця Другої світової війни» [Talbot, 2013, p. 188].

Варто зазначити, що для переважної більшості європейців XVII століття, індіанці були «sauvages», або «Wilden» (німецькою мовою). Таке ставлення не мало неважливого сенсу щодо нерозумних, малоосвічених дикунів, а більшою мірою як захоплення незайманою, дикою природою їх натур. Дослідник Йосіхіро Найто (Yoshihiro Naito) зауважив, що ця тематика знайшла відображення й у роботах Ж.-Ж. Руссо, який вважав, що античності як соціальному станові передував природний стан дикунської епохи, що дало йому змогу сформулювати новий критерій для оцінки фаз виродження — сутність (essence), або поняття походження: «Адже дика доба не лише передує античності у часі, але й концептуально переважає античність. У тому сенсі, що природний стан є найчистішим станом, а суспільний стан є денатурованим станом, дикун біля витоків людства представлений як сутнісний стан людства» [Naito, 2014, p. 98]. Думки про чисту, неспотворену людську культуру індіанців висловлювали й інші філософи того часу: «Якщо людина зводиться до пізнання найнижчих потреб, то її навчання триватиме недовго. Природа дає їй усвідомлення своїх потреб і пропонує засоби їх задоволення за допомогою своїх різноманітних творінь. Та ж сама природа, до якої він спокійно прислухається, вчить його суворим обов'язкам щодо інших. Цього достатньо, щоб сформулювати індійське суспільство» [Alembert, 1764, p. 129].

Однак не всі ставилися до дикунства індіанців позитивно. Особливо це стосувалося католицької церкви. За словами М. Пізані: «У 1537 році Папа Павел III проголосив, що всі індіанці є “справжніми людьми”, і це поклало початок постійним зусиллям протягом наступних трьохсот років, спрямованих на те, щоб принести християнство аборигенам, тим самим прагнучи використати один з аспектів їхньої “дикості”» [Pisani, 2010, p. 28].

Масштаб інтересу тогочасної Європи до американської культури захопив також і Ж.-Ф. Рамо, який у 1728 році опублікував «Нові сюїти для клавесина» («Nouvelles suites de pièces de clavecin»). Серед номерів сюїт, багато з яких мають програмний заголовок, номер, під назвою «Les Sauvages», був безпосередньо нахненним виступом двох індіанців з Луїзіани наприкінці літа 1725 року. Стаття у часописі «Mercure de France» описувала цю виставу так: «Італійські комедіанти перед від'їздом до Фонтенбло представили на сцені свого театру надзвичайну новинку. Два дикуни, які нещодавно приїхали з Луїзіани, високі і красиві, близько 25 років, станцювали три запальні танці, разом і окремо, причому таким чином, що не залишилося жодних сумнівів у тому, що прибули вони з місцевості дуже далекої від Парижа. Те, що вони стверджують, що зображують, безсумнівно, дуже легко почути в їхній країні, але тут немає нічого складнішого для розуміння: ось що ми змогли дізнатися про них. Перший танцюрист представляв вождя свого народу, одягненого трохи скромніше, ніж у луїзіанському стилі, але так, що оголеність тіла проступала наскрізь. На голові у нього була своєрідна корона, небагата, але дуже широка, прикрашена пір'ям різних кольорів. Іншого танцюриста ніщо не відрізняло від простого воїна. Перший дав зрозуміти другому своїм танцем і манерою триматися, що він прийшов запропонувати мир, і вручив калумет (трубку мира) або прапор своєму ворогові. Потім вони танцювали разом танець миру. Другий танець, який називається танцем війни, виражає збори індіанців, де приймається рішення про війну проти того чи іншого народу, і зображуються всі жахи можливого конфлікту. Ті, хто дотримується такої ж думки, приєднуються до танцю. У третьому воїн першим виходить назустріч ворогові, озброєний луком і сагайдаком зі стрілами, а інший, сидячи на землі, б'є в барабан або своєрідні литаври, розміром не більше капелюха. Здолав-

ши ворога, дикун повернувся, щоб повідомити про це свого вождя. Потім він імітував битву, в якій, він зображав, як подолав ворога. Потім вони разом танцюють танець Перемоги» [Mercure de France, 1725, p. 2274–2276].

Цікаво, що цей виступ був частиною надзвичайно важливого акту франко-американської дипломатії. У «Повідомленні про прибуття до Франції чотирьох індіанців з Міссісіпі» («Relation de l'arrivée en France de quatre Sauvages de Missisipi») ми знаходимо інформацію, що для того, щоб «дати їм уявлення про велич короля і пишність його королівства», створити «сприятливе уявлення про Францію» і, таким чином, заохотити до укладення союзів з метою зміцнення французьких позицій на захід від Міссісіпі до Парижа, 20 вересня 1725 було організовано прибуття посольства з п'яти знатних індіанських делегатів: «Чікагу, вождь Метчігаміас [Іллінойс] [...], Менспере, вождь Міссурі, Боганьєнхін, вождь Осаге, Агігіда, вождь Отоптата, а за ними Ігнон Уаконісен, донька вождя Міссурі» [Mercure de France, 1725, p. 2828–2859]. Індіанська делегація у традиційному одязі була прийнята у Версалі, Марлі, Фонтенбло, супроводжуючи на полюванні на зайців самого короля. При дворі лише королеві не дозволили прийняти індіанців на аудієнції, оскільки її чоловік-монарх «не вважав, що вона повинна бачити їх у їхньому дикому і надто химерному вигляді» [там само].

Вартий уваги коментар до вражень від виконання танця трубки миру, який знаходиться в описі єзуїта Ж.-Ф. Лафіта (Joseph-François Lafitau) 1724 року (лише за рік до виступу індіанців у Парижі), де він зазначав, що батальна сцена «виконана настільки добре — повільними і розміреними кроками, під ритмічне звучання голосів і барабанів, — що могла б зійти за дуже гарний антре до балету у Франції» [Thwaites, 1896, p. 136].

Назва п'єси як маркетинговий хід

У час публікації своєї третьої збірки клавесинних п'єс, Ж.-Ф. Рамо не був ще відомим як музикант. Наприклад, його перша збірка «Перша книга п'єс для клавесину» («Premier Livre de Pièces de Clavecin») (1706) була абсолютно невідома і ледве не залишилась втраченою. Але композитор здобув собі славу провідного теоретика, видавши у 1722 і 1726 роках праці «Трактат про гармонію» («Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels») і «Нова система теоретичної музики» («Nouveau système de musique théorique»). Ця слава, навіть, була використана проти нього у часи суперечок рамістів і люллістів, оскільки деякі критики виявляли в його гармонії «геометричну якість, що лякає серце і пропонує лише великі алгебраїчні істини» [Vilate, 1970, p. 292–293]. Композитору постійно приходилось доводити, що вченість не заважає, а навпаки, сприяє вмінню композитора писати музику. Яскравим свідченням тому слугує лист від 25 жовтня 1727 року до Антуана Удара де Ла Мотта (Antoine Houdar de La Motte) з проханням створити лібрето до опери. У цьому листі композитор пише: «Варто побажати, щоб знайшовся для театру музикант, який вивчив би натуру, перш, ніж її зображати, і щоб він, завдяки своїм знанням, зумів вибрати фарби і нюанси, а розум і смак дозволили б йому співвіднести такі з необхідною експресією. <...> я далекий від того, щоб вважати себе таким музикантом. Але, принаймні, у мене, порівняно з іншими, є знання фарб і нюансів, які вони лише випадково відчують і якими користуються, до речі, лише випадково» [Mercure de France, 1765, p. 39–40]. І окремо підкреслює, що свою музику він створює, маючи на увазі лише «людей зі смаком, а зовсім не вчених, бо останніх багато, а перших майже немає» [там само].

Тож, не випадковим є те, що другу збірку «П'єси для клавесину» («Pièces de Clavecin», 1724) та третю «Нові сюїти п'єс для клавесину» («Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin», 1728) композитор доповнює науковою передумовою. Ця практика стала нор-

мою, починаючи з «П'єс для клавесина» («Pièces de Clavecin», 1689) Ж.-А. Д'Англебера (Jean-Henri d'Anglebert). Адже передмова допоможе наблизитись до авторського замислу, засвоїти п'єси самостійно, та, у випадку Ж.-Ф. Рамо, нагадає покупцю, що п'єси були створені видатним теоретиком, що збільшить продаж. У другому виданні композитор додає невеликий трактат «Метод пальцевої механіки» («Une methode pour la mécanique des doigts»), у якому описані засоби досягнення досконалої гри на клавесині. Ж.-Ф. Рамо наголошує на необхідності підкладання саме першого пальця під час виконання гам, наполягає на необхідності досягнення повної свободи і гнучкості рук, дає вправу для розвитку пальців у музикантів-початківців, а також таблицю прикрас і невеликий менует, як приклад їх використання.

У третьому виданні, у передмові під назвою «Зауваження щодо п'єс цієї збірки та щодо різних жанрів музики» («Remarques sur les pièces de ce livre et sur les différents genres de musique») композитор підкреслює, що тільки Алеманда, Сарабанда та Гавот у четвертій сюїті, а в п'ятій — тільки «Тріолети» («Les Triolets») і «Енгармонічна» («L'Enharmonique») мають виконуватися відносно повільно, а всі інші п'єси — відносно швидко. Як і у попередньому виданні, композитор додає дидактичне зауваження, що п'єси потрібно засвоювати не поспішаючи: «але завжди пам'ятайте, що краще грішити надмірною повільністю, ніж надмірною швидкістю: в оволодінні твором ви поступово вловлюєте його смак, і незабаром відчуваєте його справжній рух»¹. Композитор дає вказівки щодо принципів нотації та теоретичне обґрунтування використання енгармонізму — раптової модуляції через зменшений септакорд, який він використав у двох п'єсах збірки — «Урочистої» / «La Triomphante» з четвертої сюїти та «Енгармонічної» з п'ятої.

У структурі збірки ми бачимо однаковий принцип організації із попереднім виданням. Перша сюїта у збірці «Нові сюїти п'єс для клавесину» починається з традиційних, опорних непрограмних танців, яких не має у майже цілком програмній другій сюїті (винятком є лише два непрограмних менуети). Цікаво, що видатний Франсуа Куперен, автор 27 сюїт для клавесину соло, створив 246 п'єс, із котрих 214 були програмними (87%), а у Ж.-Ф. Рамо програмних п'єс лише 20 із 46 (близько 43,5%). Тут потрібно підкреслити, що жанрові твори Ж.-Ф. Рамо, безумовно, були створені під враженням від творчості його співвітчизника Ф. Куперена, та не менш важливий вплив у цьому відношенні, можливо, мав Л.-Б. Кастель (Louis Bertrand Castel). У роботі «French Baroque Masters: Lully, Charpentier, Lalande» ми знаходимо такі згадки про роль Л.-Б. Кастеля у надиханні Ж.-Ф. Рамо на створення тематичних п'єс про природу: «Кастель стверджує, що він познайомив Рамо, невдовзі після того, як композитор оселився в Парижі в 1722 році, з “пташиними співами, описаними в Кірхера” (тобто в “Musurgia universalis”, 1650), серед яких він особливо згадує курку і солов'я» [Anthony, 1974, p. 248-249]. Тож логічно буде припустити, що описові п'єси, такі як «птахи» композитора в «Перегук птахів» («Le rappel des oiseaux»), «Курочка» («La poule»), «Вири» («Les tourbillons»), були створені під враженнями саме від «Musurgia universalis»². Але композитор надихався не тільки враженнями від природи й з театральних постановок, як наприклад, у цікавому для нас випадку виступу

¹ Jean-Philippe Rameau, Nouvelles suites de pièces de clavecin composées par Mr Rameau, avec des remarques sur les différents genres de musique. Gravées par Mlle Lotiise Roussel, Paris, L'auteur / Sieur Boivin / Sieur Leclerc, 1728

² Атанасій Кірхер / Athanasius Kirchersклав (німецький учений-полімаст) – склав музичну енциклопедію «Загальна музургія» («Універсальна музургія»), яка була опублікована в 1650 році.

двох індіанців, що стала натхненням для п'єси «Дикуни» («Les sauvages») або номер «Циклопи» («Les cyclopes»), що, «можливо, був натхненний зображенням одноокого велетня в опері Люлли “Persée”, відроджений у листопаді 1722 року і, ймовірно, одній з перших опер, яку Рамо побачив після повернення до Парижа» [там само, р. 249]. Багато назв, наприклад, «Циганка» («L'egiptienne»), «Бесіда муз» («L'Entretien des Muses»), «Солонські простаки» («Les Niais de Sologne»), «Селянка» («La Villageoise») є портретними замальовками. Деякі з них — «Зітхання» («Les soupirs»), «Ніжні скарги» («Les tendres plaintes») — викликають певний настрій. Інші — «Три руки» («Les trois mains»¹, «Енгармонічна» («L'Enharmonique») — натякають на композиційну техніку.

Для того, щоб адекватно оцінити історичну ситуацію тих часів, треба згадати, що у Франції 1690 року починається промислове виробництво клавесинів. Найвідомішим, поряд з іншими французькими майстрами, був Ніколас Бланше (Nicholas Blanchet) (1660-1731) та його сини, які саме будували інструменти, в основному засновані на моделях фламандських майстрів клавесину з Антверпена, родини Ракерс (Ruckers). Як зазначила дослідниця Е. Бонд (Ann Bond): «Неможливо бути впевненим, чи впливають виробники інструментів на музичний твір чи навпаки, але, безперечно, що віртуозні французькі композитори-клавесиністи вимагали від своїх творців інструмент, який міг би включати в себе широкий спектр якостей: елегантність, методичність, силу, ніжність і пристрасть» [Bond, 1997, р. 39]. Оскільки то була новинка для масового споживача, інструмент породжував і відповідний доступний репертуар. На клавесинах не тільки навчалися музикувати, він ставав невід'ємною атрибутикою гарно проведеного дозвілля.

Визначним є і те, що у 1670 році із публікацією двох книг для клавесину Ж. Шамбоньера, у Франції починається практика видання клавесинних творів. Сучасний дослідник Д. Чанг (David Chang) зазначає, що «починаючи з XVIII століття, композитори зазвичай віддавали перевагу друкованим нотам, а не рукописним копіям, з кількох причин. По-перше, друкована клавішна музика створювала ілюзію незмінності. По-друге, вона розглядалася як засіб боротьби з розповсюдженням зіпсованих копій» [Chung, 2011, р. 194].

Тож, що повинно було привернути увагу покупця, який побачив створені месье Рамо «Нові сюїти п'єс для клавесина»² із зауваженнями про різні жанри музики? По-перше, Ж.-Ф. Рамо — відомий теоретик, тому його передмова, звісно, повинна була підвищити привабливість товару. З точки зору музичної програмності, Ж.-Ф. Рамо ніби мав на меті задовольнити як прихильників творчості Ф. Куперена, для яких була створена друга сюїта у збірці, так і поціновувачів творчості попередньої генерації майстрів школи Французьких клавесиністів — Н. Лебега та Д'Англебера, які не мали значного прагнення до програмності. Тут здається доречною асоціація із друком книг — вони можуть бути ілюстровані, що, авжеж, зацікавить покупця та підвищить продаж.

І зовсім неможливо пройти повз такого маркетингового ходу, як повторне використання власної музики. Ж.-Ф. Рамо не займався завзятим самозапозиченням як інші композитори тогочасної доби, але під час суперечки між люллістами і рамістами у 1730-х роках композитор вдавався до самостійних запозичень, щоб підвищити популярність своїх перших опер. Істориками були виявлені не менше сотні беззаперечних випадків, хоча припускають, що були й інші. У компендіумі наукових

¹ Мається на увазі використання двох мануалів, через перехрещення рук.

²Ноти, гравіровані Луїзою Руссель, були надруковані 1728 року. Ціна м'якого видання — 6 ліврів.

праць, присвячених постаті композитора, зазначено: «Серед останніх — кілька фрагментів з побічної музики до «L'Endriague» (нині втраченої) та запозичення в оперних постановках, які могли бути зроблені за його життя, але не можуть бути точно датовані» [Sadler, 2014, p. 193]. Повторне використання творів з його клавесинних збірок-бестселерів також виявилось ефективним, публіці того часу подобалися чути знайомі мелодії у переробленому варіанті витончених пародій, як це було у випадку з п'єсами «Les Sauvages», «Les Niais de Sologne» та «Musette en rondeau» 1724 року. Загалом, Ж.-Ф. Рамо щонайменше двадцять разів запозичував клавесинні п'єси для своїх опер. Але далеко не всі в оточенні композитора позитивно ставилися до його експериментів у цитуванні власної музики. Повторне використання Ж. Ф. Рамо музики клавесинних п'єс навіть було висміяно на двох непристойних сатиричних гравюрах: «Як наслідок, можливо, більшість його пізніших запозичень взяті з творів, які мали обмежений публічний розголос. Рамо привласнив мало тематичного матеріалу інших композиторів, хоча запозичення були виявлені з творів Шарпантьє, Кампра, Генделя, Лаланда та Вівальді» [там само].

Найвідомішим актом повторного використання Ж.-Ф. Рамо власної музики була п'єса «Дикуни» («Les sauvages») з третьої збірки клавесинних п'єс. Вона була перекладена для оркестру у 1736 році як четвертий антре під назвою «Танець трубки миру» в опері-балеті «Галантні Індії», прем'єра якої відбулася попереднього року на лібрето Луї Фюзеліє (Louis Fuzelier) (1672-1752). Ось що написано про «Дикунів» у збірці «Lettres sur les hommes celebres» — листів про відомих людей в галузі науки, літератури та образотворчого мистецтва за часів правління Людовика XV: «Послухайте, пане, нове і неповторне “Air des Sauvages”, яке супроводжує Дуєт і хор, так добре вигаданий; винахід щасливий і унікальний. Чого не можна сказати про *Chaconne*, яка завершує цей чудовий акт? Гармонія і благородство — це вже велика заслуга, але також і різноманітність, якою вона наповнена, відрізняє її від усіх творів такого роду, в яких зазвичай вистачає одноманітності. Творчий геній вільний від цієї вади» [Château-Lyon, 1752, p. 73].

“Вправа з музичної характерології”

Перша третина XVIII століття в Європі пройшла під знаком шаленої популярності книги Жана де Лабрюєра «Характери» («*Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Moeurs de ce siècle*», 1688). Численні перевидання створили моду на «характеристики», влучність яких демонструвалася як в салонах, так і при дворі або в пресі. Світська людина мала демонструвати спостережливість, визначаючи характерні риси тієї чи іншої особистості, вловлювати зміни її настрою, знаходити відповідні колоритні слова для характеристик. Поширилася навіть гра, коли за словесними характеристиками впізнавалися реальні люди. Зрозуміло, що під час таких «вправ з характерології» до уваги брались переважно зовнішні ознаки: темп, ритм і інтенсивність рухів та психічних реакцій, — все те, що з часів Гіппократа прийнято називати «темпераментом». Діагностика у кожному конкретному випадку темпераменту об'єкта спостереження вважалась науковою основою «характеристики».

Тож, коли Ж.-Ф. Рамо у листі до лібретиста Антуана Удара де Ла Мотта (Antoine Houdar de La Motte) від 1727 року написав: «Ви повинні прийти і послухати, як я охарактеризував пісню і танець цих дикунів, які з'явилися на сцені Італійського театру один або два роки тому» [Mercure de France, 1765, p 39], то сенс слова «характеризувати» був для обох добре зрозумілим. Лексикограф Антуан Фюрет'єр (Antoine Furetière) (1619-1688) у своєму «Універсальному словнику» пропонує таке визначен-

ня слова «характеризувати»: «Описати характер чогось настільки добре, що його можна впізнати. Цей художник, цей поет добре характеризують пристрасті, які вони хочуть зобразити» [Furetière, 1690, p. 234]. Тож, Ж.-Ф. Рамо брався саме «характеризувати» екзотичне явище, яке сам спостерігав.

Важливість безпосереднього досвіду для музиканта композитор підкреслює у своєму *Traité de l'harmonie*: «Хороший музикант повинен віддаватися всім образам, які він хоче зобразити. Як майстерний актор, він повинен стати на місце подій, які він хоче зобразити, уявити себе в тих місцях, де відбуваються різні події, які він хоче зобразити, і брати участь у цих подіях так само, як і ті, хто в них бере участь найбільше» [Rameau, 1971, p. 156].

Аналізуючи «Дикунів» Ж.-Ф. Рамо, ми бачимо, що вибір тональності не був довільним — тональність соль мінор за часів Ж. Б. Люллі стала європейською ідіомою відображення індіанців (та взагалі екзотичних образів) у музиці. Використання у якості контрасту тональності сі бемоль мажор у першому куплеті також обумовлене традицією — ми вже зустрічали використання цього співвідношення тональностей соль мінор/сі бемоль мажор у творчості Ж.-Б. Люллі та Г. Перселла.

В оригінальному тексті твору ми не знаходимо рекомендацій щодо темпу чи характеру виконання твору. Але, звернувшись, наприклад, до роботи Ж.-К. Велана (Jean-Claude Veilhan) «Правила виконання музики в епоху Бароко» («Les Regles de l'Interpretation Musicale a l'Epoque Baroque»), ми знаходимо цитати барокових авторів. Вони сходяться на тому, що розмір, зазначений як 2, слід виконувати відбиваючи ритмічну пульсацію на два у досить швидкому темпі, якщо автором на зазначено інакше [Veilhan, 1977, p. 4]. Протягом твору ми бачимо, що при пульсації дуолями зберігається досить сильний акцент на першій долі. Б. Поро зазначає, що «цей ритм був характерним для екзотичних маршів у балеті та комедії-балеті: найвідоміший приклад — Marche des Turcs Люллі із Le Bourgeois gentilhomme» [Porot, 2015]. Тут потрібно зазначити, що, навіть якщо б ми не були знайомим із танцювальною природою вистави, що надихнула Ж.-Ф. Рамо, маршем цей твір бути не може — швидкий темп і марш це несумісні речі. Остинатність довгих ударів створює стійку асоціацію з ударами у «барабан або литаври розміром не більше капелюха» [Mercure de France, 1725, p. 2275], на якому один з двох індіанців грав під час виступу на сцені Італійської комедії.

«Дикуні» написані у формі куплетного непарного рондо з приспівом і двома епізодами, що є традиційним і розповсюдженим рішенням у мистецтві французьких клавесиністів. У фактурі твору прослідковується усього дві лінії — бас з показовими великими стрибками та мелодійна лінія, що побудована на поєднанні двох фігур: арпеджіо й гамм. Оскільки «дикуні», яких бачив композитор, були «роздягнутими», можливо такий фактурний вибір є ще одним з компонентів музичної характеристики — лише бас та мелодія, як оспівування гармонії, створюють асоціацію із екзотичним та занадто відкритим для парижан тих часів одягом індіанців.

У другому куплеті відбуваються хроматичні зсуви у дусі Ж.-Ф. Рамо, що модулюють до мінорної домінанти (ре мінор). У мелодії, на десятому такті другого куплету, з'являються три октавних стрибки як імітація та відповідь басовій лінії. Цей момент викликає враження того, як два танцюристи, що паралельно виконували танець у змістовній єдності, ненадовго вступили у діалог та навіть у суперечку, щоб знов зійтися в останньому проведеному рефрену.

Висновки. Отже, огляд композиторського досвіду у відображенні індіанців у музиці дозволяє чітко відокремити музичну мініатюру «Les Sauvages» від інших творів індіанської музики попередників і сучасників. Це досвід безпосереднього зна-

йомства та намір «характеризувати» екзотичний об'єкт спостереження засобами музичного мистецтва. Саме зустріч з індіанською культурою на сцені Італійського театру надихнула композитора на створення п'єси для клавесина, яка стала однією із перлин мистецтва французьких клавесиністів.

У «Дикунах», як у ранній спробі музичної «характеристики», композитор не намагався буквально наслідувати оригінал, виходячи за межі своєї інтонаційної системи, як це потім будуть робити композитори-романтики, відтворюючи тембр, лад, гармонію, мелодичні фігури. Ж. Ф. Рамо використав музичну лексику свого часу, але при цьому зміг вийти за її рамки. Він застосував підкреслено екстравагантний, «дикунський» стиль письма, безперечно блискуче передаючи темперамент виконавців індіанського танцю та те захоплююче враження, яке справило на нього це колоритне видовище.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Артем'єва В. Б. Життєтворчість Жана-Філіппа Рамо: аспекти періодизації. *Часопис Національної музичної Академії України ім. П.І. Чайковського*. 2016. № 1 (30). С. 31–44.
2. Фізер К. До проблеми назви музичного твору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 178–183.
3. Aembert J. L. R. d., Tacitus C. *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*. Amsterdam : Chez Zacharie Chatelain & fils ..., 1764. 469 p.
4. Anthony J. R. *The new grove french baroque masters: Lully, Charpentier, Laland, Couperin, Rameau*. New York : W. W. Norton, 1974. 429 p.
5. Bond A. *A guide to the harpsichord*. Portland : Amadeus Press, 1997. 267 p.
6. Bruyère J. d. L. *Les caractères de Théophraste: Traduits du grec ; avec, Les caractères, ou, Les moeurs de ce siècle*. Paris : E. Michallet, 1688. 360 p.
7. Château-Lyon P. -L. D.A. d. *Lettres sur les hommes celebres, dans les sciences, la littérature & les beaux arts, sous le regne de Louis XV. Premiere partie*. Amsterdam : chez Saint Jacques..., 1752. 191 p.
8. Chung D. *Revisiting 'le bon gout': observations on the irregularities and inconsistencies in french harpsichord music 1650-1730*. *Music and letters*. 2011. Vol. 92, no. 2. P. 183–201
9. Furetière A. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* La Haye, Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690. Vol. 1. 828 p.
10. Lettre de M. Rameau à M. Houdart de La Motte, de l'Académie Française, pour lui demander des paroles d'Opera. *Mercure de France*, 1765. mars P. 36–40. URL: <https://books.google.fr/books?id=5W1BAAAACAAJ&hl=fr&pg=PA39&output=embed>
11. *Mercure de France*. 1725. Septembre. P. 2274–2276. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6518840f/f160.double>.
12. Naito Y. *Rameau et Rousseau –universalisme et relativisme–*. *The bulletin of kansai universty society for the study of french language and literature*. 2014. P. 93–115.
13. Pisani M. V. *Imagining native america in music*. Yale University Press, 2010. 422 p.
14. Porot B. *Les sauvages de Rameau*. *Les Cahiers du CERHIC*. URL: <https://cerhic.hypotheses.org/411> (date of access: 02.12.2024).
15. Rameau J.-P. *Treatise on harmony*. / trans. from french by P. Gosset. New York : Dover Publications, 1971. 444 p.

16. Relation de l'arrivée en France de quatre sauvages de Mississipi. *Mercure de France*. 1725. décembre. P. 2827–2832. URL: <https://books.google.fr/books?id=KJNQAAAAAYAAJ&hl=fr&pg=PT78&output=embed> (date of access: 02.12.2024).
17. Sadler G. *Rameau compendium*. Suffolk : Boydell & Brewer, Incorporated, 2014. 281 p.
18. Talbot M. *Vivaldi compendium*. Suffolk : Boydell & Brewer, Incorporated, 2013. 270 p.
19. Thwaites R. G. *Jesuit relations and allied documents : travels and explorations of the Jesuit missionaries in New France, 1610-1791; the original French, Latin, and Italian texts, with English translations and notes*. Cleveland : Burrows Bros. Co., 1896. Vol. 59. 316 p.
20. Veilhan J.-C. *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (17e-18e s.) générales à tous les instruments*. Paris : Leduc, 1977. 101 p.
21. Vilate F. C. d. l. *Essai historique et philosophique sur le goût*. Genève : Slatkine Reprints, 1970. 329 p.

REFERENCES

1. Artemieva, V. B. (2016). Zhyttietvorchist Zhanna-Filippa Ramo: aspekty periodyzatsii [The Life and Work of Jean-Philippe Rameau: Aspects of Periodization]. In: Chasopys Natsionalnoi muzychnoyi akademii Ukrayiny im. P. I. Chaikovskoho [Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Issue 1 (30), pp. 31–44 [in Ukrainian].
2. Fizer, K. (2017). Do problemy nazvy muzychnoho tvoriv [On the Problem of Naming a Musical Work]. In: Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. Issue 2, pp. 178–183 [in Russian].
3. Alembert J. L. R. d. (1764). Tacitus C. *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*. Amsterdam : Chez Zacharie Chatelain & fils ..., 1764. 469 p. [in French].
4. Anthony J. R. (1974). *The new grove French baroque masters: Lully, Charpentier, Laland, Couperin, Rameau*. New York : W. W. Norton. 429 p. [in English].
5. Bond A. (1997). *A guide to the harpsichord*. Portland : Amadeus Press. 267 p. [in English].
6. Bruyère J. d. L. (1688). *Les caractères de Théophraste: Traduits du grec ; avec, Les caractères, ou, Les mœurs de ce siècle*. Paris : E. Michallet. 360 p. [in French].
7. Château-Lyon P.-L. D. A. d. (1752). *Lettres sur les hommes célèbres, dans les sciences, la littérature & les beaux arts, sous le règne de Louis XV. Première partie*. Amsterdam : chez Saint Jacques.... 191 p. [in French].
8. Chung D. (2011). Revisiting 'le bon goût': observations on the irregularities and inconsistencies in French harpsichord music 1650–1730. *Music and Letters*. Vol. 92, no. 2. pp. 183–201 [in French].
9. Furetière A. (1690). *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* La Haye, Rotterdam : Arnout et Reinier Leers. Vol. 1. 828 p. [in French].
10. Lettre de M. Rameau à M. Houdart de La Motte, de l'Académie Française, pour lui demander des paroles d'Opéra. *Mercure de France*, (1765). mars pp. 36–40. Available at: <https://books.google.fr/books?id=5W1BAAAacAAJ&hl=fr&pg=PA39&output=embed> (accessed: 04.12.2024) [in French].
11. *Mercure de France* (1725). septembre. pp. 2274–2276. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6518840f/f160.double> (accessed: 01.12.2024) [in French].

12. Naito Y. (2014). Rameau et Rousseau –universalisme et relativisme–. The bulletin of kansai university society for the study of french language and literature. pp. 93–115. [in French].

13. Pisani M. V. (2010). Imagining native america in music. Yale University Press. 422 p. [in English].

14. Porot B. Les sauvages de Rameau. Les Cahiers du CERHIC. Available at: <https://cerhic.hypotheses.org/411> (accessed: 02.12.2024) [in French].

15. Rameau J.-P. (1971). Treatise on harmony. / trans. from french by P. Gosset. New York : Dover Publications. 444 p. [in English].

16. Relation de l'arrivée en france de quatre sauvages de missicipi. Mercure de France, 1725. Décembre, pp. 2828–2859. Available at: <https://books.google.fr/books?id=KJNQAAAAYAAJ&hl=fr&pg=PT78&output=embed> (accessed: 02.12.2024). [in French].

17. Sadler G. (2014). Rameau compendium. Suffolk : Boydell & Brewer, Incorporated. 281 p. [in English].

18. Talbot M. (2013). Vivaldi compendium. Suffolk : Boydell & Brewer, Incorporated. 270 p. [in English].

19. Thwaites R. G. (1896). Jesuit relations and allied documents : travels and explorations of the jesuit missionaries in new France, 1610–1791; the original french, latin, and italian texts, with english translations and notes. Cleveland : Burrows Bros. Co.. Vol. 59. 316 p. [in French].

20. Veilhan J.-C. (1977). Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (17^e–18 e s.) générales à tons les instruments. Paris : Leduc. 101 p. [in French].

21. Vilate F. C. d. l. (1970). Essai historique et philosophique sur le gout. Genève : Slatkine Reprints. 329 p. [in French].

SUKHLENKO YURI

Sukhlenko, Yuri — Postgraduate student of creative postgraduate studies, Department of Special Piano, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine)

ORCID:ID: 0000-0003-1424-1887

sukhlenko@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319216

«LES SAUVAGES» BY J.-P. RAMEAU: A MARKETING PLOY OR AN EXERCISE IN MUSICAL CHARACTERIZATION?

The relevance of the study is to search for new perspectives on the phenomenon of programmability and characterization in the works of French harpsichord composers of the first third of the eighteenth century on the basis of one of the most popular miniatures by J.-P. Rameau «The Savages». In the research, the choice of the title is analyzed in connection with the principles of involvement of musical idioms of the time in the musical text to reproduce the exotic image, defined by the verbal program. The applied complex methodological approach allows us to find out the peculiarities of the reaction of Parisian salon musicians to the representatives of the non-European «other» culture, which was presented by the delegation of North American Indians who visited Paris in 1725. The colorful images of «savages» could not go unnoticed by composers and music publishers, who, by titling musical works that evoked associations with exotic portraits of

foreigners, increased the demand for their own musical products. Should we look for signs of cross-cultural intersections only in the headline «inventions» or have recent impressions left their mark on musical texts? If so, to what extent did the existing «good taste» allow the composer and performer to authentically «copy» the exotic original? The search for answers to these questions is the main plot of this article.

Main objective is to outline the specifics of the embodiment of the image of «savages» in music by prominent masters of European art, to comprehend the marketing prerequisites for creating a harpsichord piece in the context of this theme and the means of musical characterization of Indians proposed by J.-P. Rameau. **The methodology** consists of a comprehensive methodological approach that includes historical and contextual, biographical, comparative, genre and stylistic, and performance analysis methods.

Results and conclusions. An overview of J.-P. Rameau's compositional experience in reflecting Indians in music allows us to clearly separate the musical miniature «Les Sauvages» from other works of Indian music by his predecessors and contemporaries — it is the experience of direct acquaintance and the intention to «characterize» the exotic object of observation through the means of musical art. In «Les Sauvages», as in an early attempt at musical «characterization, » the composer did not try to literally imitate the original music of the native Americans. He used the musical vocabulary of his time, but, at the same time, he went beyond it, applying an emphatically extravagant, «savage» style of writing, undoubtedly brilliantly conveying the temperament of the performers of Indian dance on the stage of the Italian Theater in September 1725.

Keywords: Native Americans, characterization, music marketing, French harpsichordists, Baroque period, creativity of J.-P. Rameau.