
ЕФРЕМОВА И. В., кандидат искусствоведения, доцент,
завкафедрой режиссуры эстрады Белорусского государственного
университет культуры и искусств

Воплощение бальной традиции в музыкально-сценических произведениях Жана-Батиста Люлли

В статье проанализировано художественное преломление бальной традиции эпохи Людовика XIV сквозь призму музыкально-сценических произведений Ж.-Б. Люлли. На основе анализа трех лирических трагедий композитора («Атис», «Персей» и «Фэтон») автором определен круг наиболее популярных танцев, исполняемых на придворных балах короля Людовика XIV.

The article deals with the artistic refraction of the ball tradition of the era of Louis XIV through the prism of the musical and scenic works of J.B. Lully. Based on the analysis of the composer's three lyrical tragedies ("Atis", "Perseus" and "Phaethon"), the author defined the circle of the most popular dances performed at the King's Court balls.

Введение. В 2017 г. мировая музыкальная общественность отмечала немало знаменательных юбилейных дат, среди которых в ракурсе обозначенной темы статьи выделяются две, связанные с именем выдающегося французского композитора итальянского происхождения, «Дидерона французской музыки» (выражение Лесефра де Ла Вьевиля), творившего во времена правления Людовика XIV, Жана-Батиста Люлли (1632–1687): 385 лет со дня рождения композитора и 330 лет со дня его смерти.

Будучи главным организатором придворных развлечений Людовика XIV [1], фаворитным сочинителем музыки для Короля-Солнце, создающим произведения для нужд его королевского двора, в качестве ведущих жанров своего творчества Ж.-Б. Люлли определяет зрелищные виды музыкального искусства – оперу и балет, основанные на синтезе музыки, хореографии и театра. С одной стороны, эти жанры были в числе наиболее любимых королем. С другой – именно оперы и балеты в отдельных своих сценах и эпизодах нередко воплощали реальные формы придворной жизни (прежде всего, яркие массово-праздничные события дворцового время-

провождения), тем самым превращая их в художественный феномен. Последний же позволяет рассматривать подобные оперные и балетные произведения как «зрелище в зрелище», что было весьма характерно именно для эпохи барокко «...с ее всеобъемлющей театральностью, понимающей жизнь как искусство жить на виду у общества и, кажется, непрерывно озабоченной материализацией метафоры “мир – театр”, что “иногда глядится одним бесконечным спектаклем длиною в полтора века – и в этом спектакле царят пение и танец!”» [2, с. 21].

В числе массово-праздничных событий жизни короля и его придворных во второй половине XVII столетия выделялись балы, которые в музыкально-сценических сочинениях Ж.-Б. Люлли обретали новую жизнь, становясь произведениями художественного творчества – теми «слепками» придворной жизни, благодаря которым имеется возможность получать о ней достоверные представления. Данный факт крайне важен, ибо в современном обществе активно возрождается интерес к балам как одной из форм социокультурной жизни, посредством которой на протяжении столетий людям прививался

этикет в самых различных его аспектах. Однако в области музыковедения в настоящее время ракурс рассмотрения бальной практики, связанный с ее преобразованием из бытового явления в явление художественное, изучен недостаточно. Поэтому тема статьи является весьма актуальной.

Цель статьи – рассмотреть воплощение бальной традиции эпохи Людовика XIV в музыкально-сценических произведениях Ж.-Б. Люлли на примере «лирических трагедий» «Атис», «Персей» и «Фазгон».

Основная часть. Вторая половина XVII в. – это вершина французского абсолютизма. Искусство эпохи было направлено прежде всего на удовлетворение главного требования Короля-Солнце, заключавшегося в его возвеличивании, а также на пышные торжественные придворные церемонии, в которых Людовик XIV принимал непосредственное участие. Кроме того, по мнению М. Сидоренко, эти придворные зрелища и развлечения с участием монарших особ и представителей придворного общества, устраиваемые перед большим количеством зрителей, служили весьма действенным и мощным инструментом репрезентации королевской власти, представляя собой не столько «...придворную забаву, сколько разновидность государственного церемониала Франции Старого порядка <...>, позволяющую королю решать задачи внутренней и внешней политики» [3, с. 2].

В числе наиболее показательных и привлекательных зрелищ следует назвать балы, которые давались непосредственно по окончании придворных балетных спектаклей и являлись их своеобразным продолжением: «<...> балет завершается, и с театральных подмостков персонажи плавно спускаются на “подмостки света” (поскольку рампы еще нет, граница между этими двумя территориями чисто условная)» [2, с. 31]. Далее, в соответствии с порядком и рангом, придворные «...танцуют большой балет, а затем начинаются бранли и прочие танцы. Вместе с балом балет длится с десяти часов вечера

до половины четвертого утра» [2, с. 31]. Если же балет был одноактным продолжительностью от двадцати до сорока минут, он мог входить в качестве составной части в общую структуру придворного праздника (в частности, бала).

Людовик XIV был одним из самых блестящих и профессиональных танцоров своего времени, который на протяжении двадцати лет ежедневно упражнялся в любимом искусстве под руководством танцмейстера Пьера Бошана. Такого же усердия в области освоения танцевальной лексики король требовал и от своих придворных. Поэтому неслучайно в его царствование версальские балы и спектакли придворного балета достигли особого великолепия. В конце XVI в. постановки придворного балета встали в один ряд с такими ключевыми церемониями, как коронация, королевские похороны, заседания парламента с участием короля.

Поначалу придворные балы имели довольно несвязную структуру, а их участникам предоставлялась большая свобода в исполнении балльных танцев. В балетах-маскарадах и в так называемых балетах «с выходами» выступали все, начиная от Людовика XIV, которого прозвали «балетным королем», и заканчивая придворными музыкантами. Вскоре версальские балы стали подвергаться жесткой регламентации, что способствовало их превращению в очень строгие с точки зрения этикета церемонии, на которых придворные соперничали друг с другом не только в изяществе манер, но и в совершенстве владения хореографической техникой. Разработка балльных постановок была поручена профессионалам в области искусства, в том числе ответственному именно за такого рода мероприятия герцогу де Сент-Эньяну и любимому композитору Короля-Солнца Жану-Батисту Люлли.

Придворные танцы эпохи Людовика XIV представляли собой (в большинстве) переработанные и видоизмененные, согласно этикетным нормам, народные танцы. В их числе – бранль, бержеретка, менуэт, ригодон, бурре, гавот, паспье,

сарабанда. И лишь незначительное число танцев возникло непосредственно в дворцовой среде. Среди них: куранта, аллеманда (к тому времени во Франции практически вышедшая из бального употребления) и чакона. Обращает на себя внимание момент преобладания в данном списке танцев, в основе которых лежит схема галантной любовной игры, и, соответственно, ведущее значение в них приобретает эротический момент. К таковым относятся бранли, бержеретки, менуэты, пасспье, гавоты. Указанный факт является наглядным подтверждением придворного этикета того времени, правила которого призывали во время исполнения танцев говорить только о любви и наслаждении – нравы XVII в. были не самыми целомудренными. Само же назначение танцев сводилось к демонстрации исполнителями своей игривости и кокетливости. Как видим из танцевального «меню» французского двора, «...на смену напыщенному и тяжеловесному итальянскому барокко во времена Короля-Солнца идет более изысканный, легкий и игривый стиль рококо» [4, с. 18].

Обязательными танцами на придворных балах Людовика XIV были бранль, менуэт, куранта и сарабанда – танцы, манера исполнения которых не терпела суеты и отличалась сдержанностью и спокойствием – качествами, присущими людям благородного происхождения. По-прежнему большое значение в бальных танцах уделялось приветственным поклонам. С точки зрения драматургии, танцы на версальских балах представляли собой последовательное продуманное действие с обязательными этапами развития – экспозиционным, развивающим, кульминационным и завершающим. Придворные балы времен Людовика XIV, как правило, открывались бранлем, который исполнял сам король, стоящий в паре с королевой или фавориткой. «Исполнив свой куплет, король и королева становились сзади выстроившихся пар, каждая из которых танцевала бранль по очереди. И так происходило до тех пор, пока их величества вновь

не становились первыми. Затем исполнялись гавот и менуэт. По окончании менуэта король садился. <...> Его величество мог изменить порядок танцев, о чем сообщал танцующим через камер-юнкера» [5, с. 10].

Еще одно красочное описание придворного бала «Великого века» содержится в книге А. Булычевой: «В шесть часов вечера множество скрипок начинают играть бранли, и хронист перечисляет, кто с кем танцует. Затем пляшут куранты, канари и гальярды – быстрые и веселые танцы с прыжками, далеко не церемонные. Затем опять начинают бранли, потому что так пожелал король. Это несколько нарушает обычный порядок бала, но в жизни не все делается по правилам» [2, с. 37-38].

Данная танцевальная схема, основанная на чередовании чопорно-важных и неторопливых церемонных танцев, избыточных поклонами и реверансами, с быстрыми и веселыми, нередко включающими в свои танцевальные па различного рода прыжки, вплоть до наступления нового XVIII столетия, по своей сути была традиционной для придворных балов эпохи правления Людовика XIV. Поэтому именно она нашла воплощение в музыкально-сценических произведениях суперинтенданта Ж.-Б. Люлли, сочетавших в себе «...праздничность и церемонность, предельную условность и захватывающую зрелищность» [6].

Кроме того, следует подчеркнуть, что танцы эпохи барокко, как правило, представляли собой парные композиции, исполняя которые, партнеры общались с помощью своеобразной лексики – «лексика ног», и каждое «па» которой имело конкретную семантику. «Разговаривая ногами» на протяжении всего исполнения, танцующие общались непрерывно. Со стороны же это общение напоминало «почти театральную игру» [2, с. 112].

К написанию музыкально-сценических произведений Ж.-Б. Люлли обратился, накопив определенный практический опыт в плане освоения традиций французского танца (его ритмоинтонацион-

ных и сценических особенностей) как постоянный участник придворных балетов (постановщик, актер и танцор). Кроме того, долгое время выступая против французской оперы, композитор все же пересмотрел свои взгляды и на протяжении четырнадцати лет (с 1672 по 1786 гг.) на сцене Королевской академии музыки поставил тринадцать лирических трагедий, заложивших основы французского музыкального театра. В этой связи важно отметить связь опер Ж.-Б. Люлли с традициями национального балета. Как пишет И. Охалова, «...большие дивертисменты (вставные танцевальные номера, не связанные с сюжетом), торжественные шествия, процессии, празднества, волшебные картины, пасторальные сцены усиливали декоративно-зрелищные качества оперного спектакля. Возникшая во времена Люлли традиция введения балета оказалась чрезвычайно устойчивой и сохранялась во французской опере на протяжении нескольких столетий» [7].

Говоря о воплощении придворным композитором Людовика XIV в своих музыкально-сценических произведениях балетной традиции, следует подчеркнуть, что последняя зримо и незримо присутствует абсолютно во всех операх и балетах Ж.-Б. Люлли. Зримо – в прологах и дивертисментах, где автор музыки конкретно прописывает название того или иного модного в то время балетного танца. Незримо же танцевальные ритмы «пронизывают» всю партитуру музыкально-сценических сочинений Жана-Батиста, превращаясь в жанровый фундамент многих сольных, ансамблевых и хоровых вокальных номеров, а также инструментальных эпизодов. Таким образом, жизненная реальность как бы «растворяется» в реальности сценической, превращаясь в основу произведений музыкально-хореографического искусства, ибо «танец выражает все» [2, с. 110].

На основании анализа партитур трех оперных сочинений («лирических трагедий») Ж.-Б. Люлли «Атис», «Персей» и «Фазтон» можно проследить, к каким из

балетных танцев «Великого века» композитор обращается в своих музыкально-сценических произведениях.

В музыке «Атиса» – четвертой из тринадцати лирических трагедий Ж.-Б. Люлли, созданной в 1676 г., – композитором воссоздаются: *бранль* (7-я сцена I акта; 3-я сцена II акта), *менуэт* (Пролог, 3-я сцена II акта; 5-я сцена IV акта), *бурре* (4-я сцена III акта; 7-я сцена V акта), *гавот* (Пролог, 5-я сцена IV акта), *рондо* (Пролог) и *сарабанда* (7-я сцена V акта).

Рассмотрим те из балетных танцев данной «лирической трагедии», названия которых конкретно указаны Ж.-Б. Люлли в нотном тексте оперы. Это *гавот*, *рондо* и *менуэт*, звучащие в Прологе, а также *менуэт* и *гавот* из 5-й сцены IV действия.

Так, уже в Прологе звучат весьма показательные для придворных балов Людовика XIV танцы – гавот, рондо и менуэт. Их исполняют прославляющие Короля-Солнце боги, герои, музы, нимфы и зephyры в ожидании начала представления. Первым из танцев в Прологе звучит *рондо* в исполнении нимф Флоры. Данный хореографический эпизод по всем признакам (использование трехдольной метрики и характерных ритмических формул, мягкость и «закругленность» мелодических оборотов, спокойный темп, грациозность и изящество музыки) представляет собой менуэт, который являлся обязательным и главным «участником» придворных балов во второй половине XVII столетия. При этом в танце нимф не выдерживается характерная для менуэта трехчастная структура с буквальной репризой «*da saro*». Вместо нее композитор использует композицию рондо – танцевальной формы, особенностью которой было круговое движение с постоянным возвратом к исходной точке-рефрену. Видимо, по указанной причине Ж.-Б. Люлли в названии номера прописывает «рондо», а не «менуэт», тем самым облачая менуэтное содержание в рондальную форму.

Следующим в танцевальном ряду Пролога звучит *гавот*. Согласно ремарке композитора «*Gavotte En Rondo*», гавот,

как и предыдущая хореографическая композиция, написан в форме рондо (с такими же тремя повторениями рефрена). Рондальная структура для данного танца была типичной, равно как и четырехдольная метрика, умеренный темп, веселый и грациозный характер исполнения.

Последним в череде хореографических эпизодов Пролога звучит галантный аристократический *менуэт*, который венчает собой все предварительное действие «Атиса» и исполняется всеми действующими лицами, находящимися на сцене и прославляющими «самого великого из героев» – Короля-Солнце.

В середине 5-й сцены IV акта, описывающей момент приготовления к свадьбе Селенуса и Сангариды, звучат два танцевальных номера, жанры которых в ногах указаны самим Ж.Б. Люлли. Это галантные и изысканно-жеманные *менуэт* и *гавот*, исполняемые гостями в честь новобрачных. Чопорность и изящество *менуэта* создают определенный контраст испорченной веселости *гавота*.

В «*Персее*» (девятая опера Ж.-Б. Люлли, написанная в 1682 г.) композитором воссоздаются: *менуэт* (Пролог; 6-я сцена IV акта), *бурре* (3-я сцена I акта), *пасье* (4-я сцена I акта; 8-я сцена II акта; 4-я и 8-я сцены V акта), *жига* (5-я сцена I акта; 6-я сцена IV акта), *ригодон* (5-я сцена I акта; 8-я сцена II акта), *гавот* (9-я сцена II акта; 8-я сцена V акта), *куранта* (6-я сцена IV акта), *пассакалья* (8-я сцена V акта).

В нотах оперы композитором инициализированы три бальных танца: жига и *менуэт* из IV действия, а также *пассакалья* из финального акта.

Так, контрастные по темпу и характеру *жига* и *менуэт* исполняются в заключительной, 6-й, сцене IV действия – подданные Цефея славят Персея, победившего морское чудовище, и радуются счастливому избавлению Андромеды. Оба танца звучат друг за другом и тем самым образуют своеобразный мини-танцевальный цикл внутри сцены, который прекрасно «вписывается» в атмосферу всеобщей радости и ликования. Веселая

и быстрая жига, с характерной трехдольностью (размер 6/8), триольной пульсацией и пунктирным ритмом, оттеняется изысканно-галантным, неторопливым *менуэтом*, создающим столь типичный и необходимый для эпохи барокко контраст.

В заключительной, 8-й, сцене последнего акта «Персея», представляющую собой с точки зрения музыкальной драматургии развязку трагедии, звучит *пассакалья*, под звуки которой начинается финальный дивертисмент. Возвышенный характер, умеренный темп, трехдольный метр, минорный лад, форма вариаций на басса остинато – все средства музыкальной выразительности *пассакальи* соответствуют важности момента – Персей и Андромеда навсегда должны покинуть бренную землю для вечной жизни на небесах. «...*Пассакалья* ... Люлли дают испытать это ощущение безвозвратного течения сквозь пальцы отдельных мгновений – чудесных мгновений счастья, которых не вернуть, но которые можно на несколько минут удержать, покуда пьеса не окончилась, и чары не рассеялись» [2, с. 418].

В «*Фастоне*» (десятая опера Ж.-Б. Люлли, написанная в 1683 г.) представлены следующие жанры бальных танцев: *менуэт* (Пролог; 5-я сцена I акта; 3-я сцена II акта; эпизод перед чаконной из 5-й сцены II акта; 1-я сцена IV акта; 1-я сцена IV акта; 2-я сцена V акта), *гавот* (Пролог; 5-я сцена II акта; 1-я сцена IV акта), *ригодон* (Пролог; 7-я сцена I акта; 3-я сцена III акта; 4-я сцена III акта; 2-я сцена IV акта; 1-я сцена V акта), *бурре* (Пролог; 7-я сцена I акта; 2-я сцена V акта; 7-я сцена V акта), *сарабанда* (с особенностью в виде переменной метрики: постоянного чередования музыкальных размеров 3/2 и 2/2 – 1-я сцена I акта; 2-я сцена III акта; 5-я сцена III акта), *пасье* (7-я сцена I акта; 2-я сцена II акта; 5-я сцена III акта), *чакони* (финал 5-й сцены II акта), *куранти* (4-я сцена III акта).

В нотах «лирической трагедии» Ж.-Б. Люлли указаны названия следую-

щих бальных танцев: *менуэта* (в Прологе), *чаконы* (в заключительной сцене II действия), а также *бурре* (в 4-й сцене финального акта).

Изыщно-аристократический и томный *менуэт*, обещающий соблазны наслаждений и удовольствий, звучит в начале Пролога оперы и является характеристикой богини Астреи. Обращает на себя внимание прихотливая ритмика этого танца, основанная на постоянном чередовании в размере 3/4 синкопированной ритмоформулы (четвертная – половинная) с обычной, подчеркивающей сильную долю (половинная – четвертная).

Торжественная и одновременно подвижная *чакона*, с традиционной для нее трехдольной метрикой (размер 3/4) и акцентом на 2-й доле, звучит в 5-й сцене II акта. Ее исполнение народом (эфиопами и эфиопками, индийцами и индианками) после славления Фазтона естественно вплетено в общую праздничную канву действия (начинается праздник в честь будущей свадьбы Фазтона и Либии). При этом композитор подчеркнул тесную связь этого исполнения с первоначальной, «добальной», семантикой *чаконы*, когда она сначала воспринималась как «...смешной, дикий, сумасшедший танец гротескных “испанцев”, а затем – как “веселый экзотический выход народов Азии и Африки”» [2, с. 114].

Легкомысленный и наивно-беспечный, основанный на прыжках и движениях рук вверх-вниз, *бурре* звучит в 4-й сцене V акта в момент прославления жителями Земли Фазтона. Композиционно он состоит из двух *air* египтян и пения пастушки-египтянки. Четная метрика (размер 4/4) с затактовой долей и быстрый темп, отсутствие манерности и жеманности, характерные для *бурре*, полностью соответствуют как своим исполнителям – людям «простого происхождения», так и сценической ситуации.

Таким образом, из перечня бальных танцев, звучащих в лирических трагедиях Ж.-Б. Люлли «Персей» и «Фазтон», видно, что они более разнообразны, в срав-

нении с аналогичными образцами музыкально-сценических структур в «Атисе».

Заключение. Обобщая изложенный выше материал, можно сделать следующие выводы:

1. Необычайная популярность различных зрелищных мероприятий (в частности, придворных балов) в эпоху правления Людовика XIV послужила мощным импульсом к развитию во Франции профессионального балета, который, став на «самостоятельный путь» развития, в кратчайшие сроки, наряду с оперой, завоевал статус одного из ведущих и наиболее востребованных музыкально-сценических жанров европейского искусства;

2. Связь придворного бала с придворным балетом в эпоху «Великого века» была самой непосредственной, олицетворяя собой в наглядно-практическом плане единство двух начал – реального и художественного. С одной стороны, в недрах бального церемониала зарождалось высокое искусство хореографии, с другой – придворный балет, обособившись в отдельную музыкально-сценическую структуру, способствовал повышению уровня бальной практики, «выводя» исполнение бальных танцев на качественно новую, высокопрофессиональную ступень развития. Как верно замечает А. Булычева, «...бал – такое же произведение искусства, как и балет, и тоже несет в себе определенную идею, замысел» [2, с. 38], сводящиеся к возвеличиванию Людовика XIV и его абсолютной, почти божественной, власти;

3. Тесная и неразрывная связь королевского бала и балета в художественном плане нашла воплощение на уровне музыкально-сценических произведений Ж.-Б. Люлли. Основываясь на анализе трех лирических трагедий композитора, можно увидеть, что большинство их сцен (как инструментальных, так и вокально-хоровых) основаны на ритмах тех или иных придворных бальных танцев, популярных во времена Людовика XIV. В их числе: *менуэт*, *гавот*, *бранль*, *бурре*, *сарабанда*, *паспье*, *жига*, *ригдон*, *куран-*

та, пассакаля, чакона. При этом, судя по количеству обращения композитора к ритмам придворных танцевальных композиций, можно выявить наиболее модные из них. К таковым относятся менуэт, гавот, ригодон, бурре и паспье, исполняемые в парах в изящно-галантной и изысканной манере в умеренном темпе (за исключением веселого ригодона, темп которого был довольно быстрым). «Барочный танец – это прежде всего танец театральный, сценический: танец опер и опербалетов <...> Балльный танец, таким образом, оказывает-

ся далек от «банальной повседневности», устремляясь к «прекрасным иллюзиям» театрального танца – танца в его идеальном выражении. Ибо для барочного искусства театр – первая и высшая реальность» [2, с. 111]. Так жизнь породила искусство, в котором впоследствии, благодаря силе таланта Ж.-Б. Люлли (равно как и других великих творцов) она в различных своих проявлениях (в частности, придворных балах и балетах) находила художественное воссоздание в бессмертных произведениях гениального художника.

1. Даньшина, В. Б. Французский музичний тертр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / В. Б. Даньшина. – Одеса : Б. В., 2010. – 18 с.
2. Булычева, А. В. Сады Армиды : музыкальный театр французского бокко / А. В. Булычева. – М. : Аграф, 2004. – 448 с.
3. Сидоренко, М. А. Эволюция форм репрезентации королевской власти во Франции (на материале придворного балета Людовика XIV) : автореф. дис... канд. исторических наук : 07.00.03 – Всеобщая история / М. А. Сидоренко. – Томск : ООО «Позитив-НБ», 2013. – 29 с.
4. Друскин, М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. – Л. : Ленинградская филармония, 1936. – 205 с.
5. Захарова, О. Ю. История балов императорской России. Увлекательное путешествие / О. Ю. Захарова. – М. : Центрполиграф, 2016. – 510 с.
6. Кириллина, Л. В. Ж.-Б. Люлли : Интернет-ресурс. – Режим доступа: <https://studfilcs.net/preview/2612449/> – /Дата доступа: 15.01.2018.
7. Творческие портреты композиторов : популярный справочник. М. : Музыка, 1989. – С. 210.

Статья поступила в редакцию 07.03.2018