



Розділ 1

Барокко: грани осягнення

Барокко: грани постиження  *Baroque: facets of comprehension*

УДК 792.5 : 78.03 (44 + 450) «16»

Валерия Жаркова

**ФРАНЦУЗСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР XVII ВЕКА:
СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ
И ИТАЛЬЯНСКОЙ ТРАДИЦИЙ**

Итальянская музыка

*Любезная Французская Музыка,
Чем моё пение тебя оскорбляет?*
(оригинал на итальянском языке)

Французская музыка

*Тем, что часто Ваше пение
Мне кажется невыразительным.*
(оригинал на французском языке)

Диалог Французской Музыки и Итальянской Музыки

Из придворного балета Ж. Б. Люлли «Raillerie» («Насмешка»).

Изучение взаимодействия французской и итальянской традиций в музыкальной культуре XVII в. – одно из наиболее актуальных направлений современной музыкальной науки [1; 2; 5; 6; 10–12; 18; 20 и др.]. Неиссякаемый интерес исследователей к процессам формирования европейского музыкального театра на заре Нового времени свидетельствует о сложности и многомерности культурно-исторической панорамы эпохи [4; 8; 9; 15; 16; 19]. В этом проблемном поле вопрос о специфике диалога итальянской и французской традиций в музыкальной культуре XVII в. приобретает особенное звучание, поскольку восторженное отношение к итальянской музыке, сложившееся



практически во всех европейских странах, обернулось во Франции активным противодействием итальянским новшествам и усилиями сохранить отличительные черты своей национальной культуры. Наиболее существенные аспекты «пересечения» культурных традиций, сформированных в Италии и Франции, сфокусированных в искусстве XVII в. в сфере музыкального театра, выступают объектом рассмотрения в представленной статье.

До сегодняшнего дня в оценках особенностей французской культуры XVII в. исследователи расходятся во мнениях. Одни характеризуют её как «барочную» (хотя слово «барокко», прикладываемое ко всем проявлениям творческого духа XVII в., сглаживает оригинальность решений французских авторов). Другие – подчёркивают уникальность культурной ситуации во Франции и настаивают на необходимости определять стиль французского искусства XVII в. как «классицизм». При этом, скользя между крайними стилевыми полюсами, многие исследователи используют пограничные определения – «французское Барокко» (как вариант общеевропейского Барокко); «французский классицизм», но не как самостоятельный стиль, а как частное проявление («малый стиль») эпохального стиля Барокко; наконец, «рококо» (по отношению к искусству второй половины XVII – начала XVIII веков).

Подобная множественность точек зрения на одно и то же явление свидетельствует о его ускользающей и непостижимой с первого взгляда сущности. То, что находится «на поверхности» и задаётся как «очевидное», при внимательном рассмотрении французского музыкального театра оказывается лишь «оболочкой», которую следует снять, чтобы увидеть скрытое. В этом проступает общая для всего столетия потребность человека создавать иллюзии и переживать обман их правдоподобия, однако реализованная с «обратной» («двойной») подменой, поскольку даже иллюзии оказываются скрытыми.

Симптоматично, что современная российская исследовательница Анна Булычёва начинает свою книгу, посвящённую французскому музыкальному театру XVII в., с признания: «С трепетом вступаю на заповедную территорию французского барокко. В музыкальном театре это до сих пор *terra incognita*, разведанная лишь немногими музыкан-



тами. Она представляется чем-то закрытым и герметичным: материком, неизвестно откуда явившимся ... Здесь всё загадочно, здесь иная система координат, каждое слово и каждое имя требуют пояснений, поэтому комментарии и указатели поневоле разрастаются» [1, с. 5].

С позиций сегодняшнего дня ясно видно, что музыкальную культуру Франции XVII в. характеризует постоянный **диалог** двух мощных национальных традиций – итальянской и французской. Именно этот фактор определяет периодизацию французской музыкальной культуры XVII в., предложенную французскими исследователями, разделяющими столетие на два периода: **1) период до 1661 г.** – время правления влиятельных премьер-министров кардинала Ришелье (1585–1642) и кардинала Мазарини (1602–1661); **2) период с 1661 г.** – время правления Людовика XIV [15, с. 396]. И если борьба за сохранение национальных приоритетов определяет генеральную линию развития культуры Франции всего XVII ст., то именно в первой его половине вопросы итальянских влияний получают особенно заметный общественный резонанс благодаря деятельности Джулио Мазарини. Пребывание на посту премьер-министра этого знаменитого итальянца, влюблённого в итальянское искусство, но стремившегося к славе выдающегося политического и культурного деятеля Франции, обозначило важнейшие перспективы развития французской культуры и повлияло на формирование эстетических вкусов юного короля Людовика XIV [см.: 2; 10].

Мазарини был страстным любителем искусства и одним из самых значительных меценатов, каких знала французская история. Он страстно коллекционировал картины, превратив свой дворец в настоящий музей. Особое же покровительство всемогущий кардинал оказывал итальянской музыке. Являясь свидетелем развития оперы в Риме с самых первых её шагов¹, Мазарини в Париже не прекращал переписку с Римом и живо интересовался всеми событиями музыкальной жизни Италии. Несмотря на активное неприятие французами всех веяний, доходивших из Италии, кардинал стремился пред-

¹ В молодости, находясь в Риме, Джулио Мазарини сам пел в ораториях и организовывал музыкальные спектакли у кардинала Антонио Барберини.



ставить в Париже всё, что было самым современным в итальянской музыкальной жизни.

Осуществляемые Мазарини приглашения в Париж самых знаменитых итальянских исполнителей и композиторов, пышные постановки итальянских опер будоражили французское общество. Хронология основных событий знакомства Франции с серьёзной итальянской оперой и новым итальянским пением, инициированных Мазарини², выстраивается следующим образом.

В 1644 г. пение в королевском дворце приглашённой Джулио Мазарини знаменитой итальянской певицы Леоноры Барони произвело сенсацию. Меньший успех при дворе имели выступления известного итальянского кастрата Атто Мелани.

В 1645 г. состоялась первая встреча французской публики с итальянской оперой. В декабре была поставлена «La Finta pazza» (музыка Франческо Сакрати, либретто Джулио Строщи), написанная в 1641 г. для Венеции. Музыка не понравилась французам, но большой успех имели пышные декорации и яркие сценические эффекты, подготовленные итальянским мастером Джакомо Торелли.

В 1646 г. в Пале-Рояль был показан «L'Egisto» Франческо Кавалли, музыку которого публика нашла скучной и неинтересной. В этом же году по заказу Мазарини Луиджи Росси специально для карнавала сочинил оперу «Орфей» на либретто аббата Бути (секретаря Мазарини). Постановка «Орфея» готовилась с невероятным размахом при участии самых лучших итальянских исполнителей. По слухам, кардинал потратил на спектакль огромную сумму в 5000 экю. Однако музыка вновь успеха не имела. Публика «умирала от скуки и холода» во время длинных и непонятных речитативов на итальянском языке, хотя перевод итальянского текста раздали перед началом спектакля.

Весьма симптоматично, что после неудачи оперы автор либретто – аббат Бути – предложил Мазарини перевести итальянский текст

² Отметим всё-таки, что миграция итальянских музыкантов в Париж началась ещё ранее. В частности, французская королева Мария Медичи, флорентийка по рождению, пригласила в Париж семью Джулио Каччини, непосредственно содействуя проникновению во Францию новой манеры пения, ярким репрезентантом которой был Каччини вместе с его талантливой семьёй (женой и дочерьми).



на французский язык, но кардинал ответил, что он «подготовил спектакль не столько для публики, сколько для удовольствия Его Величества и своего собственного удовольствия, и что они больше любят итальянские стихи и музыку, чем французские» [14, с. 275]. Очевидно, Мазарини, как тонкий знаток итальянской оперы, хорошо понимал специфику итальянского пения и невозможность сохранить естественную мелодическую пластику при переводе итальянской поэзии на французский язык³.

Последние два года правления Мазарини стали кульминацией его политической карьеры и вершиной культурной стратегии. Благодаря усилиям кардинала, в 1659 г. был заключен долгожданный мир в Пиренеях, и мирный договор между странами должна была скреплять свадьба французского короля Людовика XIV с испанской инфантой Марией-Терезией. Мазарини (подлинный «монстр энергии», по выражению Ф. Боссана) мечтал превратить это событие в «грандиозный барочный праздник, который должен ослепить вселенную» [17, с. 22]. Для этого в течение двух лет он вёл переписку со всей Европой, лично вникая в детали готовящейся церемонии, отсылая тысячи писем в различные европейские дворы и приглашая самых лучших итальянских музыкантов.

По замыслу Мазарини, в честь королевского бракосочетания в Париже должен был быть построен **грандиозный оперный театр**⁴, в котором бы прошла специально созданная для Парижа новая опера самого блестящего венецианского композитора Франческо Кавалли –

³ «Орфей» должен был пройти четыре раза. Премьера длилась шесть часов, и королева вынуждена была уйти в полночь, поскольку готовилась к утренней мессе. На втором спектакле она присутствовала до конца. Третий спектакль заменили балом. Четвёртый спектакль стал последним, так как на следующий день начинался пост.

⁴ В 1660 г. Париж не располагал ни одним большим театральным залом. Только три зала можно было использовать для оперных спектаклей: Отель де Бургонь – прямоугольный зал с галереями с трёх сторон без места для машинерии, построенный ещё в 1548 г., Пети Бурбон – чуть более современный зал был лучше оснащён, но его размер (33 на 15 м) не позволял показать спектакль большому количеству зрителей; зал во Дворце Кардинала, построенный по заказу Ришелье, который был ещё меньше, чем Бурбон.



«Ercole amante» – «Влюблённый Геркулес» (либретто аббата Бути). Для реализации этого проекта Мазарини пригласил в Париж знаменитого итальянского архитектора Гаспара Вигарани⁵ – непревзойдённого мастера организации пространства. Вигарани, которому на тот момент был 71 год, приехал в Париж, даже не подозревая, какой приём ему окажут строптивные французы. Первоначально Мазарини хотел построить театр «на случай», какие обычно делали для маскарадов, и которые после праздника исчезали вместе с недолговечными декорациями, реализуя характерное для эпохи ощущение эфемерного быстротечного времени. Вигарани создал театр из дерева в Тюильри, но затем уговорил Мазарини дать согласие на постройку настоящего здания из камня. Тогда французские подрядчики, враждебно настроенные по отношению к архитектору-итальянцу, организовали саботаж и так тормозили строительство, что вместо шести месяцев оно длилось три года.

В ожидании окончания строительства в королевских апартаментах по случаю свадьбы был очень скромно представлен «Ксеркс» Ф. Кавалли (сочинённый в Венеции шестью годами ранее). Для успеха оперы Мазарини решил дополнить её танцевальными номерами и заказал Ж. Б. Люлли музыку шести балетных «антрэ» (*entrées*). Кроме того, партию Ксеркса, написанную для певца-кастрата, перепоручили басу – голосу более «милозвучному» для французского уха. И всё же, спектакль, который длился восемь часов (!), особого успеха не имел.

Мазарини, умерший 9 марта 1661 г., так и не увидел оперы Кавалли, заказанной к бракосочетанию, как и результата своих грандиозных усилий – нового оперного зала, который закончили лишь в 1662 г. Этот оперный театр в Тюильри с самой современной машинерией для всевозможных эффектов так и называли – «Зал машин» (*La sale des machines*). Он долго оставался самым большим в Париже. По разным свидетельствам, театр вмещал от шести до восьми тысяч

⁵ Ф. Боссан остроумно подмечает, что даже знаменитый на всю Европу Джакомо Торелли – «великий волшебник», создатель оперных театров и самой современной машинерии для сцены – в это время жил в Париже, женившись на француженке, и, возможно, поэтому был для Мазарини «уже не совсем тем *итальянцем*, в котором нуждались» [10, с. 223].



зрителей, отличался роскошным декором и поражал огромной сценой, имевшей 43 метра в глубину⁶. Театр в Тюильри стал своего рода «символом сценографической революции» [10, с. 224], поскольку декорации Вигарани, создававшие бесконечную перспективу (уходящие вдаль колонны храма, аллеи парка и пр.), реализовывали актуальную для эпохи идею о беспредельности пространства.

Недолгая история функционирования этого оперного зала⁷ началась 7 февраля 1662 г. премьерой «Влюблённого Геркулеса» Ф. Кавалли. Несмотря на поражающие воображение внешние характеристики постановки (пышные декорации и костюмы, изобретательные сценические эффекты и пр.), спектакль провалился, поскольку голоса певцов (и без того плохо слышные в огромном зале) заглушались шумом машин на сцене. Разъярённый Кавалли уехал из Парижа (как впоследствии вынужден будет ретироваться другой знаменитый итальянец – Джованни Лоренцо Бернини).

Итак, все попытки Мазарини привить «итальянскую бациллу оперы» в Париже имели неудачный результат. Каковы же были причины столь устойчивого нежелания французской публики воспринимать итальянский музыкальный театр? Выделим основные, на наш взгляд.

Стремление кардинала Мазарини создать в Париже такую же волну увлечения итальянской оперой, которая охватила Европу, разбивалась о стену **неприятия французами итальянского оперного пения из-за его чрезмерной экспрессии**. В отзывах современников встречаются сравнения итальянской музыки с ярко накрашенной женщиной, которая чересчур откровенно демонстрирует свои достоинства⁸.

⁶ Глубина сцены в два раза превосходила сцену театра Опера Гарнье. Неудивительно, что в 1763 г. после пожара в Опере вся труппа временно разместилась в Зале машин, причём *на сцене* располагались и собственно сцена, и оркестр, и слушательские места.

⁷ В нём всего было поставлено три спектакля, поскольку театр оказался непригодным для постановок из-за очень плохой акустики.

⁸ «Она похожа на соблазнительную наложницу, которая всегда неизвестно почему хочет покрасоваться. Французскую музыку можно сравнить с прекрасной женщиной, чья природная и естественная красота притягивает сердца и взгляды, которая, едва появившись, уже захватывает дыхание – и не должна бояться, что появление распутной соперницы принесёт ей вред...» [7, с. 131].



Итальянское пение представлялось воспитанным на иных традициях французам вульгарным и лишённым вкуса. К тому же, присущее итальянцам увлечение «неестественными» голосами певцов-кастратов⁹, любовь к мелодиям длинного дыхания, нарушающим ритмику стиха и смысл слов (последние нельзя было разобрать в распевах или в «россыпях» на слоги в виртуозных пассажах), противоречили установленным ещё в XVI в. представителями французской «Плеяды» принципам **тесной связи слова и музыки**.

Огромное значение поэтического текста требовало от французских композиторов заботы о **выразительности и понятности каждого слова**. Таким образом, экспрессия **звучания голоса**, демонстрация технических возможностей и тембровых красок, характерные для итальянской культуры, уступали место во французской вокальной традиции задачам сохранения выразительности **звучания слова**, создавая глубокую пропасть между двумя конкурирующими вокальными школами.

Согласно нормам, сложившимся во Франции к XVII в., певец должен был проявлять значительную творческую фантазию и обладать безупречным ощущением **меры и вкуса** в исполнении. Мелодия «оживлялась» гибким **«ритмическим дыханием»**. Такое исполнение очень мало напоминало итальянское пение, поскольку «музыкальный пульс» во французской музыке как бы вибрировал между ожидаемым и «несвоевременным», то запаздывая, то опережая заданную мерность чередования сильных и слабых ударов в такте. Исходя из правил построения пластичной мелодической линии и акцентуации ключевых слов текста, певец дополнял мелодию различными украшениями, превращая её в ажурно сплетённое зыбкое звуковое кружево, не нарушающее, однако, верного произнесения слов.

Наконец, причину равнодушия французских слушателей XVII в. к вокальным достижениям современной им итальянской школы пе-

⁹ Например, автор первой французской «оперы», поэт Пьер Перрен, в предисловии к «Пасторали Иссы» называет в качестве типичных ошибок авторов драматической музыки «использование кастратов, к отвращению дам и на посмешище мужчинам, представляющих то Амура, то Диану и выражающих любовные страсти, оскорбляя правдоподобие, здравый смысл и все правила драмы» [цит. по: 1, с. 259].



ния можно видеть также в том, что во Франции сложился собственный, не имеющий аналогов в итальянской музыке вокальный жанр – «*air de cour*» – «**придворная ария**». В «придворной арии», написанной для одного, двух или трёх голосов с аккомпанементом *basso continuo*, проявлялись особенности национального музыкального мышления. Ф. Боссан отмечает: «В Средние века и в эпоху Ренессанса практически никогда не говорили об арии, но лишь о шансон, или же рондо, балладе, виреле и т. д. Несомненно, в результате итальянских влияний песня (шансон) с лютней принимает к концу XVI века название “придворная ария” (*air de cour*). На протяжении первой половины XVII века “придворная ария” активно развивается и становится специфическим жанром, который имеет собственную отличительную структуру: куплетную, рондо или двухчастную репризную, с “дублями” или “диминуциями”» [13, с. 36].

Образцовое исполнение придворных арий во Франции называли «прекрасным пением» – «*la belle chante*». Очень ярко характерные черты такого исполнения отражены в знаменитом трактате XVII в. «Замечания об искусстве хорошо петь» (1668) Бенинь де Басийи. Большая половина этого труда посвящена проблемам музыкальной декламации, а вторая часть работы так и называется: «О приложении пения к словам в том, что касается произношения».

Подчеркнём, что уже в самом названии проявляется «обратный» по сравнению с итальянскими музыкальными ориентирами вектор творческих усилий французских композиторов: не слова «прикладываются» к мелодии, которая парит над текстом, но мелодия – к словам. Поэтому в пении должны сохраняться выразительность и смысл каждого слова, а также правила просодии, овладение которой составляло важнейшее требование для певца. Басийи подчёркивает, что надо петь, *как говорят на публике*. «Здесь не должен быть потерян ни один слог, и звуки, в обыденной речи выпадающие (немые гласные и т. п.), должны звучать, в противном случае можно принять одно слово за другое», – комментирует это положение трактата А. Булычёва [1, с. 265].

Сегодня непросто представить все тонкости реального звучания вокальной мелодии во французских придворных ариях XVII в. Хотя детальное описание правил пения можно найти во многих докумен-



тах того времени, наиболее «совершенный» образец нигде не был зафиксирован, чтобы не создавать стереотип исполнения. В частности, известный французский теоретик Марен Мерсенн (1588–1648) в своём фундаментальном труде «Универсальная гармония», посвящённом пению, приводит следующие варианты исполнения мелодии придворной арии «*N'espérez plus mes yeux d'Antoine Boësset*» [10, с. 199]:

The image shows a musical score for the aria "N'espérez plus mes yeux d'Antoine Boësset". It consists of three staves, each with a different melodic variant labeled A, B, and C. The lyrics are written below the notes. Variant A is a simple, clear melody. Variant B is more ornate with some grace notes. Variant C is highly decorated with many grace notes and ornaments, making it more complex and difficult to sing.

A
N'es pé - rez plus mes yeux De re voir en ces lieux la beauté qui - ja do - re .

B
N'os pé - rez plus mes - yeux De re voir - en ces - lieux - la beau - té qui - ja - do - re

C
les pleurs - n'ont plus - de - lieu - dans le - cœur de - ce dieu dont le - feu me - dé - vo - - re

Отметим, вслед за Ф. Боссаном, что первоначальный вариант мелодии (А), представляющий собой лишь обнажённую «схему» для со творчества, никто не слышал в XVII в., если только это не были «уста очень плохого певца». Представленные варианты мелодии (В, С) ярко иллюстрируют возможности «расшифровки» исходной вокальной линии, а обильная орнаментика варианта «С» ясно видна даже «невооружённым глазом». Эти мелкие длительности в версии «С» итальянцы бы назвали «*пассажами*», тогда как французы определили бы их как «*диминуции*», поскольку крупные длительности дробились на мелкие («диминуировались») ¹⁰.

Различие в определениях музыкального приёма «расцвечивания» мелодии украшениями («пассажи» – «диминуции») подчёркивает их различную природу в итальянской и французской традициях пения. Оба определения чётко различают специфику понимания функции быстрых нот в структуре целого: в первом случае – как *движения* от

¹⁰ От фр. слова *diminuer* – «уменьшать», «сокращать». Очень показательно, что «пассажи» связаны с глаголом *passer* – «проходить».



одного к другому (итальянские «*пассажи*»); во втором – как выявления элементов *целого* (французские «*диминуции*»).

Закономерно, что и организация мелодического орнамента подчиняется различным принципам: «Итальянцы в искусстве *des passaggi* культивируют определенную симметрию. *Le stravaganza*¹¹ их вокализов более впечатляющая, но менее риторическая. Здесь же [*во французском пении – В. Ж.*] всё направлено к противоположной цели – к разрушению симметрии или к асимметрии. Нет двух похожих орнаментальных украшений, даже когда в гармонии возникают идентичные построения. Всегда стремятся к тонкой иррегулярности, создают мельчайшие неуловимые нарушения, которые делают похожей орнаментированную мелодию не столько на завитки или узор, сколько на неровный и капризный полёт бабочки» [10, с. 196].

Придворные арии, в которых певец проявлял своё мастерство и вкус, исполнялись самостоятельно и являлись составной частью специфического французского жанра XVII в. – **придворного балета** [см.: 1; 3; 19], огромная популярность которого отодвигала во Франции новомодную в Европе итальянскую оперу на второй план. Французские слушатели, привыкшие сами принимать участие в придворном балете или любоваться танцевальными дивертисментами, считали итальянскую оперу, лишённую этих свойств, скучной и однообразной.

Ещё одной причиной неприятия новых итальянских традиций во Франции, особенно в сфере инструментальной музыки, было то, что любимая итальянцами скрипка оставалась чуждой французскому уху и не могла даже претендовать на место «благородных» виол. Во Франции XVII в. скрипка – это инструмент простолюдинов и домашних слуг¹². Только постепенно интерес к церковной и оперной итальянской музыке «реабилитировал» скрипку и способствовал её внедрению в «высокое» общество, вместе с соответствующими формами и жанрами (например, сонатами). Однако ещё в 1705 г. можно было прочитать

¹¹ *Stravaganza* (ит.) – «причуда», «странность».

¹² Например, Шарпантье использовал скрипку в своих крупных произведениях, но камерные сочинения писал для виолы.



о скрипке: «Этот инструмент не является благородным во Франции. Немногие люди имеют условия, чтобы играть на нём» [10, с. 66].

Итак, культивирование во Франции особой декламационной манеры пения, тесно связанной с выразительностью слов, популярность национального театрального жанра придворного балета, превосходство инструментов семейства виол над группой итальянских струнных инструментов во главе со скрипкой тормозили укоренение итальянских традиций на французской культурной почве. Современники воспринимали культурные традиции Франции и Италии как полярно противоположные.

И всё же диалог двух культур мало помалу становился всё более слышимым и дал плодотворные результаты в деятельности французских композиторов последних десятилетий XVII в. Взаимодействие традиций активизировала, безусловно, и устойчивая практика миграции итальянских музыкантов во Францию в XVII в. Так, в числе итальянских музыкантов в 1644 г. в возрасте 14 лет в Париж приехал Джованни Баттиста Люлли (*Lulli*), превратившийся в «истинного француза» Жана Батиста Люлли (*Lully*) и сыгравший огромную роль в истории французской культуры.

Неудивительно, что французские историки вынуждены искать гибкие подходы к факту итальянского происхождения ключевого персонажа в истории французской музыки и задаваться вопросом: Люлли – это итальянец, проживший жизнь в Париже, или француз, родившийся во Флоренции? Многие исследователи даже значительно преуменьшают возраст, в котором Люлли покинул Италию: мол, хоть и родился в другой стране, но зато формирование его творческих убеждений происходило во Франции. Симптоматичны слова современника композитора, Шарля Перро: «Он приехал во Францию в таком маленьком возрасте и так “национализировался”, что нельзя на него смотреть как на иностранца» [12, с. 153].

Сам Люлли считал себя французом, хотя до конца жизни так и не смог избавиться от флорентийского акцента. Он изменил на французский манер своё имя – Жан Батист Люлли (*Jean-Baptiste Lully*), однако в личной подписи сохранял «отсвет» итальянского написания фамилии, выводя во французской транскрипции *Lully* над бук-



вой «у» точку, как над «i» в итальянской версии (*Lulli*). Вероятно, так проявлялась своеобразная генетическая «правда», без которой не было бы такого Люлли, который представлялся современникам «персонажем невыносимым и очаровывающим» [10, с. 11], дерзко объединившим две культурные традиции – итальянскую и французскую.

Ж. Б. Люлли, как никому другому из его современников, удалось найти компромисс между экспериментами барочной Италии и классическими традициями французской культуры XVII в. Поэтому так убедительно звучит уже упомянутый в эпиграфе «**Диалог Французской и Итальянской Музык**», разыгранный в придворном балете Люлли «*Railleri*» («Насмешка»), представляющий в яркой театральной форме важнейшие особенности соприкосновения двух традиций.

Итальянская музыка

Любезная французская музыка,
Чем моё пение тебя оскорбляет?
(оригинал на итальянском языке)

Французская музыка

Тем, что часто ваше пение
Мне кажется невыразительным.
(оригинал на французском языке)

Итальянская музыка

Ты не умеешь делать ничего другого,
Кроме как создавать печальные и скучные речитативы.
(оригинал на итальянском языке)

Французская музыка

А ты думаешь, что больше любят
Затянутые скучные напевы?
(оригинал на французском языке)

Итальянская музыка

Я пою с большей силой, чем ты,
Потому что я люблю больше, чем ты.
Те, кто испытывают смертельную боль
Могут намного больше, чем кричать «мерси».
(оригинал на итальянском языке)



Французская музыка

Манера, в которой я пою,
Лучше выражает моё томление.

**Когда это несчастье касается моего сердца,
Голос становится менее громким.**

Затем обе поют в ансамбле (на французском языке):

Прекратим же наш спор,
Потому что в нашей любимой Империи,
Где соединяются постоянно
Удовольствие и мучение,

**Сердце, которое поёт, и сердце, которое вздыхает,
Могут легко соединиться¹³.**

Именно Ж. Б. Люлли, при всемерной поддержке короля Людовика XIV, удалось синтезировать все наиболее значительные достижения французской музыкально-театральной жизни XVII в.: традиции придворного балета, французской трагедии, модной пасторали и популярной комедии, объединив их с открытиями итальянских композиторов той эпохи.

Итак, глубокое проникновение в суть слова, переживание самоценной выразительности каждого жеста и шага, исключительное «стереофоническое видение» (в смысле многомерности *увиденного звука и услышанного жеста*), характеризующие жизнь французского двора XVII в., создавали уникальную систему смысловых координат, определявших формирование французского музыкального театра. Безмерная экспрессия переживания непорядка мироздания, присущая представителям итальянской культуры как основным репрезентантам барочной эстетики, утвердившейся в XVII в., *уравновешивалась* во Франции жёсткой централизованной системой королевского контроля над всеми видами творческой деятельности. Жизнь французского двора, не имеющая аналогов в Европе, невероятный интерес короля Людовика XIV к искусству, щедрое государственное финансирование различных культурных проектов создава-

¹³ Цит. по: [10, с. 190–191].



ли во Франции исключительные возможности для самореализации одарённых личностей, но, в то же время, строго регламентировали их деятельность.

Закономерно, что и характеризующее барочное мироощущение желание пребывать в иллюзии движения, пронизывающее всю европейскую культуру XVII – начала XVIII веков, имело в музыкальной практике французского двора свои особенности, обеспечивавшие художественный эффект порядка, гармонии, равновесия. Только понимая, как можно *говорить жестом, танцевать звуком и создавать многомерные пространства словом*, можно пытаться представить историческую специфику условий формирования французской оперы – уникальной и своеобразной во всех её художественных принципах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Булычёва А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко [Текст] / А. Булычёва. — М. : Аграф, 2004. — 448 с.
2. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист [Текст] / Ф. Боссан. — М. : Аграф, 2002. — 272 с.
3. Жаркова В. Жанр придворного балета как уникальный феномен в истории французской культуры XVII века [Текст] / В. Жаркова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. — Київ, 2014. — Вип. 48. — С. 148–158.
4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
5. Пылаева Л. Барочная риторика музыки в оценке современных зарубежных музыковедов (к вопросу о взаимодействии традиций Франции и Германии) [Текст] / Л. Пылаева // Музыкальное искусство и музыкальное образование : сб. науч. трудов. — Пермь : Пермский гос. пед. ун-т, 2009. — Вып. 6. — С. 3–10.
6. Пылаева Л. Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики» [Текст] / Л. Пылаева. — Пермь : Пермский гос. пед. ун-т, 2010. — 243 с.
7. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків [Текст] / Н. Харнонкурт. — Сумы : Собор, 2002. — 184 с.



8. Черкашина-Губаренко М. Р. Диалог смыслов в современной интерпретации оперы Барокко [Текст] / М. Р. Черкашина-Губаренко // *Науковий вісник НМАУ* : зб. ст. — К., 2006. — Вип. 59. Смыслові засади музичної творчості. — С. 11–18.
9. Черкашина-Губаренко М. Р. Опера барокко: полифонический тип мышления и место музыки в синтезе искусств [Текст] / М. Р. Черкашина-Губаренко // *Трансформація музичної освіти і культури в Україні : матеріали наук.-творч. конф. до 90-річчя Одеської консерваторії*. — Одеса, 2004. — С. 8–20.
10. Beaussant Ph. *Lully ou Le musicien du Soleil* [Text] / Philippe Beaussant. — Paris : Gallimard, 1992. — 893 p.
11. Beaussant Ph. *Vous avez dit baroque ?* [Text] / Philippe Beaussant. — Paris : Babel, 1994. — 235 p.
12. Beaussant Ph. *Passages. De la Renaissance au baroque* [Text] / Philippe Beaussant. — Paris : Fayard, 2006. — 232 p.
13. Beaussant Ph. *Rameau de A à Z* [Text] / Philippe Beaussant. — Paris : Fayard / IMDA, 1983. — 394 p.
14. Bertière S. *Mazarin. Le maître du jeu* [Text] / Simone Bertière. — Paris : Ed. de Fallois, 2007. — 697 p.
15. *Histoire de la Musique Occidentale* [Text] / sous la direction Brigitte et Jean Massin. — Paris : Fayard, 1995. — 1312 p.
16. *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours* [Text] / [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier]. — Paris : Bordas, 1995. — 639 p.
17. *Le concert des muses. Promenade musicale dans le baroque français* [Text] ; Textes reunis par Jean Lionnet. — Ed. Du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997. — 378 p.
18. «L'esprit français» et la musique en Europe. Emergence, influence et limites d'une doctrine esthétique [Text]. — Zürich ; New-York : Ed. Georg Olms Verlag, 2007. — 839 p.
19. Prunières H. *Le ballet de Cour en France avant Benserade et Lully* [Text] / Henry Prunières. — Paris : Ed. Henri Laurens, 1914. — 280 p.
20. James R. A. *La musique en France à l'époque baroque* [Text] / R. Anthony James. — Paris : Flammarion, 1981. — 556 p.