

ОПЕРА-БАЛЕТ *L'EUROPE GALANTE* ОД АНДРЕА КАМПРЕ:
ФРАНЦУСКИ ЖАНР И ИТАЛИЈАНСКИ СТИЛСКИ УТИЦАЈИ

АПСТРАКТ: *Галантна Европа (L'Europe Galante; 1697)* Андреа Кампре означила је нови вид спектакла, жанр опере-балета, који је пратио велике естетичке и културолошке промене на прелазу из XVII у XVIII век, а што се одразило и на тематске и структурне аспекте жанра. Поред разматрања сижеа и контекста настанка овог прекретничког остварења, ауторка посвећује посебну пажњу анализи италијанских утицаја у трећем чину дела, који се одиграва у Венецији. Италијански утицаји присутни су у погледу увођења карактеристичних форми попут да капо арије, плесног карактера форлена, концертантног третмана инструмената и др. Ови утицаји се затим сагледавају у контексту целине дела, то јест њиховог уодношавања са француском концепцијом жанра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *L'Europe Galante*, Андре Кампра, опера-балет, италијански барок, француски барок.

Жанровске и сижејне одреднице

„Европска цивилизација, почевши од ренесансе, престаје да схвата свет који је окружује било као чист идентитет, као једноставну екстензију хришћанства, било као чист ауторитет, као свет непријатељства, варвара, неверника. Она престаје да са другима буде у милитарном односу доминације, у којем је другом суђено да буде поништен, лишен своје способности и стопљен с истошћу победника. Са великим открићима се ствара веза друге природе, пацифичка веза заснована на трговини... Познавање света не престаје да се увећава, посебно захваљујући путевима који се умножавају, и од којих већина има искључиво научну сврху: да подстакне поређење, суђење, критику... Од тада, Европа не проналази своју културну референцу у временској другости превазиђеног старог света; она се такође пројектује у простору, у откривању једног новог света удаљеног само географском дистанцом. Она никад није била толико егоцентрична и толико испуњена својом моћи, али се истовремено никада није у тако значајној мери отворила према споља”².

Галантна Европа је најавила нову врсту спектакла, оперу-балет, жанр који је пратио велике естетичке и културолошке промене на прелазу из XVII у XVIII век. У њему се на најупечатљивији начин огледа егзотизам као значајан чинилац ових промена, који се непосредно одразио, како на тематски, тако на структурни аспект жанра. Опера-балет садржи пролог након

¹ Контакт адреса: miljana666@gmail.com

² Alan Patrick Olivier, “Les Indes galantes et L’Europe utopique”, у: *Les Indes galantes* (Paris: Palais Garnier, 2004), 69–71.

којег следе три или четири чина. Уместо јединствене радње као у *tragedie lyrique*, у опери-балету налазимо онолико различитих заплета колико има чинова. Ипак, овај низ различитих заплета спојен је једном општом темом, израженом у наслову у којој се рефелектује ово пробуђено интересовање за далеке или другачије пределе и културе.

Прво дело Андреа Кампре (André Campra, 1660–1774) у жанру опере-балета је *Галантна Европа*. „Дело је премијерно изведено у Версају 1697. године, а на репертоару Краљевског позоришта остаје чак до 1775. године, дакле, изводи се током читавог XVIII века. Последњих деценија је доживело ренесансу, а томе сведоче подаци да је поново изведено 1993, 2005. и 2013. године. Либрето и партитура опере-балета су издати више пута: 1697, 1698, 1699. и 1724. године”³.

У публикацији *Le Secrétaire Du Parnasse* из 1698. године налазимо критички осврт на ово дело: „Наишли смо на оперу *Галантна Европа* која је окупила цео Париз јединственошћу спектакла... Једна особа је прочитала пролог и још неколико делова и све што смо нашли било је веома просечно. Ипак, тачно је да онај ко је компоновао музику много обећава, али ако се композитор толико мало приближио Лилију, песник је још удаљенији од Киноа... И, ако ме питате одкуд је ова опера доживела оволики успех, одговорићу вам да сам исто толико изненађен колико и ви... Оно што ће повећати ваше чуђење јесте чињеница да је страшни Ролан пао пред тако slabим противником, могло би се рећи да је Парис убио Ахила... А уколико се помучите да прочитате, нећете наћи ништа друго него понављање свега онога што је господин Кино рекао о љубави.”⁴ Ова критика нам показује не само изванредан ауторитет Лилија (Jean-Baptiste Lilly, 1632–1687) и Киноа (Philippe Quinault, 1635–1688) који су поставили музичко-поетску основу, узор који се затим понављао и копирао, него и веома јак критички дух епохе који је пратио свако дело.

Сваки чин опере-балета садржи своје ликове и заплет који су повезани у једну заједничку тему. Оваква концепција се не може сматрати новином с обзиром на то да су старији дворски балети имали индентичну структуру, као на пример *Ballet des saisons* Паскала Коласа (Pascal Collasse, 1649–1709) који је изведен само две године раније (1695. године)⁵.

„Трагедија у музици”, жанр који је привилеговао XVII век, наметнуо је општа места античке митологије и римске историје. Трагедија је несумњиво већ била место утопије, она је суштински повезана са бајковитим светом богова и античких јунака, монструмима пакла и светом богова. У овој опери места се хуманизују; театар представља постојеће земље, а античке

³ Opera Baroque, *L'Europe Galanté*, http://operabaroque.fr/CAMPRA_EUROPE.htm, приступљено 13.06.2016. у 15:00.

⁴ Исто.

⁵ Antony Lewis and Nigel Fortune (eds.), *The New Oxford History of Music*, V (Oxford University Press, New York, 1975) 228.

приче више не пружају литерарни извор либретима, њих сада замењују приповести савремених путника”.⁶ И управо је радња оно што даје оригиналност делу *Галантна Европа* као и већини наредних опера-балета: „Она се не одвија у античким временима, алегорији или миту”.⁷ Кампра и либретиста Ламоте (Antoine Houdar de la Motte, 1672–1731) представили су савремене стереотипе љубави у четири европске земље. Ламоте пише: „Изабрали смо оне нације које највише међусобно контрастирају и које пружају највећи сценски потенцијал: Француску, Шпанију, Италију и Турску. Пратили смо и шта се сматра карактеристичним понашањем за њихове становнике. Французи су приказани као нестални, непромишљени и заљубљиве природе, Шпанци као верни и романтични, а Италијани као љубоморни, лукави и насилни. Иако ограничени могућностима бине, исказали смо охолост и ауторитет султана као и страствену природу султанија”.⁸

Опера-балет *Галантна Европа* садржи пролог и четири чина. У прологу, богиња Венера предвиђа тријумф Љубави над Неслогом, а затим се кроз чинове описује различит приступ љубави у Француској, Шпанији, Италији и Турској.

Радња првог чина смештена је у Француску. Пастир Силвандез (Silvandre) поверава свом пријатељу Филену (Philène) тајну, његову заинтересованост за Кефизу (Céphise), а не за Дорис (Doris). Он припрема вечеру како би шармирао Кефизу, али га она одбија због сумње у његову верност. Силвандез јој објашњава да је Дорис само његова авантура, а да је она уствари његова права љубав.

Радња другог чина одвија се у Шпанији. Дон Педро (Dom Pedro) и Дон Карлос (Dom Carlos) певају серенату под балконом њихових љубавница, Лусие и Леоноре. Занимљиво је да се у чину не појављује ниједна од њих две како би им узвратиле. У трећем чину, радња је смештена у Венецију. У детаљној анализи, која ће бити представљена у даљем току рада, приказаћу сиже овог чина.

Радња последњег чина смештена је Турску, у харем султана Сулејмана (Sultan Zuliman). У њему се описује борба за султанову наклоност између две султаније, Заиде (Zäide) и Роксане (Roxane). Након што Роксана покуша да убије своју ривалку, султан изјављује љубав Заиди.

Сваки чин садржи дивертисмане који укључују игре и песме карактеристичне за ове четири земље.

Иако жанр који је настао у Француској и који је по карактеру сасвим француски, у опери-балету *Галантна Европа* очигледни су италијански утицаји. Џејмс Ентони пише: „Силабичне

⁶ Alain Patrick Oliver, нав. дело, 71.

⁷ James R. Anthony (yp.), *French Baroque Music* (London: B. T. Batsford Ltd, 1978), 135.

⁸ James R. Antony, “L’ Europe galante”, у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Opera*, II (London: The Macmilan Press Limited, 1992), 87–88.

арије са њиховим кратким асиметричним фразама и експресивним вокалним орнаментима као и петоделна структура су француски, док се италијански утицаји огледају у комплексним наступима аријета и *da capo* арија, концертантном третману деоница и употребом брзих модулација”.⁹ Антони такође пише: „Ниједна вокална форма овог периода није под толико очигледним италијанским утицајем као *ariette*. У ствари, *ariette* је, француска арија *da capo*”.¹⁰ У истој књизи налазимо: „Италијански утицај се може уочити не само у коришћењу вокалних мелизама, понављању текста, концертантном третману ритма, него и у употреби кантате као организационог медијума”.¹¹ Наравно, нису само италијански утицаји присутни у овој опери-балету. У сваком ставу, као да обилазимо земље у којима је смештена радња, а да би нам што боље дочарао сам амбијент, Кампра користи дивертисмане, песме и плесове карактеристичне за четири земље које представља. Већ у првом чину, у Француској, јављају се француски дворски плесови паспије и ригодон који су били карактеристични за пасторалне сцене у оквиру француских опера и балета XVIII века. У другој сцени Шпаније, јавља се арија коју пева *Une espagnole*. Занимљиво је то да је текст ове арије написан на шпанском језику. Аналогно плесовима паспије и ригодон који се јављају у Француској, као и форлане у Италији, у Шпанији се јавља сарабанда. У Последњем чину, Турској, наступају *bostangi* хорови.

Иако испреплетана различитим утицајима, опера-балет не излази ван граница француског жанра. Доминира француска концепција, док остали утицаји чине само музичко обогаћење садржаја самог дела. Овакво музичко оживљавање удаљених светова актуелизује питање егзотизма као сижејно и идејно упориште француске опере-балета. Алан Патрик Оливије о томе износи своје разматрање: „Ако је радња смештена у Италији, Шпанији, Турској... уколико географија добија важност ту је заправо реч о претексту за театарску фантазију. Егзотизам заузима место чаролије, он се састоји у томе да представи једну необичну спољашњост на ивици чаробног, која се одваја од свакодневног, тривијалног, и он је утолико провокативнији уколико се имагинарно представља као реално. Оно другде, али другде схваћено као различито, и оно далеко су занимљиви зато што стварају естетичко изненађење. Географска веродостојност је значајна, али постаје секундарна. Описивање далеких земаља омогућава да се уведу питорескне и дескриптивне слике, помпезни дивертисмани, светлуцави костими и једно мноштво до тада невиђених елемената на сцени”.¹²

⁹ James R. Antony, “Campra, André”, у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Opera*, I (London: The Macmillan Press Limited, 1992), 706–708.

¹⁰ James R. Antony, нав. дело, 126.

¹¹ James R. Antony, нав. дело, 144.

¹² Alan Patrick Olivier, нав. дело, 71.

Стилска прожимања

Радња трећег чина дела *Галантна Европа* смештена је у Венецији и садржи пет сцена.¹³ Италијански утицаји су заступљенији у другој сцени у оквиру арија које су претежно италијанске и плесова у којима се јављају елементи италијанског концертантног стила, док су остали чинови по својим одликама доминантно француски. У трећем чину, Октавио (Octavio), венецијански племић, жали се на Олимпију због неузвраћене љубави. Упућује јој позив на његов бал под маскама и она га прихвата. Октавио објашњава да превелика љубав коју он осећа према њој изазива љубомору, што наводи Олимпију на страх за живот њеног пратиоца. Касније, Октавио, сакривајући свој бодеж, убеђује Олимпију да је убио свог ривала, што је веома потреса. На крају он открива своју превару надајући се да ће му једног дана Олимпија опростити.

Друга сцена је осмишљена као велики *ballet* најпре због места на којем се одвија, на Октавијевом балу под маскама, због чега преовладавају инструментални, плесни дивертисмани. Прва појава италијанских утицаја јавља се када *Une femme du bal* (једна жена на балу) пева строфичну арију која је на италијанском језику. Она представља прву од две италијанске арије које ће се јавити у овом чину. Сам садржај текста је типично италијански: „Према љубоморнима љубав нема милости / Њено прелепо лице жели мир а не суровост / Лепотице, све треба да одговара жељама Вашим / Купидон чува патњу за оне које њих нарушавају.“

Дакле, у питању је кратка песма о љубави, чији садржај омогућава извођачу да кроз мелодију, која садржи многобројне мелизме, пасаже, скокове, динамичке контрасте, искаже свој певачки таленат. Акценат који се захваљујући овим ставља на певање једно је од главних обележја италијанског стила.

Да је реч о италијанској арији потврђује нам прво сам језик на којем је написана, а и затим појавастрофичности која је карактеристична за италијанске арије као и понављања текстуалних фраза (*Deve'amor negar pietà*), што је све одлика стила *belcanto*.

Друга арија у којој су присутни италијански утицаји је права арија *da capo*, јавља се на италијанском језику са карактеристичном трио концепцијом деоница: гласа, виолине и *basso continuo*. И у овој, као и у предходној арији, присутни су мелизми, чести динамички контрасти, као и понављање текстуалних делова што је све одлика италијанског стила.

Као што сам већ споменула, концертантност је веома важно обележје италијанског стила, а примена концертантности је можда најочигледнија у наступима у којима се смењује хор праћен гудачима (*air*) и гласа са *continuo* (*La Venetienne*). У другом чину се јављају чак два оваква наступа. Брзе модулације су такође својствене италијанској музици, тако су и овде присутне

¹³ В. табелу 3.

честе смене углавном молских тоналитета: де-мол, ге-мол, а-мол, ге-мол, Еф-дур, де-мол. Концертантно су третиран и плесови којима се завршава друга сцена: форланом, италијанским плесом у троделној форми, и менуетом у форми барокног дводела. Јавља се смењивање *tutti* оркестра са две обое и фаготом. Тонално остају у сфери Де-дура и његове доминанте.

У осталим деловима ове сцене јављају се: марш за маске, хор, аир за маске, два ронда и риторнело, у њима нема италијанских утицаја. Све остале сцене овог чина су типично француске. То су драмске сцене, што је својеврсно француској музици, с обзиром на то да су Французи инсистирали на самој драми док су Италијани више пажње посвећивали самом певању.

Прва сцена почиње троделним инструменталним прелудијумом писаним за гудаче и *basso continuo*. Након њега следи дијалогска сцена у којој се јављају главне личности овог чина, Олимпија и Октавио, заједно са *bassom continuo*. У овој сцени се смењује француска мала арија (*petit air*), коју пева Октавио, са речитативом који изводи Олимпија. Октавио, венецијански племић, жали се Олимпији због њене неузвраћене љубави. Он покушава да сазна разлог њене одбојности према њему. Олимпија га одбија речима: „Чему би служило Вас незахвалног волети, када Ви не престајете да се жалите. На шта Октавио одговара: Ја се не бих жалио кад бисте ме Ви волели, како треба волети / Да следим Ваше кораке за мене је највећа благодат...“ Цео дијалог представља Октавијев покушај да наговори Олимпију да му узврати љубав. Након што га она више пута одбије, почиње да се јавља сумња, а са њом и страх од постојања могућих ривала. Прва сцена се завршава речитативом Октавија којег прекида марш за маске у другој сцени.

Марш је у форми тродела, где део *b* контрастира деловима *a* само у погледу тоналитета, где се јавља А-дур као доминантни тоналитет у односу на почетни Де-дур. За маршем следи хор који чине четири солистичка гласа праћена гудачима. Форма хора је *a*, а на тоналном плану такође представља смењивање основног Де-дура и, у односу на њега, доминантног А-дура, као и ха-мола. За хором наступа *air* за маске, плесног карактера и у барокној дводелној форми. И у *airu* остајемо у Де-дуру који се опет смењује са А-дуром.

Рондо са куплетима, који се јавља након италијанске арије, садржи рефрен који представља шакону: она се јавља три пута а између ње се јављају два куплета. Форма ронда је следећа: R-K₁-R-K₂, а тоналитет и куплета и ронда је исти, Д-дур. Касније следи још један рондо такође са шаконом као рефреном. Форма и тонални план су исти као код првог ронда: R-K₁-R-K₂. *Ritournelle* је намењен је гудачким инструментима и у дводелној је форми. Тонално, представља смењивање А-дура и Де-дура, а завршава у почетном А-дуру.

Трећа сцена почиње Олимпијиним речитативом на који се надовезује француски *petit air*, након којег затим опет следи речитатив. Први речитатив је праћен континуом, док је други у

трио концепцији: соло глас, виолина, *basso continuo*. Аир је писан за соло глас и *basso continuo*. На тоналном плану доминира де-мол, али се поред њега јављају и а- мол и ге- мол.

У четвртој сцени јавља се дијалогска сцена Олимпије и Октавија. Најпре појединачно певају кратак *air*, након којег се убрзо придружују виолине и креће речитатив, прво Октавија а затим и Олимпије. Дакле, у овом речитативу присутна је трио концепција деоница. У овој сцени, страхови Октавија се обистињују, Олимпија има љубавника.

У *petit air*-и који следи, а на који се надовезује још једна дијалогска сцена, Олимпија то и потврђује: „Сада видите моје планове / Прошло је време претварања / Моја тајна се открива под Вашим сумњама / Треба се жалити на љубав, ја бих је слушала да ми је говорила у прилог Вама.“ Октавио, љут и очајан одлучије да се освети свом ривалу: „Мој супарник ће живот изгубити / Мој бес ће у њему угасити његову љубав и казнити Вашу.“ За ову сцену је карактеристично веома често смењивање метра.

Последња, пета сцена, представља једно од општих места француске опере, а то је монолог, попут оног у последњој сцени првог чина *Помоне* (1671) Роберта Комбера (Robert Cambert, 1628–1677) или оног на крају другог чина Лилијеве *Армиде* (1686). Сцену представља речитатив који има обогашену мелодијску линију те се приближава изгледу арије. Овај речитатив намењен је Октавију. Он, очајан говори о својој намери да убије свог ривала: Уништимо мог непријатеља, његову драгу и мене самог. Овим речима јавља се и динамизација музичког тока која је у служби дочаравања емотивног стања лика. Пред крај монолога јавља се успоравање музичког тока као и очекивани обрт: „Али, да ли ја то могу? / Неразумниче, каква узалудна нада ме сада искушава / Без предмета моје љубави ја се више ничему не надам. Октавио, свестан свог беса и неразумне одлуке одлучује да тражи опроштај: Идем да паднем на колена пред незахвалницом / Да умилостивим њено срце или да пробијем своје.“

Оваква меланхолична, ламентозна и лирска исповест у прокомпонованој форми била је карактеристична за француску трагедију у музици. Пратњу овог монолога чине виолине и *basso continuo*. Сцена представља комбинацију драмске сцене и балета, где се балет односи на понављање марша за маске из другог чина који се одвија на балу.

Закључак

Не треба никако заборавити да је ово искључиво француски жанр и да су италијанизми који се јављају, само утицаји који никако не нарушавају француску концепцију опере балета. Плес доминира; иако је некад потиснут распеваним деоницама гласова, он се и даље провлачи кроз метар или плесни карактер самих арија. Од експресивних форми доминирају игре, играчки инструментални прелудијуми и аир, дакле облици карактеристични за француски жанр. Са друге стране, од италијанских утицаја наилазимо на појаву арије *da capo*, концертантни третман

инструмената у играма, појаву италијанског плеса форлане, честе контрасте, како динамичке, тако и метричке.

„Националне разлике уводе разноликост која је само орнаментална, али покрет, страсти и становишта остају исти. Различите нације нису странци једни другима, људи нису различити, свака нација наглашава неку посебну страст која је заједничка људском роду. Она се дефинише цртом карактера која ће код другог бити споредна, између њих постоји апсолутна комуникација, страност се топи.”¹⁴

Прилог бр. 1 - Либрето трећег чина

Прва сцена: Дијалогска арија

Октавио:

Зар никада нећу дочекати дан,
Када ћу бити задовољан пламеном Ваше душе?
Незахвална, Ви горите исувише slabим жаром,
Ви вређате и заљубљеног и љубав.

Олимпија:

Каквим ме то речима узнемиравате?
Ваше сумње не могу сувише дуго да трају:
Чему би служило Вас незахвалног волети,
Када Ви не престајете да се жалите.

Октавио:

Ја се не бих жалио кад би сте ме Ви волели, како треба волети,
Да следим Ваше кораке за мене је највећа благодат,
Сва друга задовољства су за мене муке,
Моја највећа срећа је кад Вас видим,
Авај! Ако бисте и Ви мене волели ја се не бих жалио,
Али како сте ви далеко од пламена којим ја горим,
Моја срећа није Ваша брига,
И од свих задовољстава које можете да окушате,

¹⁴ Alain Patrick Oliver, нав. дело, 71.

Моја љубав Вас најмање занима.

Олимпија:

Ја знам шта Вас мучи,
Ви мене не желите овде,
И бал на који ме зовете Вас вређа.

Октавио:

То је разлог мојих немира,
Ви не препознајете моју веру,
Ја одустајем од свега због Ваших чари,
А ви ништа не напуштате због мене.

Олимпија:

Изађите из тог царства љубави,
Осетљиво срце није срећно јер пати,
За мене је љубав задовољство,
За Вас је мучење.

Октавио:

Ах! Не говорите о немирима мојим,
Моја љубав даје снагу сумњама,
Свако ко се вама приближи вређа осећања моја,
Зашто нисмо сами на неком скривеном месту!
Онда би престао да се жалим и мање би ривала било да се бојим,
Долазе! Долазе! Мислите о мени поред Вас и поштедите једно срце.

Друга сцена: Италијанска арија

Жена на балу:

Према љубоморнима љубав нема милости
Њено прелепо лице жели мир а не суровост
Лепотице, све треба да одговара жељама Вашим
Купидон чува патњу за оне који њих нарушавају.

Трећа четврта: Дијалошка сцена

Олимпија:

Шта ја то видим!

Ах небо! Сурови, какав Вас бес води?

Каквим то страшним умором сијају Ваше очи?

Отавио:

Дрхти, плачи сада ти перфидна,

Иди, трчи да се опростиш од драгог свог,

Он издише у близини.

Олимпија:

Небеса!

Октавио:

Авај, ја несрећан!

Још сумњам?

Њен бол ми говори више него што треба да знам.

Сада сам сигуран који бол њу раздире,

А ипак не могу да светим свој очај на оном које њено срце обожава,

Узалуд сам пратио тог срећног љубавника,

Судбинске свечаности, сувише тамна ноћи,

Ви сте у тами сачували живот његов од освете моје,

(Олимпији)

Долажиш к' себи сурова,

А на ове речи ја сам једини који пати.

(За себе)

Осећам како сваки покрет њен појачава бес мој,

Хтео сам да је изненадим тајном која ме прогони,

Али сам исувише добро у томе успео.

Petit Air

Олимпија:

Сада видите моје планове, прошло је време претварања,

Моја тајна се открива под вашим сумњама,

Треба се жалити на љубав, ја бих је слушала да ми је говорила о Вама.

Дијалогска сцена

Октавио:

Зар мој пламен, моја нежност, моје сузе нису успеле да Вас разнеже?

Ах! Превазиђу своју слабост и учинити све да Ви патите пошто за другим горите,

Мој супарник ће живот изгубити,

Мој бес ће у њему угасити његову љубав и казнити Вашу.

Олимпија:

Сурови, престаните да ме плашите,

Не слушајте неправедни бес,

Ја сам требала да Вас волим, а Ви сте требали да ми се допаднете.

Октавио:

Незахвална, расправа ова још више буди очај мој и освету моју.

Олимпија:

Да бих Вам помогла, морам побећи од Вас.

Октавио:

Каква увреда! Моје срце то не може да поднесе.

Пета сцена: речитатив

Октавио:

Она ме оставља, подсмева се мојој патњи

Богови! Када је Химен спреман да нас уједини?

(Убрзано)

Не, не, не могу да јој објасним,

Препуштам се немиру беса мог

Послушаћу њене савете

Уништимо мог непријатеља, његову драгу драгу и мене самог

(Нежно)

Зар не би било боље да прекинем тај фатални спој,

Али, да ли ја то могу?

Неразумниче, каква узалудна нада ме сада искушава,

Од предмета моје љубави ја се више ничему не надам,

Само са њеном стварношћу треба да се борим:

Идем да паднем на колена пред незахвалницом,
Да умилоствим њено срце или да пробијем своје.

Прилог р. 2 – структура трећег чина

L' Europe Galante, III чин
L' Italie

ПРВ А СЦЕ НА: драм ска сцена	Прелуд ијум: гудачи Форма : a-b-a Tonalni plan: ге-мол, Бе-дур Метар: <i>alla breve</i>	Дијалогска сцена Октавио, Олимпија, <i>basso continuo</i> Форма: Октавио: a-b-a, Олимпија: речитатив Октавио: a-b-a ₁ (<i>petit air</i>) Олимпија: речитатив Октавио: a ₂ b <i>petit air</i> Олимпија: a ₂ b <i>petit air</i> Октавио: речитатив Тонални план: це-мол, ге-мол, Де-дур, Ге-дур, е-мол, Ге-дур, Де-дур, Ге-дур, ге-мол Метар: смене <i>alla breve</i> са метром три четвртине										
ДРУ- ГА СЦЕ- НА: Ballet	Марш за Маске Гудачи, <i>basso continuo</i> Форма : a-b-a Тонални план: Де-дур, А-дур, Де-дур Метар: <i>alla breve</i>	Хор 4 сол исте , гуда чи Форма : а- bc- d-c- с-d Тонални план: Де-дур, А-дур, ха-мол, Де-дур Ме- тар: <i>alla breve</i>	Air за маск -е Гуда- чи, <i>basso continuo</i> Форма : а- a ₂ -b Тонални план: А-дур, Де-дур Метар: двана- ест осми- на	Итали - јанска арија, Виоли -на, Једна жена на балу, <i>basso continuo</i> Форма: а: R-C1- R-C2- R Тонални план: Де-дур, а-мол, Еф-дур Метар: : двана- ест осми- на	Рондо са купле тима Гудач и, две обое, дувачи <i>basso continuo</i> Форма: R-C1- R-C2- R Тонални план: Де-дур, Метар: три четв- ртине	Air за хор, La venneneti -ene, Хор 4 солисте , гудачи; друга појава: 2 соло гласа, <i>basso continuo</i> <i>La venetienne</i> : сол -иста, <i>basso continuo</i> -о Тонални план: де-мол, ге-мол, а-мол, ге-мол, Еф-	Рондо са купл- етима Гуда- чи, две флауте , дувачи <i>basso continuo</i> Форма: R-C1- R-C2- R Тонални план: Де-дур, Метар: три четв- ртине	Air за хор, La venneneti -ene, Хор 4 солисте , гудачи; друга појава: 2 соло гласа, <i>basso continuo</i> <i>La venetienne</i> : сол -иста, <i>basso continuo</i> Тонални план: де-мол, ге-мол, а-мол, ге-мол, Еф-	Ritournelle гудачи Форма: a ₂ -b Тонални план: Де-дур, А- дур, Де-дур Метар: три четврт- ине	Италијанска арија, Виоли -на, Једна жена на балу, <i>basso continuo</i> Форма: da саро Тонални план: Де-дур, А-дур, ха-мол Метар: три	La Forlana <i>Tutti</i> оркес -тар Форма: a ₂ -b Тонални план: Де-дур, А-дур, Де-дур Метар: три четв- ртине	Menuet <i>Tutti</i> оркес -тар Форма: a ₂ -b Тонални план: Де-дур, А-дур, Де-дур Метар: три четв- рти- не

						дур, де- мол Метар: три четврт- ине		дур, де- мол Метар: три четвр- тине		четвр- тине		
--	--	--	--	--	--	---	--	---	--	----------------	--	--

ТРЕЋА СЦЕНА: драмска сцена	Речитатив Олимпија, <i>basso continuo</i> Форма: прокомпонована Тонални план: де-мол Метар: три четвртине, <i>alla breve</i>, три четвртине, <i>alla breve</i>	<i>Petit Air</i> Олимпија, виолина, <i>basso continuo</i> Форма: a-b Тонални план: де-мол, а-мол, де-мол Метар: три четвртине	Речитатив Олимпија, виолина, <i>basso continuo</i> Форма: прокомпонована Тонални план: де-мол, ге-мол Метар: три четвртине, <i>alla breve</i>, три четвртине, <i>alla breve</i>
ЧЕТВРТА СЦЕНА: драмска сцена	Дијалошка сцена Олимпија, Октавио, <i>Continuo</i>, Форма: речитативи Тонални план: А-дур, Е-дур, А-дур, ха-мол, ге-мол, Де-дур Метар: смењивање три четвртине и <i>alla breve</i>	<i>Petit Air</i> Олимпија, <i>basso continuo</i> Форма: a-b Тонални план: А-дур Метар: три четвртине	Дијалошка сцена Олимпија, Октавио, <i>Continuo</i> Форма: речитативи Тонални план: А-дур, цис-мол, А-дур Метар: смењивање три четвртине и <i>alla breve</i>
ПЕТА СЦЕНА: драмска сцена+ <i>ballet</i>	Речитатив Октавио, гудачи, <i>basso continuo</i> Форма: прокомпонована, 4 дела (италијански речитатив <i>accompagnato</i>, меланхолични исказ) Тонални план: де-мол, фис-мол, ге-мол, де-мол Метар: смењивање три четвртине и <i>alla breve</i>	Марш за маске Гудачи, <i>basso continuo</i> Форма: a-b-a Тонални план: Де-дур А-дур, Де-дур Метар: <i>alla breve</i>	

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Anthony, James R (yp.), *French Baroque Music* (London: B.T. Batsford Ltd, 1978), 130–136.
- Antony James R, “Campra, André”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Opera*, I (London: The Macmilan Press Limited, 1992), 706–708.
- Antony James R, “L’ Europe galante”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Opera*, II (London: The Macmilan Press Limited, 1992), 87–88
- Bukofzer, Manfred, *Music in The Baroque Era* (London: Dent, 1975).
- Lewis, Antony and Fortune, Nigel (ypед.), *The New Oxford History of Music*, V (New York: Oxford University Press, 1975).
- Olivier, Alan Patrick, “Les Indes galantes et L’ Europe utopique”, y: *Les Indes galantes* (Paris: Palais Garnier, 2004), 69–71.

Opera Baroque, “L’ Europe Galanté”,
http://operabaroque.fr/CAMPRA_EUROPE.htm, приступљено 13.06.2016 y 15:00.

Miljana Mihajlović

OPERA-BALLET *L'EUROPE GALANTE* BY ANDRE CAMPRA: FRENCH GENRE AND
ITALIAN STYLISTIC INFLUENCES

ABSTRACT: *L'Europe Galante* (1697) by Andre Campre marked a new type of spectacle, the genre of opera-ballet, which followed major aesthetic and cultural changes at the turn of the 17th to the 18th century, and which differed in both thematic aspects as well as structure of the genre. In addition to considering the plot and the context of the origin of this landmark creation, the author pays special attention to the analysis of Italian influences in the third act of the work, which is set in Venice. Italian influences are present in terms of the introduction of characteristic forms such as da cappel aria, the dance character of the forlain, the concert-like treatment of instruments, etc. These influences are then observed in the context of the whole work, that is, their correlation with the French conception of the genre.

KEY WORDS: *L'Europe Galante* (1697), Andre Campra, opera-ballet, italian baroque, french baroque.

