

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

«Арміда» Ж.-Б. Люлі як взірець «Tragédie en
musique»

Виконав: студент 2 курсу
денної форми навчання
Спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Профілізації академічний спів
Ступеня вищої освіти «Магістр»
БІЛАН Віталій Миколайович

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
кафедри музичної медієвістики та
україністики
ЗАГНІТКО Катерина Миколаївна

Рецензент
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики
ЧУБАК Антоніна Андріївна

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Особливості французької опери XVII століття	6
1.1. Витоки французької опери XVII століття.....	6
1.2. «Tragédie en musique» у творчості Ж. Б. Люлі.....	13
РОЗДІЛ 2. «Арміда» Ж. Б. Люлі: історичний аспект	22
2.1. Історія створення, структурно-композиційні та виконавські особливості опери «Арміда» Ж. Б. Люлі.....	22
2.2. «Арміда» Ж. Б. Люлі як зразок «Tragédie en musique».....	31
2.3. «Арміда» Ж. Б. Люлі: сценічне втілення.....	37
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50
ДОДАТКИ	56
Додаток А. Нотні матеріали.....	56
Додаток Б. Фотоматеріали постановки «Арміда»	75

ВСТУП

Актуальність теми. Знаковим досягненням епохи Бароко став розвиток оперного жанру, який розпочався з Італії. Барокова опера стала своєрідним музичним феноменом свого часу та стрімко поширилася в Європі. Одним із найяскравіших композиторів у Франції XVII століття був Ж. Б. Люллі (Jean-Baptiste Lully). Саме завдяки Ж.-Б. Люллі французька опера зазнала різких трансформацій, відступивши від звичного аскетизму в бік пишності та видовищності. Жан-Батист Люллі був першовідкривачем у створенні нового жанру, який об'єднав музику, поезію, драму та танець. Його мистецькі ідеї стали основою для подальшого розвитку французького оперного мистецтва, що відрізнялося від італійської традиції того часу.

«Tragédie en musique» — це жанр французької барокової опери створений Жаном-Батистом Люллі. Важливість дослідження цього жанру полягає в його ключовій ролі у формуванні французької національної оперної традиції. Опера «Арміда» («Armide», 1686) є одним із найяскравіших зразків «tragédie en musique». Її дослідження дозволяє заглибитися в культурний і політичний контекст Франції XVII століття, розкрити особливості епохи бароко, де мистецтво було тісно пов'язане з політичними і соціальними процесами. Це, у свою чергу, сприяє більш глибокому розумінню впливу історичних подій на розвиток музичних жанрів і творчості окремих митців. Аналіз твору дозволяє простежити еволюцію цих художніх форм і зрозуміти, як виникли та закріпилися нові елементи в оперній структурі. Опера «Арміда» була не лише художнім відображенням смаків та оперних віянь тогочасної Франції, але й служила інструментом монархічної пропаганди Людовіка XIV. Вона зображає ідеали величі, могутності та порядку, що були характерні для абсолютистського режиму, а також розкриває, як мистецтво може стати засобом політичної ідеології, впливаючи на суспільне мислення та культурні стандарти епохи. Хоча опера «Арміда», як взірць «tragédie en

musique», викликала особливий інтерес у дослідників барокової опери, в сучасному українському музикознавчому дискурсі висвітлена лише поодинокими розвідками, а тому обрана **тема є актуальною**.

У силу окреслених передумов, **об'єктом** пропонованої роботи обрано жанр французької опери XVII століття «tragédie en musique», **а предметом** – оперу «Арміда» Ж.-Б. Люлі.

Мета дослідження – дослідити особливості «tragédie en musique» на прикладі опери «Арміда» Ж.-Б. Люлі.

Досягнення мети дослідження вимагало розв'язання низки **завдань**:

- окреслити витoki французької опери XVII століття;
- розкрити особливості жанру «ліричної трагедії» у творчості Ж.- Б. Люлі;
- здійснити структурно-композиційний та виконавський аналіз ліричної трагедії «Арміда» Ж.-Б. Люлі;
- висвітлити особливості сценічного втілення опери «Арміда» Ж.- Б. Люлі.

Матеріалом дослідження є клавір опери «Арміда» Ж.-Б. Люлі, аудіо- та відеозаписи постановки театру Théâtre des Champs-Élysées 2008 року, рецензії та відгуки.

Орієнтуючись на поставлені завдання, використано наступні **методи дослідження**:

- історичний – для встановлення витоків та подальшого розвитку французької опери XVII століття;
- компаративно-типологічний – для характеристики французької барокової опери та аналізу її особливостей у порівнянні з іншими оперними традиціями того часу;
- джерелознавчий – при роботі з науковими джерелами;
- структурно-функційний – для здійснення музично-теоретичного аналізу опери «Арміда» Ж.-Б. Люлі.

Наукова новизна полягає в тому, що було здійснено всебічний аналіз «tragédie en musique» «Арміда» Ж.-Б. Люллі як одного із найяскравіших прикладів жанру, що поєднує літературну драматургію класицизму з музично-сценічною структурою французької барокової опери, а також у спробі реконструкції драматургічної логіки твору в сучасному інтерпретаційному полі.

Джерелознавчою базою магістерської роботи є:

- наукові розвідки присвячені музичній естетиці барокко: Росов Л. (Rosow Lois), Хуан Лей, Жиру В. (Vincent Giroud), Роул Н. (Roule Natasha)та ін.);

- книги та статті присвячені французькій опері XVII століття та творчості Ж.-Б. Люллі: Артем'єва В.Б., Гудрун Р. (Ryhming Gudrun), Донінгтон Р. (Donington Robert), Цітрон П. (Paula Citron), Дж. Ле Бланк (Judith Le Blanc), Дж.Девєро (Devero Lisa Christianna), Куврєр М. (Manuel Couvreur) та ін.;

- праці Арендт Р. (Rebekah Ahrendt), Гнидь Б.П., Шан Юн, Аннарі ван Ярсвелд (Annari van Jaarsveld), Жерома де ла Горса (Jérôme de La Gorce), Коен А. (Cohen Albert), Хуан Лей, Цебрій І.В. та ін.

Практичне значення одержаних результатів полягає у змозі вдумливо підійти до виконання барокового репертуару, зокрема опери «Арміда» Ж.-Б. Люллі.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, що є внутрішньо диференційованими, висновків, списку використаних джерел, що містить 48 позицій, та додатків. Загальний обсяг роботи — 76 сторінок, з них — 49 основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

Особливості французької опери XVII століття

У XVII столітті опера переживала активний розвиток у провідних європейських країнах, зокрема в Італії, Франції та Німеччині. Цей жанр швидко набув популярності, адже об'єднував музику, вокальне мистецтво, хореографію, драматургію та сценографію, створюючи цілісне театральне видовище. Французька опера в цей період набула особливого звучання та стилістичних рис, що відрізняли її від італійської. Вона активно використовувала балетні елементи, мала складніші інструментальні аранжування та зосереджувалася на виразній драматичній складовій. Самобутність французької опери XVII століття проявилася в її унікальному синтезі музичних і театральних традицій, що зробило її впливовим явищем в європейському мистецтві. Французька оперна сцена стала важливим осередком культурного життя, демонструючи прагнення до естетичної витонченості та гармонії. Важливу роль у становленні національної оперної традиції відіграв композитор Жан-Батист Люлі, чия творчість заклала основи французької ліричної трагедії.

1.1. Витоки французької опери XVII століття

XVII століття — це період зародження і становлення цього жанру, який поєднував музику, театр і поезію. Опера зародилася у Флоренції на межі XVI–XVII століть завдяки діяльності **Флорентійської камерати** — групи музикантів, поетів і філософів, які прагнули відродити античний драматичний стиль. Новий жанр вперше був використаний у ранніх операх, таких як «Еврідіка» Якопо Пері (Jacopo Peri) та «Le nuove musiche» (1602, збірка монодій Каччіні) [5].

У XVII столітті в Італії формується жанр «*opera seria*» — серйозна опера, що була основною формою музичного театру того часу. Вона

відзначалася драматичною серйозністю, сюжетами на основі міфологічних або історичних тем, а також складними музичними структурами. «Opera seria» була націлена на зображення великих людських пристрастей і моральних виборів, часто з трагічним фіналом [6].

В італійській опері XVII століття відбувається поступова трансформація від монологів до арій як основних музичних елементів опери. Арії стали більш виразними та емоційними, з акцентом на солістичне виконання, що дозволяло співакам продемонструвати технічну майстерність. Музика стала більш орієнтованою на вокальні можливості артистів [3].

Музика XVII століття приділяла велику увагу розвитку вокальних технік. Співаки вчилися не тільки співати, а й виражати глибокі емоції за допомогою своїх голосів. Зокрема, підвищена увага приділялася співу в кантилені — м'якому, плавному вокальному стилі, який дозволяв передавати трагізм і драматизм образів [4].

Оркестр, хоча і був порівняно невеликим, але починав ставати важливим елементом опери, а не лише акомпанементом. Важливу роль у музиці відігравали струнні інструменти (особливо скрипки), що додавали емоційної виразності. Однак інструментальні вступи та міжсценкові частини також стали складнішими та більш варіативними [2].

Важливою частиною італійської опери XVII століття був розвиток спеціальних оперних театрів, зокрема в таких містах, як Венеція, Неаполь і Мілан. Венеціанська опера стала важливим культурним феноменом, що привертала увагу аристократії та громадськості. Оперні будинки стали місцями, де публіка могла насолоджуватися новими операми, і в них часто виступали знамениті співаки [5].

Перші спроби впровадження італійської опери у Франції відбувались поступово. В 1640-х роках до Франції почали прибувати італійські оперні трупи. Однак французька аудиторія, звикла до балету та театру, не сприймала італійські опери так само захоплено, як в Італії [2].

У 1660-х роках Франческо Каваллі (Pietro Francesco Cavalli), відомий італійський композитор, був запрошений до Парижа для створення опер для королівського двору Людовика XIV. Його опера «Закоханий Геркулес» («*Ercole Amante*», 1662) поєднувала італійський стиль із французькими балетними номерами [6].

Формування французької опери XVII століття пов'язане зі злиттям національних музичних традицій, придворного театру та впливу італійської опери. Хоча опера зародилася в Італії, у Франції вона набула унікального звучання та стилю, відмінного від італійського. Трагедійна опера перебувала під впливом італійських традицій, але мала свої характерні риси: складний сюжет, драматичну музику та високий рівень виконавської майстерності. Значний внесок у розвиток цього жанру зробили композитори Ж. Б. Люллі та Ж. Ф. Рамо (Jean-Philippe Rameau) [7].

Французька національна вокальна школа сформувалася в епоху класицизму, який вплинув на розвиток акторського та театрального мистецтва. Французький класицизм став зразковою моделлю для європейського класицизму загалом. Драматургія цієї епохи зверталася до античної трагедії, надаючи їй статус еталонної досконалості, проте з певними корективами: французька трагедія виключала хоровий спів, створюючи суворий художній канон, у якому кожна емоція виражалася через міміку, жести та голос [3].

Основоположниками класицистичної трагедії у Франції стали П'єр Корнель (Pierre Corneille, 1606–1684) і Жан Расін (Jean-Baptiste Racine, 1639–1699). Корнель тяжів до величної героїки, тоді як Расін використовував емоційну музикальність і співучість, що дозволило створити не лише пафосні трагедії, а й трагедії психологічного характеру, де розум виявлявся безсилим перед пристрастю [5].

Щодо виконавських традицій французької опери XVII століття, варто згадати видатну актрису Марі Шанмелє (Marie de Champmeslé, 1642–1698), яка продовжила традиції Маркізи-Терези де Горла, відомої як Маркіза Дю

Парк (Marquise Du Parc). Вона використовувала метод контрасту, поєднуючи виразність, динамічність і звучність з афектованою декламацією, що стало характерною рисою французької вокальної школи [33].

До появи власної оперної традиції у Франції існувала багата театральна культура, яка включала придворні балети («ballet de cour»), музичні інтермедії та ренесансні театральні вистави. В першій половині XVII століття французький двір захоплювався грандіозними балетно-драматичними постановками, які поєднували музику, танець і символіку королівської влади. Ідея створення національної опери народилася у творчих колах, які прагнули адаптувати італійську модель до французької культури [2].

Перше знайомство Франції з оперою відбулося в 1659 році, коли на приватній сцені в Іссі (Issy-les-Moulineaux) була представлена «Пастораль» Р. Камбера і П. Перрена (Robert Cambert, Pierre Perrin, «Pastorale»). У пролозі до цього твору з п'яти дій Перрен зазначив, що метою опери є передача емоцій – кохання, радості, печалі, ревностів і відчаю – без надмірної складності інтриги. Камбер і Перрен вважаються засновниками французької опери, адже саме вони принесли в цей жанр глибокий емоційний зміст. У 1671 році вони створили «Покинуту Аріадну» («Ariane ou le mariage de Bacchus»), а вже в 1673 році Жан-Батист Люллі разом із Філіппом Кіно представили «Кадма і Герміону» («Cadmus et Hermione»), що вважається першою повноцінною французькою оперою [15].

Традиція придворної опери та балету також була спрямована на демонстрацію королівської любові до мистецтва. Король Луї XIV нерідко брав участь у виставах, зображуючи міфологічних або класичних героїв, що уособлювали перемогу добра над злом. Придворні розваги мали символічний характер, завжди прославляючи мудрість і доблесть Короля-Сонця, тоді як негативні риси або замовчувалися, або обговорювалися кулуарно [12].

Як і ранні флорентійці, винахідники опери, Люллі віддав перевагу простоті стилю, щоб зосередитися на розгортанні дії. Коли Люллі спробував збагатити гармонію в «Ізиді» («Isis»), публіка була спантеличена музикою,

яку вони вважали «надто вишуканою». Композитор був натхненний декламацією акторів театру Расіна, зокрема, знаменитої Шаммеле [10]. Щоправда, його речитатив максимально наближений до поетичної структури та просодії, але при цьому дає досить точний декламаційний контур. Так само, як у Росії та Каваллі, багато музичних ефектів підкреслюють значення слів. Таким чином створювалися декламаційні кліше, які підхоплювалися наступними поколіннями: вокаліз на слова «gloire» або «chaînes», висхідні криві, що уособлюють небо, і низхідні – підземне царство [10].

Французька опера розвивалася в руслі придворного мистецтва, орієнтуючись на смаки аристократії та самого короля. Вона мала кілька ключових відмінностей від італійської:

- Балет як невід’ємна частина – французькі опери включали масштабні танцювальні сцени, що перегукувалися з традиціями придворного балету.
- Декламаційний стиль вокалу – французькі композитори надавали перевагу виразній драматичній декламації, що відображала ритміку французької мови.
- Масштабні увертюри – розвинена форма увертюри, яку популяризував Люллі, з її урочистим і контрастним характером, стала зразком для подальшого розвитку жанру.
- Міфологічні та історичні сюжети – французька опера часто зверталася до античних тем, що відповідало класицистичним естетичним канонам.

Саме Люллі закріпив традиції французької опери, створивши «ліричну трагедію» (*tragédie lyrique*). Він об’єднав музику, театр і танець у гармонійне ціле, підпорядковуючи все драматичному задуму. Його твори, такі як «Атіс» («*Atys*», 1676) та «Арміда» (1686), стали каноном французької опери на наступні десятиліття [14].

Еволюція французького оперного театру проходила в умовах гострих суперечностей та активної боротьби між різними жанрами, що уособлювали різні принципи музично-театрального мистецтва. Відчувалася сильна потреба

в змінах і оновленні оперного мистецтва Франції, адже зіставлення традиційного і нового було особливо виразним, а критика мала більш рішучий характер, ніж в Італії. Естетичні дискусії, що відбувалися в Парижі, набували суспільного резонансу і відображали формування нової ідеології, а також назрівання соціальних суперечностей, які загострювалися до кінця XVIII століття. Французькі просвітники розглядали оперний театр як складову частину загальної культури поряд із драматичним мистецтвом і художньою літературою, покликаними розірвати зв'язок із минулим і рухатися вперед [10].

Сучасні наукові дослідження приділяють все більшу увагу французькому бароковому придворному танцю та його музиці. Бібліографічна праця «Французький придворний танець і танцювальна музика», опублікована Шварц і Шлундт (Schwartz Judith Leah, Schlundt Christena L. [45]), є цінним джерелом інформації про барокові виконавські практики, що стосуються танцю та його музичного супроводу. В дослідженні Венді Хілтон (Wendy Hilton) детально розглядаються питання інтерпретації та відтворення придворного танцю, що має значення як для науковців, так і для виконавців [27]. Значний внесок у реконструкцію виконання французького придворного танцю зробила Ліза Деверо (Devero Lisa Christianna), використовуючи нотацію Фейє (Octave Feuillet) [22]. Подальші дослідження провели Ребека Харріс-Уаррік та К. Марш (Harris-Warrick Rebekka, Marsh Carol), які ґрунтовно вивчали джерела та історичні умови придворного танцю [26].

Кінець XX та початок XXI століття ознаменувалися підвищенням інтересом до музики французького бароко та історично орієнтованого виконавства. Вокальний стиль і техніка французького бароко були досліджені Сенфордом (1979), який порівняв їх із сучасною італо-німецькою вокальною практикою. Гудрун Римінг (Ryhming Gudrun) аналізував «Remarques curieuses sur Van de bien chanter» (1668) Бакілі, що стало важливим джерелом для вивчення французького «air de cour» [44]. Грін

(Green R., 1979) надав коментований англійський переклад Руссо (Rousseau J.) — «Mithode claire, certaine et facile pour apprendre a chanter la musique» (1678) [25].

Люллі мав монополію на оперу у Франції з 1672 року, що фактично не дозволяло іншим композиторам створювати опери без його дозволу. Саме тому багато сучасників зосередилися на церковній музиці, камерних жанрах або писали для приватних покровителів. Однак поруч із ним діяли інші цікаві французькі композитори, які або були його сучасниками, або творили в той самий період.

Наприклад, Маркан Антуан Шарпантьє — постать напрочуд глибока і, можливо, навіть трагічна. Він мав надзвичайний композиторський талант і здобув освіту в Італії, де, ймовірно, навчався в самого Джакомо Каріссімі. Це дало йому щось особливе серед французів — італійську виразність, яку він поєднав із суворою французькою естетикою. Шарпантьє не мав привілеїв, які мав Люллі — не тому, що був менш обдарований, а через політичні обставини. Люллі мав монополію на оперу у Франції, тому Шарпантьє майже не міг працювати в цьому жанрі, хоча його театральні твори, створені, наприклад, для Мольєра (після конфлікту останнього з Люллі), були вдалими. Шарпантьє найбільше проявив себе в релігійній музиці. Його мотети, меси, ораторії — це вершина французької духовної музики XVII століття. Вони мають глибину, внутрішню драму, і в них, на відміну від творів вишуканого та помпезного Люллі, відчувається особиста емоція. Його «Te Deum» — один з найвідоміших творів, хоча за життя він не отримав слави, на яку заслуговував. Він також був надзвичайно продуктивним — залишив понад 500 творів. Працював при церкві Сен-Луї, а також для єзуїтів, що теж формувало його естетику: стриману, але насичену.

Ще один композитор, чия творчість належить до однієї епохи з Люллі — Анрі Дюмонт, один із засновників французької духовної музики у стилі *grand motet* (жанр урочистої духовної музики, створений для виконання в королівській капелі та на важливих державних чи релігійних подіях). Він

бельгійського походження, але більшість життя провів у Франції, де працював у королівській капелі. Його музика не така театральна, як у Люллі, і не така емоційно насичена, як у Шарпантьє, але вона має велич, стриману красу й витончену поліфонію. Дюмонт ввів практику сольних партій у мотетах — до того французька духовна музика була переважно хоровою. Він писав для королівського двору, його твори звучали у Версалі, але на відміну від Люллі, Дюмонт не займався світською музикою — його сферою була церква. Він вплинув на наступні покоління, і його стиль часто наслідували у XVIII столітті. В музиці Дюмонта відчувається ще «стара» ренесансна традиція, але вона вже переосмислена в дусі бароко — з більшою експресією, динамікою, багатством тембрів.

Втім, хоча і Дюмонт, і Шарпантьє здійснили неоціненний вклад у розвиток французької музики, обоє жили в тіні Люллі, чия близькість до королівського двору, монополія на оперу та вміння поєднати мистецтво з політикою дозволили йому визначати естетичні канони епохи, залишивши інших митців у ролі маргіналізованих, хоч і талановитих, новаторів.

1.2. «Tragédie en musique» у творчості Ж. Б.Люллі

Музична трагедія (пізніше відома як лірична трагедія) — особливий французький оперний жанр, що виник наприкінці 17 століття. Він поєднував музику, драму, танець і складні сценічні дії, відображаючи велич і витончену естетику французького двору. Першовідкривачем цього жанру був саме Жан-Батист Люллі, який відіграв вирішальну роль у формуванні та формалізації його умовностей. Люллі написав чотирнадцять трагедій, покладених на музику, останню з яких завершив його секретар і учень Паскаль Коласс (Pascal Collasse) [17].

На відміну від італійської опери-серія, яка часто складалася з трьох дій, французькі опери мали побудований з п'яти дій формат, натхненний класичною французькою драматургією (наприклад, Корнеля та Расіна) [5].

Типовими бароковими рисами твору, характерними практично для всіх ліричних трагедій композитора, є ігнорування у викладенні сюжету трьох класицистичних єдностей, як, наприклад, в опері «Персей» («Persée», 1682р.), в якій місця дій постійно змінюються: перша дія відбувається на міській площі, прикрашеній для ігор на честь Юнони, друга дія переносить глядача у Сади палацу Кефея, третя дія – лігво горгон, четверта та п'ята дія демонструють скелястий берег моря Ефіопії та сцену приготування до весілля Персея і Андромеди [2].

Трагедія, покладена на музику, починається з прологу, обрамленого увертюрою у французькому стилі. Вона складається з двох або трьох частин, «повільних-швидких» або «повільних-швидких-повільних». Вона відрізняється від увертюри в італійському стилі, яка будується за схемою «швидкий-повільний-швидкий». Пролог успадкований як від придворного балету, так і від італійської опери. Це привілейоване місце для енкомій: основне призначення яких — вшанування правителя. Він також виконує роль такого собі вестибюля, чия звукова архітектура і тема анонсують драму. В «Арміді» дві алегорії, Слава і Мудрість, оголошують саму тему драми: боротьбу між християнською чеснотою і профанними задоволеннями [48].

Саме тіло драми побудоване на речитативі, чи то для вираження пристрастей героїв, чи то для просування дії вперед. Речитатив, за словами Жан-Жака Руссо, – це «декламація в музиці, в якій музикант повинен наслідувати, наскільки це можливо, інтонації голосу декламатора» [40]. Існує два основних типи речитативу: простий речитатив (з одним лише *basso continuo*) та речитатив у супроводі оркестру. У цій надзвичайно гнучкій музичній тканині розміщені розмірені «*petits airs*» з більш мелодичними контурами (невеликі, окремі мелодійні фрази або мотиви, що підкреслюють контраст між вільною музичною формою й моментами чіткої мелодійності). Монологи, призначені для головних героїв, є музично-виразними кульмінаційними моментами: вони зображують бурхливі пристрасті, такі як кохання, відчай, гнів, ревності тощо [22].

У ранніх операх Люллі «*petits airs*» виконували роль коротких, мелодійних вставок між речитативами. Вони були схожі на *arioso* в італійській музиці – перехідний жанр між речитативом і повноцінною арією. Часто *petits airs* виконували слуги, селяни або другорядні персонажі, створюючи контраст із більш драматичними моментами опери. Як приклади «*petits airs*» у творах Люллі я вважаю доцільним згадати наступні фрагменти:

- «*Vois épais*» (Алкід, 1674) – це один із найвідоміших *petits airs*, виконуваний Геркулесом у момент меланхолії. Мелодія проста, але виразна, з характерним французьким декламаційним стилем.
- «*Que l'amour embellit la vie*» (Роланд, 1685) – легка арія, яка відображає характерний для *petits airs* граційний стиль. Виконується в моменти, коли герой розмірковує про кохання.
- «*Enfin, il est en ma puissance*» (Арміда, 1686) – хоча це більш драматична сцена, початкові фрази можна розглядати як приклад *petit air*, де Арміда співає в мелодійному, напіврозмовному стилі (див. Додаток. 1)
- Пасторальні сцени в «Атисі» (1676) – у цій опері є багато коротких пісень (*petits airs*), виконуваних пастухами та німфами. Вони часто супроводжувалися танцювальними номерами, поєднуючи *danse chantée*.
- «*L'amour triomphe*» (Кадм і Герміона, 1673) – невеликий, мелодійний фрагмент, що передає радість і витонченість любовної тематики.

На противагу багатьом орнаментованим італійським аріям Люллі наголошував на натуралістичному речитативі, який віддзеркалював ритм та інтонації французької мови [13].

Люллі формалізував французьку увертюру, яка характеризується величним, пунктирним вступом, за яким слідує жвавий фугальний розділ. Ця форма набула значного впливу по всій Європі. Лібрето, переважно написані Кіно, часто базувалися на греко-римській міфології або лицарських сказаннях, підсилюючи велич і моральні ідеали французької монархії [34].

На відміну від більш інтимних італійських опер, твори Люллі вирізнялися багатим хоровим складом і драматичною оркестровкою, що додавало видовищності. У французькій опері часів Люллі хор відігравав значно важливішу роль, ніж в італійській опері того періоду. Хор міг бути: коментатором подій, як у давньогрецькій трагедії; частиною дії, коли персонажі масових сцен (воїни, придворні, німфи, пастухи) співали колективно; розкішним музичним фоном, що додавав величі та динаміки. Як приклади із хоровими сценами можна згадати наступні опери Люллі:

- **«Atys» (1676)** – один із найвідоміших хорів: «*Sommeil, sommeil*» – хор духів сну, що виконується в ніжному, майже містичному стилі. «*Chœur des songes agréables*» – ще один приклад витонченого хорового письма, яке створює ефект чарівного сну.
- **«Armide» (1686)** – хорові епізоди тут особливо величні: «*Chœur des démons*» – демонічний хор, що супроводжує заклинання Арміді. «*Chœur des guerriers*» – бойовий хор, який передає героїчну атмосферу.
- **«Thésée» (1675)** – опера містить кілька масових сцен, серед яких «*Chœur des Athéniens*» – урочистий хор на честь героя Тесея.
- **«Cadmus et Hermione» (1673)** – одна з перших *tragédies lyriques*, що містить масштабні хорові сцени: «*Chœur des dragons*» – хор, що супроводжує міфологічний сюжет боротьби Кадма.
- **«Roland» (1685)** – містить потужні військові хори, наприклад, хор армії Роланда [39].

В операх Люллі хори мають надзвичайний вплив на глядача, незалежно від того, чи вони безпосередньо пов'язані з дією, чи просто декоративні, як у багатьох розважальних виставах. Вони втілюють різних персонажів: демонів підземного світу (Альчесте), привидів (Персей), фурій (Ізіда, Арміді). Вони також представляють народи, що беруть участь у драмі: фрігійці в Атисі, єгиптяни в Ісіді, ефіопи в Персеї. Ці люди часто коментують дію з певним «народним здоровим глуздом». Таким чином, глядач, який покликаний ідентифікувати себе з п'єсою, стає безпосереднім свідком. Вони навіть беруть

участь у виставі, підспівуючи співакам у деяких маленьких аріях, спеціально підготовлених для цього. Коли справа доходить до трагічних сцен, вони дають волю своїм емоціям [19].

У творчості Жана-Батиста Люллі кантилена, про яку ми згадували вище, займала важливе місце. Кантилена в операх Люллі часто використовується для вираження глибоких емоцій, таких як страждання, туга, надія, любов чи смуток. Цей стиль співу дозволяє створювати плавні і виразні мелодії, що підкреслюють драматичний зміст сцен. Вокальна лінія кантилени зазвичай м'яка, з рівним темпом і рівномірним ритмом, що створює спокійну і проникливу атмосферу [45].

Наприклад, у таких операх Люллі, як «Арміда» або «Атис», кантилена використовується для сцен, в яких герої відчують внутрішні переживання, зокрема сум, болісну розлуку або спокуту. В цьому контексті Люллі активно використовував вокальні прийоми, такі як «легато» та динамічні зміни, щоб підкреслити виразність і емоційну напругу. Вокальна кантилена вимагає від співака тонкого контролю над динамікою. Оскільки кантилена часто застосовується в контексті вираження тонких емоцій, співак повинен вміти «філірувати» динаміку (зростання чи зменшення гучності) для підкреслення емоційних змін в образі. В таких моментах важливо плавно переходити від тихих, майже пошепки вимовлених фраз до більш виразних і потужних. Це дозволяє створювати контрасти, які передають внутрішній драматизм. Важливим аспектом техніки кантилени є її декламаційна точність. Кантилена в трагедіях Люллі не є просто мелодійним співом, а вимагає чіткого вираження лірики через вокал. Співак повинен точно відтворювати чіткі паузи та акценти, щоб кожне слово і кожен жест мали значення, а емоційний зміст тексту був максимально виразно переданий. Це також включає в себе правильну артикуляцію та чіткість вимови, що є важливим для втілення драматичних моментів. Однією з важливих технік, яку Люллі підкреслював у своїй музиці, є абдомінальне дихання, що дозволяє співакові підтримувати рівномірну і м'яку подачу звуку на всіх довгих нотах. Правильне фразування

в кантилені передбачає вміння співака ефективно «розподіляти» дихання, щоб не переривати плавність мелодії, яка є основною характеристикою цього стилю [45].

Люллі був не лише провідним композитором музичної трагедії, але й домінуючою фігурою у французькій музиці завдяки своїм близьким стосункам з королем Людовіком XIV. Його твори, такі як «Атис» (1676), «Тесей» (1675), «Арміда» (1686) виконувалися при королівському дворі і стали основою французької опери на десятиліття. Люллі подбав про те, щоб його опери відповідали величі правління Короля-Сонця, зміцнюючи королівську владу за допомогою алегоричних і героїчних сюжетів. Більше того, він забезпечив ексклюзивні королівські привілеї на контроль над оперним виробництвом у Франції, ефективно придушуючи конкуруючі оперні підприємства і встановлюючи монополію. Його вплив тривав ще довго після його смерті, формуючи французьку оперу протягом 18 століття і надихаючи таких композиторів, як Жан-Філіп Рамо [2].

Авторитетна дослідниця танцю бароко Ребекка Гарріс-Уоррік в одній зі своїх нещодавніх праць – капітальній монографії «Танець і драма у французькій бароковій опері» – переконливо доводить багатство та різноманіття функцій, які виконував танець у музично-театральних виставах. Це підтверджується діяльністю Королівської академії музики, в полі пильної уваги якої перебувала тісна взаємодія власне музичного, текстового та хореографічного компонентів із драматичною грою [26].

Примітно, що хореографічний компонент тісно взаємодіє з мистецтвом акторської декламації, а відтак і зі словом. Завдяки його присутності яснішим стає смислове наповнення танцювальних номерів, посилюється ступінь їхнього емоційного впливу на публіку: недарма постановникам балетів на той час наполегливо рекомендували поєднувати своє мистецтво зі знаннями не тільки зі сфери геометрії, скульптури, живопису, музики, безпосередньо пов'язаними з влаштуванням танцювального дійства. Такий підхід до створення балету обумовлюється Мішелем де Пюром, який примітним чином

додає до зазначених компонентів ще один — «витончене віршування», неодмінно повинне, на його думку, прикрашати спектакль [20].

Яскравими підтвердженнями зв'язку театрального і придворного танцю французького бароко з поезією, і ширше — зі словом — є «*danses chantées*». Вони являють собою оригінальні номери, витримані в поширених у мистецькій і побутовій практиці танцювальних жанрах (менуету, сарабанди, гавоту тощо). У виконанні беруть участь танцюристи, співаки та музиканти-інструменталісти, що складають групу *continuo*. Ж.-Б. Люллі, по-своєму моделюючи досвід культури античності, втілив у *danse chantée* ідею оригінального «ансамблю» мистецтв у мініатюрі, де танцювальні па та їхні комбінації набули особливого забарвлення в контексті віршованої, музичної, танцювальної фрази [22].

У той час як італійська опера надавала перевагу вокальній віртуозності, у Франції танець був невід'ємною частиною оперного мистецтва. «*Danse chantée*» дозволяла більш плавно інтегрувати музику, рух і драматичну дію. Завдяки цій формі Люллі вдалося створити безперервність сценічної дії, що відрізняло його стиль від італійської опери, яка часто розбивалася на окремі арії та речитативи [8]. Танцювальні номери будувалися за принципами класичного французького балету — вони мали чітку геометричну організацію, характерну для придворних балетів XVII століття. Хореографія «*danses chantées*» обов'язково включала плавність і симетрію рухів — танцівники використовували м'які переходи, уникаючи різких рухів, що відповідало стилю барокового танцю: найчастіше використовувалися симетричні формації, в яких танцівники розміщувалися у вигляді кіл, квадратів, трикутників або хвилеподібних ліній. У масових сценах хореографія формувала динамічні композиції, де групи виконавців змінювали свої позиції у відповідь на музичні фрази [45].

У «*danses chantées*» широко використовувалися елементи придворного танцю XVII століття, зокрема:

- Pas de bourrée – серія дрібних кроків, що створювали ефект легкості та плинності.
- Balancé – ритмічні похитування корпусу з боку в бік у такт музиці.
- Plié – м'яке згинання колін для підкреслення завершення фрази або підготовки до нового руху.
- Chassé – ковзаючі кроки вперед або вбік, які використовувалися для плавного переходу між позиціями.
- Reverence – поклон, що слугував знаком поваги або завершенням сцени.

Рухи верхньої частини тіла, особливо жестика рук та нахили корпусу, були невід'ємною частиною танцю. Використовувалися декоративні кроки, які повторювали мелодійні фрази (pas de bourrée, glissades, sautés). Рухи органічно вписувалися в музичну структуру, підкреслюючи ритмічний малюнок та мелодичні лінії. Танці в операх Люллі не були випадковими – кожен рух мав глибоке символічне значення:

- Колові формації – символізували вічність, гармонію та порядок.
- Спіралеподібні рухи – відображали метаморфози або містичні перетворення.
- Підняті руки – знак божественного натхнення або піднесення духу.
- Перехресні кроки – могли символізувати боротьбу персонажа зі своїми почуттями.

Таке використання танцю перетворювало «dances chantées» на засіб вираження драматичних емоцій та новаторський театральний прийом [45].

Музична трагедія Люллі стала домінуючим оперним стилем у Франції, встановивши стандарт, який проіснував до 18 століття. Навіть після смерті композитора в 1687 році його вплив зберігався, оскільки пізніші композитори продовжували вдосконалювати та розширювати його новаторство. Згодом жанр перетворився на ліричну трагедію, а Рамо продовжив розвивати її музичну та драматичну глибину. Внесок Люллі в музичну трагедію був монументальним, оскільки він не лише визначив унікальну французьку

оперну традицію, але й вплинув на розвиток європейської опери, включаючи композиторів пізнього бароко та класицизму [7].

РОЗДІЛ 2

«Арміда» Ж. Б. Люллі: історичний аспект

«Арміда» є кульмінацією довгої та плідної кар'єри Жана-Батиста Люллі. Хоча «Арміда» не була його фінальним твором, вона стала його останньою повною музичною трагедією і завершила співпрацю з лібретистом Жаном-Філіпом Кіно. Опера здобула миттєвий і тривалий успіх: при першій постановці вона користувалася шаленим успіхом, та у XVIII столітті стала багаторічним фаворитом публіки і критиків. «Армиду» вважають однією з найбільш досконалих опер Люллі, що демонструє надзвичайно вишуканий і зрілий стиль.

2.1. Історія створення, структурно-композиційні та виконавські особливості опери «Арміда» Ж. Б. Люллі

Прем'єра, яка спочатку призначалася для королівського двору у Версалі, але неодноразово відкладалася через хворобу Люллі та короля, відбулася в Парижі 15 лютого 1686 року в публічному театрі Люллі в Пале-Рояль. Тиждень потому Генрі Бо де Сен-Фрік у листі до тосканського придворного чиновника у Флоренції виразно описав цю подію: «Натовп був такий великий, що більше ніхто не міг увійти, а на сцені стояло понад 100 осіб. Всі ложі вміщали по десять чоловік. Ви знаєте, що сімох достатньо, щоб заповнити їх, і це некомфортна тіснота. Амфітеатр, партер і галерея були настільки переповнені, що розмір натовпу не міг сприйматися без здивування. Стверджують, що того дня Люллі отримав 10 000 франків» [42]. Газета «Mercure galant» повідомляла, що «слова були визнані дуже гідними свого автора, що само собою зрозуміло, оскільки він досягає успіху в творах такого роду. Всі були зачаровані оркестром і музикою. Декорації здавалися величними і новими, а особливо театр, який розпадається на частини. Це винахід пана Берена, дизайнера Кабінету міністрів. Були гучні вигуки про

красу всіх частин, які складають п'яту дію цієї опери» [41]. Але успіх був гірким, оскільки твір не був виконаний при дворі перед королем. Композитор був глибоко вражений цією напівпублічною ганьбою. У присвяті до «Арміди», опублікованій Баллардом того ж року, він докоряє суверену за його відсутність у суміші ураженої гордості і зворушливої молитви: «Сер, з усіх трагедій, які я поклав на музику, це та, якою публіка, за свідченнями, залишилася найбільш задоволеною. Однак з усіх моїх творів саме цей я вважаю найменш вдалим, оскільки він ще не мав переваги з'явитися перед Вашою Величністю» [29].

Сюжет «Арміди» був натхненний «Визволенням Єрусалимом» Тассо («*La Gerusalemme liberata*», Torquato Tasso) і був обраний особисто в травні 1685 року Людовіком XIV, який сам танцював роль Рено в молодості в «Балеті про кохання» (1664).

Філіп Кіно, лібретист Люллі, виводить конфлікт назовні через персоніфікації: він представляє Мудрість (*La Sagesse*), Славу (*La Gloire*), Любов (*L'Amour*) і Ненависть (*La Haine*) як реальних персонажів своєї драми [22].

Насправді, ця історія добре піддається політичній алегорії. Опера починається з алегоричного прологу, в якому вихваляється мудре і славне правління короля і водночас згадується про «чудовисько», яке він переміг. Політичною подією, яка переважала у свідомості парижан на початку 1686 року, було скасування Нантського едикту 22 жовтня 1685 року, що став кульмінацією багаторічних переслідувань гугенотів. Таким чином, «монстром» став протестантизм, демонізований тут, як і в усій офіційно схваленій літературі. Метафорично ця тема прочитується і в самій трагедії: добродісний європейський хрестоносець Рено символізує католицьку Францію, а спокуслива близькосхідна принцеса-чарівниця Арміда — протестантську єресь [46].

Інструментальна увертюра опери розділена на дві частини з однаковим високопрофесійним звучанням. Вона звучить так, ніби супроводжує появу

високоповажної особи. Як зазначено в Нортонській антології західної музики, ця музика уособлює «величність, гідну короля Франції», адже увертюра часто супроводжувала його вхід до театру, якщо він був присутній на виставі.

Перша частина увертюри написана в повільнішому темпі, тоді як друга переходить до складного розміру і звучить більш енергійно. Ці два стилі змінюються аж до завершення твору, який завершується у дводольному метрі [41] (див. Додаток А-2).

У спільному шедеврі Люллі та Кіно глибока увага приділяється постійному психологічному розвитку особистості персонажа (Арміда). Згідно із твердженням Руссо, саме ця спільна робота Ж.Б.Люллі та Кіно була відома як «Жіноча опера» — така назва, швидше за все, є відображенням внутрішнього конфлікту Арміди [40].

Персонажі «Арміди»:

Слава – сопрано

Мудрість – сопрано

Арміда (маг і племінниця Гідраота) – сопрано

Рено (французька назва Рінальдо; лицар) – контратенор

Феніс і Сідонія (довірені особи Арміди) – сопрано

Гідраот (цар Дамаска) – бас

Аронт (охоронець полонених лицарів Арміди) – тенор

Артемідор (лицар) – тенор

Ненависть – тенор

Убальде (лицар) – баритон

Датський лицар (супутник Убальде) – контратенор

Демон у вигляді водяної німфи – сопрано

Демон в образі Люсінди, коханої датського лицаря – сопрано

Демон у вигляді Мелісс, коханої Убальда – сопрано [42].

Музика Люллі характеризується майстерним розташуванням пов'язаних і вкладених один в одного сегментів, подібно до насаджень у

формальному французькому саду. Мініатюрні пісні та короткі інструментальні вступи змішуються з пасажами мелодійного, виразного речитативу, утворюючи масштабні візерункові сценічні структури. П'ять дій виконувалися без перерви, з короткими музичними вступними номерами, що супроводжували ефектні зміни декорацій. Балетні епізоди в кожній дії, чи то громадянська церемонія, сцена пасторального зачарування, чи жахливий ритуал Ненависті та її послідовників, об'єднували трупи виконавців у спільній дії, де танцюристи представляли тіла колективних персонажів, а хор – їхні голоси [35].

У Пролозі Слава і Мудрість ділять сцену, за кожною з них слідує свита героїв та німф, відповідно. Використання демонів у різних іпостасях є ще одним геніальним прийомом, який Кіно використовує для зображення протилежних кінців емоційного спектру (див. Додаток А-3).

Наприклад, у Дії II демони з'являються замасковані під «героїчних пастухів і пастушок» на чолі з «водяною німфою» і співають гімн кохання: «Іграм і кохання треба віддати найкращі дні!)/«*C'est aux Jeux, c'est aux Amours, qu'il faut donner les beaux jours!*» (див. Додаток А-4).

Далі вони протиставляють Любов і Мудрість: «Залишмо юність ніжній любові; мудрість має свій час» / «*Laissons au tendre Amour la Jeunesse en partage La Sagesse a son temps*». Рено був вигнаний з табору Годфруа за вбивство лицаря Жернана, який його образив. Один з його товаришів по зброї, Артемідор, приєднується до нього у вигнанні і попереджає його про магічні чари Арміди. Тоді Рено співає про свою любов лише до слави та ратних подвигів і про своє презирство до краси Арміди. Гідраот і Арміда скликають компанію злих духів і разом наказують їм зачарувати Рено і віддати його на поталу їхньому гніву. Ми бачимо, як Рено наближається до берега річки, потім кидає зброю, щоб ковтнути свіжого повітря. Рено занурюється в гармонію природи і засинає на галявині.

Сплячий Рено оточений демонами в образах Німф, Пастухів і Пастушок, які заковують героя в ланцюги з квітами (див. Додаток А-5).

З'являється Арміда, нетерпляча до помсти, з кинджалом у руці. Вона хоче влучити в Рено, але не може цього зробити. Щойно вона бачить полоненого, її лють зникає. Горда чародійка зворушена коханням, новим досвідом, який є водночас її радістю і соромом. Щоб приховати свою слабкість, вона закликає Зефірів, які піднімають її та Рено в повітря.

У Дії III/IV, навпаки, демони з'являються у своїх істинних формах як послідовники Ненависті і співають: «Чим більше людина пізнає любов, тим більше вона її зневажає; ми знищимо її злу силу» / «Plus on connait l' Amour, et plus on le deteste; detruisons son pouvoir funeste» (див. Додаток А-10), після чого армія Ненависті буквально знищує зброю Любові, спалюючи і трощаючи все, що потрапляє на очі, натякаючи на битву між військами Гідраота і Годфруа, з якої починається опера [33, 47].

Кіно також включає сильні алюзії на грецьку міфологію та римську античну епопею у своєму лібрето. Історія про великого героя, який тимчасово затримується на шляху до своєї долі (devoir) через кохання до могутньої жінки, нагадує історію Дідони та Енея, розказану в «Енеїді». Цей зв'язок найсильніше простежується в IV і V діях, де Арміда відчайдушно намагається домогтися свого — зупинити втечу Рено, а потім у відчаї руйнує свій палац. Крім того, Кіно витрачає багато часу на те, щоб підкреслити магічні здібності Арміди [13].

Одним із найяскравіших моментів опери є монолог Арміди з 5 сцени II Дії. Цей епізод вважається «одним із найвражаючих речитативів у творчості Люллі» [38]. Арміда, залишившись наодинці зі своїми думками, під акомпанемент continuo, віддається абсолютно протилежним настроям: від вихваляння своєї сили до раптових спалахів гніву. В її руці — кинджал, а в словах — непохитне бажання помститися Рено, лицарю, який зірвав її план тримати в полоні хрестоносців. Хоча оркестровка сцени досить проста, драматична інтерпретація ритму, акценти на низхідних долях та часте використання пауз надають цій сцені особливої глибини та напруження [35, 47] (див. Додаток А-6).

Головний конфлікт героїні пов'язаний із Рено, який узяв на себе героїчну місію визволення полонених лицарів. Це розпалює люті Арміди, яка прагне вбити його, поки він безпомічно спить під впливом її магічного закляття. Однак вона несподівано стикається із внутрішнім конфліктом: її голос стає лагідним, а рішучість слабшає. Арміда раптом усвідомлює, що закохалася у свого ворога.

Крім того, острівне середовище, де вона спокушає Рено нагадує спокушання чарівницею Каліпсо Одиссея в «Одіссей». Нарешті, спосіб порятунку Рено Убальдом і Ле Шевальє Дануа нагадує історію про Персея та Медузу: в обох історіях особливий світловідбиваючий щит (що символізує істину) є засобом порятунку [21].

Двічі лібрето вимагає складної сценічної техніки: у вступі, що з'єднує II і III Дії, під час якого демони, переодягнені в ніжних зефірів, забирають Арміду і сплячого Рено з пасторального берега річки; і в кінці опери, коли чарівний палац Арміди руйнується вщент. Протягом всієї опери оркестр створює характер і настрій — як у дзюркотінні флейт і приглушених струнних під час зачарованого сну Рено, широких стрибках і нерівних ритмах входу Арміди з кинджалом у руці, гарчання повторюваної басової лінії церемонії Ненависті та гіпнотичних, спокусливих безперервних варіаціях на нескінченно циклічному гармонічному малюнку в розтягнутому танці (пасакалія) у V Дії [11] (див. Додаток А-7).

У своєму обговоренні музики Ніколас Кук (Nicholas Cook) стверджує, що існує протиріччя між тим, що говорить Арміда, і тим, що музика розповідає слухачу. Використовуючи техніку шенкеріанської графіки, Кук показує, що рішучі заяви Арміди — «Я понижу його непереможне серце!» («je vais percer son invincible coeur!») і «що виправдовує мою люті!» («qu'il ergouve toute ma rage!») — не дають жодної ґрунтовної підтримки, викриваючи себе як порожні погрози та пусті вихваляння. Замість того, щоб переповідати аргументи Кука, я продемонструю, як виражається ця невідповідність між музикою і текстом [18].

З перших моментів оркестрової прелюдії ця сцена спирається на мелодичний контур і специфічні інтервальні стрибки, щоб передати свій драматичний зміст. Загалом, мелодичне сходження співвідноситься з почуттями ненависті чи гніву Арміди (її тріумф), тоді як хід вниз – її любов або відчай (її поразку). Певні мелодійні інтервали використовуються в поєднанні з контуром для того, щоб надати додаткового відтінку зображеним емоціям. Ще до того, як Арміда промовляє, гармонія слухових асоціацій готує слухача до майбутньої внутрішньої боротьби. В першому та другому тактах мелодія різко підіймається вгору від ноти соль другої октави до ноти сі другої октави, після чого раптово падає вниз на малу сексту. Далі, у другому та третьому тактах, мелодія трохи заспокоюється, рух стає тіснішим. Але знову відбувається стрибок – вниз на квінту (від ноти фа-дієз до ноти сі). Цей стрибок передує невеликому підйому – від ноти ре до ноти фа-дієз (див. Додаток 8). Усе це створює враження внутрішньої боротьби та напруження, яке то наростає, то спадає [47].

Коли входить Арміда, здається, що все нарешті під контролем: вона співає арпеджію в тональності мі мінор в тактах 20-22, повторюючи тріумфальну кварту від сі першої октави до мі другої октави, коли вона співає: «Нарешті він у моїй владі». В її крижаній броні з'являються тріщини, вони починають швидко даватися взнаки, коли її почуття до Рено (в даному випадку — ненависть) виходять на поверхню в тональності соль мажор (такти 23-24) — лад помсти, про який йшлося вище, і стрибок вниз на слові «помста» (такти 25-26) [31, 47] (див. Додаток А-9).

Невдовзі стає зрозуміло, що Арміда трохи перегинає палицю, перебільшено висловлює протест. Після третьої спроби розбудити себе для замаху на вбивство енергійним мелодійним підйомом, ініційованим черговим стрибком на чисту кварту (такти 30-31), вона намагається вбити Рено і розуміє, що тіло її не слухає. У цей момент відбувається різка зміна регістру (стрибок вниз на велику сексту, за яким слідує низхідне арпеджію), що вказує на вагання і невпевненість Арміди (див. Додаток А-10). Кожна наступна

вказівка боротьби Арміди артикулюється подібним чином: «Вперед!», «Зробити це!» і «До помсти!» викладені висхідними стрибками чистої квати, по мірі зростання відчаю Арміди, в той час як відповідні їм фрази заперечення викладені низхідними арпеджіо (див. Додаток А-11) [13, 47].

Паузи, які Люллі використовує у тактах 38–42, чудово ілюструють її вагання між бажанням помсти і любові. Врешті-решт, Арміда обирає більш людський шлях: замість того, щоб убити Рено, вона накладає на нього закляття, щоб змусити його закохатися в неї (див. Додаток А-12)[47].

У цій частині бас стає більш виразним, а гармонія підтримує мелодійний розвиток. Емоції Арміди передаються через музичний супровід, який викликає відчуття ідеалізму та пристрасті. Структура нагадує менует, а повторення грають важливу роль: оркестр спочатку виконує основну мелодію, а Арміда повторює її, додаючи власні емоції. Музичний супровід плавно переходить від сповненого сумнівів настрою до танцювальних мотивів, що поєднують оркестрові прелюдії та різні стилі речитативу [30].

Схема римування сцени також вказує на різні тонкі (і не дуже) зміни в диспозиції Арміди. В перших двох куплетах вона горда і впевнена, проголошуючи свої наміри згідно зі схемою рими АВАВ. У третьому куплеті вона стає нетерплячою і переривається, співаючи прямо римовану пару («*Par lui tous mes captifs sont sortit d'esclavage, qu'il eprouve toute ma rage*»), ніби також проговорюючи на тему хоробрості Рено в порятунку своїх товаришів, вона втрачить рішучість убити його (див. Додаток А-13). Її змінений душевний стан у другій частині сцени також виявляється ізольованим використанням схеми римування АВВА (у восьмому та дев'ятому куплетах): зміна підкреслює заключний рядок дев'ятого куплета, «*Il semble etre fait pour l' Amour*» («Він ніби створений для кохання»), джерело всіх проблем – Арміда (див. Додаток А-14). Нарешті, коли вона знаходить рішення своєї дилеми, яке їй подобається (а саме, щоб її та Рено перенесли на віддалений острів) і приступає до виклику демонів, схема рими «*po nonsense*» третього

куплету повертається, щоб створити простий дизайн AABBC для останніх трьох куплетів сцени [31, 47].

Дія III містить арію, де композитор наважується на більш сміливі стрибки інтервалів: «Ah, si la liberté me doit être ravie» / «Ах, якщо свобода повинна бути вирвана у мене» (див. Додаток А-15), тоді як короткий мотив «Ah que son amour est différent du mien» («Ах, яке інше його кохання з мого») нагадує ніжний плач (див. Додаток А-16) [47].

Четверта дія, слабша, розповідає про випробування і нещастя рятувальної експедиції на чолі з двома лицарями, озброєними чарівним щитом і мечем (дивно для християн, але світ ліричної трагедії просякнутий чудесним), які повинні привести Рено до тям. Переходи стають дуже плавними, роблячи межу між речитативом, аріями та арієтами. Ритурнель використовується менше, музична прогресія розслаблена.

У V дії розкривається розчарування Рено у всіх сенсах цього слова, і Кіно дозволяє йому зізнатися: навіть без магії він був закоханий в Арміду («Ти будеш після слави / Те, що я буду любити найбільше»). Що ж до прекрасної сарацинки, то вона ретельно змальована як всесильна людоджерка, неспокійна коханка, відчайдушна, збожеволіла від пристрасті і, зрештою, нещасна і гідна співчуття (жалісливо «J'irai dans les combatsn j'irai m'offrirrai aux coups / Qui seront destinés pour vous», див. Додаток А-17) [32, 47].

Більша частина V дії представлена у вигляді речитативів, що наближують вокальну партію до природного мовлення. Використовується *récitatif accompagné* (супроводжуваний речитатив), в якому оркестр підтримує вокальну лінію через виразні гармонічні зміни, підкреслюючи драматичні моменти. В більш спокійних епізодах застосовується *récitatif simple*, де вокальна лінія з мінімальним супроводом нагадує живу мову з характерними ритмічними змінами. Арміда виконує партію сопрано, що охоплює широкий діапазон, із різкими переходами між регістрами, які підкреслюють її емоційний стан. Гармонічна структура змінюється залежно від настрою Арміди: від мінорних тональностей у сценах розпачу до

мажорних акордових побудов, коли вона ще намагається його зупинити. Хорові сцени в V Дії виконують роль магічного фону, який посилює драматичне напруження. Вокальні партії хору використовують зворотні ритми, синкопи та переклички голосів, створюючи ефект містичної атмосфери. Оркестровий супровід активний: використання маршеподібних ритмів у басах символізує невідворотність долі Арміди [46].

В «Арміді» пасакалія набуває величезних розмірів (330 тактів). Починаючи з оркестру та тріо флейт, він продовжується куплетами, які співає соліст («The pleasures have selected for asylum»), а потім виконується хором. 2-му та 3-му куплетам передують ригурнелі, що робить тему пасакалії п'янкою, потім завершення твору відбувається симетрично з повторенням 1-го куплету (куплет+приспів) / ригурнелі / 1-й куплет (див. Додаток А-18). Видання базується переважно на партитурі, надрукованій під керівництвом Люллі в 1686 році, з додатковою інформацією, взятою з двох рукописних скрипкових партій (єдиних партій, що збереглися з оригінальних оркестрових матеріалів), лібрето, надрукованого для прем'єри, та групи вокальних та інструментальних партій, що збереглися з паризьких постановок «Арміди» початку 18-го століття [37, 47].

2.2. «Арміда» Ж. Б. Люллі як зразок «Tragédie en musique»

«Армиду» Жана-Батіста Люллі можна впевнено назвати музичною трагедією (*tragédie en musique* або *tragédie lyrique*), оскільки в ній дотримано умовностей окремого жанру французької барокової опери, який Люллі започаткував у співпраці з лібретистом Філіпом Кіно. Нижче нами представлено декілька аспектів, чому «Арміда» відповідає цьому канону.

1. Структура та драматичні теми

Трагедія як центральний елемент: Термін «трагедія» відображає серйозні і часто піднесені теми опери. Хоча «Арміда» включає міфологічні та фантастичні елементи, її ядро обертається навколо глибоких людських

емоцій, таких як любов, ненависть і внутрішній конфлікт, що відповідає трагедійній традиції.

Як і інші твори цього жанру, «Арміда» складається з п'яти дій, дотримуючись класичної традиції французького драматичного театру.

У центрі уваги – благородні характери та моральні дилеми: головна героїня Арміда – чаклунка, яка розривається між ненавистю до свого ворога, хрестоносця Рено, та всепоглинаючим коханням до нього. Цей конфлікт втілює складність і психологічну глибину, характерні для трагічної драми.

Вважаємо доцільним навести цитату Шан Юн: «Трагедія передбачає певний час (але не історію, а одночасно Сьогодення та Вічність) і особливий тип героя і конфлікту... Трагічна дія завжди пов'язана з присутністю трансцендентного (курсив наш – Ш. Ю.), тобто сили, яку трагічний герой не контролює, з якою не дає собі ради. Однак трансцендентне може бути представлено як божественним (Есхіл, Софокл), так і пристрастю (Шекспір, Расін) або цінностями, що продиктовані громадським порядком, державою (Корнель)». Зазначимо, що аналогічна духовно-сміслова специфіка відрізняє і власне «Арміду» — «ліричну трагедію» Ж. Б. Люллі, в рамках якої ідея протистояння обов'язку й особистого початку, високий морально-етичний тонус буття її головних героїв, незалежно від місця і часу дії, визначають сутність даного жанру і його духовно-містеріальний підтекст. У результаті герой класичної трагедії, що «виражає свою волю через повне усвідомлення зробленого вибору, прагне ... до героїчного ідеалу, досягти який можна, тільки пройшовши через випробування, це самостійне зусилля людської волі, що знаходить відповідність ... в божественних задумах» [9]. Повертаючись до узагальнень щодо поетики класицистичної трагедії, необхідно відзначити, що позначений раніше духовно-патетичний, героїзований тонус її репрезентації був також визначений вокальною специфікою акторської декламації, на якій наполягали самі автори трагедій і яка багато в чому визначила в подальшому декламаційну «домінанту» інтонаційного ладу «ліричної трагедії» Ж. Б. Люллі, в тому числі і «Арміди» [28].

2. Музичні інновації

Інтеграція музики і драми: музична трагедія Люллі є бездоганим поєднанням музики, поезії та видовища. Музика не просто прикрашає драму, а поглиблює її емоційний та наративний вплив.

Використання французької увертюри: «Арміду» відкриває велична французька увертюра, характерна риса оперного стилю Люллі, що задає урочистий і драматичний тон. У цьому плані легко звернутися до музики. Однак ця реакція не відповідала б ідеям кінця 1680-х років. Музика створювала більше проблем, ніж рішень для сучасників Люллі та Кіно, оскільки існувало уявлення про те, щоб через використання музики побачити значущість функції опери в ліричному театрі. Трагедія розглядалася як ядро *tragédies en musique*; музика ретельно тримала суб'єктивний і додатковий статус. У той час, коли музика розглядалася як додаткова до драми і часто відкидалася як небезпечно чуттєва через неясний сенс, який пов'язувався з нею, в «Арміді» робиться свідомо спроба визначити оперу як щось інше, ніж другорядна імітація чи проста гра звуків і прикрас [46].

Речитативний стиль: Люллі розробив надзвичайно виразний речитативний стиль, який віддзеркалює ритми та інтонації французької мови, посилюючи драматизм та розвиток персонажів. Вокальний розподіл творів Люллі, порівняно з італійськими операми того часу, звучить досить «сучасно»: жодних кастратів, тенори для юного героя, басы для королів чи лиходіїв. Починаючи з «Прозерпіни» («*Proserpine*»), Люллі мав у своїй трупі одну з перших французьких оперних зірок, Марі Ле Рошуа (Marie Le Rochois, бл. 1650–1728). За її участі відбулась прем'єра деяких його головних жіночих ролей і з'явилася у відновленнях попередніх робіт; вона була особливо відомою за виконанням ролі Арміді. Для цієї ролі Люллі написав аж чотири монологи. Взірцем декламації, характерної для ідеології Люллі, став той, що звучить у другій дії «Арміди», «*Enfin, il est en ma puissance*», під час якого героїня розуміє, що закохується в полоненого Рено (див. Додаток А-19). «Арміда» також закінчується незвичайно — монологом героїні, а не

дивертисментом. Танцювальні номери включають сольні вокальні або хорові елементи — особливо до текстів, схожих на прислів'я, які отримали назву «максимальних звучань». Ця особливість залишилася в трагедіях у музиці вісімнадцятого століття [24].

3. Поєднання танцю і видовища

Французькі глядачі часів Люллі мали глибоку любов до танцю та візуальних видовищ, і «Арміда» відповідає цим очікуванням. В опері є складні балетні номери, такі як дивертисменти, які додають постановці величі та привабливості. Ці танці, разом із розкішною постановкою та спецефектами, сприяють тому, що оперу називають трагедією в музиці, поєднуючи трагедію з візуальними та аудіальними принадами придворних розваг. Одна з найбільш складних і чутливих характеристик трагедій у музиці в контексті французького театру XVII століття акцентує увагу на візуальному представленні. Драматургія сімнадцятого сторіччя була сконцентрована на тому, як щось можна, мусить чи не повинно бути показане аудиторії [20].

Tragédies en musique більшою мірою, ніж будь-який інший драматичний діалект, акцентували увагу на візуальних подіях або надприродних подіях і спеціальних ефектах. Усі опери цього періоду загалом узгоджувалися з ідеєю важливості презентації в опері. Однак «Арміда» Люллі показує, що питання представлення в опері початку XVII століття є більш складною ідеєю. Хоча французька опера визначається через прекрасне по відношенню до її розмовного відповідника (французька класична трагедія), єдина сцена «Арміди», яка загальноновизнана музикознавцями сімнадцятого та вісімнадцятого століть як найзворушливіша сцена з усіх tragédies en musique, це та, в якій важливість візуалізації призупинено [46].

Візуальне багатство видовища в «Арміді» навмисно фокусується, а потім навмисно віддаляється, намагаючись спонукати глядача спостерігати те, що вислизає від візуального, те, що неможливо представити на сцені. Увага повертається до пристрасі та голосу, який її виражає, саме в ті

моменти, коли візуальне припиняється. В «Арміді» Люллі та Кіно не лише зробили голос драматичною сутністю, але, пов'язавши його з естетикою піднесеного, вони прагнули визначити ранню французьку оперу, яка, на відміну від свого розмовного аналога — «Визволений Єрусалим» — з першої сцени увага зосереджена на ефекті «бачити та бути побаченим». Чаклунство, очевидна метафора «жіночої хитрості», додає візуальній важливості видовища, яке, очевидно, підтримує *merveilleux*. Жінку як чарівницю чи спокусницю часто карають за владу над чоловіками. Ця ідея повторювалася протягом всієї історії опери, від «Атіса» Люллі та «Медеї» Шарпантьє до «Манон» Массне та «Саломеї» Штрауса. В опері Люллі покарання Арміді — це те, що Рено залишає наприкінці [46].

Оскільки мова йде про владу, зокрема довільну чи надприродну владу, можна сказати, що *merveilleux* має гендерний вимір у багатьох операх; надприродні сили богині чи чарівниці, що демонструє передбачуваний «природний» достаток її сили як жінки. Таким чином, коли Арміда звертається до магічних сил, вона використовує їх лише як доповнення до обраної зброї своєї краси та, точніше, своїх очей. Експліцитність акценту Кіно на силі очей Арміді (які не дуже відрізняються від Тассо) є центром екстравагантних описів фізичної краси чарівниці в поемі [37].

У своїй статті Дж. Ле Бланк (Judith Le Blanc) приписує їй «жіночий» характер і стверджує, що Арміда є найеротичнішою з опер Кіно. Дійсно, і це не останній із парадоксів твору, передаючи мораль відмови від земних задоволень, моменти, які ми пам'ятаємо, це ті моменти, які запрошують насолоди життя, як-от пасакалія: «...Якби любов завдавала лише болю / Закохані птахи не співали б так багато...Зимою наших літ любов уже не панує. / Прекрасні дні, що ми втрачаємо, назавжди втрачені» (V, 2); і чудовий хор демонів у вигляді німф, пастухів і пастушок (II, 4), які «зачаровують Рено і заковують його під час сну гірляндами квітів»: «Ах! яка помилка, яке божевілля / Не радіти життю / Це ігри, це кохання, / Що ми повинні дарувати добрі дні» (див. Додаток А-20) [32].

4. Міфологічний та алегоричний зміст

Історія Арміди взята з епічної поеми Торквато Тассо, яка забезпечила благородну, алегоричну та героїчну оповідь, що відповідає жанру. Хоча місце дії є фантастичним, теми часто резонують з універсальними людськими проблемами та моральними питаннями, підносячи історію до рівня трагедії [13].

5. Королівський патронат та ідеали абсолютизму

Опери Люлі, включаючи «Арміду», були написані під патронатом Людовика XIV. Вони часто відображали велич, порядок та ідеали французької монархії. Баланс розуму, емоцій та видовищ в «Арміді» відповідає цінностям, які пропагував двір Короля-Сонця, що підкріплює її класифікацію як вишуканого та благородного жанру [2].

Абсолютизм, політична доктрина, що централізувала владу в руках монарха, визначив як зміст, так і структуру «Арміди». В опері ці ідеали відображені різними способами:

а) Боротьба між розумом і пристрастю

Характер Арміди втілює напругу між емоційним сум'яттям (її любов'ю до Рено) та очікуванням порядку і контролю (її ненавистю до нього як до ворога). Це віддзеркалює абсолютистську філософію Людовіка XIV, де індивідуальні пристрасті та хаос підкорюються на користь дисципліни та розуму. Остаточна перемога розуму Рено над чарами Арміди (коли він чинить опір її магічному впливу і втікає) відображає абсолютистський акцент на раціональному порядку, що переважає над емоційними чи хаотичними силами.

б) Використання міфології та алегорії

У французькій бароковій опері міфологічні та алегоричні сюжети часто слугували непрямым коментарем до сучасної політики. «Арміда» опирається на епос Торквато Тассо, оповідь про Перший хрестовий похід, щоб створити світ благородних воїнів і моральних дилем. Арміда, як чаклунка, символізує безлад, пристрасть та ірраціональні сили, що загрожують соціальному та

політичному порядку. Її поразка і перемога героїчного Рено зміцнюють абсолютистський ідеал про те, що розум, дисципліна і вищі принципи завжди будуть перемагати [24].

Таким чином, «Арміда» є прикладом музичної трагедії, поєднуючи елементи французької класичної трагедії (серйозні теми, моральні дилеми, благородні персонажі) з музикою, танцем і видовищем, щоб створити багаторівневий і емоційно резонансний досвід.

2.3. «Арміда» Ж. Б. Люллі: сценічне втілення

Сценічне втілення «Арміди» Ж.-Б. Люллі стало апогеєм французької *tragédie en musique*. Опера поєднала музику, танець, театральне мистецтво та візуальну пишність, створюючи унікальний синтез мистецтв, що вражав сучасників. Французька Королівська академія музики (*Opéra de Paris*) у XVII столітті була відома своїми грандіозними постановками. Для постановки «Арміди» часів короля Людовіка було використано масштабні змінні декорації, створені придворними художниками, що відтворювали східний колорит, чарівні палаци, зачаровані ліси, магічні печери. Серед основних сценічних локацій:

- Палац Арміди – чарівне місце, де вона тримає Рінальдо під дією магічних чар;
- Зачарований ліс – магічний простір, де Арміда виконує свої заклинання;
- Демонічний підземний світ – місце виклику демонів (ефект вогню та диму);
- Остання сцена – руйнування палацу – складний сценічний механізм створював ілюзію обвалення стін, коли Рінальдо тікає від заклять Арміди.

У постановці використовували мотузкові механізми для підйому персонажів у повітря. Рухомі декорації змінювали сцену просто на очах у глядачів. Гра світла та диму створювала ефект магії [44].

Сценічна машинерія у постановці «Арміди» Ж.-Б. Люллі була одним із ключових елементів, які вражали глядачів та створювали ілюзію чарівного світу. Королівська академія музики (Opéra de Paris) у XVII столітті використовувала складну театральну механіку, розроблену інженерами, що працювали над придворними видовищами Людовіка XIV.

В «Арміді» була використана система змінних декорацій (*changement à vue*) для миттєвої зміни сцен — за допомогою розсувних і підйомних декорацій сцена могла трансформуватися буквально перед очима глядачів. Використовувалися рухомі панелі та задники, які пересувалися по спеціальних рейках. Система куліс та перспективне малювання створювали глибину сцени, роблячи візуальне сприйняття динамічним [19].

Опера починалася в палаці Арміди, але сцени магічним чином змінювалися — наприклад, перетворення зачарованого саду на зруйновані руїни. Іноді сцени змінювали під час танцювальних номерів, що ще більше підкреслювало магічну атмосферу опери.

Давайте розглянемо основні технічні прийоми та механізми, що використовувалися в постановці «Арміди».

Машинерія використовувалась для створення ефекту левітації, перетворень і появи демонів — особливо у сценах магічних ритуалів Арміди. Спеціальні підйомні механізми на мотузках і блоках дозволяли персонажам злітати над сценою. Під сценою були спеціальні пастки (*trappes*), через які з'являлися та зникали персонажі — наприклад, раптом зникали демони або руйнувався трон Арміди. Рухомі платформи дозволяли піднімати або опускати героїв, створюючи ефект зміни простору. В сценах чарівного перетворення використовували поворотні платформи, які дозволяли швидко міняти персонажів. Однією з найефектніших сцен була миттєва трансформація зачарованого саду в пустку — частини декорацій зникали вниз у пастки, а інші поверталися на спеціальних обертових механізмах [23].

У сцені, де Арміда викликає демонів, із-під сцени виринали примарні створіння, а в небі з'являлися літаючі духи. Наприклад, в кульмінаційній

сцені, коли Арміда благає сили пекла допомогти їй помститися, демони спускаються на сцену з-під купола театру. Боги та ангели також з'являлися у небі, що створювало ефект небесного втручання. Підвішені фігури використовували спеціальні важелі та противаги, щоб рухати персонажів плавно і природно [22].

У сценах чаклунства використовували димові машини (спалювали спеціальні смоли для створення густого туману). Синє та червоне освітлення імітувало пекельне полум'я або блискавки під час виклику демонів. Однією з найбільш вражаючих сцен була кульмінаційна сцена, коли Арміда в люті знищує свій палац, вогонь і дим створювали ілюзію руйнування чарівного замку. Піротехнічні ефекти в деяких сценах робилися за допомогою палаючого спирту або порохових сумішей, але такі експерименти часто були небезпечними [37].

Театральна машинерія дозволяла створювати гуркіт грому та містичні звуки. Впливові сцени, такі як заклинання Арміди, супроводжувалися таємничим гулом і звуками «з потойбічного світу». Використовували спеціальні барабани та приховані інструменти, щоб підсилити враження. У сценах появи демонів приховані музиканти грали на низьких струнах та вітрових інструментах, щоб створити моторошну атмосферу.

Складна світлова система (*jeu de lumières*) мала важливе значення в реалізації містичних та емоційно насичених образів. У постановці використовували дзеркала та свічки, щоб створювати загадкове освітлення. Спеціальні кольорові фільтри перед ліхтарями надавали сценам драматичного ефекту. Світло могло імітувати зміну часу доби — від ясного дня до похмурої ночі або блискавичної бурі. Відблиски світла на золотих і срібних декораціях створювали ефект магічного сяйва. Важливі сцени освітлювали з різних кутів, щоб підкреслити емоції персонажів (наприклад, обличчя Арміди в сутінках, коли вона розривається між коханням і ненавистю) [34].

Люллі завжди приділяв особливу увагу балету та костюмам, оскільки танець та зовнішня переконливість персонажів відігравали ключову роль у французькій опері:

- Арміда носила розкішні костюми в східному стилі, що символізували її міць та чарівність.
- Воїни-хрестоносці мали героїчні плащі, оздоблені золотом та сріблом, що підкреслювали їхній статус.
- Балетні сцени, особливо у дивертисментах, містили французькі придворні танці та характерні «східні» рухи, що імітували екзотичну атмосферу.

Хореографію створив П'єр Бошан (Pierre Beauchamp) – придворний танцівник Людовіка XIV, який допоміг інтегрувати балет у драматичну структуру опери [23].

Окремі історії виконання в цьому дослідженні підкреслюють зв'язки, які опери Люллі зберігають із політичною ідеологією Людовіка XIV: незалежно від того, чи провінційні оперні постановки висвітлювали чи нівелювали політичні алюзії в операх Люллі, вони залишалися пов'язані з абсолютизмом. Структура влади абсолютизму розірвалася під час Французької революції, і все ж опери Люллі збереглися за межами стародавнього режиму Франції та продовжують з'являтися на сучасних сценах Європи та Північної Америки. «Арміда» була вперше виконана 15 лютого 1686 року Паризькою оперою в Театрі Пале-Рояль у декораціях Берена в присутності Великого Дофіна. Опера була добре сприйнята парижанами і була відроджена Паризькою оперою в 1703, 1713–14, 1724, 1746–47, 1761 та 1764 роках. Між 1686 і 1751 роками «Арміда» була представлена в Марселі, Брюсселі, Ліоні, Люневілі і, можливо, в Меці, а також була поставлена за кордоном у Гаазі, Берліні (з редакціями Карла Генріха Грауна) і, очевидно, у двох концертних виставах у Римі [1].

Дослідниця Гарвардського університету вказує, що завдяки ретельним дослідженням Луїс Росоу, вдалось дізнатись, що четверта дія «Арміди»

зазнала драматичних змін у XVIII столітті в Парижі, коли режисери експериментували зі способами зробити дотичну дію більш значущою для центрального сюжету опери. Лібрето, надруковані для постановки «Арміди» в Академії музики в Ліоні в 1740-х роках, демонструють настільки ж різкі, але різні зміни четвертої дії опери. Використовуючи лібрето, надруковані для провінційних постановок, дослідниці вдалось задокументувати музичні та текстові зміни, яких зазнали опери Люллі, коли вони поширювалися Францією.

Порівнюючи провінційні лібрето з їхніми паризькими аналогами, можна визначити, коли і як провінційні постановки опер Люллі відрізнялися від паризьких інтерпретацій трагедій [43].

«Арміду» виконували так само, як і за життя Люллі, до 1740-х років, за винятком однієї великої зміни: починаючи з 1697 року, четверту сцену IV Дії було вирізано. Музикознавець Л. Росоу детально досліджує бурхливе сприйняття та історію виконання четвертої дії «Арміди». Згідно з дослідженням Росоу, глядачі XVII та XVIII століть загалом не сприймали IV Дію, яка відходила від центрального сюжету опери про стосунки між Рено та Армідою, щоб представити рятівників Рено – Убальда та датського лицаря. Ми зустрічаємося з лицарями в IV Дії, 1 сцені, коли вони стикаються з монстрами в пустелі на шляху до палацу Арміди. Під час сутички лицарів пустеля раптово перетворюється на прекрасний острів. Кожному лицареві протистоїть звабливий демон під виглядом його коханої, що чекає вдома: датського лицаря спокушає його демон у 2 і 3 сценах, а Убальд бореться з демоном у 4 сцені, заключній сцені IV Дії. Обидва лицарі остаточно протистоять наступам демонів і пропонують моральні поради аудиторії про небезпеку кохання, передбачаючи рішення Рено залишити Арміду наприкінці опери. У відповідь на неприязнь публіки до цього порушення основної сюжетної лінії «Арміди», наступники Люллі в Паризькій опері вирішили скоротити 4 сцену IV Дії, у якій Убальд спокушається своїм демоном, щоб швидше повернутися до Арміди та Рено. Сцена 4 була вперше відкоригована

в 1697 році, за рік до другої постановки опери Ліонською академією музики. Але в 1698 році Музична академія в Ліоні зберегла четверту сцену IV Дії у своїй постановці [43].

Швидше за все, Леґуей вирішив заради зручності виконати «Арміду» саме так, як він поставив її в 1689 році. Хоча з постановки 1689 року не збереглося жодного лібрето, розумно припустити, що ця постановка була слідом за лібрето, який Люллі та Кіно надрукували для власної прем'єри 1686 року.

Паризька опера відродила «Арміду» в період 1713-1714 рр. — за чотири роки до першого перебування Тулу в Опері — і в 1724 р., у рік, коли Тулу від'їхала до Ліона. Тулу пішла до того, як Паризька опера представила «Арміду» в листопаді. Можливо уявити Тулу як прихильницю прийняття практики Паризької опери щодо вилучення фінальної сцени IV Дії. В той час, як Тулу могла би підтвердити доцільність скорочення, директори Академії витончених мистецтв, ймовірно, також дізналися про скорочення іншим шляхом. Крістін, яка жила в Парижі до 1713 року, можливо, бачила відродження Паризької опери в 1713 році, перш ніж переїхати до Ліона. Критика Дії IV також поширювалася в 1720-х роках у *Mercure Galant*, яку Крістін і Бергірон, швидше за все, читали. В той час як пропуск останньої сцени IV Дії відображає наслідування паризьких підходів до «Арміди», пропуск другої половини 2 сцени і всієї 3 сцени знаменує розвиток інтерпретації опери, унікальної для Ліона [41].

Після смерті Люллі провінційні співаки продовжували подорожувати до Парижа в пошуках кар'єри в Паризькій опері. Деякі з цих артистів, повернулися до рідного міста після того, як зробили кар'єру співаків у Парижі, щоб насолоджуватися зірковими ролями в провінційних постановках. Їхні історії привернули набагато менше уваги в історії музики, ніж зусилля Перена та його лангедоських художників. Як згадує Н.Роул у своїй роботі, наприклад, сопрано Ліона Мадлен Тулу кілька сезонів співала як хористка в Паризькій опері в 1720-х роках, перш ніж повернутися до Ліона, щоб взяти

головну роль в «Armide» в місцевій Академії витончених мистецтв. Режисери, які мали професійні зв'язки в Паризькій опері та Версалі, також мігрували між столицею та провінцією. В 1749 році Жак-Симон Манго (1718-1772 рр.), зять Жана-Філіпа Рамо і колишній музикант Версальської Великої Екюрі, став директором Ліонської Академії Музики. Він створив версію «Арміди», яка набагато більше відповідала нещодавнім паризьким відродженням трагедій, ніж скороченим версіям опер, створених його попередником, під впливом його особистих і професійних суспільств у Парижі. Таким чином, вивчення провінційних постановок Люллі розкриває мережу оперних артистів, які перетинали королівство, уніфікуючи смаки в репертуарах, рекламуючи опери Люллі, навіть дозволяючи провінційним компаніям розробляти унікальні підходи до виконання репертуару [43].

Як вказує у своїй роботі Ребека Арент (Ahrendt Rebekah), лібрето «Armide» 1742 та 1750 років ідентичні в усіх відношеннях. Порівнюючи лібрето з паризьким варіантом, опублікованим під час відродження «Armide» у 1724-1725 та 1745-1746 роках, виникає кілька відмінностей між постановками. Найбільш значні зміни зосереджені на пролозі та Дії IV. Бержірон і Манго виключили пролог, який Паризька опера не вирізала до 1761 року, вносячи численні інші зміни в текст опери. Вони також внесли незначні зміни в II і III Діях. У II Дії ліонські лібрето зберігають танцювальну пісню «On s'étonneroit moins que la saison nouvelle», яку співає Une Bergère héroïque, яка, хоча й збереглася в паризькій постановці 1724-1725 років, була вирізана в Паризькій опері у 1745 і 1746 роках (див. Додаток 21). Ліонські постановки також зберегли хор, «Au! Quelle erreur!», який паризькі постановки 1745 та 1746 років виключили (див. Додаток А-22). Нарешті, Бержірон і Манго зберегли арію La Haine, «Plus on connoit l'Amour» (III, 4), яку Паризька опера також усунула в 1745 і 1746 роках (див. Додаток А-23). Найсуттєвіша відмінність між паризькою та ліонською версіями «Арміди» полягає в трактуванні IV Дії. Наслідуючи постановку Академії витончених

мистецтв, в «Арміді», у якій зіграла Мадлен Тулу, Бержірон і Манго виключили другу половину IV Дії, 2 сцену, а також сцени 3 і 4 [11, 47].

Відстеження зміни артистів і реконструкції провінційних вистав розкриває труднощі в рецепції зі значним політичним значенням. У цей період відбулася драматична централізація королівської влади у Франції та піднесення Парижа як культурного ядра Французького королівства. Цей фон французької соціально-політичної трансформації та потрясінь, як стверджує Дж.Міллер, відображено в провінційних постановках опер Люллі, де ми бачимо спільноти, які домовляються про культурну та політичну ідентичність по відношенню до Корони. Враховуючи тісний зв'язок опер Люллі з абсолютистською ідеологією, є сенс припустити, що їх провінційні вистави стали місцем для роздумів про нав'язування більш абсолютистських відносин з монархією під час правління Людовика XIV і Людовика XV (правління 1715-1774) [36].

Серед сучасних можна виділити декілька постановок «Арміди». 5 листопада 2005 року, майже через 320 років, за присутності Opera Atelier of Toronto відбулась північноамериканська прем'єра «Арміди» під керівництвом диригента Ендрю Паррота та музичного керівника Девіда Фалліса [21].

Також варто пригадати постановку «Арміда» у Театрі Єлисейських полів (Théâtre des Champs-Élysées) у Парижі в 2008 році. Опера «Арміда» Жана-Батіста Люллі в постановці Робера Карсена (Robert Carsen) та Франсуа Русійона (François Roussillon) — це справжній тріумф французької барокової сцени (див. Додаток А-24) [47].

Запис, фото якого представлено нижче, зроблено наживо в жовтні 2008 року в престижному Théâtre des Champs-Élysées у Парижі. Диригент Вільям Крісті (William Christie) разом з оркестром і хором Les Arts Florissants створили унікальне поєднання музики, театру та хореографії. Сценографія та режисура Карсена витончено відтворюють атмосферу епохи, створюючи глибоке занурення в драму Арміди. Робер Карсен представив «Армиду» в

стилізований, елегантній манері, яка підкреслювала психологічну глибину персонажів.

Особливу увагу привернув пролог, оформлений як екскурсія по Версалю, що створювало контекст для подій опери. Однак деякі критики вважали, що постановка не досягла емоційної глибини, яку можна було очікувати від такого твору. Вільям Крісті, знаний маестро барокової музики, вкотре доводить свою майстерність, дозволивши цій інтерпретації об'єднати бароковий з сучасним театральним баченням. Використання історичних інструментів у виконанні *Les Arts Florissants* надає звучанню автентичності, а хорові та оркестрові партії ідеально поєднуються з вокалом.

Жан-Клод Галлотта (Jean-Claude Gallotta) створив сучасну, але гармонійну хореографію з музикою бароко, яка підсилює драматичне напруження сцени.

Вокальні партії виконують:

- Стефані д'Устрак (Stéphanie d'Oustrac) в ролі Арміди; вокал д'Устрак відзначається виразністю дикції, важливою для стилю *tragédie lyrique*, та контролем над фразуванням.
- Пол Егню (Paul Agnew) як Рено; Агню — відомий тенор із бароковим бекграундом — підкреслює благородство й внутрішню боротьбу свого героя.
- Лоран Наурі (Laurent Naouri) у ролі Ненависті; його баритон втілює гнів і драму з рідкісною експресією. Вокально це одна з найяскравіших партій постановки — насичена, глибока, з потужним акторським наповненням.

Варто відзначити також участь Клер Дебоно, Ізабель Дрюе, Натана Берга та багатьох інших вокалістів.

Ця постановка стала важливою спробою оживити барокову оперу для сучасної аудиторії. Хоча вона отримала змішані відгуки, її значення в контексті відродження інтересу до творів Люллі є безсумнівним.

Здатність цих постановок резонувати з сучасною культурною політикою відображає постійну мобільність репертуару епохи бароко. Їхнє значення в контексті відродження інтересу до творів Люллі є безсумнівним.

ВИСНОВКИ

Досягнення мети дослідження вимагало розв'язання низки завдань:

1. *Досліджено та охарактеризовано* соціально-культурні умови, в яких розвивалась французька опера XVII століття. Визначено відмінності французької опери від італійських оперних традицій, окреслено фактори, що мали вплив на естетику бароко, тематику та стиль оперних творів, а також – на подальший розвиток європейської опери.

2. *Визначено* тенденції виконавських практик французької опери XVII століття та досягнення Ж.-Б. Люллі у контексті розвитку жанку опери «tragédie en musique». У XVII столітті у Франції формувались унікальні особливості виконавства, які відрізняли французьку оперу від італійських традицій. На противагу аріям, що домінували в італійській опері, французька опера значною мірою базувалася на мелодійно-ритмічній природі французької мови, а основний акцент робився на речитативі (récitatif mesuré), який мав більш природну інтонацію та часто змінював метр відповідно до тексту. Жан-Батіст Люллі став ключовою фігурою у формуванні жанру «tragédie en musique», що став основним форматом французької опери XVII століття. Люллі озширив оркестрову палітру, зробивши її важливим драматичним засобом, одночасно інтегрувавши хорові сцени в драматичну структуру опери, перетворивши хор із простого коментаря до дії в окремі вокально-хореографічні елементи. Завдяки Люллі «tragédie en musique» стала одним із найвпливовіших жанрів європейської музики XVII століття. Його нововведення у сфері оркестрування, вокальної декламації, драматургії та балету заклали основи традиції, яка зберігалася у французькій опері аж до XIX століття.

3. *Здійснено* структурно-композиційний та виконавський аналіз ліричної трагедії «Арміда» Ж.-Б. Люллі. Опера складається з прологу та п'яти дій, що є типовим для «tragédie en musique». Основна дія розгортається у п'яти діях, розкриваючи драматичний конфлікт між Армідою та Рінальдо.

Арії у творі не відокремлені, а тісно пов'язані з драматичною дією, в чому відображається відмова від італійських *da capo*-форм. «Арміда» Люллі – це зразок «*tragédie en musique*», який поєднує драматизм, вокальну експресію, хореографію та симфонічний розвиток. Опера демонструє досягнення Люллі в інтеграції всіх мистецьких елементів в єдине театральне видовище. Її виконання вимагає глибокого розуміння французького стилю бароко та майстерності у відтворенні складної драматургії музичної тканини.

4. *Визначено* специфіку творчої стилістики «ліричної трагедії» Ж.-Б. Люллі. Специфіка творчої стилістики «ліричної трагедії» Жана-Батиста Люллі базується на синтезі музики, драматургії, хореографії та сценічного видовища. Його опери не лише відповідали естетиці французького класицизму, а й заклали основи національної оперної традиції, що існувала у Франції протягом наступних століть. Арії в трагедіях Люллі відрізняються від італійських оперних арій відсутністю віртуозності та обмеженим використанням колоратур. Вони є невід'ємною частиною драматичного розвитку, а не ізольованими музичними номерами. Люллі розробив особливу форму увертюри, що стала зразком для всього європейського бароко. Гармонічна мова Люллі базувалася на діатонічності, але з використанням неочікуваних модуляцій та дисонансів у кульмінаційних моментах, що посилювало емоційне напруження. Ж.-Б. Люллі активно розширив роль оркестру, використовуючи контрастні тембри та різноманітні динамічні ефекти.

5. *Досліджено* вплив музичних та постановницьких інновацій французької опери XVII століття на сценічні відображення трагедії «Арміда» Ж.-Б. Люллі. Одна з ключових особливостей – розширене використання декламаційного стилю, що визначало вокальну лінію персонажів і робило драматичний розвиток безперервним, зливаючи арії, речитативи та ансамблі в єдине музично-драматичне полотно. Впроваджений Люллі розмірений речитатив дозволяв передавати нюанси психологічних переживань героїв, що особливо помітно у партії Арміди – її монологи позначені емоційною

гнучкістю та глибоким внутрішнім конфліктом. Інтеграція балету в драматичну структуру також стала новаторською рисою французької опери й відіграла важливу роль у сценічних постановках «Арміди». Хореографічні сцени, особливо в чарівних епізодах, не були лише розважальним елементом, а слугували розвитку сюжету, підсилюючи містичну атмосферу та відображаючи силу магічного світу Арміди. Ще одним нововведенням стало широке використання хорових сцен, наприклад, хор демонів і духів у сценах зачарування Рено не тільки підсилює магічний ефект, а й формує драматичне протистояння. Постановницькі інновації французької опери XVII століття також проявилися в розширеному використанні сценічних механізмів та декорацій, що було характерним для королівських театрів. Спектаклі Люллі, зокрема «Арміда», відзначалися вражаючими сценічними трансформаціями – використанням складних механізмів для створення ілюзії левітації, появи надприродних істот, змін пейзажів, що підкреслювало величезний вплив барокового театру на оперну постановку. Оркестрова мова також зазнала змін завдяки активному використанню тембрових контрастів, що в «Арміді» допомагають створювати містичний колорит. Використання духових інструментів, особливо гобоїв і флейт, додавало оркестру гнучкості, тоді як струнні секції створювали ефектний драматичний фон для вокальних партій.

Таким чином, музичні й постановницькі нововведення французької опери XVII століття вплинули на сценічні втілення «Арміди», створюючи гармонійне поєднання вокальної експресії, хореографії, оркестрової драматургії та вражаючих сценічних ефектів. Це піднесло оперу Ж.-Б. Люллі до рівня видовищного музичного театру, що поєднував емоційну глибину трагедії з естетикою королівського бароко.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Арміда» Ж.-Б. Люллі. Матеріали Вікіпедії: веб-сайт. Режим доступу: [https://en.wikipedia.org/wiki/Armide_\(Lully\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Armide_(Lully)) (дата звернення: 21.01.2025).
2. Білан В.М. Французька опера XVII століття (на прикладі "Ацис та Галатея" Ж.-Б. Люллі): бакалаврська робота. Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів, 2024. 40 с.
3. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття): Навчальний посібник. Миколаїв, 2018. 306 с.
4. Гнидь Б.П., Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
5. *Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів)* : зб. наук. пр. / [ред.-упоряд.: М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь]. Київ : Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. 115 с.
6. Опенько В.В, Цебрій І.В. Особливості розвитку італійської опери XVII–XVIII століття. Вісник Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Молодий вчений. 2018. Вип. 22 (54.2). С. 80–83.
7. Хуан Лей. Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти: дис...канд. докт.філософії: 025 (02) /Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 208 с.
Режим доступу: https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Rasovi%20Rady/Huan_Lei/Dis_Huan_Lei.pdf (дата звернення: 22.03.2025).
8. Цебрій І. В. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нарис). Ч. 2. Музика епохи Відродження та Просвітництва. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016. 88 с.
9. Шан Юн. Містеріальні аспекти «Великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж.Меєрбера та Ж.Ф. Галеві: дисертація ...

- канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеса : Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021, 167 с.
10. Antony James R., Hitchcock H. Wiley, Higginbottom E., Sadler G., Cohen A. The new grove French baroque masters. London: W. W. Norton & Company, 1986. pp.5-64. Режим доступу: <https://archive.org/details/newgrovefrenchba00anth/mode/1up?view=theater> (дата звернення: 26.02.2025).
 11. Ahrendt R. Armide, the Huguenots, and the Hague. The Opera Quarterly, 2012, pp.131-158. Режим доступу: https://www.academia.edu/76230561/Armide_the_Huguenots_and_The_Hague (дата звернення: 21.01.2025).
 12. Ahrendt R. Isis: Tragédie en musique. Livret de Philippe Quinault. Édition de Lionel Sawkins by Jean-Baptiste Lully (review), 2018, pp. 329-334. Режим доступу: <https://muse.jhu.edu/article/711111> (дата звернення: 22.01.2025).
 13. Annari van Jaarsveld. Lully and Weir's operas, Armide and Armida, 2013. Режим доступу: https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/172564/Jaarsveld_Annari_van.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 14.02.2025).
 14. Bianconi L. Music in the seventeenth century. New York : Press Syndicate of University of Cambridge. 1987, p. 346.
 15. Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach. Redditch: Read Books Ltd, 2013, p. 52.
 16. Cohen Albert. The Performance of French Baroque Music: A Report on the State of Current Research., 1988. Режим доступу: <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol1/iss1/3> (дата звернення: 09.02.2025).
 17. Cohen S.J. The International Encyclopedia of Dance. Oxford University Press, 1998. Режим доступу:

- <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-div1-3134> (дата звернення: 29.02.2025).
18. Cook N. *Analysing Musical Multimedia* (Oxford: Clarendon Press), 1998
 19. Couvreur M. *Jean-Baptiste Lully : Musique et dramaturgie au service du prince*, Bruxelles, M. Vokar, 1992
 20. Cyr M. *Performing Baroque Music*. Surrey, Burlington: Ashgate Publishing Group, 1992, p. 254.
 21. Citron P. *The North American premiere of Lully's Armide*, 2005. Режим доступу:
<https://www.thefreelibrary.com/The+North+American+premiere+of+Lully+%27s+Armide%3A+Armide+deals+with+a...-a0138008280> (дата звернення: 22.01.2025).
 22. Devero L. *The Court Dance of Louis XIV as exemplified by Feuillet's choreographi (1700) and how the Court Dance and ceremonial ball were used as forms of political socialization*. New York University, 1991. Режим доступу:
<https://www.google.com.ua/books/edition/The Court Dance of Louis XIV as Exemplif/E0MXAQAAIAAJ?hl=uk&gbpv=0&bsq=Feuillet> (дата звернення: 18.02.2025).
 23. Donington R. *Baroque Music: Style and Performance*. New York: W. W. Norton and Company, 1982., p. 206.
 24. Giroud V. *French opera : a short history*, YALE UNIVERSITY PRESS, p.24. Режим доступу: <https://academic.oup.com/ml/article-abstract/92/4/665/1141334> (дата звернення: 22.01.2025).
 25. Green R. *Annotated Translation and Commentary of the Works of Jean Rousseau: A Study of Late Seventeenth-century Musical Thought and Performance Practice*. University Microfilms, 1990. Режим доступу.
<https://www.google.com.ua/books/edition/Annotated Translation and Commentary of/hE-TtAEACAAJ?hl=uk> (дата звернення: 05.02.2025).

26. Harris-Warrick R., Marsh C. Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le Mariage de la Grosse Cathos. Cambridge University Press, 2005. Режим доступу:
https://www.google.com.ua/books/edition/Musical_Theatre_at_the_Court_of_Louis_XI/hr9ldGRsktYC?hl=uk&gbpv=0 (дата звернення: 02.02.2025).
27. Hilton W. Dances and Music of court and theater. Pendragon press, 1987. Режим доступу:
https://www.google.com.ua/books/edition/Dance_and_Music_of_Court_and_Theater/7uUAq_lZUX4C?hl=uk&gbpv=1&dq=Hilton+1981&printsec=frontcover (дата звернення: 01.02.2025).
28. Huebner S. French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style. Oxford: Oxford University Press, 1999. URL:
<https://www.jstor.org/stable/3250724> (дата звернення: 18.02.2025).
29. Kretzschmar H. Geshihte de roper. 1919, pp.108-110 . Режим доступу
<https://archive.org/details/geschichtederope00kret/page/110/mode/2up>
30. La Gorce Jérôme de. Jean-Baptiste Lully. Paris: Fayard, 2002. Режим доступу:
<https://archive.org/details/jeanbaptistelull0000lago/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 19.02.2025).
31. Latham Edward D. Physical Motifs and Concentric Amplification in Godard/Lully's Armide, 1998.
32. Le Blanc J. Armide de Lully et Quinault : tensions au cœur de “l’opéra des femmes” (XVIIe-XXIe siècles), 2020, p.2. Режим доступу:
<https://hal.science/hal-02965888/document> (дата звернення: 12.02.2025).
33. Mademoiselle Du Parc. Матеріали Вікіпедії: веб-сайт. Режим доступу:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_Du_Parc (дата звернення: 7.02.2025).
34. Mather B., Karns D. Dance Rhythms of the French Baroque: A Handbook for Performance. Indiana University Press, 1987. Режим доступу:

- https://www.google.com.ua/books/edition/Dance_Rhythms_of_the_French_Baroque/Gnu0AAAAIAAJ?hl=uk&gbpv=0&bsq=dancing%20rhythm%20baroque (дата звернення: 26.02.2025).
35. Merlin Ch. Opéra et mise en scène, Avant-Scène Opéra. 2007, p. 241
 36. Miller J. Introduction in Absolutism in Seventeenth-Century Europe, ed. John Miller (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1990. Режим доступу: <https://www.scribd.com/document/381599832/John-Miller-Absolutism> (дата звернення: 01.02.2025).
 37. Nguyen Viet-Linh. Armide de Lully ou le sublime crépuscule du Florentin, 2011. Режим доступу: <https://musebaroque.fr/armide-de-lully/> (дата звернення: 26.02.2025).
 38. Palisca Cloud. V., Grout Donald Jay, Burkholder J. Peter. *Norton Anthology of Western Music*. Norton & Company, 2019, 8th edition, p. 520.
 39. Ranum Patricia M. The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs. N. Y.: Hillsdale, Pendragon Press Musicological. Series, 2001, pp.496. Режим доступу: <https://books.google.com.ua/books?id=eQVMiBNOYLQC&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 07.03.2025).
 40. Rousseau J. Methode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique,...le tout mis en ordre par A. Le Chevallier, suivant la copie de J. Rousseau, 1710. Режим доступу: https://www.google.com.ua/books/edition/Methode claire certaine et facile_pour_a/rMovji4Fu4MC?hl=uk&gbpv=1&dq=Mithode+claire,+certaine+et+facile+pour+apprendre+a+chanter+la+musique&printsec=frontcover (дата звернення: 03.02.2025)
 41. Rosow Lois. Lully's 'Armide' at theParis Opéra: A Performace History: 1686-1766. Ph.D. dissertation, Brandeis University, 1981, p. 237. Режим доступу: <https://search.worldcat.org/title/Lully's-Armide-at-the-Paris-Opera-:-a-performance-history-1686-1766/oclc/702677656> (дата звернення: 07.02.2025).

42. Rosow L. French Baroque Recitative as an Expression of Tragic Declamation. *Early Music* 11/4, 1983, pp. 468-479. Режим доступа: <https://academic.oup.com/em/article-abstract/11/4/468/397161> (дата звернення: 13.02.2025)
43. Roule N. The Operas of Jean-Baptiste Lully and the Negotiation of Absolutism in the French Provinces, 1685-1750, Harvard University, Cambridge, Massachussetts, 2018, p.10-11. URL: <https://www.scribd.com/document/548375922/ROULE-DISSERTATION-2018> (дата звернення: 27.01.2025).
44. Ryhming G. Quelques remarques sur l'art vocal francais de la seconde moitie du 17e siecle. *Schweizerische Musikzeitung* 122/1, 1982, pp. 1-7.
45. Schwartz Judith Leah, Schlundt Christena L.. French Court Dance and Dance Music: A Guide to Primary Source Writings, 1643-1789. Pendragon press, 1987. [Режим доступа: https://books.google.com.ua/books/about/French_Court_Dance_and_Dance_Music.html?id=tFMjAAAAMAAJ&redir_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/French_Court_Dance_and_Dance_Music.html?id=tFMjAAAAMAAJ&redir_esc=y) (дата звернення: 01.02.2025)
46. Thomas D.A. Opera, dispossession, and the sublime: the case of “Armide”. *Theatre Journal*, 49(2):168-188, 1997, May. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/3208680> (дата звернення: 07.02.2025).
47. Vocal score. Armide by J.B. Lully. Piano and voice. Режим доступа: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?page=/sheetmusic&p=akYIWu76cz> (дата звернення: 14.02.2025).
48. Waterman G.G., James R. A. French Overture. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001, p.389.

ДОДАТОК А

Додаток А-1. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі («Enfin, il est en ma puissance», монолог Арміди, як приклад petit air, Дія II, сцена 5)

ARMIDE, tenant un dard à la main.

En - fin il est en ma puis - san - ce Ce fa - tal en - ne -

- my ce super - be vain - queur. Le char - me du som -

- meil - le livre à ma ven - geance; Je vais per - cer son in - vin - ci - ble

cœur Par luy tous mes cap - tifs sont sor - tis d'es - cla -

Armode va pour frapper Renaud et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de luy ôter la vie.

- va - ge, Qu'il éprouve tou - te ma ra - ge Quel trouble me saisit?

qui me fait hé - si - ter? Qu'est-ce qu'en sa fa - veur la pitié me veut

Додаток А-2. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люлі (І та ІІ частини
увертюри)

OUVERTURE

The musical score is written for piano and consists of two pages. The first page (left) shows measures 1 through 12, and the second page (right) shows measures 13 through 24. The music is in G major and 3/4 time. The first page is marked 'Piano' and 'Fort'. The second page is marked 'Lentement' and 'Fort'. The score ends with a double bar line and the word 'fin'.

Page 1 (Left):

- Measures 1-12: Piano, Fort.

Page 2 (Right):

- Measures 13-24: Lentement, Fort.
- Measures 25-28: en sursautant le 2^e f^o.
- Measures 29-32: 1^{re}, 2^e, doux.

Додаток А-3. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люлі (Пролог)

ARMIDE

Prologue:

Conclude

Додаток А-4. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люлі («C'est aux Jeux, c'est aux Amours, qu'il faut donner les beaux jours!», Дія II)

Ah! quelle er - reur! quel - le fo - li - e!
 Ah! quelle er - reur! quel - le fo - li - e!
 Ah! quelle er - reur! quel - le fo - li - e!

De ne pas jou - ir de la vi - e! C'est aux Jeux,
 De ne pas jou - ir de la vi - e! C'est aux Jeux,
 De ne pas jou - ir de la vi - e! C'est aux Jeux,

c'est aux A - mours, Qu'il faut don - ner les beaux
 c'est aux A - mours, Qu'il faut don - ner les beaux
 c'est aux A - mours, Qu'il faut don - ner les beaux

jours C'est aux Jeux, c'est aux A.mours, Qu'il faut don -
 jours C'est aux Jeux, c'est aux A.mours, c'est aux A.mours, Qu'il faut don -
 jours C'est aux Jeux, c'est aux A.mours, c'est aux A.mours, Qu'il faut don -

- ner les beaux jours C'est aux Jeux, c'est aux A -
 - ner les beaux jours, C'est aux Jeux, c'est aux A.mours, c'est aux
 - ner les beaux jours, C'est aux Jeux, c'est aux A.mours, c'est aux

- mours, c'est aux A.mours Qu'il faut don - ner les beaux jours.
 - mours, c'est aux A.mours Qu'il faut don - ner les beaux jours.
 Jeux, c'est aux A.mours Qu'il faut don - ner les beaux jours.

Додаток А-5. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люлі («Laissons au tendre
Amour la Jeunesse en partage La Sagesse a son temps», Дія II, сцена 4)

BERGÈRE

Lais - sons au tendre A_mour la Jeu - nesse en par -

- ta - ge La Sa - ges - se a son temps, Il ne

vient que trop tôt Lais - tôt Ce n'est pas ê - tre

sa - ge Dè - tre plus sa - ge qu'il ne faut Ce

n'est pas ê - tre sa - ge Dè - tre plus sa - ge qu'il ne faut

On reprend le petit Chœur. *Un autre air pour!* Page 126.

Додаток А-6. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (монолог Арміди з 5
сцени II Дії)

Prélude. *Acte 2^e Scene 5^e.* 49

mot:

Armide

Enfin il est en ma puissance, ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur. Le charme du som-

meil le livre à ma vengeance; je vais percer son invincible cœur. Par lui tous mes captifs sont sor-

Silence.

-tis d'esclavage, qu'il éprouve toute ma rage. Quel trouble me saisit? qui me fait hésiter? quel est ce



Додаток А-7. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (пасакалія у V Дії)

Les Plaisirs et une troupe d'amants fortunés et d'amantes heureuses viennent 277
divertir Renaud par des chants et par des danses .
Scène II Renaud et les Chœurs
PASSACAILLE

The musical score is presented in six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is 3/4, and the key signature has two flats (B-flat major). The first system includes a trill (tr) in the right hand. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clef) for each system. The page number 277 is visible in the top right corner of the score area.

Додаток А-8. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люлли (дует Рено й Арміди, Дія II, сцена 5)

SCÈNE V

ARMIDE, RENAUD *enlormy*.

ARMIDE.

RENAUD.

PIANO

Fort

Додаток А-9. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люлли (Дія II, сцена 5)

ARMIDE, *tenant un dard à la main*.

En - fin il est en ma puis - san - ce Ce fa - tal en -

-my ce su - per - be vain - queur. Le char - me du som -

-meil - le livre à ma ven - geance; Je vais per - cer son in - vin - cible

Додаток А-10. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (такти 30-31, Дія II, сцена 5)

Asmide va pour frapper Renaud et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de luy ôter la vie.

- va-ge, Qu'il éprouve tou-te ma ra-ge Quel trouble me saisit?

Додаток А-11. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (Дія II, сцена 5)

Ache-vons... je fré-mis! vengeons-nous...

Додаток А-12. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (Дія II, сцена 5)

er? Ache-vons... je fré-mis! vengeons-nous... je sou-pi-re!

Додаток А-13. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (Дія II, сцена 5)

Par luy tous mes cap_tifs sont sor_tis d'es_cla -
 - va_ge, Qu'il éprouve tou_te ma ra_ge

The musical score consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics in French. The piano accompaniment features a prominent tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Додаток А-14. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (Дія II, сцена 5)

semble e_tre fait pour l'A_mour.

The musical score consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics in French. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and a melodic line in the right hand.

Додаток А-15. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люлли (Дія III, сцена 1)

ACTE TROISIEME
SCÈNE I
ARMIDE Seule .

Le Théâtre change et représente un Désert.

AIR

ARMIDE

PRÉLUDE.

PIANO

donc,

Ah! si la li-ber-

Додаток А-16. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люлли (Дія III, сцена 1)

Que son a-mour est dif-fé-rent du mien!

Додаток А-17. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (дует Рено й Арміди,
Дія V)



ACTE CINQUIÈME.

Le Théâtre Représente le Palais enchanté D'Armide.

Scene Première.

Renaud, Armide.



Додаток А-18. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (Дія V, сцена 2)

UN AMANT FORTUNÉ (H^{te} Contre.)

Les plai - sirs ont choi - si pour a - si - le

Ce sé - jour a - gré - able et tran - quil - le.

Que ces lieux sont char - mants, Pour les



Додаток А-19. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (Дія II, сцена 5)

ARMIDE, tenant un dard à la main.

En - fin il est en ma puis_san_cce Ce fa - tal enne -

- my ce super - be vain - queur. Le char - me du som -

- meil - le livre à ma ven_gean_cce; J'avais per_cer son in - vin - ci - ble

Додаток А-20. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (Дія II, сцена 4)

1^r. Dessus. *p* Ah! quelle er-reur! quel-le fo-

2^e. Dessus. *p* Ah! quelle er-reur! quel-le fo-

Tenor (H^{te} Contre.) *p* Ah! quelle er-reur! quel-le fo-

- li - e! De ne pas jou - ir de la vi - e!

- li - e! De ne pas jou - ir de la vi - e!

- li - e! De ne pas jou - ir de la vi - e!

Ah! quelle er - reur! quel - le fo - li - e!

Ah! quelle er - reur! quel - le fo - li - e!

Ah! quelle er - reur! quel - le fo - li - e!

De ne pas jou - ir de la vi - e! C'est aux Jeux,

De ne pas jou - ir de la vi - e! C'est aux Jeux,

De ne pas jou - ir de la vi - e! C'est aux Jeux,

c'est aux A - mours, Qu'il faut don - ner les beaux

c'est aux A - mours, Qu'il faut don - ner les beaux

c'est aux A - mours, Qu'il faut don - ner les beaux

jours C'est au

jours C'est au

jours C'est au

Додаток А-21. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (танцювальна
пісня «On s'étonneroit moins que la saison nouvelle», Дія II, сцена 4)

SECOND AIR.

Gravement.

PIANO.

pp (Sourdines)

en 6/8 dans la Part II

UNE BERGÈRE HÉROÏQUE.

On s'é - ton - ne - rait moins que la

sai - son nou - vel - le Re - vint sans rame - ner les fleurs

et les zé - phirs On s'é - ton - ne - rait

moins que la sai - son nou -

Додаток А-22. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люлі (хор «Au! Quelle erreur!», Дія II, сцена 4)

RITOURNELLE (Sourdines)

1^{re} Dessus.

2^e Dessus.

Tenor (H^{te} Contre.)

Ah! quelle er - reur! quel - le fo -

Ah! quelle er - reur! quel - le fo -

Ah! quelle er - reur! quel - le fo -

- li - e! De ne pas jou - ir de la vi - e!

- li - e! De ne pas jou - ir de la vi - e!

- li - e! De ne pas jou - ir de la vi - e!

T.

Додаток А-23. Уривок з опери «Арміда» Ж.-Б.Люллі (арія La Haine,
«Plus on connoit l'Amour», Дія III, сцена 4)

Plus on connoit l'A -

- mour, et plus on le dé - tes - te; Dé - truisons son pouvoir fu -

- nes - te. Plus on connoit l'A - mour et plus on le dé -

- tes - te Dé - trui - sons son pou - voir fu -

- nes - te. Rompons ses nœuds, déchi - rons son ban -

ДОДАТОК Б

Постановка «Арміда» у Театрі Єлисейських полів (Théâtre des Champs-Élysées), Париж, 2008 р.



