

УДК 782.1:78.071.1Люллі](44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301130

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

Артем'єва Віра Борисівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

© Артем'єва В. Б., 2024

«КАДМ І ГЕРМІОНА» ЖАНА-БАТИСТА ЛЮЛЛІ ЯК ПЕРШИЙ ЗРАЗОК ЖАНРУ ЛІРИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ

Оперу «Кадм і Герміона» Люллі розглянуто як зразок моделі жанру французької ліричної трагедії. Підкреслено, що цей твір виник під впливом традицій французького музично-театрального мистецтва. Висвітлено деталі постановки та реакцію короля Людовика XIV на прем'єру твору, що обумовило подальшу підтримку композитора при королівському дворі. Проаналізовано сюжет опери, композиційну і драматургічну організацію «Кадма і Герміони», що слугували орієнтиром в подальшій роботі Люллі у жанрі ліричної трагедії. Зазначено, що запозичений із «Метаморфоз» Овідія сюжет побудований на мандрах Кадма (його численних перемогах і щасливому коханні) і є пророцтвом щасливого майбутнього в уявленні абсолютистського мистецтва. Зроблено висновок, що при створенні першого зразка ліричної трагедії композитор міцно спирався на розвинену жанрову систему французького музично-театрального мистецтва. Зокрема, відзначено зв'язки ліричної трагедії з придворним балетом, комедією-балетом, *air de cour* та іншими жанрами. Виявлено впливи традицій французького драматичного театру на побудову сюжету та особливості вокальних партій ліричної трагедії, вказано на наявність рис італійської комічної опери. Наголошено, що багаторічний досвід виконавця, інтуїція музиканта і талант композитора втілились у першому зразку жанру ліричної трагедії у творчості Люллі, Розглянутий твір став моделлю основоположного для Франції XVII–XVIII століть жанру ліричної трагедії, що, зокрема, обумовило визначне місце Люллі в історії французької музики.

Ключові слова: музична культура Франції, творчість Ж.-Б. Люллі, лірична трагедія, оперне мистецтво, жанр, стиль, бароко, європейські традиції.

Вступ. Процес відродження барокової музики у європейському просторі відбувається упродовж тривалого часу і набуває рис сталості. Різноманітні форми репрезентації мистецтва минулих століть затвердились у регулярних фестивалях та святкуванні ювілеїв композиторів, у прем'єрних показах і репертуарному звучанні творів XVII–XVIII століть, у масштабних оперних постановках та численних камерних виконаннях опусів барокових митців. Осмислення старовинного мистецтва з позицій сучасного культурного дискурсу та традицій (як, наприклад, історично-поінформованого виконавства) відбувається у численних музикознавчих дослідженнях та виконавських інтерпретаціях. Українська музична спільнота попри драматичні події сьогодення активно долучається до цих процесів. Важливою подією завершення 2023 року став фестиваль барокової музики *Kyiv Baroque Fest*, маніфестом

якого було заявлено посилення взаємозв'язків між Україною та іншими європейськими культурами та представлення музики минулих епох як складової сучасного мистецтва. Однією з найбільш впливових та знакових музичних культур барокової епохи є французька, а її найяскравішим представником — Жан-Батист Люллі. Італієць за походженням, він зумів креативно переосмислити музичні надбання свого часу і створити провідний для французького мистецтва жанр ліричної трагедії (*tragédie en musique* або *tragédie lyrique*). Народження ліричної трагедії стало кульмінацією і підсумком багаторічної діяльності композитора при дворі короля Людовика XIV, а талант та величезний досвід митця обумовили принципову важливість першого зразка жанру — «Кадма і Герміони» (1673).

Аналіз публікацій. В українській музикознавчій літературі лірична трагедія Люллі «Кадм і Герміона» (*Cadmus et Hermione*) не була досить детально висвітлена, хоча сам жанр ліричної трагедії вже ставав темою дослідницьких розвідок [Артем'єва, 2013]. Принципово важливим для теми статті є соціокультурний контекст появи першого зразка ліричної трагедії, що обумовило звернення до праць, де розглянуто період правління Людовика XIV і взаємозв'язок музично-театрального і політичного життя придворних кіл. У зарубіжному музикознавстві цій тематиці присвячена робота Джорджії Коварт (*Georgia Cowart*) [Cowart, 2008], де проаналізовано поєднання політичних ідей королівської влади та мистецьких розваг; авторка пише про художні стратегії створення образу Людовика XIV, які були пропагандою і одночасно прихованою критикою абсолютизму. Приділяючи особливу увагу придворному балету, комедії-балету, опері та опері-балету, дослідниця обґрунтовує ідею, що мистецтво святкування, поширене при дворі короля Людовика XIV, врешті-решт стало засобом просування нових ідей Просвітництва та прихованої сатири на риторику суверенної влади. Споріднену тематику має й праця Олівії Блохль (*Olivia Bloechl*) [Bloechl, 2018], де основна увага зосереджена на відображенні символізму королівської влади з одного боку та реалізму правління з іншого в сюжетах опер високого жанру ліричної трагедії. Оперні вистави розглядаються як інструменти ідеологічного впливу і втілення абсолютистських ідей, які спочатку проходять апробацію у спектаклі перед обраною публікою, а згодом тиражуються у репертуарних виставах. У статті Кейсі Браун (*Kacie Brown*) [Brown, 2019] стверджується ідея політичної вмотивованості придворного мистецтва періоду правління Людовика XIV, зокрема, популяризація і централізація музичного мистецтва у Франції великою мірою здійснювалась завдяки зусиллям і творчості Жана-Батиста Люллі.

Мета статті — визначити соціокультурні передумови виникнення першої ліричної трагедії Люллі «Кадм і Герміона» та виявити жанри, які стали основою створення моделі ліричної трагедії.

Наукова новизна. «Кадм і Герміона» Люллі вперше в українському музикознавстві проаналізовано в аспекті взаємозв'язку особистісних чинників діяльності композитора та традицій французького музично-театрального мистецтва.

Методологічне підґрунтя дослідження складають наступні методи: біографічний (для з'ясування обставин життя та діяльності Люллі), компаративний (для виявлення спадкоємності розглянутої ліричної трагедії по відношенню до системи музично-театральних жанрів XVII століття), а також структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи (для всебічного аналізу твору).

Результати дослідження. 1673 рік у французькому музичному мистецтві є особливою і символічною датою, адже позначений появою «Кадма і Герміони» Лю-

ллі — першого зразка жанру ліричної трагедії¹, який на ціле століття завоював серця французів. Прем'єра твору була успішною, а сама опера, незважаючи на «першу спробу», виявилась принципово важливою для формування нового жанру. Упродовж 14 років (з 1673 по 1687 роки) з'явилося 13 ліричних трагедій, тобто, майже кожного року при дворі ставилась нова опера композитора (також за це період було написано чотири балети). Очевидно, що успішності першого зразка нового жанру сприяв багаторічний професійний досвід митця, а велика кількість опусів Люллі у інших жанрах стала підґрунтям, на базі якого сформувалась лірична трагедія.

Які саме соціокультурні чинники та музично-театральні традиції визначають підхід композитора до жанру ліричної трагедії у «Кадмі і Герміоні»? Які жанрові моделі слугували йому орієнтиром? Яким чином попередній двадцятирічний виконавський і композиторський досвід Люллі вплинув на створення нового жанру? Ці питання є суттєвими для визначення основних рис жанру ліричної трагедії.

Попри те, що Люллі був корінним італійцем (народився у 1632 році у Флоренції), у молодому віці вивезеним до Франції, він став символом саме французького музичного мистецтва. Завдяки таланту танцюриста і скрипаля у 1653 році Жан-Батист потрапляє на службу до короля Людовика XIV як придворний композитор інструментальної музики (*compositeur de la musique instrumentale*), у 1656 році організовує ансамбль «Малі скрипки» (*Les Petits Violons*), а у 1661 році призначається на посаду головного інспектора королівської музики (*surintendant de la musique de la chambre du roi*). Повсякчас демонструючи свою відданість Людовику XIV і його королівству, Люллі надовго завоював довіру і симпатію короля. Композитор швидко вивчив смаки французької аудиторії, на початку творчого шляху створюючи вишукані пісні і танці (а не надмірно віртуозні речитативи та драматичні сцени) у двадцяти шести придворних балетах (написаних з 1654 по 1671 роки). Придворний балет послужив Люллі творчою лабораторією, жанром, експериментуючи в якому композитор писав у італійському і французькому стилях, спостерігаючи за реакцією молодого короля і кардинала Мазаріні. Прихильність Людовика XIV і винагорода зусиль композитора втілилась у наданні Люллі привілею заснувати у 1672 році Королівську Академію Музики (*Académie Royale de Musique*), що сталось за рік до створення «Кадма і Герміоні».

Нова Королівська академія музики відкрилась публічною виставою «Кадма і Герміоні» у квітні 1673 року (у Фобур Сен-Жермен). Спектакль був дуже помпезним, урочистість забезпечила присутність короля, який задля цього спеціально приїхав до столиці, а співпраця з надзвичайно знаменитим італійським архітектором та інтендантом короля Карло Вігарані, який відповідав за вражаючу майстерністю машине-

¹ Як зазначають дослідники, упродовж більшої частини періоду Люллі-Рамо термін «*tragédie lyrique*» зустрічається рідко. «Протягом перших 85 років існування жанру цей вислів майже не використовувався лібретистами чи композиторами. Майже без винятку в лібрето, надрукованих до 1760 року, використовуються терміни «*tragédie*» або «*tragédie en musique*». На друкованих партитурах ті самі терміни зустрічаються з подібною послідовністю, разом із такими варіантами, як «*tragédie mise en musique*» або (після середини XVIII століття, коли старі лібрето почали переробляти) «*remise en musique*» ... У 18 столітті, коли інші жанри формувались та ставали популярнішими, письменники мали необхідність у створенні додаткових імпровізованих термінів (наприклад, «*tragédie-opéra*», «*opéra tragédie*»). Саме в літературних колах, і лише в середині XVIII століття, вираз «*tragédie lyrique*» вперше увійшов у моду. <...> Протягом більшої частини 20-го століття термін «*tragédie lyrique*» переважав. Проте сучасні дослідники все частіше наслідують приклад Гердлстоуна, повертаючись до термінів, які використовували лібретисти та композитори, принаймні для періоду Люллі-Рамо» [Sadler, 2001].

рією та декорації, а також Жаном Береном, який контролював костюми та декорації, обумовили високий художній рівень сценічного втілення опери. Успіх «Кадма і Герміони» був довготривалим, опера регулярно виконувалась протягом наступних десятиліть, особливо часто на паризьких сценах.

Наслідки прем'єри були вирішальними не лише для долі Люллі. Оскільки король був надзвичайно задоволений чудовим видовищем, наступного дня він віддав Жану-Батисту Люллі у розпорядження приміщення в Пале-Рояль, яке до того часу займала трупа Мольєра (останній помер два місяці тому, 17 лютого), таким чином витіснивши і цих акторів, і трупу італійських коміків, які там розташовувались. Відкритий антагонізм між Мольєром і Люллі, яким завершилась їхня співпраця у жанрі комедії-балету, пояснюється прагненням Люллі отримати королівський привілей на заснування Королівської академії музики. Попри це у плідній колаборації Люллі і Мольєр створили ряд комедій-балетів (найвідоміші з яких «Шлюб із примусу», «Принцеса Елідська», «Любов-цілителька», «Комічна пастораль», «Жорж Данден», «Пан де Пурсоньяк», «Міщанин-шляхтич» та інші). Цей композиторський досвід Люллі суттєво вплинув на виникнення нового жанру, адже саме завдяки талановитому драматургу Мольєру у комедіях-балетах була підкреслена і посилена визначна роль драматургії поетичного тексту та сценічної дії.

Попри те, що «Кадм і Герміона» визнана однією з перших французьких ліричних трагедій, варто врахувати попередній зразок жанру — «Помону» Робера Камбера та П'єра Перрена, прем'єра якої відбулася з великим успіхом за два роки до цього (у 1671 році) і за вісім місяців витримала майже сто п'ятдесят вистав (попри величезне зацікавлення публіки новим жанром, проєкт через низку причин був неприбутковим у фінансовому плані). Саме успіх «Помони» зацікавив Люллі, який до того жанр опери не вважав перспективним. Композитор фокусувався на придворних балетах, у яких танцював сам король, що приносило Люллі неабиякі преференції. Однак на початку 1670-х років внаслідок трансформацій політичного і соціокультурного контексту придворного життя змінюється і мистецький вектор зацікавлень монарха, актуалізуючи жанри, у яких посилюється роль музично-драматичного начала. Як вже було зазначено, завдяки своїй підприємливості і прихильності короля, Люллі отримує патент на великі вистави, купивши його у П'єра Перрена, подальша доля якого склалась досить невдало. Подальше керівництво Люллі Академією символізувало віртуальний контроль над усіма музикантами в країні, оскільки для інших виконавців діяли суттєві обмеження, які передбачали заборону масштабних публічних концертів¹.

Ще однією принципово важливою складовою музичної французької традиції є придворний балет — жанр з багатолітньою історією та драматичним потенціалом, який

¹ «Після купівлі королівського привілею від Перрена Люллі зміг отримати серію патентів і постанов від короля, що Мольєр вважав реальною загрозою для своїх коміків. Патент від 16 березня 1672 року дав Люллі повноваження заснувати «Королівську академію музики» і у той же час заборонив будь-яке виконання будь-якого твору, який співався публічно (якщо Люллі не погодив це письмовим дозволом) під загрозою штрафу в десять тисяч ліврів і конфіскацією театру, машин, декорацій, костюмів тощо. Склад від 30 квітня 1673 року скорочено до восьми (два голоси, шість інструменталістів) музикантів, які могли б виступати у постановках незалежно від Академії Королівської Музики та обмежено музикантами (і танцюристами), які не працюють в Академії. Особливо зловісним для Мольєра був патент від 20 вересня 1672 року, в якому Люллі отримав дозвіл надрукувати «всі і кожному без винятків air, створених ним, а також вірші, тексти, сюжети, плани та твори, для яких вищезгадані air були складені» [Anthony, 1997, p. 50].

об'єднував поетичний текст, вокальну та інструментальну музику, хореографічні виходи та яскраві сценічні ефекти. Участь у балетах брав сам король, що надавало їм неймовірної престижності. Ще одним елементом ліричної трагедії став жанр придворної арії (*air de cour*), який залишався головною моделлю для вокальної музики Люллі в балетах ще з 1660-х років. Проте вже в творах того часу можна спостерігати перші спроби синтезувати італійські плачі з французькими речитативами, а в опусах наступних десятиліть цей жанр стане основою багатьох сольних і ансамблевих оперних епізодів.

Окремо потрібно зацентувати надважливу роль французької класичної трагедії на чолі з провідними її представниками — П'єром Корнелем і Жаном Расіном. Надзвичайна увага до якостей поетичного тексту і до драматургічно-композиційної стрункості (традиційні п'ять актів зі своїми драматургічними функціями, які були обов'язковими для трагедії і для опери) поєднували ці жанри, натомість — недотримання трьох єдностей, зміщення акценту з морально-етичної проблематики в любовну сферу, втілення чудесного і неймовірного на сцені складало їхню різницю.

Окрім суто французьких традицій, на які спирався Люллі, зауважимо «італійський слід»: спроби кардинала Мазаріні, який, зокрема, привіз трупу з Італії на весілля Людовика XIV, закріпити італійську оперу у Франції, і внесок італійських акторів, який проявиться у «Кадмі і Герміоні» (маються на увазі риси венеціанської опери бо, на відміну від наступних ліричних трагедій, де ця лінія зникне, у «Кадмі і Герміоні» присутні декілька комедійних слуг). Розвиток комічних сцен був принесений у жертву вимогам єдності дії, оскільки суміш жанрів, яка прямо походила від римської та венеціанської опери, була неприпустимою у наступних ліричних трагедіях.

Отже, перше звернення Люллі до жанру *tragédie en musique* у «Кадмі і Герміоні», є виваженим і зрілим, воно обумовлено величезним попереднім досвідом композитора, який фундаментально засвоїв різноманіття музично-театральних традицій і водночас прагнув уловити і втілити актуальні тенденції свого часу, створивши нову розвагу для короля і його підданих. А прем'єра твору стала вирішальним моментом як для кар'єри Люллі, так і для французької музики загалом.

«Кадм і Герміона» має типову для жанру ліричної трагедії п'ятиактну структуру з прологом, де найчастіше не зберігається єдність місця, часу та дії, обов'язкові для драматичного театру того часу. Адже величезною популярністю в музичному театрі користувалися видовищні зміни сцен, які були успадковані з придворного балету. Лібрето до опери було написано незмінним партнером Люллі у ліричних трагедіях, французьким поетом, драматургом і лібретистом Філіпом Кіно (Philippe Quinault), чий поетичний талант високо цінували, а творчу постать ставили поряд з Корнелем, Расіном, Мольєром і Буало (співпраця з Кіно сягає ще 1660-х років). Пролог є традиційним уславленням короля у вигляді Аполлона або ж сонця, яке вбиває змія Піфона, тобто алегорією Людовика XIV, який саме у 1673 році оголосив війну Голландії та принцу Оранському (зв'язки із сучасністю тут забезпечують натяки на успішне завершення голландських воєн). Примітно, що у ліричній трагедії «Персей» 1682 року також будуть присутні мотиви війни з Голландією, натяки на морський флот, боротьба з драконом тощо, адже ця тематика і майже десять років потому була все ще актуальною. Загалом політичні аспекти обумовлювали не лише нюанси придворного життя, а й часто кодувались у творах мистецтва. Прославлення короля часто відбувалось з особливим теологічним ухилом, адже король сприймався як намісник Бога на землі, що обумовлювало наявність своєрідних ритуальних і хвалебних гімнів і хорів (у пролозі до «Кадма і Герміони» промовистим є урочистий хор «Милуймося, милуймося Зіркою, яка нам світить, оспіваймо славу її шляху, який всі шанують, бога,

який робить наші дні щасливими», у якому Людовик XIV оспівується як сяюча зірка). Попри цей поширений мотив, у пізніших ліричних трагедіях публіка вбачала і дуже завуальовані критичні випадки в сторону королівської особи¹.

Сюжет основної частини ліричної трагедії «Кадм і Герміона» побудований на античному міфі із третьої книги «Метаморфоз», однак щоб адаптувати оригінальний міф до драматургії оперного твору Кіно вніс деякі зміни. Використання міфів загалом, а особливо історій із «Метаморфоз» Овідія у сюжетах ліричних трагедій було досить характерним. Основний перелік персонажів у лібрето Кіно, починаючи з першого зразка і в наступних трагедіях, зазвичай складався із пари закоханих — у даному випадку це Кадм і Герміона, могутнього суперника (з яким міг утворюватися любовний трикутник) — тут це велетень, і богів (Юпітер, Афіна Паллада, Юнона, Амур), які активно втручалися в події і вирішували долю героїв (типова сюжетна колізія давньогрецької трагедії). Основою сюжету опери стала історія кохання Кадма, легендарного засновника і царя Фів, та Герміони (або ж Гармонії), доньки Венери та Марса. Задля того, щоб з'єднатись із коханою, Кадм проходить ряд випробувань: перемагає Дракона, за допомогою Паллади розгромлює воїнів, які виростили із посіяних зубів дракона, долає велетня. Однак в кінці четвертого акту головний герой майже втрачає кохану через помсту ревнивої Юнони (цей мотив ревності Юнони також часто втілюється у творах Люллі і пізніше у Рамо, наприклад, в «Платеї»).

У «Кадмі і Герміні» Люллі і Кіно відмовляються від драматичного фіналу, який буде наявним у деяких пізніших ліричних трагедіях («Атіс», «Фаетон», «Арміда» тощо), а щасливий кінець історії забезпечується втручанням «богів з машини» (Deus ex Machina). Серед важливих для того часу морально-етичних ідей тут втілено принциповий для французьких трагедій мотив обов'язку і честі, адже тематичною основою більшості ліричних трагедій, у тому числі «Кадма і Герміони», є паритет кохання і честі. Герой, у цьому випадку Кадм, має бути благородним і щедрим, а також захищати слабких, що він і робить у поєдинках з ворогами, отримуючи у винагороду щасливе кохання. Протягом усієї опери честь Кадма контрастує з характером його слуги Арбаса — комедійного персонажа, узятого із жанрів комедії-балету та італійської опери. Коли Кадм бореться з драконом, Арбас у страху тікає, але пізніше стверджує, що саме він вбив дракона (це нагадує відомий епізод з Папагено із «Чарівної флейти» Моцарта). Отже, внаслідок певних сюжетно-драматургічних змін, Кіно не тільки надав міфу про Кадма і Герміону досконалої форми п'ятиактної драми, а й трансформував героїв і зміст опери до потреб нового жанру ліричної трагедії. Плід блискучого синтезу, здійсненого Люллі разом з Кіно (відоме вимогливе ставлення композитора до лібрето, яке могло перероблятися десятки разів), ця музична трагедія об'єднує в ціле розрізнені елементи «пазла», який поступово вимальовувався.

¹ «Розвиваючись із часом, уявлення про королівство виростили і залежали від ідентичності короля з владою держави. У складній взаємодії естетики та політики мистецьке та політичне втілення цієї влади стали взаємодоповнюваними та дуже взаємозалежними. Придворний ритуал впливав і перебував під впливом офіційного портрету, який включав театральні жести, вишукані костюми та вишукані фони для інсценування всемогутності короля/держави. Але протягом сімнадцятого століття тотожність короля з державою — пов'язана з його тотожністю з міфологічними богами, римськими імператорами та легендарними героями — почала ставитися під сумнів. Як розмірковував Луї Марен, ці способи репрезентації створили складений «портрет короля», вигаданий ідеал, заснований на візуальних, звукових і нарративних образах і описах, що володіє великою переконливою силою, але має мало змісту. Цей складний ідеал легко прийняти за короля, але за «портретом» замість присутності самого короля можна виявити лише зяючу відсутність» [Coward, 2008, p. 19].

Щодо композиції твору, то варто відзначити симетрію та рівновагу ліричної трагедії, пропорції якої наслідують зразкам класичної архітектури, «приголомшливий початок і настільки ж приголомшливий фінал, що гарантувало ідеальну заокругленість, постійний рух, симетрія різних частин і нарешті різноманітність різних елементів, які це забезпечують. Ці чотири принципи керування мистецтвом Людовика XIV суворо тут застосовуються <...> Навколо дивертисментів жертвоприношення і появи Марса, Кіно показує дві битви Кадма з обох сторін. Паралель між дивертисментами II акту і боротьбою Кадма в IV акті підкреслюється тим фактом що в одному Амур оживляє статуї, а в іншому Паллада перетворює велетнів на статуї. Люлі підкреслює схожість між II і IV актами тим, що в них представлено лише дві дуетні сцени: прощання та возз'єднання однойменних героїв — емоційні вершини цієї першої опери. Порівняння лібрето і партитури виявляє спорідненість естетичного вибору музиканта та його лібретиста: краса їхніх трагедій на музиці народжується з глибокого взаєморозуміння між двома творцями» [Vendrix, 2004, p. 39].

Специфіка музичної складової «Кадма і Герміони» також позначена опорою на традиції і водночас потенціалом формування нового жанру, який протягом більш ніж століття буде символом національної опери. Завдяки значному досвіду у жанрі придворного балету та *air de cour*, комедії-балету тощо Люлі зміг запропонувавши королю і публіці повністю проспіваний твір, основою якого став знаменитий французький речитатив. Він частково наслідує декламацію акторів Бургундського театру і створений із врахуванням особливостей французької мови та поетичних віршованих розмірів. Верховенство тексту з просодією, що дотримується ідеальної зрозумілості, отримує глибоке та вишукане музичне втілення в ліричних трагедіях Люлі. Як зазначають дослідники, «з проблемного речитативу він зробив основу нового ліричного жанру. Замість того, щоб бути переходом між різними музичними формами, як у «Помоні» або «Стражданнях і насолодах закоханих», речитатив став опорою, в яку вони були інтегровані. Речитатив, який вже набрид, раптом набрав виразності і драматичності, став джерелом емоцій і інтересу... Люлі не винайшов речитатив у строгому значенні, але він надав йому нову і істотну роль. Як писав Ла Вальєр, Кадм — не перша французька опера, це «перша опера в жанрі, який ми прийняли» [Souvteur, 1994, p. 308].

Серед ліричних аріозних сцен можна відзначити два найбільш розгорнутих сольних номери: це соло-ламенто Герміони у фіналі третьої дії «Амур, подивись, якої шкоди ти нам завдаєш, де обіцяне благо? Чи тобі не шкода нашої печалі?» та арія-плач Кадма на початку п'ятої дії «Прекрасна Герміоно, на жаль!.. Щастя кохання, такого вірного й такого рідкісного, навіть між богів знайшло заздрісників» (кожен з яких звучать після дуету героїв). Ніжні скарги і страждання, викликані перипетіями кохання, стали характерними для ліричної трагедії, «хоча лamento присутнє у різних театральних жанрах, наприклад, у придворному балеті, комедії-балеті і трагедійному балеті, цей різновид аїг виконує функцію розваги, яка співається, наприклад, другорядними персонажами, без справжнього уведення в лінію оповіді. Скарга стає більш важливою з першої французької ліричної трагедії чи опери «Кадм і Герміона» (1673), створеної Жаном-Батистом Люлі (1632-1687), де його співають головні герої і обґрунтована музичною драматургією опери. Так наявність інструментальних рефренів і кристалізація вокального рефрену стають специфічними ознаками скарги» [Maftci, 2022, p. 108].

Загалом для сольних номерів ліричних трагедій характерне поєднання мелодичного начала з декламаційними інтонаціями, як зазначав Дж. Ентоні, «французьке оперні арії від Люлі до Рамо були народжені *air de cour* і виплекані у придворних і комедійних балетах» [Anthony, 1997, p. 77]. У «Кадмі і Герміоні» і перших операх

композитора дослідники відзначають тенденцією акцентованого спрощення гармонії, зумовленого посиленням «впливу антиіталійської течії, ще відчутної під час створення “Кадма та Герміони”. Протягом останньої чверті 17 століття антиіталійське перетворюється на просте підтвердження раціональності: франкізація і раціоналізація поєднуються... Кіно з першого свого лібрето прагнув “офранцузити”, “націоналізувати” оперу. Спочатку він офранцузив її, прагнучи, наскільки це можливо, звести сюжет до єдності дії; потім, де це можливо, зменшити розрізненість характерів і звести до єдиного тону. Люллі пішов тим же шляхом і ... сприяв монодії: речитатив, супроводжуваний лише басом, знаходить свою трагедію в музиці та її приспівках найчастіше будучи гомофонним. Впевнений у своєму мистецтві, Люллі пізніше збагачує свою гармонічну мову, особливо в останніх трьох трагедіях на музиці і в пасторалі “Ацис і Галатея”» [Couvreur, 1994, p. 308].

Одним із нововведень жанру ліричної трагедії є залучення у драматургію твору хору, що парадоксальним чином відбувається саме в той момент, коли хор майже зникає з італійської опери-серія. Починаючи з прологу, де хори пастухів оспівують красу світанку чи святкують перемогу Сонця над чудовиськом, через грандіозну сцену жертвоприношення Марсу у III дії, яка є однією з драматичних кульмінацій твору, і до святкування у фіналі V акту хор представлений не як декоративна вставка, а функціональний елемент, який відіграє важливу роль у драматургії опери (можна відзначити подібність функцій хору у *tragédie en musique* і давньогрецькій трагедії).

Продовжуючи традицію придворного балету, Люллі переосмислює і роль дивертисментних виходів. Ці вокально-інструментальні сюїти, які раніше найчастіше були перервою в оповіді, у жанрі ліричної трагедії переважно інтегровані в сюжет і обумовлені його розвитком. У I дії Кадм пропонує Герміоні танцювальну постановку, що є свого роду освідченням у коханні; композитор вводить розгорнуту чакону, яка, якщо й перериває дію, все ж виправдовується бажанням «розважити» одного з головних героїв драми (чакона стала знаковим жанром ліричної трагедії, найвідомішою є фінальна чакона з «Арміди»). А у III акті дивертисмент включений у саму дію: під час обряду деякі жерці співають, інші імітують войовничий танець. Ці два типи введення дивертисментів дозволяють Люллі використати різноманітні танці. До першого типу можна віднести благородні аристократичні чи народні танці: гавоти, менуети, чакона у пролозі і у I, II, V актах. У другому, навпаки, оригінальні п'єси часто увиразнюють драматичну ситуацію: марш і танець жерців III дії, танець для комбатантів у V дії тощо. І якщо у речитативах супровід вокальної партії найчастіше виконується *basso continuo*, то у дивертисментах звучить повний оркестр, який був досить сталим у складі і функціях¹ (звучання оркестру з самого початку ліричної трагедії яскраво представлено в увертурі французького типу, досить добре знайомій публіці і до 1673 року).

¹ Дж. Ентоні зазначає: «Люллі рідко робив спроби усвідомити індивідуальність родин інструментів: гобої, флейти, скрипки, фаготи, навіть труби — усі вони схожі. Струнні, духові, ударні контрастують основними тембрами, але у симфоніях Люллі не можна почути великих варіацій в оркестровій фактурі, яку так спритно використовував Рамо роками пізніше. Придворні та комедійні балети дали Люллі ідеальний випробувальний полігон, де він навчився як поводитися з різними інструментами. Його оперний оркестр можна розглядати як спрощення та вдосконалення попередніх зусиль. Він усунув ще кілька екзотичних інструментів, традиційним призначенням яких був придворний балет, покращував виконавський рівень своїх музикантів, а в деяких випадках і заохочував вдосконалення самих інструментів» [Anthony, 1997, p. 82].

Попри 350-літню історію існування «Кадм і Герміона» приваблює увагу сучасних виконавців і постановників. Однією з найвідоміших на даний момент є постановка за підтримки Центру барокової музики Версаля. Це вистава 2008 року, яка відбулась в Паризькій Opéra Comique, силами ансамблю Le Roème Harmonique (диригент Венсан Дюестр (Vincent Dumestre), режисер-постановник Бенжамін Лазар (Benjamin Lazar)). Ця вистава представляє історичну реконструкцію опери, від вибору інструментів і фарб, які використовуються для декорацій, жестів співаків і стилю танців, для створення чуттєвої та теплої інтимності для освітлення сцени використані свічки (як це було у часи появи «Кадма і Герміони»). Постановники роблять акцент на репрезентації стилю того часу враховуючи не лише візуальний ряд, але й специфічну вимову, де намагаються відтворити речитативну декламацію музичної сцени XVII століття. Декорації зроблені за старовинними техніками і відтворюють перспективу апельсинового саду, інтер'єру палацу чи навіть Марсового поля. Часто використовуються рухомі панелі, що відтворюють принципи сценічної машинерії, запозичені з театральних прийомів XVII–XVIII століть. На сцені з'являються змії-пітон і дракон, Марс перетинає простір на своїй колісниці, а Сонце виринає з-за хмар. Ці театральні прийоми ніби дуже наочні, видимі, однак формують повну ілюзію чарівного дійства. Пухкі хмари, фантастичні тварини, багатство костюмів і їхня неймовірна фантазія, крилаті танцюристи, люди-комахи, велетні і сатири у вогнях свічок. Все це створює бенкет для зору і насолоду для слуху.

Висновки та перспективи дослідження. Аналіз «Кадма і Герміони» Ж. Б. Люллі дав змогу виявити жанрові моделі, на які спирається композитор, а також образно-стильові витоки цієї опери. Перший зразок ліричної трагедії (*tragédie en musique*) є результатом динамічного розвитку жанрів французького музично-театрального мистецтва, дивовижний результат півстолітніх суперечок щодо місця музики, танцю та машин у театрі. Запозичений із «Метаморфоз» Овідія сюжет побудований на мандрах Кадма (його численних перемогах і щасливому коханні) і є пророцтвом щасливого майбутнього в уявленні абсолютистського мистецтва. У сценічному зображенні війни і миру закладене символічне знищення зла і відродження нового земного устрою, що знаходить відгук в умонастроях тогочасної Європи.

Отже, «Кадм і Герміона» — справжній маніфест французького стилю, синтез найпопулярніших жанрів французької музики XVII століття. У першому зразку жанру ліричної трагедії у принциповому підпорядкуванні загальній драматичній єдності синтезовані елементи з придворного балету, комедії-балету, драматичного театру, італійської опери та інших. Успіх «Кадма і Герміони» був значним і відкрив шлях до інших ліричних трагедій Люллі, кожна з яких була особливою. Але незмінною складовою кожної вистави була насолода не лише для вух, але й для очей, адже сцени ліричних трагедій сповнені чарівних подій: спусків богів з машин, битв велетнів, появи монстрів, жертвоприношень, статуй, які оживають, тощо. У «Кадмі і Герміоні» чари поєднуються з величними і трагічними темами слави і кохання (та з деякими комічними штрихами в інтригах). Розвиток жанру відбуватиметься в наступних зразках авторства Люллі, а після смерті композитора популярним стане новий жанр опери-балету. У наступному столітті відбудеться відновлення верховенства жанру ліричної трагедії у творчості Рамо, що спровокує суперечки люллістів і рамістів, на зміну яким прийде війна буфонів, пізніше глюкістів і піччіністів — митців, яких питання національних традицій і тривожило, і об'єднувало, і викликало філософські роздуми, гострі конфлікти та драматичну полеміку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Артем'єва В. Б. Жанр ліричної трагедії у творчості Жана Батіста Люллі та Жана Філіппа Рамо. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 106 : *Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу : Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної*. Київ, 2013. С. 97–110.
2. Anthony J. R. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Portland, Ore.: Amadeus Press, 1997. 586 p. URL.: <https://pdfcoffee.com/french-baroque-music-from-beaujoyeux-to-rameau-pdf-free.html> (дата звернення: 17.01.2024).
3. Bloechl O. *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*. Chicago, 2018. 272 p. URL.: <https://books.google.ru/books?id=JjJKDwAAQBAJ&pg=PA216&lpg=PA216&dq=donald+chae+Music,+Festival,+and+Power+in+Louis+XIV%27s+France:&source=bl&ots=pLOR-VUnRd&sig=ACfU3U1CDH11sdQikQGwRygGA7ohJlii2A&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwuj4Mbjq86DAxXJ8bsIHfnWA5Y4FBDoAXoECAMQAw#v=onepage&q=donald%20chae%20Music%2C%20Festival%2C%20and%20Power%20in%20Louis%20XIV's%20France%3A&f=false> (дата звернення: 18.01.2024).
4. Brown K. Agenda-driven music in the court of Louis XIV. *Aisthesis*, vol. 10 (2019), pp. 35–36. URL.: <https://pubs.lib.umn.edu/index.php/aisthesis/article/download/1778/1512> (дата звернення: 15.01.2024).
5. Couvreur M. Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du prince. Bruxelles : Marc Vokar, 1994. URL.: <https://www.semanticscholar.org/paper/Jean-Baptiste-Lully-%3A-musique-et-dramaturgie-au-du-Barth%3%A9lemy-Couvreur/5772c09baceb2e2e6632eebce89f23d330bc5218> (дата звернення: 15.01.2024).
6. Cowart G. *The triumph of pleasure : Louis XIV & the politics of spectacle*. University of Chicago Press, Chicago, 2008. 299 p. URL.: <https://books.google.co.ls/books?id=t0ZH0SXtZHM&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 08.01.2024).
7. Maftei M.-E. L'amour — source de tous les pleurs dans les operas de Jean-Baptiste Lully. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*. 2022. p. 105-115. URL.: <https://www.semanticscholar.org/paper/L%E2%80%99amour-%E2%80%93-source-de-tous-les-pleurs-dans-les-operas-Maftei/93b44462ac0342ff5f0cc84e0ee96fceed2f138> (дата звернення: 05.01.2024).
8. Norman B. *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Summa Publications, Inc., 2001. 402 p. URL.: https://books.google.com.ua/books?id=bji6hdg1SNkC&printsec=frontcover&hl=uk&vq=%22French+Baroque+Music+from+Beaujoyeux+to+Rameau%22&source=gbs_citations_module_r&cad=4#v=onepage&q=%22French%20Baroque%20Music%20from%20Beaujoyeux%20to%20Rameau%22&f=false (дата звернення: 05.01.2024).
9. Purves-Smith Sh. The Prologues of the Tragédies Lyriques (Operas) of Philippe Quineault: "A Very Agreeable Propaganda". *Rhetor*. Vol. I. 2004. URL.: https://www.researchgate.net/publication/237371298_The_Prologues_of_the_Tragedies_Lyriques_Operas_of_Philippe_Quinault_A_Very_Agreeable_Propaganda (дата звернення: 12.01.2024).
10. Sadler G. *Tragédie en musique*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL.: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044040> (дата звернення: 12.01.2024).
11. Vendrix P. *Musique, pouvoir et légitimation aux XVe et XVIe siècles. La légitimité implicite*, Vol. 1, École française de Rome, 2004, pp. 375–422. URL.: <https://shs.hal.science/halshs-00275483/document> (дата звернення: 12.01.2024).

REFERENCES

1. Artemieva, V. (2013). Zhanr lirychnoi trahedii u tvorchosti Zhana Batista Liulli ta Zhana Filippa Ramo [Genre of tragédie lyrique in the creativity of Jean Baptiste Lully and Jean Philippe Rameau]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 106: *Kulturolohichni aspekty suchasnoho mystetskoho dyskursu : Pamiati Liudmyly Kostyantynivny Kaverinoyi [Cultural aspects of modern artistic discourse: In memory of Ludmila Kostyantynivna Kaverina]*. Kyiv, pp. 97–110 [in Ukrainian].
2. Anthony, J. R. (1997). *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Portland, Ore.: Amadeus Press, 586 p. Available at: <https://pdfcoffee.com/french-baroque-music-from-beaujoyeux-to-rameau-pdf-free.html> (accessed: 17.01.2024) [in English].
3. Bloechl, O. (2018). *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*. Chicago. 272 p. Available at: <https://books.google.ru/books?id=JjJKDwAAQBAJ&pg=PA216&lpg=PA216&dq=donald+chae+Music,+Festival,+and+Power+in+Louis+XIV%27s+France:&source=bl&ots=pLOR-VUnRd&sig=ACfU3U1CDH1lsdQikQGwRygGA7ohJlii2A&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwij4MbJq86DAxXJ8bsIHfnWA5Y4FBDoAXoECAMQAw#v=onepage&q=donald%20chae%20Music%2C%20Festival%2C%20and%20Power%20in%20Louis%20XIV's%20France%3A&f=false> (accessed: 18.01.2024) [in English].
4. Brown, K. (2019). Agenda-driven music in the court of Louis XIV. *Aisthesis*, vol. 10 pp. 33-38. URL.: <https://pubs.lib.umn.edu/index.php/aisthesis/article/download/1778/1512> (дата звернення 15.01.2024) [in English].
5. Couvreur, M. (1994). *Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du prince*. Bruxelles: Marc Vokar, Available at: <https://www.semanticscholar.org/paper/Jean-Baptiste-Lully-%3A-musique-et-dramaturgie-au-du-Barth%3A%20C3%A9lemy-Couvreur/5772c09baceb2e2e6632eebce89f23d330bc5218> (accessed: 15.01.2024) [in French].
6. Cowart, G. (2008). *The triumph of pleasure : Louis XIV & the politics of spectacle*. University of Chicago Press, Chicago, 299 p. Available at: <https://books.google.co.ls/books?id=t0ZH0SXtZHMC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (accessed: 08.01.2024) [in English].
7. Maftei, M.-E. (2022). L'amour — source de tous les pleurs dans les operas de Jean-Baptiste Lully. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts* p. 105-115. Available at: <https://www.semanticscholar.org/paper/L%E2%80%99amour-%E2%80%93-source-de-tous-les-pleurs-dans-les-operas-Maftei/93b44462ac0342ff5f0cc84e0ee96fceed2f138> (accessed: 05.01.2024) [in French].
8. Norman, B. (2001). *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Summa Publications, Inc., 402 p. Available at: https://books.google.com.ua/books?id=bji6hdgl1SNkC&printsec=frontcover&hl=uk&vq=%22French+Baroque+Music+from+Beaujoyeux+to+Rameau%22&source=gbs_citations_module_r&cad=4#v=onepage&q=%22French%20Baroque%20Music%20from%20Beaujoyeux%20to%20Rameau%22&f=false (accessed: 05.01.2024) [in English].
9. Purves-Smith, Sh. (2004). *The Prologues of the Tragédies Lyriques (Operas) of Philippe Quineault: "A Very Agreeable Propaganda"*. Rhetor. Vol. I. Available at: https://www.researchgate.net/publication/237371298_The_Prologues_of_the_Tragedies_Lyriques_Operas_of_Philippe_Quinault_A_Very_Agreeable_Propaganda (accessed: 12.01.2024) [in English].
10. Sadler, G. (2001) *Tragédie en musique*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044040> (accessed: 12.01.2024) [in English].

11. Vendrix, P. (2004). Musique, pouvoir et légitimation aux XVe et XVIe siècles. La légitimité implicite, Vol. 1, École française de Rome, pp. 375-422. Available at: <https://shs.hal.science/halshs-00275483/document> (accessed: 12.01.2024) [in French].

VIRA ARTEMIEVA

Artemieva, Vira — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor at the Department of the World Music History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301130

CADMUS AND HERMIONE BY JEAN-BAPTISTE LULLY AS THE FIRST SAMPLE OF THE LYRICAL TRAGEDY GENRE

The relevance of the study. It consists in considering the "Cadmus and Hermione" by Jean-Baptiste Lully not only in the context of the author's artistic evolution, but also as the result of the traditions of French musical and theatrical court art. Written in 1673, it became the composer's first work in genre tragédie lyrique («tragédie en musique»).

The main objective of the study to determine the socio-cultural prerequisites for the emergence of Lully's first lyrical tragedy "Cadmus and Hermione" and to identify the genres that became the basis for the creation of a model of tragédie lyrique. **The methodology** includes biographical (to find out the circumstances of Lully's life and activities), comparative (to reveal the continuity of the considered tragédie lyrique in relation to the system of musical and theatrical genres of the 17th century), as well as structural-functional, genre-stylistic and intonational-dramatic methods (for a comprehensive analysis of the work).

Results and conclusions. It is considered Lully's "Cadmus and Hermione" as a model of the French genre of the tragédie lyrique. It is emphasized that this work arose under the influence of traditions, French musical and theatrical art. The details of the production and the reaction of King Louis XIV to the premiere of the work are highlighted, which determined the further support of the composer at the royal court. The plot of the opera, the compositional and dramaturgical organization of "Cadmus and Hermione", which served as a reference point in Lully's further work in the genre of tragédie lyrique, are analyzed. It is noted that the plot borrowed from Ovid's "Metamorphoses" is based on the travels of Cadmus (his many victories and happy love) and is a prophecy of a happy future in the conception of absolutist art. It was concluded that when creating the first sample of the genre of tragédie lyrique, the composer strongly relied on the developed genre system of French music and theater art. In particular, the connections of tragédie lyrique with court ballet, comedy-ballet, air de cour and other genres were noted. The influences of the traditions of the French dramatic theater on the construction of the plot and the peculiarities of the vocal parts of the tragédie lyrique are revealed, and the presence of features of the Italian comic opera is indicated. It is emphasized that the long-term experience of the performer, the intuition of the musician and the talent of the composer were embodied in the first example of the genre of tragédie lyrique in Lully's work. The considered work became a model of the genre of tragédie lyrique, which was fundamental for France in the 17th and 18th centuries, which, in particular, determined Lully's prominent place in the history of French music.

Keywords: musical culture of France, J.-B. Lully's creativity, tragédie lyrique, operatic art, genre, style, baroque, European traditions.