



Плуток Віра

**СИНТЕЗ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ ЕПІЧНОЇ ПОЕМИ,
ЛИЦАРСЬКОГО РОМАНУ ТА КЛАСИЦИСТСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ В
ОПЕРІ Ж. Б. ЛЮЛЛІ «АРМІДА»**

У статті досліджується сюжетний розвиток епічної поеми Т. Тассо «Звільнений Єрусалим». Аналізуються сюжетні мотиви впливу лицарського роману та порівнюється п'ятиактна структура ліричної трагедії Ж. Б. Люллі «Арміда» з будовою класицистської трагедії.

Ключові слова: жанрова модель, епічна поема, лицарський роман, класицистська трагедія, лірична трагедія, вокальна декламація, балетний дивертисмент, опера бароко.

«Арміда»/ Armida – лірична трагедія у п'яти діях з прологом (1686), остання завершена партитура у списку оперних творів майстра. Автор лібрето – Ф. Кіно¹. Опера була замовлена у травні 1685 року самим королем, який обрав її сюжет і тим самим дав змогу завершити трилогію ліричних трагедій Ж. Б. Люллі на лицарську тематику, дві перші частини якої були створені відповідно у 1684 («Амадіс») і 1685 роках («Роланд»). «Арміда» складається з прологу і п'яти дій. Композиційною одиницею будови тут є сцена. У I, III та IV діях по чотири сцени, у II та V дії – по п'ять.

Метою та завданням даного дослідження є характеристика жанрових моделей епічної поеми, лицарського роману та класицистської трагедії, які синтезуються в опері Ж. Б. Люллі «Арміда».

На сучасному етапі розвитку українського музикознавства творчість Ж. Б. Люллі все ще залишається недостатньо повно вивченою. Немає

¹ Звернення композитора до творів Ф. Кіно (1635–1688) продовжувалася протягом оперного етапу діяльності композитора. Творча співдружність лібретиста та композитора дала такі результати, як опери «Альцеста» (1674), «Амадіс» (1684), «Арміда» (1686), «Атіс» (1676), «Кадм та Герміона» (1673), «Ізіда» (1677), «Персей» (1682), «Фаетон» (1683). У своїх сюжетах поет використовує твори античних письменників та митців епохи Відродження – Еврипід, Овідій, Т. Тассо, Л. Аріосто.



записів та публікацій клавирів багатьох його опер, гостро відчувається нестача аналізу конкретних творів.

Окремо слід зазначити працю *Ромен Роллана «Музыкально-историческое наследие»*, де автор зупиняється на характеристиці творчої особистості Ж.-Б. Люллі, деталях його роботи з артистами. Що стосується аналізу музичної мови, то тут особливий акцент Р. Роллан робить на наслідуванні у вокальних партіях оперних героїв декламації акторів французького драматичного театру, до репертуару яких входили класицистичні трагедії П. Корнеля та Ж. Расіна.

Про довготривалу зацікавленість постаттю Ж.-Б. Люллі свідчить стаття *Б. В. Асаф'єва «Люлли и его дело»*, де автор говорить про цілий комплекс ідей, прийомів та формул, які стали основою подальшого розвитку французької театральньо-драматичної музики. Детально аналізується у цій статті лірична трагедія «Арміда». Головною метою є при цьому показ «прийомів та властивостей композиторської техніки» і «принципів музичного будівництва Люллі» [1, с.9] Однак спеціальна проблема літературного джерела тут не ставиться.

Т. М. Ліванова у ґрунтовній праці *«История западноевропейской музыки до 1789 года»* окремі розділи відводить постаті Ж.-Б. Люллі, відтворює історію розвитку музичного театру Франції у стислому вигляді та висвітлює життєвий шлях композитора, його роботу у різних театральних жанрах. При цьому тут докладно аналізується лірична трагедія «Тезей». У праці *К. К. Розеншильда «Музыка во Франции XVII – начала XVIII века»* розглядається творчість Ж.-Б. Люллі та Ж.-Ф. Рамо як видатних представників музичної культури Франції та охарактеризована їх роль у становленні і розвитку жанру ліричної трагедії.

У статті *В. Д. Конен «Путь от Люлли к классической симфонии»* увага автора спрямована на концепцію балетних епізодів. Дослідниця робить акцент на зв'язку тогочасного придворного мистецтва з



народною та народно-побутовою музикою. У новітньому дослідженні *А. В. Буличової «Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко»* охоплений великий період існування французького музичного театру епохи бароко, простежений його розвиток та загальний контекст розвитку театральних жанрів. Але масштаб охопленого матеріалу не дозволяє зупинитися на повному аналізі окремих театральних творів Ж.-Б. Люллі.

Серед доступних нам англомовних видань можна назвати докладну статтю *Джеймса Р. Ентоні з «Нового словника музики та музикантів Гроува»*. Стаття складається з шести розділів (Життя, Придворні балети, Комедії-балети та споріднені жанри, Ліричні трагедії, Церковна музика, Впливи) та містить доволі розгорнутий виклад біографії Ж.-Б. Люллі і окремі спостереження щодо творчості композитора.

Серед сучасних українських дослідників слід назвати дисертацію *В. Б. Даньшиної «Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Ж. Б. Люллі та Ж.Ф. Рамо)»* та ряд статей, де автором подається цілісне уявлення про специфіку жанру французької ліричної трагедії, серед іншого аналізуються більш докладно опери «Атіс», «Персей» та «Фаетон» Ж.-Б. Люллі, а також уточнюються і переглядаються оцінки творчості майстрів французького музичного театру доби бароко у зв'язку із поверненням цих творів у сучасний оперний репертуар.

У даній роботі увага зосереджується саме на літературному першоджерелі опери – епічній поемі «Звільнений Єрусалим» Т. Тассо та його трактуванні у лібрето опери Ж. Б. Люллі.



Говорячи про епічну поему, слід згадати, що вирішальною подією для створення нового на той час жанру², а також для відродження інтересу до хрестових походів, лицарства, героїзму та відваги та стала морська битва при Лепанто у 1571 році. Об'єднані військові сили Венеції та Іспанії розгромили тоді військо Османської імперії, і тим самим припинили розширення її кордонів та територіальні претензії. Ця могутня мусульманська імперія володіла тоді Грецією, Болгарією, Угорщиною, балканськими країнами. Лицарська поема стала популярним жанром після успіху «Несамовитого Роланда» Л. Аріосто (1532). Але до певного часу вона не досягала такого масштабу і рівня узагальнення героїчних подій та постатей, яким характеризувалася її попередниця античних часів. Цьому, у певному сенсі, суперечила установка тогочасних творців на любовні інтриги, у чому можна вбачати вплив іншого оповідного жанру, лицарського роману. Вдалу спробу з'єднати риси епічної поеми та лицарського роману, поєднавши їх темою хрестового походу, зробив Т. Тассо (1577–1595) у «Звільненому Єрусалимі» (1581), що і надало його твору особливої ваги і сприяло небувалому розповсюдженню протягом не одного століття.

Сюжетним джерелом для «Звільненого Єрусалиму» стали середньовічні французькі хроніки та лицарські романи. Т. Тассо зображує у поемі події Першого хрестового походу кінця XI ст. (1096–1099), що закінчився узяттям Єрусалиму та звільненням Гробу Господнього хрестоносцями на чолі з франкським лицарем Готфрідом Бульонським. Його поема набувала актуального звучання. Нагадування про успішний хрестовий похід проти мусульман здавався цілком доречним, тим більше,

² **Епічна поема** - один з найдавніших видів епічних творів, вже з часів античності зосередив свою увагу на зображенні героїчних подій, узятих головним чином з далекого минулого. Ці події зазвичай були значними, епохальними, що вплинули на хід національної і загальної історії. Зразки жанру: «Іліада» і «Одіссея» Гомера, «Пісня про Роланда» у Франції, «Пісня про Нібелунгів» в Німеччині, «Шалений Роланд» Л. Аріосто, «Звільнений Єрусалим» Т. Тассо та інші.



що у Європі ще тривали релігійні війни. Саме така актуальність подання матеріалу була новою рисою масштабного епічного твору. Інтерес до зображення історичних подій та персонажів підтримувався історичною наукою, яка паралельно розвивалася та вимагала точності у викладенні фактів. Поряд з цим автор не оминає фантастичних пригод та ситуацій.

«Звільнений Єрусалим» став важливим джерелом кількох сюжетів у живописі і у музиці. Він написаний характерними для італійської поезії епохи Відродження октавами³ (1917 октав) і складається з 20 пісень різної довжини, згрупованих у п'ять частини. Така структура викликає певні аналогії з п'ятиактною будовою класицистичної трагедії, а також з п'ятиактною ліричною трагедією, створеною Ж.Б.Люллі. **I частина** – в ній експонується табір хрестоносців, а також йдеться про те, як на шостий рік хрестового походу головою загонів франкських лицарів обирають Готфріда Бульонського. Це обрання описується як втілення волі Господньої, про що Готфріду сповістив сам Архангел Гавріїл. Але хрестові воїни не відразу смиренно прийняли цю звістку. Тоді на підтримку Готфріда прийшов Петро Пустельник, який користувався великою повагою серед воїнів. Після битви біля міста Еммаус до стану хрестоносців з'являються послы царя Єгипту і пропонують викуп задля припинення війни, але Готфрід відповів їм рішучою відмовою, закликавши загони хрестоносців продовжити боротьбу. З образом Готфріда Бульонського, а також з його братом Еустазію ми зустрічаємося в опері «Рінальдо» Г. Генделя і пізніше в опері «Арміда» Дж.Россіні.

II частина – експонується ворожий табір, а саме жорстокий правитель Єрусалима Аладін – васал єгипетського царя і зловбий гнобитель

³ Октави – вірш із восьми рядків. Розвивався у італійській поезії XIV століття та досяг розквіту у поезії епохи Відродження у творчості Дж. Боккаччо і став традиційною строфою віршованого епосу італійського та іспанського Ренесансу («Несамовитий Роланд» Л. Аріосто, «Звільнений Єрусалим» Т. Тассо, «Лузіади» Камоенса). Завершення дворянкової строфи зазвичай служить для афористичного висновку або іронічного повороту подій.



християн. Коли хрестоносці пішли у наступ, військо Аладіна зустріло їх біля міських стін, де і зав'язалася жорстока битва. Особливо тяжких поранень хрестоносці отримали від могутнього Арганта і діви-войовниці Клорінди, яка прибула з Персії на допомогу Аладіну. З Клоріндою в бою зійшовся незрівнянний лицар Танкред і ударом списа розніс їй шолом, але, побачивши прекрасний образ та золоті коси, опустив свій меч. Тема взаємовідносин Танкрела та Клорінди стала дуже популярною у живописі (Луї Жан Франсуа Лагрене «Танкред та Клорінда» (1761), Іванов А. «Танкред та Клорінда» (1790), та ін.). Вона ж використана у мадригалі К. Монтеверді «Битва Танкрета і Клорінди» (1624). З постаттю Танкрета пов'язана і однойменна опера Дж. Россіні.

У другій частині вводиться нова тема, яка стане надзвичайно популярною у оперному мистецтві. Йдеться про кохання прекрасної чарівниці з табору сарацинів Арміди та хороброго лицаря Рінальдо. Тут з'являється і фантастичний елемент, такі істоти, як біси, фурії, химери. Цар Дамаску Ідраот дає наказ своїй племінниці Арміді, яка своєю красою затьмарила усіх дів Сходу, йти до табору Готфріда і, використавши усі засоби жіночих чар, внести розлад у стан хрестоносців та спокусити йти за нею найхоробріших воїнів. У поемі «Звільнений Єрусалим» дослідниками відзначається вплив жанру лицарського роману⁴ на розвиток сюжетної лінії, яка змальовує взаємовідносини Арміди та Рінальдо. Вплітання мотивів лицарського роману в епічну поему найяскравіше виражено в пригодах Рінальдо і Танкрета, які безпосередньо пов'язані з Армідою.

III частина – Арміда у стані франкських воїнів продовжує свої підступні дії. Поскаржившись на те, що Ідраот силою і обманом позбавив її престолу, Арміда благає відправити з нею на захист її прав десяток

⁴ Лицарський роман – велика оповідь фантастичного характеру про надзвичайні пригоди, героїчні подвиги і кохання. **Художнє значення лицарського роману** полягає в тому, що це один з перших кроків до реалістичного зображення дійсності в літературі (відображення через зовнішні події внутрішнього світу).



відважних лицарів. В обмін вона обіцяє Готфрїду союз Дамаска і всіляку допомогу. Ледь зайшла мова про те, хто очолить загін, лицар Гернанд затіяв сварку з Рїнальдо і упав від його меча, а покараний за цей вчинок Рїнальдо змушений був відправитися у вигнання. Зачарованих красою Арміди лицарів вона повела у похмурий замок на березі Мертвого моря, у водах якого не тонуть ні залїзо, ні камїнь. У стїнах замку чарївниця запропонувала бранцям або відректися від Христа і виступити проти франків, або загинути. І лише один з лицарів, Рамбальді, став зрадником. Інших вона в кайданах і під надїйною охороною відправила у полон до царя Єгїпту. Як ми дїзнаємося з опери «Арміда» Ж. Б. Люллі і пізніше Х. В. Глюка, Рїнальдо у дорозї напав на охоронцїв і звільнив всїх полонених лицарїв.

У цїй частинї описуються також їндивїдуальнї битв м рїзних героїв – Відгїна, а потїм Танкреда з Аргантом, Раймондо і Арганта. Саме тут з'являється архангел Михаїл, який позбавив сарацинїв допомоги пекла, що і додало хрестоносцям впевненостї у своїх силах та піднесло бойовий дух.

IV частина. Тут відбувається загострення конфлїкту, розвиток та розв'язка двох сюжетних лїній: Танкреда і Клорїнди (від смертельного поранення остання помирає на руках закоханого у неї лицаря), а також Рїнальдо і Арміди.

Готфрїду увї снї відкрилося, що тїльки Рїнальдо здолає чаклунство і лише перед ним здригнуться нарештї захисники Єрусалиму. Арміда присягнулася жорстоко помститися Рїнальдо, який відбив у неї полонених лицарїв, але ледь побачила його, як запалала нездоланною любов'ю. Юнака її краса теж вразила, і Арміда перенеслася з коханим на далекї зачарованї Щасливї острова. Опис чарївного острова Арміди, що несе на собї відбиток маньєризму⁵, просякнутий відчуттям прихованої гріховностї, що

⁵ Маньєризм (з їталїйської *manierismo*, *maniera* — засїб, манера) — течїя у європейському мистецтві XVI-XVII ст.(живопис, скульптура, архїтектура, музика, лїтература), яка знаменує собою вїдхїд від свїтоглядної та естетичної цїлїсностї епохи Високого Відродження (кїн.XV – перше десятилїття XVIст.) і характеризується стильовою



розслаблює волю (виразний опис гріховної привабливості, краси, чарівної жіночності). Любовна пристрасть присипляє чесноту Рінальдо. До цього острову направляються на пошук зниклого лицаря двоє хрестових воїнів: Карл і Убальдо. За допомогою доброго чарівника їм вдалося потрапити у це царство спокуси. Подолавши безліч випробувань, послі Готфріда знайшли Рінальдо, який, здавалося, зовсім забув про свій обов'язок. Але варто було йому побачити свій бойовий обладунок, як він згадав лицарську честь і без коливань разом з Карлом і Убальдо залишив Арміду. Саме ці сюжетні колізії знайшли відбиток в опері Ж.-Б. Люллі, а пізніше також у творах Х. В. Глюка і Дж. Россіні.

Моральна перемога у душі Рінальдо готує перемогу і на полі бою. У світі мотивів лицарського роману палац Арміди на Канарських островах постає осередком обману і зла. Звідси цілком природно впливає пекельний фінал епізоду. Природним вже видається не сатанинський шабаш на місці гедоністичного раю, а внутрішній переворот, який виконує функцію очищення душі як Рінальдо, так і Арміди.

Т.Тассо, а пізніше і автори оперних творів на цю тему, одночасно акцентують і трагедію Арміди, яка щиро покохала лицаря. Розлючена Арміда, почуття якої коливаються між любов'ю та ненавистю, після зникнення Рінальдо прибуває до табору царя єгипетського, який з набраної по всьому Сходу раттю йде на допомогу Аладіну. Надихаючи східних воїнів, Арміда пообіцяла стати дружиною тому, хто в бою уб'є Рінальдо.

V частина – кульмінація та розв'язка головної теми поеми. Готфрід дає наказ до останнього вирішального наступу. У кривавім бою християни знищили невірних, з яких найстрашніший – непереможний Аргант упав від руки Танкреда. Франкські воїни увійшли у Святий Град, а Аладін із

надмірністю. Мистецтву маньєризму притаманні індивідуальна манера митця, його власне бачення людини та світу, в якому сполучається краса, примхлива елегантність, потяг до дисгармонії та деформації, хворобливої фантастики та абсурду.



залишками війська сховався у Давидовій вежі. Коли на горизонті з'явилося єгипетське військо, яке направлялося до Єрусалиму почалася ще одна жорстока кривава битва. Коли на допомогу єгипетському війську Аладін вивів своє військо, це стало одним з найважчих для християн моментів. Однак з Божою допомогою хрестоносці перемогли. Цар єгипетський став бранцем Готфріда, але він відпустив його, не бажаючи чути про багатий викуп.

Розсіявши рать невірних, Готфрід зі сподвижниками увійшов до звільненого міста, і не знявши залитих кров'ю лат, схилив коліна перед Гробом Господнім разом зі своїм військом.

А тепер прослідкуємо, яке втілення одержала історія Арміди і Рінальдо у лібрето опери Ж. Б. Люллі, створене Філіпом Кіно. Нагадаємо також, що майже через сто років до цього ж лібрето звернеться і Х. В. Глюк. Однак перш, ніж про це піде мова, слід згадати про ще одне джерело, яке вплинуло на формування створеного Ж.-Б.Люллі жанру ліричної трагедії. Йдеться про французьку класицистську трагедія. Найбільше вплив останньої відбився у вокальній стилістиці певних сцен, у наслідуванні принципу піднесеної декламації. Тип великої п'ятичастинної композиції з прологом, манера декламації і сценічної гри, ідеї та моральні проблеми (конфлікт почуття і розуму, пристрасті і боргу) зближують опери композитора з трагедіями П. Корнеля і Ж. Расіна. Для змалювання найбільш точних емоційних станів головних героїв Ж.Б. Люллі користується засобами патетично-піднесеної, наспівної декламації, мелодично розвиває її інтонаційний стрій та створює особливий засіб музичного висловлювання персонажів. Як зазначає К. Розеншильд, малюнок такої наспівної декламації – чіткий, енергійний, дещо афектований та відрізняється від мелодики італійських опер. Композитор не прагнув до кантиленного викладу ліричних станів. Навпаки, він хотів відтворити в музиці рух вірша, його звучання та передати в інтонації голосу точний зміст та значення слова,



фрази, цезури, їх контрастну зміну і викликати ефект, який гармоніював би зі сценічним положення та жестикуляцією актора. Як говорив сам композитор: «Мій речитатив створений для розмов, я хочу, щоби він був досконало рівним». [11,с.275]

Але між драматичним і музичним театром існували суттєві відмінності. Не менш важливим був зв'язок ліричної трагедії з традиціями національного балету. Маються на увазі великі дивертисменти, урочисті ходи, процесії, чарівні картини, пасторальні сцени, все те, що підсилювало декоративно-видовищні якості оперного спектаклю і стверджували його належність до естетики бароко.

Трагедія, створена для драматичної сцени, стала прообразом для композиційної організації сюжетного матеріалу ліричної трагедії, де центральна інтрига послідовно рухається від експозиції, через зав'язку, розвиток та кульмінацію до розв'язки.

Французький балет, на відміну від трагедії, був невід'ємною частиною палацового церемоніалу, головна задача якого полягала в прославленні короля, мудрості і блиску його правління. Балетні дивертисменти, включені у дії, створювали у ліричній трагедії драматургічну двоплановість, переривали безперервність односпрямованого драматургічного розвитку. Про важливу роль дивертисментів пише у своїй дисертації В. Даньшина: «Дивертисменти створюють панораму життя, на тлі якої розгортається доля окремого героя /.../, переключають свідомість публіки в іншу площину, вони призупиняють розвиток основної інтриги, дають можливість осмислення подій з іншого погляду, демонструючи численність варіантів життєвої філософії». [7, с.48]

Окрім подій, які активно розвиваються протягом розвитку сюжету, у опері Ж.-Б.Люлли «Арміда» представлені тогочасні популярні танці – гавот, рондо, менуети, марш, сарабанда, арії, пассакалія та прелюдія.



Зокрема, у першій дії звучать марш, рондо, сарабанда, у другій та третій – ер I, та ер II, у четвертій – ер, гавот, канаріє, у п'ятій дії – пассакалія.

В результаті у французькому різновиді опери був досягнутий художній синтез, який включав майже усі види мистецтва і таким чином забезпечував максимальний вплив на аудиторію. Однак розглянемо, у якій послідовності розвиваються події в опері.

Перша дія складається із чотирьох сцен, де другу та третю сцену можна поєднати в одну. Тут експонуються всі представники ворожого хрестоносцям табору на чолі з головною героїнею. Образ Арміди показаний в оточенні двох подруг і повірниць Феніс та Сидонії. З двох чоловічих персонажів Гідраот є головним носієм конфлікту, Аронт – другорядним епізодичним персонажем. У лібрето тут використаний матеріал другої частини поеми, в якій водиться тема взаємовідносин Арміди та Рінальдо.

Експозиція головного жіночого образу опери представлений вже у першій сцені першої дії. Тут Арміда постає перед глядачами як горда, незалежна красуня правителька всього сходу. Такому настрою сприяє те, що молодий, не скорений лицар Рінальд кинув їй виклик, бо не підкорився її чарам. Вона готова до помсти, однак розповідає подругам сон, в якому побачила себе переможеною, в ногах у відважного лицаря. Таким чином, на фоні експозиції образу Арміди дається непряма характеристика майбутнього героя-антагоніста і ситуація напруги, яка вимагатиме подальшого розвитку. Такий активний незалежний настрій Арміди буде супроводжувати її протягом трьох картин першої дії опери.

У **четвертій сцені** відбувається різкий перелом у розвитку подій, який пов'язаний з тим, що страж Аронт приносить невтішну звістку. Коли дамаське військо поверталось додому з перемогою разом з полоненими хрестоносцями, їх несподівано звільнив один лицар. Разом з Гідраотом вони приймають рішення переслідувати ворога і помститися зухвалому лицарю.



У **другій дії**, яка складається з п'яти сцен, вперше з'являються представники табору хрестоносців. Цікаво, що експозиційна картина цього табору і його очільника Готфріда Бульонського тут відсутня. Відсутній також епізод першої появи серед лицарів Арміди. Згаданий епізод згодом стане центральним у першій дії опери «Арміда» Дж. Россіні (1817). На відміну від цього у лібрето Ф. Кіно у другій дії відтворені ситуації третьої частини епічної поеми.

Розвиток подій у **першій сцені** переносить на лісову галявину, яка омивається річкою. Головними дійовими особами стають лицарі Артемідор та Рінальд. На початку сцени останній веде розмову з Артемідором, якого серед інших звільнив з полону. Артемідор попереджає Рінальда про небезпечну чарівницю Арміду, однак відважний лицар переконаний, що йому вона не страшна.

Друга сцена – заклинання демонів. За розмовою двох лицарів таємно спостерігали Арміда та Гідраот, які чекають слухної миті для помсти. Згідно з їх планом, Арміда за допомогою чарів зможе заманити Рінальда до чарівних садів, приспати його та вбити уві сні.

Четверта сцена є типовим для жанру ліричної трагедії балетним дивертисментом зі співом. Вона побудова у формі вокально-інструментальної сюїти із семи контрастних епізодів. Над сплячим **Рінальдом** співають та танцюють німфи та наяди, пастухи та пастушки, а їх танці сприймаються як виконання певного магічного ритуалу навіювання сновидінь і світлих марень.

Різкий контраст до настрою дивертисменту вносить вже самий початок **п'ятої сцени**. З'являється Арміда, щоб виконати свій план, але з її руки, занесеної над головою сплячого Рінальда, випадає меч. Кілька разів вона намагається позбавити його життя, але у розпачі усвідомлює, що стала жертвою любові до прекрасного юнака. Нездатна вбити лицаря, Арміда



вирішує покарати його любов'ю. На допомогу вона закликає демонів, які перетворюються у зефірів і переносять пару до чарівного палацу.

У цій сцені звучить розгорнутий монолог Арміди, в якому фіксуються постійні зміни емоційного стану героїні. По мірі того, як почуття кохання прокидається у її серці, інтонаційний стрій мелодики змінюється від гордовитих та владних закликів до мелодійних прохальних фраз з виразними «паузами сум'яття».

Після того, як героїня, піддавшись своїй слабкості, починає гнівається на себе, вона викликає демонів, щоби ті забрали її разом з Рено та приховали ганьбу. Домінуючою рисою образу залишається непохитна гордість. Кохання для такої Арміди – дещо непростиме, ганебне, яке виходить за межі дозволеного.

У **Третій дії** протягом чотирьох сцен отримує свій розвиток внутрішній конфлікт Арміди зі своїм почуттям, якого вона боїться та готова позбутися за допомогою алегоричного персонажу Ненависті. Розвиток всієї дії, за авторською ремаркою, переноситься до пустелі, де Арміда наодинці з собою визнає свою поразку.

У доволі розгорнутій **Другій сцені** чарівниця рішуче вирішила вигнати зі свого серця кохання за допомогою магії, але її подруги Феніс та Сидонія не вірять в успішне виконання такого рішення, адже ще нікому у світі не вдавалося самотужки вилікуватися від кохання. У центрі розвитку сцени – Арміда, а репліки її подруг – лише обрамлення, або супровід з характерним інтонаційним малюнком.

У **Третій сцені** Арміда закликає богиню Ненависті врятувати її від любовної омани та чар кохання. Її нервово-збуджений стан підкреслюється ламаним малюнком мотиву заклинання, при чому чітко ритмізована «остінатна» формула басу у оркестровому супроводі ніби стримує мелодичну лінію, але у той же час наполегливо підкреслює



рішучість та впевненість задуму головної героїні. Драматичний розвиток, який почався з кінця другої дії, не перериваючись, наростає та міцніє.

Четверта сцена вирішена як балетний дивертисмент із хором і вокальними номерами, у якому беруть участь Ненависть та її слуги: фурії, Жорстокість, Гнів, Пристрасті. Попередній саморозвиток подій ніби зупиняється, а точніше переводиться у іншу площину. Емоції героїні об'єктивуються у яскравій зовнішній формі. Дія тут переходить з концентрації переживань на внутрішньому світі героїні до зовнішніх ритуальних жестів фантастичних і алегоричних істот. Тобто театральновидовищна сторона виходить на перший план.

Загалом же третя дія за силою напруги, емоційною виразністю, пластичністю матеріалу і драматичною переконливістю, суровою експресією та лаконічністю викладу є найбільш динамічна і кульмінаційна по відношенню до двох попередніх актів. Принцип нагнітання енергії і динамічного наростання до фінального епізоду тут ще більш підсилений.

Четверта дія складається з чотирьох сцен. Загалом її можна трактувати як зупинку у розвитку, певне гальмування попередньої напруги, що повинно загострити розв'язку трагедії. Чим ідилічніша та бадьоріша музика у цьому акті, тим гостріше проявляється трагізм заключної сцени розлуки та самотності Арміди у п'ятій дії. Такий прийом дослідники зв'язували з типовим для французької традиції «сюжетом уповільненої дії». За визначенням В. Фермана: «Визначальною ознакою сюжету уповільненої дії є неквапливий перебіг подій, в якому гострі драматичні колізії час від часу відступають на другий план, поступаючись місцем розважальним епізодам» [14, с.230]

Усі чотири сцени присвячені діалогу воїнів зі стану Готфріда, Убальда та Датського лицаря. Вони направляються спасати Рено від чар Арміди, озброївшись алмазним щитом та мечем, який потрібно передати Рінальду. Третя сцена є виключенням, вона починається з моменту



руйнування чар. Звучить стрімка, енергійна прелюдія оркестру, за якою йде діалог Убальда та Датського лицаря. Однак чарівниця на цьому не зупиняється. Вона продовжує втягувати лицарів у вир мрійливіх марень.

П'ята дія складається з п'яти сцен та є контрастна до попередньої, насичена музичною напругою. Місце дії – чарівний палац Арміди, де разом з Армідою та Рінальдом присутні Убальд та Датський лицар. Не дивлячись на уповільнений темп трагічної розв'язки (присутні тривалі, доволі розгорнуті епізоди, наприклад, «Пассакалія задоволення», як назвали її дослідники), пластичність музичної мови та декламаційна виразність вокальних партій героїв передає цілу низку їх психологічних переживань. Для фінальної сцени композитор використовує ситуації четвертої частини епічної поеми, в якій відбувається драматична кульмінація у розвитку лінії кохання головних персонажів та її трагедійна розв'язка.

Перша сцена починається з тривалого діалогу закоханих: Рено намагається утримати біля себе Арміду, яка постійно бореться з похмурим передчуттям. Сам Рено ще знаходиться у полоні її чар і не знає, що його вже відшукали лицарі. Не дивлячись на взаємні клятви у вірності, Арміда все ж таки залишає його, щоб запитати сили пекла про подальшу долю їх кохання.

Під час відсутності Арміди у **другій сцені** відбувається балетний дивертисмент. Рено розважають групи закоханих, присутніх у зачарованому замку. Тут звучить Пассакалія, майстерно та вміло розроблена Ж. Б. Люллі (g-moll, з низхідним рухом басу від g до d). Як характеризує цей епізод А. Буличьова, «Пассакалія триває майже нескінченно – так довго, ніби композитор боїться її перервати, адже більше нічого уже не повториться, Рено піде, чарівний палац Арміди обрушиться і сади щезнуть назавжди.» [4, с.73]

У **третій сцені** з'являються Убальд та Датський лицар, які застають Рено на самоті. Вони нагадують йому про колишню військову славу та



вмовляють покинути чарівний палац. Він звільняється від чар, коли бачить себе у дзеркальній поверхні принесеного лицарями щита і жахається свого вигляду.

Четверта сцена. Повернувшись, Арміда вже не в змозі утримати Рено. Сила чарів та любовної ласки потьмяніла у його свідомості і серці. Поклик слави отримав перемогу над коханням. Діалог Арміди та Рено, зі зворотнім співвідношенням душевного стану дійових осіб, симетричний до діалогу з першої сцени п'ятої дії, коли Рено утримував Арміду.

П'ята фінальна сцена опери завершується трагічним монологом Арміди, де дуже виразно та рельєфно передані її душевні муки, усвідомлення самотності та ображеної гордості. Переходи від жагучої ненависті та ревнощів до майже безпомічного стану, до скорботи над собою, загибеллю мрії, та нарешті призив до помсти та заклинання до демонів розрухи, – все це виявлено у рельєфній трагічній декламації та драматичному розвитку при лаконічності матеріалу та манері виразу.

Як описує завершення опери Г. Буличова: «Арміда борсається між коханням і намірами помститися невірному. А потім закликає демонів, щоб ті назавжди зруйнували палац і його сади. Останнє, що бачить публіка, – руїни в полум'ї.» [4, с.208].

Як підсумок слід привести висловлення Б. Асаф'єва, яке підкреслює синкретичність створеного Ж. Б. Люллі жанру ліричної трагедії. «Композиторська творчість Ж. Б. Люллі цілком пронизана театральним жестом та сценою: у своїй суті вона виростає з неймовірного запасу мускульо – моторних відчуттів, з акторського досвіду поз та рухів, із міміки тіла, міміки, яка зумовила, якщо не все, то більшість у архітектоніці та динаміці французької музики». [1, с.27] Однак розкриття таких важливих спостережень відомого науковця вимагає звернення до докладного музичного аналізу і дослідження твору як театрального феномена, реалізованого у конкретних виставах.



СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. В. Люлли и его дело / Б. Асафьев // *De musica*. – Л. : Academia, 1926. – Вып. 2. – С. 5–27.
2. Булычева А. В. Аффект и чувство в лирических трагедиях Ж.-Б. Люлли / Анна Булычева // *Музыкальная академия*. – 1997. – №1. – С. 74–82.
3. Булычева А. В. Мнимая Аркадия // *Музыкальная академия*. – 2002. – №3. – С. 66–76.
4. Булычева А. В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко / Анна Булычева. – М. : Аграф, 2004. – 448 с., ил.
5. Даньшина В. Б. Лірична трагедія Ж. Б. Люллі «Фаетон» шалене марнославство чи обов'язок честі? / В. Б. Даньшина // *Київське музикознавство : [Зб. наук. статей / Ред. колегія : С. Й. Грица, Т. К. Гуменюк та ін.]*. – Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2009. – Вип. 29. – С. 78–88.
6. Даньшина В. Б. Французька опера бароко у музичному театрі початку ХХІ століття. До проблеми сучасних постановок опер Ж. Б. Люллі та Ж. Ф. Рамо / В. Б. Даньшина // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музика у просторі сучасності : друга половина ХХ – початок ХХІ століття : [Зб. наук. статей / Ред. колегія : В. І. Рожок, А. П. Лащенко та ін.]*. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. – Вип. 68. – С. 190–200.
7. Даньшина В. Б. Французький театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Ж. Б. Люллі та Ж. Ф. Рамо)/В. Б. Даньшина// *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства*. –К.:2010. – 209с.
8. Конен В. Д. Путь от Люлли к классической симфонии / В. Д. Конен // *От Люлли до наших дней*. – М. : Музыка, 1967. – С. 11–33
9. Ливанова Т. Н. Проблема стиля в музыке 17 века / Т. Н. Ливанова // *Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве 15-17 века*. – М. : Наука, 1966. – С.264–289.
10. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – 668 с.
11. Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1979. – 168 с., нот.
12. Роллан Р.Заметки о Люлли// *Музикально-историческое наследие*.-Вып.3.. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого – М.:Музыка, 1988. – С.99 – 172.
13. Тассо Т. Освобожденный Иерусалим/ Т.Тассо. – СпБ.: Наука,2007. – 720с.
14. Ферман В. Э. Оперный театр. Статьи и исследования / В. Э. Ферман. – М. : Музгиз, 1961. – 358 с.
15. Antony J. R. Lully Jean-Baptiste / James R. Antony // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. – t. 11. – New York, 1980. – p. 314–329.

Плуток Вера. Синтез жанровых моделей эпической поэмы, рыцарского романа и классицистической трагедии в опере Ж. Б. Люлли «Армида». Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор М. Р. Черкашина-Губаренко. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. В статье исследуется сюжетное развитие эпической поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». Анализируются сюжетные мотивы влияния рыцарского романа и сравнивается пятиактная структура лирической трагедии Ж. Б. Люлли «Армида» с строением классицистской трагедии.



Ключевые слова: жанровая модель, эпическая поэма, рыцарский роман, классицистская трагедия, лирическая трагедия, вокальная декламация, балетный дивертисмент, опера барокко.

Plutok Vira. Synthesis epic poem genre models, courtly romance and tragedy klassytsystskih J. B. Lully opera "Armida". Supervisor - doctor of arts, professor M. R. Cherkashina-Gubarenko. Tchaikovsky national music academy of Ukraine. The article examines the development of the plot T. Tasso epic poem "Jerusalem Delivered". Plot motifs analyzed the influence of courtly romance and compared five-act structure lyric tragedy JB Lully "Armida" with the structure klassitsistskih tragedy.

Keywords: genre model, the epic poem of chivalry, klassytsystskih tragedy, lyrical tragedy vocal recitation, ballet divertissement, baroque opera.