The practical significance. The information contained in this article can be useful for better understanding and further development of the research connected with the history of the House of Worth, the specifics of its design style, the main features of construction and decoration of fancy dresses made by Charles Worth.

Key words: Charles Worth, «haute couture», costume ball, fancy dress.

Надійшла до редакції 12.11.2016 р.

УДК [378.016:81243](410)

ФРАНЦУЗЬКИЙ ПРИДВОРНИЙ БАЛЕТ

Бійо Валерія Володимирівна, аспірантка, Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
valeriavladi@mail.ru

Проаналізовано загальну картину історичного розвитку французького придворного балету з урахуванням провідних барокових тенденцій часу. Узагальнено головні риси придворного балету, прослідковано його еволюцію та визначене місце у жанровій системі французького музичного театру доби бароко. Здійснена спроба дослідити історичні та художньо-естетичні засади феномену французької королівської опери. Представлене уявлення про специфіку жанру французького придворного балету. Виявлені соціальні, художньо-естетичні і жанрові особливості французької театральної культури при королівському дворі та історичні передумови і національні особливості розвитку барокової опери у Франції.

Ключові слова: французький придворний балет, бароко, фігурні танці, пастораль, комедія, опера.

Постановка проблеми. Актуальність статті підтверджується зростанням зацікавленості як науковців, так і практиків бароковим музичним театром Франції, процес відродження якого почався ще у XX ст. Барокова музика повернулась міцно і впевнено. Музика Монтеверді, Генделя, Рамо зараз є частиною репертуару сучасної опери. Завдяки активному вивченню джерел XVII-XVII ст. відбувається відродження тієї музики, тих сценічних творів. Тому варто узагальнити головні риси придворного балету, прослідкувати його еволюцію та визначити місце у жанровій системі французького музичного театру епохи бароко, дослідити історичні й художньо-естетичні засади феномену французької королівської опери.

Мета статті визначається необхідністю дати уявлення про специфіку жанру французького придворного балету, виявити соціальні, художньо-естетичні і жанрові особливості французької театральної культури при королівському дворі.

Останні дослідження та публікації. Історичні і соціально-політичні умови зародження оперного виконавства у Франції сконцентровані в працях істориків, соціологів, музикознавців, зокрема, еволюції опери у Франції (Ж.Комбар), історії опери (Г.Кречмара), історії французького музичного театру (Р.Дюменіля і Ж.Тьєрсо). Серед праць українських і російських вчених відомі роботи, присвячені проблемам французького драматичного театру (А.Адан, В.Большаков. Ю.Кагарлицький, С.Мокульський), західноєвропейського балетного театру (Л.Блок, В.Красовська). Питаннями музично-драматичного театру займались А.Буличова. Е.Бюкен, М.Друскін, А.Дживелегов і Г.Бояджиєв, В.Ферман, історії і теорії оперного жанру – В.Конен. М.Мугінштейн, М.Черкашина-Губаренко. Французькій музиці та літературі присвятили свої праці Н.Жирмунська, Т.Ліванова, К.Розеншильд.

Виклад матеріалу дослідження. У статті з «Нового словника музики та музикантів Гроува Джеймс Р.Ентоні дає визначення балету: Ballet de cour (фр.). Це вид балету, популярний при французькому дворі у період правління Генрі III, Генрі IV, Луї XIII, та Луї XIV.

1620 р. королівський скрипаль М. Генрі зняв копію важливої колекції балетної музики. Ця музика не збереглась до нашого часу, але список складається з 117 балетів, 96 із них виконувались між 1597 і 1618 роками. М.Крісту (1992 р.) ідентифікував 392 палацових балети, виконаних між 1572 і 1671 роками, за назвою, роком, особливій даті і місцем і, таким чином, задокументував популярність цього жанру [4].

Своїми коренями французький придворний театр веде у глибину середніх віків. Його віддаленими попередниками були пишні феодальні святкування, лицарські турніри, урочисті «в'їзди» королівських осіб і, в особливості», музично-танцювальні «виходи» химерно маскованих костюмованих персонажів під час трапез у палацових бенкетах. Усі ці феодальні святкування, насичені воєнною символікою і суто середньовічною фантастикою, трансформувались у середині XVI ст. Під впливом італійських придворних святкувань, з якими французька аристократія познайомилась під час завойовницьких походів до Італії Карла VIII, Людовіка XII і Франциска I.

Нові танці спершу не мали драматургічного оформлення. Створення цілісної сюжетної синтетичної вистави належить французьким гуманістам, членам «Плеяди». Вони заснували у 1571 р. «Академію музики і танцю», в якій відбувалися, під знаком відродження античної трагедії, експерименти зі з'єднання віршів із музикою і танцями. Якщо в Італії такі досвіди призвели до створення опери, то у Франції їх результатом стала

© Бійо В.В., 2016

поява «комедійного» (тобто драматичного) балету, в якому поєднувались вокальний, драматичний і танцювальний елементи при провідній ролі останнього. Пояснюється це тим, що італійці, звернувши всю увагу на сольний спів, забули вже на початку XVII ст. танцювальні інтермедії, французи ж підхопили саме ці інтермедії і ввели їх до великих балетних вистав.

С.Мокульський зазначає, що італійські художники, музиканти і балетмейстери, що виписувались до Франції, насаджували святкування ренесансного стилю з новою для Франції пасторальною і міфологічною тематикою і радикально реформували французьке танцювальне мистецтво шляхом прищеплення йому італійських фігурних танців (вперше – у «Балеті польських послів», влаштованому К.Медичі у 1573 р.) [3]. Ще на початку XVII ст. унаслідок весілля Генріха IV і Марії Медичі до Парижу зачастили вчені флорентійці, починаючи з О.Рінуччіні. До практики французьких мімів домішувався досвід італійської комедії масок. Бароковий Париж часом нагадував карнавальну Венецію. Перші італійські комедіанти осідають тут змішуючись із національними ярмарковими масками. Париж XVII ст. – один із світових центрів комедії dell'arte. Тут виступають Арлекін, Панталоне, Скарамуш, Фракасс, Полішинель, П'єро, Меццетен, Тривелін. Італійська комедія концентрується в самому серці Франції, її актори вважаються штатними комедіантами Їх Величностей.

На зразок античної драми виникли вистави, де поєднувались слово, музика і пластика. Боги, німфи, міфологічні герої вийшли на підмостки. З ними сусідували алегоричні персонажі, а також герої легенд і казок середньовіччя. Стилізовані образи покликані звеличити монарха в очах підданих і іноземців. Тому на постановку видовищ не скупилися, особливо коли справа торкалась шлюбних церемоній, які скріплювали родини правлячих домів. Заради цього освічені государі протегували художникам, музикантам, акторам, а самі королі, королеви, князі, герцоги і їх наближені сходили на підмостки. Біля їх виступів, іноді в якості вставних епізодів-інтермедій йшли успадковані з середньовіччя буфонади городян і професійних акторів. Такі буфонади накреслювали хід міфологічного сюжету, часто контрастували з ним своєю грубуватою реалістичністю і, вносячи пожвавлення, наближували виставу до сучасності.

Ранні балети, народившись із карнавальних веселощів, дають імпульс розвитку музичному театру, принаймні, на півтора століття вперед. Опера і балет, трагедія і комедія, комедія масок, фарси, виступи канатних танцюристів, пресувальників, фокусників тощо не обходяться без музики.

Одним із перших зразків придворного балету у Франції була «Церцея або Комічний балет королеви», поставлений італійцем Бальтазаріні (1581 р.), в основу якого покладено античне сказання. Балет поставлений для королеви Луізи з приводу весілля її сестри мадемуазель де Водемон із герцогом де Жуайоз, та знаменував собою кульмінацію у розвитку ренесансних придворних вистав. Він був першим придворним балетом, який став політичним інструментом монархії, засобом прищеплення любові до аристократії та збереження королівської влади і контролю. Бальтазаріні, уявляючи, ніби воскресив античну драму, створив дещо, що перевершує твір гуманіста: намагаючись втілити ідеї Ронсара і Баїфа, зрозумілі ними приблизно, він відкрив новий сценічний жанр – придворний балет, якому призначалася була блискуча доля у Франції, Англії, Італії і всій Європі» [5]. У видовищі, що тривало 5,5 годин, переважали вокальні номери і діалоги без музики. Танці займали не більше чверті всієї дії.

Барокова Франція дивує світськістю сюжетів. Герцог де Лавальєр у докладному довіднику «Балети, опери та інші твори в хронологічному порядку за часом їх появи» (1760 р.) перераховує наступні види театральних творів: балет, героїчний балет, пантомімічний балет, комедія, комедія-балет, опера-комедія, дивертисмент, комічний дивертисмент, еклога, антре (вихід), ідилія, інтермедія, маскарад, опера, пастораль, комічна пастораль, героїчна пастораль, італійська пастораль, трагедія, трагікомедія, балет-трагікомедія, опера-трагікомедія, опера-трагедія.

У XVII ст. балети у своїй більшості виконувалися під час карнавалу і на Різдво. В Парижі збудовано три великі зали (не рахуючи приватних будинків): у Луврі, Ратуші і Арсеналі, де спеціально для балетів будувалися «Зала святкувань». Вистави тривали майже три години без антракту. В дні карнавалу великі балети часто танцювали у всіх трьох залах попеременно, так що придворні в Луврі і парижани в Ратуші з інтервалом у два-три дні насолоджувалися одними і тими ж видовищами в одному і тому ж виконанні.

Балет упродовж століть був улюбленою розвагою двору. Французький балет існував тоді у двох формах: драматичний і комічний. Останній був особливо популярний.

Придворний балет – яскраве видовище, що синтезує всі можливі види мистецтв заради слави королівського двору. Його танцювали придворні на чолі з королем чи королевою. К. Медичі кожний тиждень влаштовувала балет у своїх апартаментах. Він об'єднував декорації, костюми, хореографію, ефекти машин, інструментальну музику (оркестр «24 скрипки Короля» створюється наприкінці XVI ст. під впливом моди на балети, яка росте, і за весь час існування грає, головним чином, танцювальну музику), сольний, ансамблевий і хоровий спів, у т.ч. спів, що супроводжує танець, вірші, що декламуються.

Барокові балети показували на сцені Бога, який править сузір'ями і короля, який править народами. Танцювали монархи (в т.ч. реальні персони) і чарівники, паладини і амазонки, ліхтарники та нічні злодії, адвокати і лунатики, античні боги і пекельні фурії, індіанці та папуги, феї та пастухи – всі персонажі, яких тільки могла створити фантазія тодішньої людини. Місце дії придворного балету – увесь Всесвіт. У французькому придворному балеті досягає розквіту так званий фігурний танець, що ідеально спостерігати зверху, з галереї. Тоді ясно проступають краса і розташування геометричних фігур, що утворюються у просторі танцюристами. Танець придворного балету – ансамблевий, як і музика того часу, коли нема ще ні хору, ні оркестру в сучасному розумінні.

«Комічний балет» утворює паралель флорентійським інтермедіям і англійській масці – той самий ренесансний тип універсальної придворної вистави, яка змішує різні види мистецтва один з одним, а мистецтво – з життям. У XVII ст. теоретики поступово приходять до висновку, що головний автор у балеті – не хореограф, композитор, машиніст чи художник із костюмів, а поет, тому що йому належить загальний задум вистави.

Серед номерів придворних балетів траплялися «антре» і «шансони», але зустрічалися також станси, сонети і епіграми: вірші цих «паперових» жанрів читалися зі сцени. Серед авторів – Малерб, Ракан, Сорель. У придворному балеті в достатку звучали куртуазні пісні (airs de cour), які успадкували ренесансний шансон XVI ст.

Saint-Hubert класифікував придворний балет за їх тривалістю у La manière de composer et faire réussir les ballets (1641 р.): королівський балет (a «ballet royal») зазвичай містив 30 антре, гарний балет (a «beau ballet») мав щонайменше 20 антре, та малий балет (a «petit ballet») – від 10 до 12 антре [6]. Вокальна музика включала хор, поліфонічні арії, а також сольні монологи (solo résits). Ці арії написані відомими композиторами цього жанру, включаючи П'єра Гедрона, Антуана Боессе та Етьєна Муліні. Боессе, наприклад, написав понад 70 поліфонічних арій та сольних монологів до 25 різних придворних балетів [4]. У 1610 р. П. Гедрон вводить до балету музичну декламацію – в дусі оперних спроб Флорентійської Камерати. Нарешті, в придворних балетах грає оркестр «24 скрипки Короля».

Бароко любить непередбачувані поєднання, святкування, упродовж кількох днів чи ночей, які безперервно змішуються в сліпучому марафоні балів, комедій і кінних змагань, балетів, опер, маскарадів і феєрверків. У той час балети зазвичай позбавлялися єдиного сюжету, присутнього у «Комічному балеті Королеви» чи «Пригодах Танкреда у чарівному лісі».

Після 1620 р. настає час «балету у виходах». Багатогодинна вистава утворювала безладну на вигляд послідовність сцен, об'єднаних загальною темою. У 1623 р. чоловіки танцювали «Балет Короля, що являє Вакханалію». Це «нічний» балет, де співають серенади, фігурують Закохані розпусники і Організатори маскарадів, а в фіналі справляє тріумф Вакх.

За словами А.Буличової, саме придворний балет був справжнім царством гротеску у XVII ст. У маскарадних костюмах ранніх гротескних балетів – феєрверк ідей. Рідкісна епоха дає такий достаток оригінальних химерних театральних образів як цей сплеск балетного маньєризму. Звичайно, широко представлені емблематичні атрибути. Мандрівник завжди озброєний мисливським рогом, Квіткарка – квітами. Епоха бароко – царство символу, знаку, емблеми – атрибути заповнюють собою все. Костюм Астролога – зі знаків Зодіаку, костюми «Чуток, дітей відомості» – з очей та вух, Снів чи Годин ночі – з крил кажанів. Багато костюмів mi-party, багато – одягнених задом-наперед. Костюми Андрогінів складені з двох різностатевих половинок (в одній руці меч, в іншій – веретено). Те, що раніше було доцільним лише в дні карнавальних шаленств, коли «хто не божевільний, той дурень» [1]. Подібної строкатості не зустрінеш у жодному з так званих «Балетів Королеви», які традиційно відрізняються від «Балетів Короля» тим, що в них, і тільки в них, офіційно дозволяється брати участь придворним дамам (недарма навіть Анжеліку в «Шаленстві Роланда» зображує чоловік).

А.Буличова зауважила, що основне правило таке: дами беруть участь лише в серйозних, благородних ролях і лише в балетах, вільних від бурлеска, блазнювань і непристойностей. У галантній культурі дама завжди молода, прекрасна обличчям і душею і іншою бути не може. Зображувати потворних старих, на зразок феї Карабос, – справа чоловіків [1].

«Комічний балет Королеви» став моделлю для французьких балетів аж до 1620 р. «Балет пастухів» (1604 р.), «Балет герцога Вандомського, що має назву балету «Альсіни» (1610 р.), «Балет Звільнення Рено» (1617 р.), «Балет пригод Танкреда у чарівному лісі» (1619 р.) розвивають тему чаклунства, спокуси і звільнення.

Віднині «головними балетами сезону» стають великі балети в дусі маньєризму. Один із перших у цьому ряду – «Балет фей Сен-Жерменського лісу», який виконувався в Луврі 9 лютого 1625 р. П'ять його частин розгортаються біля п'яти гротескних фігур, які втілюються танцюристами-чоловіками. Інструменти представлені не лише своїм звучанням, ефемерністю тембру. Музиканти не знають єдиної «концертної» уніформи, одягаючись у сценічні костюми, згідно ролям і сюжетам. У 1672 р. на виставі «Святкувань Амура і Вакха» Люллі музиканти його оркестру знаходилися на сцені, заховані високо у гілках дерев (вистава йшла у Версалі під відкритим небом, біля гроту Фетіди). Там, на деревах, розташовувалися не лише флейти і гобої, але буквально всі, аж до басових віол. А.Буличова зауважує, що гра в таких умовах вимагає ансамблевої злагодженості найвищих ступенів [1].

В епоху бароко всі інструменти, що звучать – справжні. Пастух озброєний волинкою, блазень – дзвіночками і трикутником, мисливець – рогом. Поет – лютнею, горбун – скрипкою. Партії ударних практично ніколи не виписувалися в партитурі, тому що ці інструменти завжди тримали в руках танцюристи, імпровізуючи ритм. У бурлескних балетах танцюристи нерідко самі зображували музичні інструменти. Однак кульмінація дивакуватих метаморфоз людської природи, настільки улюблених епохою, – це, безперечно, метаморфози статі. Французи у XVII ст. берегли вірність карнавальній традиції XVI ст., коли, виспівуючи веселі пісні, чоловіки переодягались у жіноче плаття. Придворний балет хвацько експериментував із будь-якими «відхиленнями від норми», числячи серед своїх персонажів кастратів (несправжніх), євнухів, андрогінів, андрогінок та двостатевого Тиресія.

Бароковий театр – царство ілюзій. Нема таких чудес, які не були б, і неодноразово, показані на сцені між 1600 і 1750 роками. Однак, на думку А.Буличової, барокова ілюзія кардинально відрізняється від віртуальних ілюзій нашого часу. Ефекти, подібні тим, які сьогодні кінорежисери моделюють на комп'ютері, в бароко володіють смаком справжності. Все гранично матеріально: тріумфальну арку, покликану символізувати

достаток, прикрашали грона справжнього винограду, на платтях примадонн горить справжнє золото, а у пащах чудовиськ – справжній і по-справжньому небезпечний вогонь. В ідеальному бароковій виставі все, про що співається і згадується в тексті, матеріалізується та пред'являється глядачеві. Так в іспанському куртуазному театрі середини XVII ст. публіка під час вистави вдихала то аромат троянд, то запах сірки.

XVII і XVIII століття, особливо в часи царювання Людовіка XIV прийнято уявляти собі як еру перук. Але разом із перукою ця театралізована епоха не в меншій мірі культивувала маску. Наприкінці XVIII ст. світське суспільство будуть зображувати як зловісну колекцію масок – невідвертих, безлюдних, безжиттєвих. Але для бароко маска – дещо живе і радісне.

У 1621 р. мелодраматичний балет витісняється балетом із виходами, що являв собою хореографічну виставу, яка складався з кількох частин, кожна з яких мала свій сюжет і персонажів, пов'язаних спільною ідеєю, вираженою у назві вистави. Цікавість до пасторалі народившись, вже не вгасає. Так, у 1559 р. Ронсар пише про весілля герцога Лотарінгського «Пасторальну пісню». Дія відомого «Марлезонського балету» також протікає на лоні природи. У середині XVII ст. пасторальні пісеньки-діалоги готові дати народження французькій опері.

«Перша французька комедія на музиці представлена у Франції. Пастораль». Зазвичай її іменують так – «Пастораль Іссі» Перрена і Камбера (1659 р.). Її розігрують три пастуші пари з «нещасним підданим Імперії надокучливого Амура» – Сатиром. Вокальна музика пасторалі – соло, що чергується і ансамблі трьох сопрано, тенора, баритону і двох басів, іншими словами, куртуазні пісні і пасторальні сценки-діалоги. Останнім «Балетом Королеви» стає 1669 р. «Балет Флори»; він і є останнім зразком великого придворного балету, де танцюють Людовік XIV, Генріета Англійська, герцогиня де Сюллі та ін.

При дворі Людовіка XIV опера посіла важливе місце. Королівська академія музики стала одним із символів розкоші королівського двору і могутності монарха. З кінця XVI ст. до смерті Люллі у 1687 р., палацові балети виконувалися у Великій залі Лувра, Тюільрійського палацу, Королівського палацу, Отелі де Вілль. За межами Парижу вистави проходили в королівських палацах Компані, Фонтебло, Шантій, Вінсенсу, Сен Жермену- ан-Лє та Шамбору.

Луї XIV танцював уперше у віці 13 років у «Балеті Кассандри» (1651 р.). А двома роками пізніше танцював Люллі біля короля в «Балеті ночі». У 1654-1671 рр. він написав музику до 16 придворних балетів. Його власний оркестр – «16 скрипок короля» (the Petits Violons), вперше з'явився у «Балеті галантності часу» (the Ballet de la galantérie du temps, 1656 р., музика загублена). У 1657 р. композитор написав усю інструментальну музику для «Балету хворого Амура» (Ballet de l'amour malade), і в 1658 р. – інструментальну і багато вокальної музики для «Балету Альсідіани» (Ballet d'Alcidiane). Увертюра до цього балету має класичні риси всіх наступних французьких увертюр. Поступово, суто музичні риси балету почали узурпувати позицію танцю. Броссар писав про «Балет муз» (Ballet des muses), (1666 р.): «Саме цей балет дав ідею створювати опери у Франції» (Catalogue des livres de musique, 1724 р.). На думку Броссара, він посилався на велике значення вокальних арій, ансамблів і хорів, музика яких найкраще ілюструвала імпровізаційну природу придворного балету [4].

В.Красовська зазначила: «Зберігши ім'я «короля-сонця» на все життя, король Людовік XIV і далі пропонував захоплюватися собою в балетах, які варіювали символіку світила» [2]. Придворний балет у Версалі почав припиняти своє існування після того як у лютому 1670 р. відбувся великий «Королівський дивертисмент», для якого Мольєр у співпраці з Люллі і поетом П.Корнелем складає комедію «Блискучі коханці». У цьому поданні в останній раз буде танцювати на публіці Людовік XIV.

Придворний балет допоміг Люллі підготуватися до створення ліричної трагедії. Композитор моделював свій оперетковий речитатив на інтонаціях актриси Шанмелє, яка виступала в Бургундському Отелі. В придворних балетах Люллі переважали вірші, написані анапестом та в розмірі олександрійського вірша, розділеного на два піввірша, що характерно для французького речитативу («Балет муз»). Люллі вводить до балетів тип бінарної арії, яка прийме на себе блиск, пишність у ліричній трагедії. Це так звана розширена бінарна арія (ABB^1) італійського походження, ранній приклад якої знайдений в «Балеті мистецтв» (Ballet des arts, 1662 г.). Люллі, який асимілював тривалу традицію французьких танців, ввів багато нових швидких арій до придворного балету. Бурре і менует стають найпопулярнішими танцями; куранта і гальярда виконуються рідше. Чакона, що заключає Ballet d'Alcidiane, набуває значення вже в операх Люллі [4].

«Втрачаючи прогресивність задач, балет зупинявся у розвитку: одні його форми розпадались, інші костеніли» [2]. Придворний балет тимчасово відродився на самому початку XVIII ст., коли юний Луї XV та його придворні танцювали в Тюільрі, в «Невідомому» (L'inconnu) (1720 р., музика Лаланда) та «Елементи» (Les élémens) (1721 р., музика Детуша і Лаланда) – твори, що були оперою в такій ж мірі, як і придворний балет. У 1729 р. у балеті Парнаса (the Ballet du Parnasse) (фрагменти з Бламон, Люллі, Кампра, Детуша та Море) виконувався у Версалі на честь святкування народження дофіна. Однак, до 1754 р. Каюзак зазначив, що це був жанр, що більше не існує. В єзуїтському коледжі Louis-le-Grand цей жанр ще підтримувався до 1761 р. (коли єзуїти були вислані з Франції) як частина церемонії під час щорічного завершення навчального року [4].

Висновки. Ще до появи власної моделі опери, створеної саме Ж. Б. Люллі, придворні вистави французьких королів формували естетику французького театру. Увага до постановочної сторони твору, чудово розвинена машинерія та вражаючі сценічні ефекти, вишуканість та розкіш костюмів, неперевершені декорації й складні балетні фігури – все це захоплювало увагу, приковувало погляд глядачів до сцени. Однак не лише видовищна сторона цікавила митців. Французьке музично-театральне мистецтво відоме постійними пошуками та експериментами в царині жанру. Починаючи від постановки «Комічного балету королеви» у 1581 р., на

втілення якої вплинула діяльність поетичної «Плеяди» з їх спробами відновити античний театр, Франція створила велику кількість жанрових різновидів. Героїчні пасторалі й опери-балети, а пізніше ліричні комедії, комедії-балети, буфонні балети, балетні акти та музичні номери до ярмаркових комедій та водевілів були створені на вимогу свого часу. Однак еталонним жанром, формування класичного типу якого вважається найвищим досягненням Ж.-Б Люллі, жанром, що увібрав у себе найхарактерніші риси національної традиції, була лірична трагедія.

Список використаної літератури

1. ***Булычёва А. В***. Сады Армиды: Музыкальный театр французского. барокко / А. Булычёва. – М. : Аграф, 2004. – 448 с., [16] с. ил. – (Волшебная флейта).
2. ***Красовская В. М.*** Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1979. – 295 с., 40 л. ил.
3. ***Мокульский С.*** История западноевропейского театра. Ч. 1 / С. Мокульский. – М. : Худож. лит., 1936. – 544 с.
4. ***Antony J. R***. Lully Jean-Baptist / J. R. Antony // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – t. 11. – New York, 1980. – S. 596-598.
5. ***Prunieres H*** / Ronsard et les fetes de cour / Revue musicale, 1924, 1 mai. – S. 43-44.
6. ***Saint-Hubert*** : La manière de composer et faire réussir led ballets (Paris, 1641 / R).

References

1. ***Bulyichyova A. V.*** Sadyi Armidyi: Muz. teatr fr. barokko / A. BulyichYova. – M. : Agraf, 2004. – 448 s., [16] s. il. – (Volshebnaya fleyta).
2. ***Krasovskaya V. M.*** Zapadnoevropeyskiy baletnyiy teatr: Ocherki istorii: Ot istokov do seredinyi XVIII veka. / V. M. Krasovskaya. – M. : Iskusstvo, 1979. – 295 s., 40 l. il.
3. ***Mokulskiy, S.*** Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra. Chast 1 / S. Mokulskiy. – M. : Hudozhestvennaya literatura, 1936. – 544 s.
4. ***Antony J. R.*** Lully Jean-Baptist / James R. Antony // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – t. 11. – New York, 1980. – S. 596-598.
5. ***Prunieres H*** / Ronsard et les fetes de cour / Revue musicale, 1924, 1 mai, pp. 43-44.
6. ***Saint-Hubert*** : La manière de composer et faire réussir led ballets (Paris, 1641 / R).

ФРАНЦУЗСКИЙ ПРИДВОРНЫЙ БАЛЕТ

Бие Валерия Владимировна, аспирантка, Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Проанализирована общая картина исторического развития французского придворного балета с учётом ведущих барочных тенденций времени. Обобщены основные черты придворного балета, прослежена его эволюция и определено место в жанровой системе французского музыкального театра эпохи барокко. Осуществлена попытка исследовать исторические и художественно-эстетические основы феномена французской королевской оперы. Дано представление о специфике жанра французского придворного балета. Изучены социальные, художественно-эстетические и жанровые особенности французской театральной культуры при королевском дворе, исторические предпосылки и национальные особенности развития барочной оперы во Франции.

Ключевые слова: французский придворный балет, барокко, фигурные танцы, пастораль, комедия, опера.

THE FRENCH COURT BALLET

Biyo Valeriya, Graduate student,
Lesia Ukrainka Eastern European National University, Lutsk

The paper analyses the general picture of the historical development of the French court ballet considering the leading baroque tendencies of the time. The main features of the court ballet are generalized, its evolution is traced back and its place in the genre system of the French musical theatre of the Baroque age is defined. An attempt is made to research the historical and artistic-aesthetic principles of the phenomenon of the French Royal Opera. The idea of the specific character of the French court ballet is given. The social, artistic-aesthetic and genre peculiarities of the French theatre culture at the Royal Household are studied. The historical preconditions and national peculiarities of the development of the Baroque opera in France are traced back.

Key words: French court ballet, baroque, curly dancing, pastoral, comedy, opera.

UDC [378.016:81243](410)

THE FRENCH COURT BALLET

Valeriya Biyo, Graduate student,
Lesia Ukrainka Eastern European National University, Lutsk

The aim of the paper is determined by the necessity to give an idea of the specific character of the French court ballet genre, to study the social, artistic-aesthetic and genre peculiarities of the French theatre culture at Royal Household, to trace back the historical preconditions and national peculiarities of the development of the baroque opera in France.

Research methodology. Monographs, scientific publications, dictionaries, publications in journals have been examined on the given problem.

Results. The court performances of the French kings formed the aesthetics of the French theatre before the appearance of the proper opera model created by J. B. Lully himself. The attention to the act of staging or presenting the ballet, excellently developed techniques and amazing scenic effects, refinement and luxury of costumes, an unsurpassed scenery stage and complex ballet figures - all this grabbed an audience and attracted their eyes to the stage. However, it was not only a spectacular side that the artists were interested in. The French theatrical and music art is known for its continuous search and experiments in the field of genre. Starting from the staging of «Ballet Comique de la Reine» in 1581, the implementation of which was influenced by the activity of the poetic «Pléiade» with their attempts to restore the ancient theatre, France has created a great number of genre varieties. The heroic pastorals and opera-ballets, and later on lyric comedies, comedy-ballets, buffoon ballets, ballet acts and musical numbers for fair comedies and vaudevilles were created on call of their time. Nevertheless, the reference genre, the formation of the classical type of which is considered to be the top achievement of J. B. Lully, the genre which absorbed the most characteristic features of the national tradition, was a lyric tragedy.

Novelty. For the first time in the Ukrainian musicology the research, the subject of which is connected with the French music and drama culture of the Baroque age, is represented. The special nature of the formation and evolution of the national genre of the court ballet has been disclosed.

The practical significance. The Baroque music has returned in full force. The music by Monteverdi, Handel, and Rameau is now a part of repertoires of modern opera. Due to the active study of the sources of the 17th and 18th centuries, there has been the revival of that music, those stage works.

Key words: French court ballet, baroque, curly dancing, pastoral, comedy, opera.

Надійшла до редакції 2.10.2016 р.

УДК 06

НІМЕЦЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА: ЮЛІУС ШТОКГАУЗЕН – ВИДАТНИЙ СПІВАК І ПЕДАГОГ

Оленюк Діана Василівна, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, м. Київ
Viktoria7art@gmail.com

Розглядаються особливості розвитку німецької вокальної школи, принципи її функціонування, що сформувало культурну ситуацію для успішного розвитку таланту Ю.Штокгаузена. Аналізується стан музичного театру Німеччини, поступове формування національного оперного мистецтва. Розкривається вплив відомих оперних композиторів Й.Баха, К.Вебера, Ф.Райнхардта, Р.Штрауса й ін. на розвиток вокальної школи, зокрема, Ю.Штокгаузена, видатного співака та педагога вокалу. Показаний його творчий шлях диригента та співака й аналізується його методична праця «Методи співу».

Ключові слова: вокальна культура, національна вокальна школа, вокальне мистецтво, голос, композитор, Юліус Штокгаузен, Німеччина.

Постановка проблеми. Термін «школа» означає: 1) навчально-виховну установу; 2) систему освіти; 3) набування досвіду, а також набутий досвід; 4) напрям у певній сфері суспільної діяльності, який функціонує на основі певних загальних принципів та традицій тощо.

Зауважимо, що німецька вокальна школа повністю відповідала змісту терміну «школа» (від давньогрец. σχολή – дозвілля, заняття під час дозвілля; певне місце навчання), але у зв'язку з наявністю вокально-технічних засобів, спрямованих забезпечити високий рівень сольного виконавства. Поняття національної вокальної школи стосується методики та вміння досягання самобутності національної музичної культури, виконавського стилю й стандарту голосового звучання, в яких віддзеркалюються притаманне лише певному народу, відрізняючись від потрібних вокальних «стандартів» інших народів. Зокрема, голос німецького вокаліста до середини минулого століття суттєво відрізнявся інструментальним звучанням від вокалу італійців, французів, росіян.

Важливо, що вокальне мистецтво, досвід вокальних шкіл активно поширюється, завдяки популяризації різних вокальних акцій засобами масової інформації та комунікації, доводячи актуальність функціонування вокального мистецтва для гуманітарного розвитку сучасного суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музичні процеси у західноєвропейських країнах XIX – початку XX ст. ще не вивчені належним чином й потребують подальших розвідок. Особливо важливо у зв'язку з цим заглибитися у матеріали, доступ до яких став можливим після проголошення державної незалежності у 1991 р.

Мистецтвознавчу дисертацію Л.Кияновської присвячено стильовій еволюції галицької музичної культури XIX-XX ст. Дослідницею окреслено етапи цієї еволюції, обумовлені низкою соціально-історичних

© Оленюк Д.В., 2016