федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

ХЛЮПИНА Анастасия Александровна

ANCIENNE MUSIQUE: СОЧИНЕНИЯ Ж.-Б. ЛЮЛЛИ И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ НА СЦЕНЕ ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ XVIII ВЕКА

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения,
доцент Р. А. Насонов

Москва — 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4
ГЛАВА I. Репертуар Парижской оперы XVIII века 18
1.1. Формирование репертуарного фонда 21
1.2. Критика старого репертуара 35
1.3. Новаторство и традиция в репертуарной политике Франсуа Ребеля и Франсуа Франкёра (1757–1767 годы) 46
1.3.1. Новые смыслы классических форм: эксперименты в жанре музыкальной трагедии 53
1.3.2. Искусство представления оперной классики и механизмы ее обновления 58
1.4. В поисках нового оперного репертуара (1770-е — 1780-е годы) 65
1.4.1. Оперы Глюка на парижской сцене 73
1.4.2. Руководство Папийона де Лаферта 80
1.4.3. Три «века» оперы: реформы Девима дю Вальге 88
1.5. Возвращение к истокам: Парижская опера между «старым режимом» и «новым» 103
ГЛАВА II. Оперные возобновления 113
2.1. Редакции 1680-х — 1740-х годов: «косметический ремонт» 115
2.1.1. Прижизненные редакции музыкальных трагедий Люлли 115
2.1.2. Возобновление опер Люлли в первые десятилетия XVIII века 123
2.2. Редакции 1740-х — 1760-х годов: «перепланировка» 131
2.2.1. Драматургические и музыкальные нововведения 131
2.2.2. Оперные редакции Ребеля и Франкёра 136
2.3. Редакции 1770-х годов: что скрывается за «фасадом»? 173
2.3.1. Редакции 1770–1773 года 173
2.3.2. «Армида» 1778 года 190
ГЛАВА III. Новые оперы на старые либретто 202
3.1. Эксперименты 1750-х — 1760-х годов 203
3.2. Либретто Филиппа Кино в прочтении иностранных музыкантов 217

3.2.1. Реформировать или европеизировать? «Армида» Кристофа Виллибальда Глюка, «Роланд» и «Атис» Никколо Пиччинни.....217
3.2.2. «Амадис Гальский» Иоганна Кристиана Баха.....227
3.3. Рефлексия французской традиции в последних операх на либретто Кино 235
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....245
ГЛОССАРИЙ ЖАНРОВ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА XVIII ВЕКА.....251
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....256
ПРИЛОЖЕНИЯ.....302
Приложение 1. Руководство Парижской оперы XVIII века.....302
Приложение 2. Музыкальные редакторы Парижской оперы XVIII века.....307
Приложение 3. Оперные возобновления.....308
Приложение 4. Новые оперы на старые либретто.....313
Приложение 5. Музыкальные рукописи редакций и новых опер на старые либретто.....315
Приложение 6. Иллюстрации.....321
Приложение 7. Нотные примеры.....328
Приложение 8. Переводы королевских указов 1713–1714 годов.....413

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Со времен возникновения репертуарных оперных театров постановщики задаются вопросом — как сохранить на сцене классическое наследие, придать ему блеск и привлекательность в глазах публики, подарив тем самым вечную молодость. Считается, что впервые эта проблема была озвучена в XIX веке в связи с появлением в крупных европейских театрах постоянного оперного репертуара. Между тем, еще в XVIII столетии в стенах французской Королевской академии музыки (Оперы[1]) формируется первый в своем роде репертуарный фонд, в который входят музыкальные трагедии, а также отдельные пасторали и балеты Жан-Батиста Люлли и его преемников.

Это был не просто список регулярно возобновляемых на сцене произведений, а целая система, которая регулировала работу Академии музыки, определяла ее репертуарную политику, воспитывала исполнителей и формировала общественный вкус. Авторитет *ancienne musique* — «старой музыки», как французы XVIII столетия называли возобновляемые сочинения — был столь значителен, что сохранялся на протяжении более чем семидесяти лет несмотря на политические потрясения, осуждение энциклопедистами, влияние итальянского стиля и растущую популярность комического оперного жанра. Даже после триумфального явления «Армиды» Кристофа Виллибальда Глюка, — казалось бы, поставившей точку в истории «версальской оперы» эпохи Людовика XIV, — после событий Революции, мы и в начале XIX столетия продолжаем находить отзвуки старых оперных традиций в произведениях французских композиторов и их иностранных коллег.

Необыкновенное даже для французской публики долгожительство оперного репертуара породило в середине XVIII века закрепившееся впоследствии

[1] Хотя институция, основанная указом Людовика XIV в 1669 году для исполнения опер и балетов, официально называлась Королевской академией музыки (Académie royale de musique), парижане обычно называли ее «Оперой» (Opéra), подобно тому, как сокращали названия Театра французской комедии (Comédie-Française) и Театра итальянской комедии (Comédie-Italienne). В исследовании будет применяться как сокращенный вариант названия (Опера или Парижская опера), так и синонимичное ему выражение — Королевская академия музыки (или Академия музыки).

негативное представление о консерватизме Оперы и ее руководства. Однако была ли эта «закоснелость» следствием рутины и неумелой репертуарной политики или, напротив, важнейшей составляющей институциональной идентичности Академии музыки, искусно выстраиваемой и поддерживаемой долгие годы, — вопрос, который ранее подробно не изучался. Почему наследие Люлли и его преемников было канонизировано? Каким образом оно столь длительное время сохранялось в репертуаре, не теряя привлекательности для публики? Наконец, как французская ностальгия по славному прошлому сосуществовала в Опере с идеей прогресса? Исследование этих аспектов является важным шагом на пути к пониманию устройства крупнейшего культурного института Франции, его репертуарной политики и той роли, которую Опера играла в жизни французского общества.

Наконец, рассмотрение феномена «старой музыки» на сцене Парижской оперы XVIII века будет полезно и современным постановщикам, которые ищут новые подходы к возобновлению старинных опер. В этом смысле практика XVIII столетия (в которой авторский текст не считался неприкосновенным) дает большую свободу действий, приглашая к самостоятельному осмысленному редактированию существующих опер, а также предлагая возможность выбирать из всего многообразия исторических редакций.

Степень разработанности темы. Историография французского музыкального театра XVIII века обладает большой привлекательностью для исследователей: только за последние десятилетия появился целый ряд научных трудов, посвященных опере эпохи Старого режима: среди них наибольший интерес представляют монографии Р. Дж. Арнольда [126; 127], Дж. Баррингтона [127], О. Э. Блёхль [133], М. Дарлоу [164; 166], Х. Лоу [243], Д. Чарлтона [151; 152], а также сборники статей, освещающие творчество К. В. Глюка (под ред. П. Ховард) [208] и Ж.-Ф. Рамо (под ред. Г. Садлера и Ш. Томпсон) [284]. Между тем бытование «старой музыки» на парижской оперной сцене остается мало изученной областью. В то время как ученые концентрируются на каталогизации репертуара Оперы, на выявлении в архивных фондах новых документов,

освещающих деятельность ее директоров, на творчестве наиболее ярких новаторов (прежде всего Люлли, Рамо и Глюка) и полемике вокруг их сочинений, процесс формирования репертуарного фонда театра и связанная с ним практика оперных возобновлений представлены лишь в виде разрозненных сведений, не складывающихся в цельную картину[2].

Так, в научных текстах, посвященных рецепции избранных музыкальных трагедий Люлли в XVIII–XIX веках[3], возобновления опер композитора как правило рассматриваются изолированно — вне программной политики директоров Академии музыки и порой даже вне исполнительской практики театра, вследствие чего мы не можем выявить общие закономерности редакционного процесса и формирования репертуара театра в целом. По какой причине одни сочинения оказывались более успешными и многократно возобновлялись, тогда как другие были вычеркнуты из программ? Как менялись подходы к редактированию оперных текстов? И какую роль сыграла в упомянутых процессах политика дирекции Оперы и ностальгия французской публики? Эти и многие другие вопросы впервые были намечены еще в конце XIX столетия французскими учеными, намеревавшимися возродить старый оперный репертуар своей страны[4], но до сих пор не получили ответа, хотя современные исследователи

---

[2] Одним из первых на эту проблему обратил внимание П. Денешо. Рассматривая некоторые редакции опер Люлли 1740-х — 1750-х годов, ученый заметил, насколько неполны наши представления о репертуарной политике директоров Оперы и вкусах парижской публики [172].

[3] Чаще всего ученые обращаются к «Армиде» и «Тезею», — отметим, например, работы М. Армеллини [122; 123], П. Денешо [171], Б. Дратвики [180; 181; 183; 184; 186], Л. Росоу [274; 275], а также Д. Шмидт [288]. Единственный труд, который дает представление о судьбе оперного наследия Люлли в XVIII веке — это исследование Г. Шнайдера [290]. Однако ученый освещает редакционный процесс лишь в общих чертах; кроме того, он не упоминает о бытовании на оперной сцене сочинений преемников Люлли.

[4] Речь идет о статьях «Основоположники французской Оперы» П. Лакома (позднее была издана в виде отдельной брошюры) [237], «Танцевальные airs: от Люлли до Мегюля» [240] и «Преобразование оперы XVIII века» [241] Т. де Лажарта, «”Самсон” Вольтера и Рамо» Ш. Бартелеми [129], «Музыка во Французской Комедии» Ж. Боннаси [134], «Люлли» А. Пужена [263] и других, опубликованных в 1873–1874 годах в журнале «Музыкальная хроника» (La chronique musicale) А. Хойльхарда; о предисловиях в знаменитом нотном собрании «Классические шедевры французской оперы» (Chefs-d’œuvre classiques de l’opéra français; издавалось Т. Михаэлисом в конце XIX века), а также о монументальном труде Г. Шуке по истории французской оперы [154].

значительно преуспели в изучении музыкальных вкусов французской публики[5] и, особенно, парижских оперных дебатов XVIII столетия[6].

Методы редактирования кратко освещается на примере отдельных работ Люлли в трудах М. Армеллини [123], П. Денешо [172], Ф. Эсканде и Б. Дратвики [192], Л. Росоу [273; 274], а также в упомянутой выше книге Г. Шнайдера [290]. Ученые концентрируются на правках, вносимых в текст либретто, на атрибуции новых танцев, однако почти не анализируют редакции с точки зрения *изменений в их музыкальной стилистике*.

Наконец, до сих пор не существует не только полноценного исследования, но даже полного перечня опер, написанных во Франции во второй половине XVIII — первом десятилетии XIX столетия на популярные либретто Ф. Кино, Б. де Фонтенеля, А. У. де Ламотта и других драматургов. В приведенных выше исследованиях М. Армеллини, П. Денешо, Б. Дратвики, в книге Б. Нормана [258] упоминаются лишь отдельные оперы, а в работе К. Вуд [314] около трети новых музыкальных опусов отнесены к редакциям.

Рассматривая возобновления опер Люлли и Кино, а также их преемников, мы сталкиваемся с проблемой критического осмысления старого оперного репертуара во Франции XVIII века. В изучении этого вопроса ориентиром для нас служили исследования французского оперного канона (труды У. Вебера [306; 310–312], М. Нуаре [256], А. Смит [297], Кр. Шарля [147]) и итальянской оперы seria

---

[5] Сошлемся на статьи У. Вебера [307; 309] и Л. Росоу [274], а также на книги «Слушание в Париже» Дж. Джонсона [228], «Театр и парижская публика между 1715–1750» А. Лаграва [238] и «Споры в партере: театр и французская политическая культура 1680–1791 годов» Дж. Равеля [269]. Особенности национального самосознания французской публики освещаются в диссертации У. Гиббонса «Опера XVIII века и формирование национальной идентичности во Франции» [205].

[6] Обзор литературы по вопросам оперных дебатов XVIII века мог бы стать отдельным исследованием. Отметим лишь наиболее важные и актуальные в этой области работы Р. Дж. Арнольда «Музыкальные дебаты и политическая культура во Франции, 1700–1830» [127], К. Дофена «Война глюкистов и пиччиннистов» [167], диссертацию Б. Янга «Красноречие и музыка: *Querelle des Bouffons* в риторическом контексте» [316], сборник эстетических работ «Спор о древних и новых» под ред. В. Я. Бахмутского [55], а также статьи М. С. Неклюдовой [98], Ч. Дилла [174], П.-М. Массона [248–250], К. Эллис [191] и А. Фабиано [195]. Некоторые критические труды упоминаются также в русскоязычных исследованиях В. Н. Брянцевой [63; 64], А. В. Булычевой [66; 68], Л. В. Кириллиной [81] и других ученых.

(работы П. В. Луцкера и И. П. Сусидко [91], а также Фр. Пиперно [261]), особенностей национального самосознания парижской публики (книга О. Э. Блёхль [133] и работы У. Гиббонса [204; 205]). Важные положения о поэтике французской музыкальной трагедии, созданной Люлли и Кино (помогающие в том числе осмыслить причины «канонизации» и долголетия их творений на сцене) содержатся в трудах В. Н. Брянцевой [63], А. В. Булычёвой [67], Л. В. Кириллиной [77; 79; 81], Т. Н. Ливановой [87], К. К. Розеншильда [101], К. М. Гёрдлстоуна [207], Э. Гро [210], К. Кинцлер [231], Ф. Лезюра [245], Дж. Ньюмана [254], Р. Роллана [103], Ж. Экоршвиля [189] и Г. Шпильманна [298].

Для раскрытия заявленной темы также необходимо учесть ряд практических аспектов функционирования Оперы в XVIII столетии. Внутренний распорядок Королевской академии музыки обсуждается в трудах В. В. Березина [56; 57; 59; 61], Л. Э. Браун [138], Ж. де Лагорса [235], Э. Кампардона [141], И. Карбонье [142], А. Лаграва [238], П. Лемегре-Гафье [244], М. Нуаре [255], А. Пужена [264], С. Серр [292; 293; 295], Р. Фаржа [197], а наиболее существенные изменения в ее исполнительской практике зафиксированы в статьях и книгах В. В. Березина [56], А. В. Булычёвой [65; 68], А. А. Панова и И. В. Розанова [99; 100], Б. Дратвики [179], Ж. де Лагорса [236], Дж. Спитцера и Н. Заслава [299], Д. Чарлтона [149] и других авторов.

Проблема терминологии в работе связана с несколькими моментами.

Прежде всего, это понятие «*старая музыка*» (*ancienne musique* или синонимичное ему выражение *la musique ancienne*) — емкое определение, которое, начиная с 1710-х годов, часто появляется во французских мемуарах и прессе. Как будет рассмотрено далее в первой главе, под «старой музыкой» французская публика подразумевала как наследие прошлого, входившее в постоянный репертуар Оперы, так и произведения, следовавшие строго определенной модели, признанной большинством канонической, — а именно

модели оперных сочинений Люлли, разработанной композитором совместно с его соавтором, драматургом Филиппом Кино[7].

Между тем следует разделять понятия «*старая музыка*» и «*музыка старинная*», имеющие во французском языке одинаковое написание. Как отмечает Уильям Вебер (крупнейший исследователь различных музыкальных канонов XVI–XIX веков), подлинно «старинной музыкой» во Франции, а также в Англии XVIII столетия считались *церковные сочинения* великих мастеров прошлого, сочинявших в так называемом stile antico — старинном полифоническом стиле [311, *339*]. В то же время, возобновляемые сочинения Люлли и его ближайших оперных преемников воспринимались как «старая музыка» в буквальном смысле этого слова: на фоне новаторских работ Рамо и, позднее, Глюка (которые современники называли *nouvelle musique* — «новой музыкой») они казались слушателям не старинными, не древними, а просто *устаревшими*. Не случайно понятие *ancienne musique* применительно к репертуарным операм впервые употребляется еще в конце 1710-х годов, — в тот момент, когда слушатели заметили первые приметы устаревания работ Люлли, но при этом вовсе не считали их старинными.

К такой трактовке понятия *ancienne musique* в нашей работе располагают и синонимичные выражения, которые часто использовали в XVIII веке в том же контексте, что и «старая музыка», — например, «старая школа» (l’ancienne école), «старый репертуар» (le répertoire ancien) и т. д.

Еще одна проблема связана с терминологией, подходящей для описания возобновлений на сцене Парижской оперы. В русскоязычной традиции обычно выделяют два вида редакционного вмешательства: *режиссерскую правку* (изменения, внесенные в партитуру постановщиками, — купюры текста, перестановка отдельных сцен для создания необходимого драматического

[7] Не случайно в последней трети XVIII века некоторые трагедии Рамо, Мондонвиля и других композиторов-новаторов также причисляли к «старой музыке», подчеркивая этим их преемственность оперным традициям Люлли. Для обозначения «высокопарного» стиля доглюковских опер в это время использовали и более универсальное понятие «французская музыка» — la musique française.

эффекта, практически не затрагивающие музыкальную стилистику сочинения; близким по смыслу понятием является *дирижерская ретушь*) и *новую редакцию* (сделанную либо самим автором, либо посмертно его официальным «душеприказчиком», желающим закончить или улучшить произведение, подарив ему тем самым новую сценическую жизнь)[8].

Между тем практика оперных возобновлений, существовавшая в Опере, не укладывается в рамки привычных нам понятий, занимая промежуточное положение между скромной ретушью и полномасштабной переработкой. Редактированием оперных текстов здесь занимались специально нанятые для этой работы композиторы и поэты (даже когда речь шла о сочинениях ныне живущих авторов), а исправления были вызваны, главным образом, устареванием музыкальной стилистики и изменениями в исполнительской практике театра. При этом внесенные правки сохранялись и в последующих возобновлениях, образуя множество «редакторских слоев».

Тем самым, говоря о возобновлениях сочинений Люлли и его преемников, мы будем использовать универсальный термин «редакция» (не противопоставляя его, например, «ретуши», «переработке» или «новой версии»), но каждый раз заостряя внимание на степени и качестве изменений, произошедших с оперным текстом.

Объектом исследования в работе являются возобновления театральных сочинений (преимущественно музыкальных трагедий) Люлли и его преемников в Парижской опере XVIII века, а также новые музыкальные прочтения классических французских либретто, созданные в этот период.

Предметом исследования стали формирование оперного репертуара в стенах Парижской оперы XVIII века, репертуарная политика ее директоров и применяемые ими подходы к сохранению «старой музыки» (ancienne musique), способы редактирования поэтических и музыкальных текстов, изменения в

[8] Оба подхода впервые были описаны Е. М. Левашевым в его работе «Проблемы редактирования, реставрации и реконструкции музыкальных произведений на материале творчества русских композиторов XVII–XX веков» [85].

исполнительской практике Оперы, эволюция музыкального вкуса парижской публики и формирование инструментов оперной критики.

Исследуемые в работе **материалы** подразделяются на следующие категории:

1) Редакции опер Люлли и его последователей, а также новые оперы на старые либретто[9]:
   - печатные либретто, издаваемые по случаю возобновлений;
   - рукописные и печатные нотные материалы.
2) Документальные свидетельства о постановках опер[10]:
   - отзывы в периодических изданиях «Галантный Меркурий» («Mercure Galant»; с 1724 года назывался «Французский Меркурий» — «Mercure de France»), «Аван-курёр» («L'Avant-coureur»), «Парижская газета» («Journal de Paris»), «Музыкальная газета» («Journal de musique»), «Энциклопедическое, или универсальное обозрение» («Journal encyclopédique ou universel») и «Амстердамская газета» («La Gazette d'Amsterdam»)[11];
   - наблюдения современников;
   - сохранившиеся в библиотечных архивах эскизы театральных костюмов и декораций[12];
   - списки певцов и оркестрантов, привлеченных к участию в спектаклях.

---

[9] Полный перечень печатных и рукописных литературных и нотных материалов XVIII века приведен в Списке литературы и в Приложении 5. Работа велась по оцифрованным копиям, доступным в электронных библиотеках Gallica BNF (Национальная библиотека Франции; gallica.bnf.fr), Belgica KBR (Королевская библиотека Брюсселя; belgica.kbr.be) и Мюнхенский цифровой центр MDZ (Баварская государственная библиотека; digitale-sammlungen.de).

[10] Ценным источником для нашего исследования стала база данных *Chronopéra* (авторы этого проекта — Мишель Нуаре и Сольвейг Серр; URL: http://chronopera.free.fr), по которой можно сверить количество и точные даты оперных спектаклей, поставленных на сцене Парижской оперы между 1749–1800 годами, а также «Хронология театральных сезонов» (Chronologie des saisons théâtrales), представленная в «Словаре Парижской оперы Ancien Régime (1669–1791)» (2020 год, том 4 [156]).

[11] Цифровые версии этих изданий доступны в электронной библиотеке периодики «RetroNews» (URL: https://www.retronews.fr), а также в каталоге «Presse18» (собрание всей периодики XVIII века; URL: https://www.gazettes18e.fr).

[12] Упомянутые эскизы представлены в электронной библиотеке Gallica, а также в электронном каталоге «Музея Лувра» (URL: https://collections.louvre.fr).

3) Внутренние документы Королевской академии музыки XVIII века (прежде всего указы, регламентирующие работу театра)[13].
4) Открытые письма директоров Королевской академии музыки, опубликованные во «Французском Меркурии» («Mercure de France») и «Парижской газете» («Journal de Paris»).
5) Труды XVIII века, посвященные музыкальному театру, а также словари и хроники.
6) Брошюры участников оперной полемики.
7) Мемуары и переписка современников.

Цель исследования — воссоздать историю бытования театральных сочинений (преимущественно музыкальных трагедий) Люлли и его преемников на сцене Парижской оперы XVIII века.

Для достижения заявленной цели были решены следующие **задачи**:

- рассмотрена административная ситуация, сложившаяся в Королевской академии музыки после смерти Люлли;
- выделены основные этапы в истории Оперы XVIII века и раскрыты особенности репертуарной политики ее директоров в каждый из периодов;
- на основании исторических документов определен круг репертуарных сочинений, возобновлявшихся в программах Парижской оперы на протяжении XVIII столетия;
- представлены основные стратегии, которые использовало руководство театра для сохранения старого оперного наследия;
- на материале рукописных нотных источников, либретто и описаний современников предложена типология редакций опер Люлли и его

[13] Различные контракты с артистами театра и уставы приводятся в двух томах «Истории Оперы» Жак-Бернара Дюрея де Нуанвиля [20], а также в рукописном собрании «Памятные заметки, повествующие об истории Королевской академии музыки, называемой Оперой, с момента ее основания в 1669 году до 1758 года включительно» (Mémoires pour servir à l'histoire de l'académie royale de musique vulgairement l'opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusques et compris l'année, 1758), хранящемся в Королевской библиотеке Брюсселя.

преемников, а также инструментов редактирования поэтических и музыкальных текстов;

- на основе сохранившихся документальных свидетельств были прослежены изменения в исполнительской практике Оперы и в восприятии парижскими слушателями возобновляемых сочинений Люлли и его последователей на протяжении XVIII столетия;
- выявлена специфика французской практики создания новых опер на старые либретто.

Методология и методы исследования. В основе исследования лежит *комплекс подходов*, сочетающий в себе исторический, культурологический, аналитический и компаративный методы. С помощью *историко-генетического метода* предполагается установить периодизацию деятельности Королевской академии музыки в XVIII столетии, тогда как *культурологический метод* имеет важное значение для исследования культурно-исторических и общественных процессов, повлиявших на формирование оперного канона. *Аналитический метод* использован при рассмотрении литературного и музыкального текстов изучаемых опер, применение *компаративного метода* связано с сопоставлением различных редакций.

Теоретическая значимость работы заключается в классификации инструментов редактирования оперного текста (поэзии и музыки), в создании нового исследовательского подхода к анализу французских оперных редакций XVIII века, а также опер, созданных в Париже во второй половине столетия на тексты классических либретто.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее материалов в курсах истории зарубежной музыки, истории оперы и балета, а также в различных междисциплинарных курсах, посвященных проблемам фиксации и реконструкции сценических текстов. Кроме того, материалы исследования будут полезны оперным режиссерам, которые занимаются возрождением старинной музыки.

Научная новизна проведенного исследования заключается в создании первого в отечественном музыкознании труда, в котором рассматривается внутреннее устройство и репертуар Парижской оперы XVIII века, а также освещается деятельность ее директоров. Впервые в научной литературе представлен набор стратегий, которые целенаправленно применялись директорами Оперы для сохранения наследия Люлли и его преемников на сцене и для обновления репертуара театра во второй половине XVIII столетия.

Впервые в исследовательской практике (отечественной и зарубежной) на материале нотных рукописей и печатных либретто редакций опер Люлли и его преемников рассмотрены основные методы редактирования оперных текстов в Парижской опере (сокращения, вставные номера, переработка композиции отдельных сцен, переоркестровка, обновление музыкальной стилистики и др.) и их эволюция (от отдельных правок к фундаментальной переработке поэтического и музыкального текстов). Кроме того, выявлена и охарактеризована практика создания новых опер на старые либретто во Франции второй половины XVIII — начала XIX столетия. Благодаря привлечению большого числа документальных свидетельств (отзывов в прессе, воспоминаний современников, критических брошюр и других материалов) всесторонне проанализированы причины сценического успеха или провала наиболее резонансных возобновлений и новых музыкальных прочтений классических либретто; раскрыты механизмы их критического осмысления современниками.

Новизна исследования определяется также следующими моментами:

- в работе предлагается хронология истории Парижской оперы XVIII века, вехи которой связаны не с творчеством наиболее ярких новаторов рассматриваемого периода (А. Кампра, Ж.-Ф. Рамо, К. В. Глюка), а с репертуарной практикой театра и деятельностью его директоров;
- критические брошюры Ф. М. Гримма, Ж.-Ж. Руссо, П.-А. Гольбах и других просветителей, созданные в 1750-е—1760-е годы, впервые рассматриваются в контексте традиции оперных возобновлений, существовавшей в стенах Королевской академии музыки;

- предлагается новая интерпретация известных событий, связанных с парижским оперным дебютом К. В. Глюка в 1774 году; установлена определяющая роль дирекции Оперы в триумфе реформаторской программы немецкого музыканта;
- в научный обиход вводится трактат Ш.-А. де Бленвиля «Дух музыкального искусства, или Размышления о Музыке и ее составляющих» (L'esprit de l'art musical, ou Réflexions sur la musique et ses différentes parties, 1754) как важный документ времен «войны буффонов», в котором предлагаются практические рекомендации по сохранению старого оперного репертуара.

Положения, выносимые на защиту:

1) понятие «старая музыка» (ancienne musique), которое использовали французские литераторы XVIII века применительно к возобновляемым оперным сочинениям, указывало не столько на время их создания, сколько на *восприятие их стилистики*: так, помимо сочинений Ж.-Б. Люлли, к «старой музыке» в разные годы причисляли как популярные оперы преемников композитора — П. Коласса, А. Кампра, А. Кардиналя Детуша, М. Маре, М. П. де Монтеклера и других авторов, так и сочинения Ж.-Ф. Рамо (во второй половине века);
2) формирование постоянного оперного репертуара во Франции XVIII века было обусловлено круглогодичным режимом работы Парижской оперы, политическим протекционизмом и ностальгическими настроениями, царившими во французском обществе: именно этот набор факторов сделал его *уникальным явлением* по меркам Европы того времени;
3) практику возобновления театральных сочинений Ж.-Б. Люлли и его последователей не следует рассматривать как сугубо консервативное явление: старые сочинения непрерывно адаптировались к исполнительской практике и вкусам французской публики с помощью тщательной музыкально-поэтической редактуры;
4) репертуарные изменения в период 1750-х — 1770-х годов, повлекшие за собой пересмотр устоявшегося оперного канона и, в итоге, отказ от него,

подготавливались планомерно благодаря смелым художественным решениям директоров Оперы — что было одним из определяющих факторов, наряду с такими традиционно отмечаемыми причинами, как критика энциклопедистов, успех сочинений Ж.-Ф. Рамо и К. В. Глюка, популярность комических опер;

5) трактовка музыкальной трагедии, предложенная Н. Пиччинни и его соавтором Ж.-Ф. Мармонтелем в новых прочтениях либретто Ф. Кино, оказалась более универсальной для оперной практики рубежа XVIII–XIX веков в сравнении с более индивидуальными прочтениями Глюка.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Основные положения работы отражены в четырех публикациях в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ. Результаты исследования были представлены в докладах на Пятом международном конгрессе Общества теории музыки, на международных научно-практических конференциях «Музыковедческий форум-2022», «Музыка – Философия – Культура», «Театромания: актуальные вопросы истории, теории, практики театра», «Текст – Музыка – Перевод», «И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы»[14], а также использовались в курсах лекций по

[14] Пятый международный конгресс Общества теории музыки «Генетические общности теории музыки: жанр, стиль, язык в динамике истории» (Екатеринбург, Уральская консерватория имени М. П. Мусоргского, 2–4 апреля 2024 года), доклад на тему «*Постгероический “саспенс”: поэтика позднебарочной музыкальной трагедии конца XVII — первой трети XVIII века*»; Международная научная конференция «Музыковедческий форум-2022» (РАМ имени Гнесиных, 5–7 декабря 2022 года), доклад на тему «*Репертуарная политика Парижской оперы XVIII века: между консерватизмом и новаторством*»; Десятая международная научная конференция «Музыка – Философия – Культура» (Москва, Московская консерватория имени П. И. Чайковского, 18–20 апреля 2023 года), доклад на тему «*Оперы Люлли на парижской сцене 1770-х годов: редакции или “парафразы”?*»; Международная научная конференция «Текст – Музыка – Перевод» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 27–28 апреля 2023 года), доклад на тему «*Постановочные версии, редакции и новые оперы на старые либретто: терминология оперных возрождений во французском музыкальном театре XVIII века*»; Международная молодежная научная конференция «Театромания: актуальные вопросы истории, теории, практики театра» (Санкт-Петербург, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2–4 октября 2023 года), доклад на тему «*Парижская опера XVIII века: “консерватизм” или поиски*

истории зарубежной музыки в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Структура диссертационного исследования включает в себя введение, три главы, заключение, глоссарий французских музыкально-театральных жанров XVIII века, список литературы (состоящий из 468 пунктов на русском, французском, английском, немецком и итальянском языках; помимо источников XVIII столетия и научных трудов в нем представлены либретто и печатные нотные издания), а также восемь приложений.

Все **нотные примеры**, представленные в Приложении 7, даются по сохранившимся рукописям и печатным изданиям, хранящимся в Париже в Национальной библиотеке Франции; иные случаи оговариваются отдельно.

стратегии репертуарного театра?»; Международная научно-практическая конференция «*И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы*» (Москва, Московская консерватория имени П. И. Чайковского, 27–28 марта 2024 года), доклад на тему «*“Третий лишний”: Иоганн Кристиан Бах дебютирует в Парижской опере*»; Всероссийская научная конференция «Методология исторического музыкознания» (Москва, Московская консерватория имени П. И. Чайковского, 1–2 октября 2024 года), доклад на тему «*В поисках контракта (к истории оперного дебюта Глюка в Париже)*».

ГЛАВА I. Репертуар Парижской оперы XVIII века

Настоящая глава представляет собой развернутый очерк, посвященный истории «старой музыки» в репертуаре Королевской академии музыки XVIII века. Даже если на время оставить в стороне аналитические аспекты, касающиеся изменений в музыкальной и поэтической стилистике возобновляемых на протяжении века сочинений, объем исторических событий и количество персонажей, непосредственно связанных с рассматриваемой темой, получается впечатляющим. Ведь бытование старых произведений в программах Парижской оперы теснейшим образом связано, с одной стороны, с историей этого заведения, с его внутренним укладом и общественным имиджем, с репертуарной политикой его директоров, а с другой — с определенным оперным каноном (сложившимся еще в эпоху Люлли) и прочными культурными традициями, поддерживаемыми во Франции на протяжении столетия. Как отмечает Уильям Вебер, «старая музыка» во многом служит отражением своей эпохи, позволяя, помимо прочего, рассмотреть как историю французского музыкального театра XVIII века, так и жизнь парижского общества этого времени с весьма нетривиального ракурса [311, *58*].

Отдельного комментария заслуживают *хронологические рамки* рассматриваемого нами явления. Хотя отправная точка истории «старой музыки» — систематические возобновления сочинений Люлли после его кончины в 1687 году — не вызывает сомнений, ее последующие этапы и финал можно определять по-разному.

В большинстве исследований, освещающих крупным планом жизнь Парижской оперы периода Старого режима, в повествовании обычно выделяется ряд «эпох», которые разделяют происходившие во французском музыкальном театре «революции». Так, за временем «абсолютной монархии» Жан-Батиста Люлли (1672–1687) следует десятилетие «межвременья» (1687–1697) и эпоха Андре Кампра (1697–1733), объединившего вокруг себя бывших учеников и даже антагонистов автора «Армиды»; ее сменяют эпоха «французского Орфея» Жан-Филиппа Рамо и его последователей (1733–1774) и краткая, но блистательная

эпоха Кристофа Виллибальда Глюка (1774–1789), — оба этих периода сопровождались особенно ожесточенными оперными спорами среди парижан и гостей столицы; наконец, очерчивается линия разлома — 1789 год, отмеченный небезызвестными революционными событиями, за которыми последовала постепенная перестройка всех общественных и культурных институтов[15].

Однако, сколь ни велик соблазн придерживаться той же хронологической логики, следует признать, что *репертуарная практика* в Опере не всегда укладывалась в эти рамки, создавая собственный нарратив. Она могла как безуспешно пытаться нагнать произошедшую в музыкальном театре «революцию» (как было, например, в 1740–1750-е годы после оперного дебюта Рамо), так и предвосхищать ее (например, в конце 1760-х — 1770-е годы, отмеченные серьезными реформами внутреннего уклада Оперы, начавшимися еще до прихода Глюка и событий 1789 года). В этом смысле изучение «старой музыки» в оперных программах XVIII века позволяет нам представить альтернативную версию истории Парижской оперы — более увлекательную и многогранную, свободную от историографических штампов.

Так, за продолжительным периодом становления и расцвета люллистского оперного канона и практики оперных возобновлений (начавшимся в 1680-е годы и завершившимся к началу 1740-х годов) следуют критическое осмысление (в конце 1740-х) и отрицание (первая половина 1750-х годов) этих явлений, тщательная ревизия оперного репертуара и более смелый подход к возобновлению старых опер (в конце 1750-х — 1760-х годах); наконец, в 1770-х — начале 1790-х годов, — административные, исполнительские и программные реформы,

[15] Эту хронологию утвердил в XIX веке Т. де Лажарт в труде «Музыкальная библиотека Оперы: каталог, содержащий исторические сведения, хронологию и анекдотические факты» (Bibliothèque musicale du Théâtre de l’Opéra: catalogue historique, chronologique, anecdotique, 1876–1878) [239]. Сам каталог был задуман архивариусом как историко-документальное обоснование преемственности французских композиторов XIX века — Г. Спонтини, Дж. Мейербера и даже Дж. Россини — оперному «отцу-основателю» Люлли. Позднее этой периодизацией пользовались и другие музыковеды конца XIX — начала XX века, например, Ф. Ж. Фетис, К. де Сен-Фуа, П. Ларусс и Ф. Клеман. Выделяя «эпохи», Лажарт имел в виду не даты жизни композиторов, а периоды в истории Оперы, которые определялись влиянием той или иной крупной личности.

повлекшие за собой окончательное забвение старых партитур и формирование нового репертура. В каждом из этих периодов для нас важно не столько представить количественное соотношение «старой» и «новой музыки» в программах, сколько объяснить причины, по которым это соотношение постоянно менялось, а также выявить те стратегии, к которым прибегали различные директора Королевской академии музыки для сохранения ее оперного наследия.

Что касается финальной точки нашей «альтернативной истории», события 1789 года и ближайшего десятилетия, хотя и послужили линией разлома в культурно-политической жизни Франции, все же напрямую не сказались на судьбе старого оперного наследия, поскольку коренные перемены в репертуарной практике Парижской оперы начались еще в 1770-е годы, а не во времена Революции или Империи. Но когда мы имеем дело с таким многосоставным явлением, как *ancienne musique* (подразумевающим не только музыкальный, но и поэтический оперный фонд, а также целый ряд норм и правил, характерных для старого оперного канона), очертить его границы бывает весьма затруднительно. Формально последние сценические возобновления опер Люлли состоялись в 1779 году, Рамо (причисленного к сонму «старых мастеров» еще в середине века) — в 1782-м, однако старые французские оперные либретто, а также сильно измененная, но все еще узнаваемая модель люллистской музыкальной трагедии продолжали служить источником вдохновения для композиторов вплоть до 1820-х годов. Кроме того, и в преддверии Революции, и после нее Парижская опера оставалась тем же репертуарным театром, а сочинения «новых классиков» — Кристофа Виллибальда Глюка, Никколо Пиччинни, Антонио Саккини, Франсуа-Андре Даникана Филидора, Этьен–Жозефа Флоке, Андре Гретри и Франсуа Жозефа Госсека — таким же образом возрождались и редактировались, как и работы их великих предшественников в прошедшие десятилетия.

1.1. Формирование репертуарного фонда (1680-е — первая половина 1740-х годов)

Практика возобновления сочинений на сцене Парижской оперы берет начало в оперной монополии, которой владел Жан-Батист Люлли на протяжении пятнадцати лет — с 1672 по 1687 год. Получив беспрецедентную в оперной истории власть, автор «Армиды», как известно, не только препятствовал исполнению опер зарубежных композиторов (положив тем самым начало «музыкальному галликанизму»[16], который, несмотря на краткие «визиты» итальянских музыкантов в 1719, 1729 и 1752–1754 годах, господствовал вплоть до 1770-х годов), но и своих французских коллег. Поэтому, чтобы заполнить программы Королевской академии музыки, функционировавшей почти круглогодично, Люлли был вынужден повторять свои старые произведения[17]. Возобновления его ранних музыкальных трагедий — «Кадма и Гермионы», «Альцесты», «Тезея», «Атиса» и других работ (перечисленные в таблице 1) — пользовались немалым успехом у публики, а кроме того, приносили хорошие сборы, в которых Опера всегда остро нуждалась[18].

Таблица 1. Репертуарные музыкальные трагедии Люлли, которые возобновлялись при жизни композитора[19]

Трагедии	Даты возобновлений
«Кадм и Гермиона» / Cadmus et Hermione (1673)	31.10.1674 (Пале-Рояль) 5.08.1678 (Сен-Жермэн-ан-Лэ)

[16] Термин Уильяма Вебера [308, *67*].

[17] *Летний сезон* начинался с конца марта–апреля (обычно в первую неделю после Пасхи) и завершался в октябре; *зимний* — с 20-х чисел октября по март; спектакли отменялись только по большим церковным праздникам, в Великий пост, а также по случаю тяжелой болезни или смерти короля. В зимний сезон (который считался наиболее кассовым) представления шли четыре раза в неделю — по воскресеньям, вторникам, четвергам и пятницам, в летний — обычно три раза в неделю (кроме четверга). В общей же сложности до 1715 года Опера давала около 150–200 спектаклей в год; во второй половине XVIII века — около 170 спектаклей [20, *127–128*].

[18] Несмотря на королевский статус, Академия была коммерческим предприятием и получала от государства лишь скромные дотации на покрытие убытков. Поэтому покровительство монарха, хотя и давало заведению определенные привилегии, не защищало от финансовых трудностей и банкротства [234, *46–48*].

[19] Здесь и далее в таблицах первой главы датировка постановок приводится по базе данных Chronopéra (chronopera.free.fr), а также по «Хронологии театральных сезонов» (Chronologie des saisons théâtrales, издание 2020 года) [156].

«Альцеста» / Alceste (1674)	август 1677 (Фонтенбло) январь 1678 (Сен-Жермэн-ан-Лэ) сентябрь 1682 (Пале-Рояль)
«Тезей» / Thésée (1675)	16.01.1677 (Сен-Жермэн-ан-Лэ) 11.09.1677 (Фонтенбло)
«Атис» / Atys (1676)	сентябрь 1677 (Фонтенбло) 15.01.1678 (Сен-Жермэн-ан-Лэ) 5-7.01.1682 (Сен-Жермэн-ан-Лэ)
«Беллерофонт» / Bellérophon (1679)	3.01.1680 (Сен-Жермэн-ан-Лэ)

Несмотря на то, что после смерти Люлли многие талантливые авторы, до этого момента пребывавшие в тени его «музыкальной империи», получили возможность дебютировать на оперной сцене, положение Королевской академии музыки оставалось весьма шатким. Ее руководство, не обладавшее ни авторитетом, ни деловой хваткой, постоянно сталкивалось с финансовыми и репертуарными проблемами, пренебрежением дисциплиной и распущенностью исполнителей[20]. Кроме того, новые музыкальные трагедии (даже столь выдающиеся, как, например, «Медея» Марк-Антуана Шарпантье, 1693) в большинстве своем не имели успеха — жанровые эксперименты композиторов 1690-х годов были прохладно встречены двором и парижской публикой, а опусы первой трети века с трудом выдерживали конкуренцию с более популярным балетным жанром[21]. Нередко директора, опасаясь убытков, были вынуждены

[20] После смерти привилегию на Королевскую академию музыки унаследовал зять композитора — Жан Николя де Франсин, который занимался преимущественно административными вопросами. На директорском посту Франсин оставался фактически до 1728 года, но был вынужден из-за финансовых сложностей разделять бремя правления с несколькими деловыми партнерами (см. Приложение 1). Примечательные эпизоды из жизни Королевской академии музыки в период его руководства приводятся в статье Т. Ю. Колтаковой [83, *266–268*], а также в работе К. Вуд [314, *26–28*].

[21] Наиболее полное на сегодняшний день, хотя далеко не исчерпывающее представление о развитии жанра музыкальной трагедии после ухода Люлли и до оперного дебюта Рамо дают исследования Л. Э. Браун [137; 138] и К. Вуд [314]. Их дополняют работы Дж. Р. Энтони [120], исследования драматургических особенностей музыкальных трагедий этих лет К. Гёрдлстоуна [206], К. Кинцлер [231], Р. Фажона [196]. В отечественном музыкознании этот отрезок истории французской музыкальной трагедии рассматривается в упомянутой выше статье Т. Ю. Колтаковой, посвященной музыкальному театру во Франции между Люлли и Рамо [83], и — обзорно — в трудах В. Н. Брянцевой [63], А. В. Булычёвой [66; 68], Т. Н. Ливановой [87] и К. К. Розеншильда [101]. Основные этапы истории французской музыкальной трагедии рубежа XVII–XVIII веков также были намечы в дипломной работе автора диссертации [115].

изымать новые оперы из программ еще до окончания серии премьерных показов: в этом случае старые сочинения Люлли, которые можно было быстро вернуть на сценические подмостки, являлись настоящим спасением для постановщиков[22]. С годами эта практика настолько укоренилась в стенах Оперы, что в 1713–1714 годах Людовик XIV официально утверждает ее в своде правил, одобряя постановку двух опер Люлли в год (в зимний и летний сезоны)[23]. Однако, как отмечает Сольвейг Серр, ради коммерческой выгоды дирекция оперы часто злоупотребляла предписанием, из-за чего количество возобновлений в «неплодородные» годы могло значительно превышать установленный максимум [293, *174*].

Важно отметить, что постоянный репертуар Оперы рассматриваемого периода не ограничивался сочинениями Люлли. На протяжении первой трети XVIII столетия он пополнялся также наиболее успешными работами Паскаля Коласса, Андре Кампра, Андре Кардиналя Детуша, Марена Маре, Андре Демаре, Жозеф-Франсуа Саломона, Шарль-Юбера Жерве, Франсуа Ребеля и Франсуа Франкёра, Мишеля Пиньоле де Монтеклера и других авторов, созданными в духе люллистских традиций (перечень сочинений см. в таблице 2). Мишель Нуаре подсчитали, что до 1750 года сочинения Люлли и его преемников составляли от семидесяти до восьмидесяти процентов всех возобновляемых на оперной сцене произведений [256, *28*]. Таким образом, оперы, созданные еще во времена правления Людовика XIV (то есть до 1715 года) и в период Регентства (1715–1723), многие десятилетия служили основой программ Королевской

[22] Вплоть до последней трети XVIII века репертуарный план Парижской оперы на сезон строился по принципу долгих серий, когда один спектакль мог исполняться несколько недель подряд (в отличие от Французской комедии, где произведения разных жанров чередовались в течение недели). При этом количество исполнений зависело от слушателей: как только ажиотаж вокруг новой постановки утихал, а посещаемость падала, дирекция снимала произведение из программы и давала вместо него следующее.

[23] «Правила, касающиеся порядка проведения спектаклей» (Règlement concernant la police du spectacle) были созданы в январе 1713 года в Версале. Годом позже вышло дополнение к этому указу, разъясняющее и расширяющее некоторые его положения. С полным текстом документов в русскоязычном переводе можно ознакомиться в Приложении 8.

академии музыки, а их возобновление занимало центральное место в репертуарной политике этого заведения[24].

Таблица 2. Репертуарные оперы (музыкальные трагедии и пасторали), возобновляемые в конце XVII — первой половине XVIII века[25]

Опера	**Годы возобновлений**
Оперы Люлли	
«Кадм и Гермиона» / Cadmus et Hermione *музыкальная трагедия* (1673, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1690, 1703, 1711, 1737
«Альцеста» / Alceste *музыкальная трагедия* (1674, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1706, 1716, 1728, 1739
«Тезей» / Thésée *музыкальная трагедия* (1675, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1688, 1698, 1707, 1720, 1729, 1744
«Атис» / Atys *музыкальная трагедия* (1676, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1689, 1690, 1699, 1708, 1709, 1725, 1738, 1747
«Исида» / Isis *музыкальная трагедия* (1677; Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1704, 1717, 1732
«Беллерофонт» / Bellérophon *музыкальная трагедия* (1679, Т. Корнель, Ж.-Б. Люлли)	1705, 1718, 1728

[24] Помимо Парижской оперы, в XVIII веке старые сочинения возобновлялись и в провинциальных французских театрах — в Академиях музыки в Лионе, Марселе, Бордо, Руане, Лилле, Нанте, Дижоне, Страсбурге и других городах. Однако в отличие от столицы, где репертуарный фонд постоянно обновлялся и расширялся, в провинции набор возобновляемых произведений был весьма скромным: как правило, он ограничивался «Армидой», «Атисом», «Тезеем», «Роландом» и «Амадисом» Люлли. Партитуры композитора здесь так же редактировались, однако внесенные правки были вызваны не критикой публики или изменениями в музыкальной стилистике, а практическими соображениями. Дело в том, что провинциальные театры не располагали таким количеством музыкантов и танцоров, как в Парижской опере, поэтому сокращениям подвергались, главным образом, пышные балетные сцены и большие хоры. Также ради экономии на декорациях постановщики часто сокращали музыкальные трагедии до трех актов и купировали прологи. Эти и другие особенности оперных возобновлений в провинциальных театрах рассматриваются в исследовании Н. Руле [277].

[25] Из приведенной таблицы следует, что предпочтения оперной публики XVIII столетия заметно отличались от наших представлений. Например, среди возобновляемых опер преемников Люлли лидировали трагедии «Фетида и Пелей» Коласса, «Иеффай» Монтеклера и «Танкред» Кампра, а также пастораль «Иссе» Детуша, в то время как популярная в наше время «Альциона» Маре возобновлялась редко, наряду с такими малоизвестными ныне трагедиями, как, например, «Алкид» Луи Люлли.

«Прозерпина» / Proserpine *музыкальная трагедия* (1680, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1699, 1715, 1727, 1741
«Персей» / Persée *музыкальная трагедия* (1682, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1687, 1703, 1710, 1722, 1737, 1746
«Фаэтон» / Phaéton *музыкальная трагедия* (1683, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1692, 1702, 1710, 1721, 1730, 1742
«Амадис Гальский» / Amadis de Gaule *музыкальная трагедия* (1684, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1687, 1701, 1707, 1718, 1731, 1740
«Роланд» / Roland *музыкальная трагедия* (1685, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1705, 1709, 1716, 1727, 1743
«Армида» / Armide *музыкальная трагедия* (1686, Ф. Кино, Ж.-Б. Люлли)	1687, 1688, 1703, 1713, 1714, 1724, 1745-1746
«Ацис и Галатея» / Acis et Galatée *героическая пастораль* (1686, Ж.-Г. Кампистрон, Ж.-Б. Люлли)	1702, 1704, 1718, 1725, 1734, 1744
Оперы преемников Люлли	
«Фетида и Пелей» / Thétis et Pelée *музыкальная трагедия* (1689, Б. де Фонтенель, П. Коласс)	1697, 1708, 1712, 1723, 1736
«Алкид» / Alcide *музыкальная трагедия* (1693, Ж.-Г. де Кампистрон, Л. Люлли и М. Маре)	1705, 1716, 1744
«Иссе» / Issé *героическая пастораль* (1697, А. У. де Ламотт, А. Кардиналь Детуш)	1708, 1719, 1733, 1741
«Амадис Греческий» / Amadis de Grèce *музыкальная трагедия* (1699, А. У. де Ламотт, А. Кардиналь Детуш)	1711, 1724, 1745
«Гесиона» / Hésione *музыкальная трагедия* (1700, А. Данше, А. Кампра)	1709, 1729, 1743
«Омфала» / Omphale *музыкальная трагедия* (1701, А. У. де Ламотт, А. Кардиналь Детуш)	1721, 1733
«Танкред» / Tancrède *музыкальная трагедия* (1702, А. Данше, А. Кампра)	1707, 1717, 1729, 1738
«Ифигения в Тавриде» / Iphigénie en Tauride *музыкальная трагедия* (1704, А. Данше, А. Кампра, А. Демаре)	1711, 1719, 1734
«Филомела» / Philomèle *музыкальная трагедия* (1705, П.-Ш. Руа, Л. де Лакост)	1709, 1723, 1734

«Альциона» / Alcyone *музыкальная трагедия* (1706, А. У. де Ламотт, М. Маре)	1719, 1730, 1741
«Каллироя» / Callirhoé *музыкальная трагедия* (1712, П.-Ш. Руа, А. Кардиналь Детуш)	1732, 1743
«Медея и Ясон» / Médée et Jason *музыкальная трагедия* (1713, С.-Ж. Пеллегрен, Ж.–Ф. Саломон)	1727, 1736, 1749
«Свадьба Рагонды и Колена, или Деревенские посиделки» / Le mariage de Ragonde et de Colin for Sceaux, *пасторальный дивертисмент* (divertissement pastoral) (1714, Ф. Нерико-Детуш, Ж.-Ж. Муре) с *1742* – «Амуры Рагонды» / Les amours de Ragonde, *музыкальная комедия*	1739, 1742, 1743, 1744, 1748
«Аякс» / Ajax *музыкальная трагедия* (1716, Меннесон, Т. Бертен де Ладуэ)	1726, 1742
«Гипермнестра» / Hypermestre *музыкальная трагедия* (1716, Ж. Лафонт, Ш. Ю. Жерве)	1728, 1746
«Пирам и Фисба» / Pyrame et Thisbé *музыкальная трагедия* (1726, Ж.-Л.-И. Ласерр, Ф. Ребель и Ф. Франкёр)	1726 (вторая редакция была представлена вскоре после премьеры), 1740
«Иеффай» / Jephté *музыкальная трагедия* (1732, С.-Ж. Пеллегрен, М. П. де Монтеклер)	1738

Помимо опер на сцене Королевской академии музыки возобновлялись и балеты (в первую очередь так называемые *оперы-балеты*, утвердившиеся на парижской сцене в начале XVIII века; см. таблицу 3), что вполне объяснимо: балетный жанр не только имел почти гарантированный успех у парижской публики, но и не требовал такого количества исполнителей, новых костюмов, декораций и сложных машин, как, например, это делала музыкальная трагедия[26]. Кроме того, в случае необходимости постановщики всегда могли заменить отдельные балетные выходы (entrées) либо исполнить их выборочно в виде *фрагментов* (подобного рода смешанные спектакли, составленные из отдельных

[26] Разница в размере гонораров создателей музыкальных трагедий, пасторалей и балетов прописана в статье 17 Королевского указа от 1714 года. См. Приложение 8.

эпизодов популярных балетов, будут особенно востребованы во второй половине столетия).

Таблица 3. Репертуарные балеты, созданные в конце XVII — первой трети XVIII века

Балет	**Даты возобновлений**
«Времена года» / Les Saisons, *балет*[27] (1695, Л. Люлли и П. Коласс)	1700, 1707,1712, 1722
«Галантная Европа» / L'Europe galante, *балет* (1697, А. У. де Ламотт, А. Кампра)	1706, 1715, 1724, 1726 (фр.), 1736, 1747, 1755, 1764 (фрагмент), 1766 (фр.), 1768 (фр.)
«Музы» / Les Muses, *балет* (1703, А. Данше, А. Кампра)	1711 (фр.), 1717 (фр.), 1726 (фр.)
«Карнавал и Фолия» / Le Carnaval et la Folie, *комедия-балет* (1704, А. У. де Ламотт, А. Кардиналь Детуш)	1719, 1722 (фр.), 1726 (фр.), 1730, 1731, 1738, 1739, 1748, 1755, 1756 (фр.)
«Венецианские празднества» / Les Fêtes vénitiennes, *балет* (1710, А. Данше, А. Кампра)	1712, 1713, 1721, 1726 (фр.), 1731, 1732, 1740, 1750, 1759
«Празднества Талии» / Les Fêtes de Thalie, *балет* (1714, Ж. де Лафонт, Ж.-Ж. Муре)	1715, 1722, 1726 (фр.), 1735, 1745, 1754, 1765 (фр.), 1769 (фр.)
«Летние празднества» / Les Fêtes de l'Été, *балет* (1716, С.-Ж. Пеллегрен, М. П. де Монтеклер)	1716 (исп. с дополнениями), 1725, 1748 (фр.), 1752 (фр.),
«Греческие и римские празднества» / Les Fêtes grecques et romaines, *героический балет* (1723, Л. Фюзелье, Ф. Колен де Бламон)	1733, 1734, 1741, 1742 (фр.), 1753, 1762, 1770
«Стихии» / Les Éléments, *балет* (1721/1725, П.-Ш. Руа, М. Делаланд, А. Кардиналь Детуш)	1727, 1734, 1742, 1754, 1755 (фр.), 1763 (фр.), 1764 (фр.), 1767 (фр.), 1771 (фр.), 1773 (фр.)
«Любовные страсти богов»[28] / Les Amours des Dieux, *героический балет* (1727, Л. Фюзелье, Ж.-Ж. Муре)	1737, 1746, 1757, 1765 (фр.), 1767 (фр.)
«Триумф чувств» / Le Triomphe des sens[29] (1732, П.-Ш. Руа, Ж.-Ж. Муре)	1740, 1751 (фр.), 1755, 1763 (фр.), 1770 (фр.)

[27] Здесь и далее в таблицах первой главы мы указываем оригинальное жанровое обозначение, данное произведению его создателями и запечатленное на титульных листах либретто. Однако в случае с балетами авторское определение не всегда отражало жанровую суть. Например, в данной таблице сочинения, названные композиторами «балетами» и даже «комедией-балетом» (как в случае с «Карнавалом и Фолией» Детуша), на самом деле представляли собой новый жанр балетного спектакля — так называемую оперу-балет, каждый акт которой излагал новый сюжет (пояснение к этой терминологической путанице см. в Глоссарии).

[28] Также известен под названием «Амуры богов».

[29] Также известен под названиями «Балет чувств» и «Чувства».

Однако при всей доступности жанра балета (как и не менее любимой публикой пасторали) музыкальная трагедия все же занимала господствующее положение в театральной иерархии того времени и в публичных дискуссиях. Поэтому, хотя постановка шедевров Люлли и его наследников представляла собой весьма трудоемкий и затратный процесс, ее целесообразность не ставилась дирекцией под сомнение, а оперные возобновления превышали балетные.

Приведенные выше сочинения послужили основой для создания постоянного *репертуарного фонда* Оперы[30]. В Академии музыки, как и во Французской Комедии, понятие «репертуар» имело особое юридическое и институциональное значение, а также, как пишет Мишель Пурадье, «эстетическую нормативность» [266, *34*]. Репертуар здесь представлял собой своего рода «собрание сочинений», «коллекцию», — это было тщательное охраняемое наследие, к которому относились все исполненные в прошлом и теперь принадлежащие Опере произведения. Начиная с премьеры

[30] Аналогичная репертуарная система существовала и в стенах Театра французской комедии (Théâtre de la Comédie Française), на подмостках которого с 1680-х годов и вплоть до времен Революции ставились пьесы отцов-основателей французской трагедии и комедии — П. Корнеля, Ж. Расина и Ж.-Б. Мольера. Как и Опера (которой королевская привилегия давала исключительное право на исполнение сочинений с пением, балетом, оркестровой музыкой и в сценических декорациях; полный текст этого документа см. в статье В. В. Березина [57, *14–17*]), Французская Комедия обладала монопольным правом на постановку «высоких драматических жанров» на французском языке. Подробнее о репертуарной системе Комедии см.: [312].

Репертуарными были и английские драматические театры, в которых, начиная с XVII века, существовал набор постоянно исполняемых пьес — трагедий и комедий Шекспира и его современников, а также популярных комедий нравов времен Реставрации (Дж. Этериджа, У. Конгрива, У. Уичерли и других авторов) [259]. В других же странах репертуарная система складывается значительно позднее — во второй половине XVIII века. Например, в России подобного рода институции с постоянными репертуаром и труппой, а также государственным финансированием появляются во времена правления Екатерины II [53, *45*].

Для европейских оперных театров конца XVII–XVIII столетия постоянный репертуар из старых сочинений был нехарактерен. Они работали по принципу антрепризы — коротких театральных сезонов, программы которых состояли, главным образом, из новых сочинений, написанных для конкретных исполнителей. Если какое-либо из сочинений терпело неуспех, его быстро заменяли; если же оно оказывалось успешным, то композитора приглашали в следующих сезонах выступить с оперой на подмостках других театров. В некотором смысле репертуарной была оперная компания, организованная в начале XVIII столетия в Лондоне Г. Фр. Генделем: композитор периодически возвращался к своим наиболее успешным сочинениям, редактируя их и возобновляя. Однако после того, как его предприятие обанкротилось в 1737 году, оперы Генделя покинули сцену вместе с их создателем [168, *24–26*; 169, *52–53, 118, 212*]. Время подлинного расцвета репертуарных оперных театров в Европе и Российской империи наступит лишь в XIX столетии.

«Беллерофонта» Люлли (1679), музыкальные трагедии публиковались Кристофом Балларом в виде монументальных нотных изданий: с этого момента авторизированный текст считался неприкосновенной собственностью заведения, а патетическое восхваление короля или другого знатного покровителя в предисловиях придавало особый символический вес каждому изданию[31].

По сути дела, руководство Оперы не было ограничено авторским правом, поскольку обладало исключительными правами на все созданные в стенах театра работы. Согласно ноябрьскому указу 1714 года авторы (композиторы и либреттисты) могли рассчитывать лишь на выплаты за премьерный сезон, причем размер гонорара напрямую зависел от успешности сочинения. Далее — вне зависимости от количества возобновлений — все доходы от спектаклей шли представителям Академии, которые теперь единолично распоряжались дальнейшей судьбой сочинений, могли возобновлять их и редактировать по своему усмотрению[32]. Более того, принадлежащая театру со времен Люлли монополия распространялась не только на сами сочинения, но и на *жанр* музыкальной трагедии в целом (пасторали и балеты служили лишь репертуарным «дополнением») и даже на *форму* создаваемых в этих стенах творений (полностью музыкальные спектакли, в исполнении которых задействованы большой оркестр и хор).

Все эти правовые тонкости указывают на то, что репертуарный фонд имел не только практическую ценность для поддержания жизни Оперы, но и был крайне важен для ее институциональной идентичности. Опасаясь утратить исключительные привилегии, дарованные заведению Людовиком XIV, дирекция театра на протяжении XVIII века неукоснительно поддерживала имидж

[31] Кристоф Баллар (ок. 1641–1715) принадлежал к известной парижской династии музыкальных издателей. В 1673 году он унаследовал от своего отца, Робера, королевскую привилегию на издание музыки (Privilège du roi pour l’impression de musique). Эта привилегия предоставляла дому Балларов монополию на печатание и продажу нотных изданий во Франции. После смерти Кристофа Баллара дело продолжили его наследники, и династия сохраняла монополию вплоть до середины XVIII века. Подробнее про издательскую деятельность семейства Балларов см.: [59, *222–224*].

[32] См. статью 16 королевских указов от 1713–1714 годов в Приложении 8.

«королевской академии», а также сохраняла верность старым традициям. Оперный репертуар в свою очередь символизировал это правопреемство: неслучайно на фронтисписе либретто возобновляемых сочинений всегда подробнейшим образом указывались дата и место премьерной постановки, а также всех последующих исполнений (см. иллюстрацию 1).

По мере того, как интерес короля к Опере угасает, возобновление старых произведений в первые десятилетия XVIII столетия все более начинает напоминать ностальгический ритуал. Как пишет Вебер, восприятие опер Люлли и его преемников в это время было неразрывно связано с чувством ностальгии, которое испытывала парижская публика [308, *64*]. А старый оперный репертуар, хотя его возникновение и было продиктовано практической необходимостью, считался культурным символом французского государства — демонстрацией славного прошлого и предметом мифотворчества.

Постепенно на базе возобновляемых опер композитора и его «подражателей» формируется *оперный канон*. Так, в 1705 году Лесерф де Вьевиль фактически канонизирует сочинения Люлли, представляя их квинтэссенцией французского стиля: «Благодаря тому, что Люлли познал наш французский вкус (*goût français*), его произведения установили правила и считаются образцами. Он нашел нашу музыку в грубом и примитивном состоянии — в зародыше будущего искусства. Он отшлифовал и обогатил ее и таким образом довел до совершенства» [30, *90*][33]. Эту мысль впоследствии развил и окончательно утвердил придворный биограф Титон дю Тийе, заявив во «Французском Парнасе» (Le Parnasse françois, 1727/1732), что «знаменитый Люлли превзошел всех своих предшественников-музыкантов и стал отцом и образцом для подражания всем тем, кто пришел после него» [49, *31*] (см. иллюстрацию 2). Со временем гегемония музыкальных трагедий Люлли породила в критической литературе целый словарь устойчивых

[33] Следует отметить, что влияние Лесерфа де ла Вьевиля в этом вопросе было огромным: его книга «Сравнение итальянской и французской музыки <…>» (Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise, ou Parallèle de leurs perfections et de leurs défauts) на протяжении XVIII века несколько раз переиздавалась (в 1721, 1725, 1753, 1765 годах), а ее автор считался непререкаемым авторитетом в вопросах вкуса [188, *69*].

понятий — упомянутый «goût français», а также *образцовый* (modèle), *приятный* (agréable), *трогательный* (touchant), *естественный* (naturel), *безыскусный* (simple), *благородный* (noble и gentil) и другие подобные эпитеты, которые французы использовали на протяжении столетия не только для характеристики опер Люлли, но и для того, чтобы подчеркнуть соответствие (а еще чаще — *не*-соответствие) новых сочинений люллистскому оперному канону[34].

В 1730-х годах в стенах Королевской академии музыки намечаются серьезные перемены. Прежде всего, в начале десятилетия заведение покидает «старая гвардия» руководителей и музыкантов — ближайших коллег и преемников Люлли — Паскаль Коласс, Марен Маре, Мишель Пиньоле де Монтеклер, Анри Демаре и Шарль-Юбер Жерве (последние в 1730-е годы писали преимущественно духовную музыку и светские кантаты). В 1731 году со своего поста уходит Андре Кардиналь Детуш — прославленный музыкант, на протяжении нескольких десятилетий руководивший музыкальной жизнью Парижа в качестве генерального инспектора Оперы (1713–1728), ее директора (1728–1730), а также суперинтенданта Камерной музыки короля. После его увольнения пост инспектора займет Андре Кампра (признанный оперный классик, к тому моменту, однако, разменявший седьмой десяток), а с 1739 — Франсуа Ребель[35].

Опера в это время оказалась на пороге очередного кризиса. Непрерывно сменяют друг друга предприниматели[36], а постановщики злоупотребляют

---

[34] В частности, эти эпитеты можно обнаружить в обзорах «Французского Меркурия» на возобновляемые сочинения.

[35] Поскольку Ребель совмещал обязанности инспектора с должностью дирижера в Опере, в 1741 году по настоянию секретариата Королевского двора (Maison du Roi) он разделил инспекторские полномочия со своим коллегой Франсуа Франкёром [273, *294*]. Подробнее деятельность Ребеля и Франкёра рассматривается в третьем разделе этой главы.

[36] За Детушем последовали Клод Лекомт (1731-1733), Луи Арман Эжен де Тюре (1733–1744), Жан-Франсуа Берже (1744–1747) и Жозеф Гено де Трефонтен (1748–1749). Подобно Франсину, они занимались административными и финансовыми вопросами, практически не вмешиваясь в репертуарную политику учреждения. Здесь и далее сведения, касающиеся директоров Оперы первой половины XVIII века (сроки их руководства, обязанности и т. д.), уточнялись по двум источникам — рукописной «Истории Королевской академии музыки с момента её основания и до наших дней» братьев Клода и Франсуа Парфэ (Histoire de l’Académie royale de Musique, depuis

возобновлениями в ущерб новому репертуару. В этом смысле появление на оперной сцене Рамо оказалось спасительным средством для театра. И хотя на протяжении 1730-х годов «ученые» (savants), «шумные» (bruyants) опусы музыканта противопоставляли изысканным операм Люлли и представителей его «школы»[37], в конечном счете парижская публика будет вынуждена признать, что сочинения Рамо близки люллистской эстетике.

Уже после серии первых возобновлений (во второй половине 1740-х — в начале 1750-х годов; см. таблицу 4) сочинения Рамо начнут восприниматься как оперная классика, причем процесс их канонизации во многом напоминает судьбу опер Люлли в начале века. Подобно тому, как сочинения автора «Армиды» в 1700-е годы служили примером хорошего вкуса и изящества для оперных меломанов, постановки возрожденных работ Рамо во второй половине века станут «местом паломничества» для тех, кто, как писал Гримм, оставался верен подлинно французской музыке[38].

Таблица 4. Репертуарные оперы и балеты Рамо

Сочинение	Даты возобновлений
«Ипполит и Арисия» / Hippolyte et Aricie (1733/42/57[39]), *музыкальная трагедия*	1758, 1767
«Галантные Индии» / Les Indes Galantes (1735/36), *героический балет*[40]	1743, 1751, 1761

son établissement jusqu'à présent, 1741; фактически, это первая летопись театра, на которую опирались все последующие историки), а также по «Истории Оперы <…>» (Histoire du théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie Royale de Musique jusqu'à présent) Жак-Бернара Дюрея де Нуанвиля [20].

[37] Подобные определения регулярно встречаются в обзорах «Французского Меркурия» на новые сочинения Рамо в 1730-х — начале 1740-х годов.

[38] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome VII. P. 420 (1 février 1772) [21]. В приведенном письме Гримм иронизирует по поводу возобновления трагедии «Кастор и Поллукс» Рамо в 1772 году, сравнивая ее с ракой святых мощей (châsse des bienheureux), куда поспешили припасть все почитатели «истинной» французской музыки после большого успеха «Земиры и Азора» (комедийного балета Гретри) в Итальянской комедии.

[39] Рамо сам занимался созданием новых редакций своих сочинений. При этом его подход к переработке сочинений был несколько иным, нежели у его коллег-редакторов старых опер: если последние вплоть до 1750-х годов заботились в основном о сокращении длиннот, то Рамо, прислушиваясь к замечаниям публики, исполнителей и сценографов, тщательно перерабатывал свои сочинения, добиваясь бóльшего драматизма, лаконизма и устремленности действия [284, *129–140*].

[40] Во второй половине века балеты Рамо часто возобновлялись в виде фрагментов.

«Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux (1737/54), *музыкальная трагедия*	1764, 1765, 1772, 1773, 1778, 1780, 1781, 1782, 1784
«Празднества Гебы, или Музыкальные таланты» / Les Fêtes d'Hébé, ou Les Talents lyriques (1739), *балет*	1747, 1756, 1764, 1770
«Дардан» / Dardanus (1739/44), *музыкальная трагедия*	1744, 1760, 1762, 1768
«Платея» / Platée (1745), *шутовской балет*[41]	1750, 1754, 1760
«Заис» / Zaïs (1748), *героический балет*	1761, 1769, 1770
«Пигмалион» / Pigmalion (1748), *одноактный балет*	1751, 1752, 1760, 1762, 1764, 1772, 1773, 1781
«Причуды любви»[42] / Les Surprises de l'amour (1748/1757/1758), *балет* *В 1757–1758 годах балет был переработан*	1769 (фрагменты)
«Зороастр» / Zoroastre (1749/56), *музыкальная трагедия*	1770
«Гирлянда, или Зачарованные цветы» / La Guirlande, ou Les Fleurs Enchantées (1751), *одноактный балет*	1752, 1762

Говоря о возобновлении ранних работ Рамо, отметим также, сколь важное символическое значение приобрела к середине столетия практика оперных возобновлений в целом. Возобновление произведения на сцене Оперы служило своего рода подтверждением его классического статуса: не случайно в упомянутом выше письме литератор подчеркивает, что, когда сочинения Рамо начали возобновляться, его канонизация уже не вызывала никаких споров и затруднений, а «культ» композитора утвердился среди тех, кто до этого момента был поклонником одного лишь великого Люлли[43].

Между тем примечательно, что оперные споры, последовавшие за театральным дебютом Рамо в 1733 году, а также ажиотаж вокруг его сочинений в 1740-е, не только не навредили репутации старого наследия, но и подогрели к нему

[41] В версии 1749 года «Платея» вовсе обозначена как «комедия-балет», однако на самом деле она не имеет ничего общего с мольеровским жанром: это оперное сочинение с балетными номерами, в основе которого лежит комедийный сюжет.
[42] Также известен под названием «Сюрпризы Амура».
[43] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome VII. P. 420 (1 février 1772) [21].

интерес слушателей. Так, на протяжнии двух десятилетий (с 1730-х по 1740-е годы) на сцене Королевской академии музыки была представлена впечатляющая анталогия произведений Люлли, Детуша, Коласса, Кампра, Маре и других классиков, не исполнявшихся уже достаточно длительное время (хронологию этих возобновлений см. в приведенной выше таблице 2). К недоумению рамистов парижская публика (которую Гримм и его окружение будут называть не иначе как «легкомысленной» [114, *353*]), вместо того чтобы раскритиковать эти ветхие экспонаты, с удовольствием продолжала приобщаться к любимой классике и приветствовать ее возрождение. Как напишет Чарльз Берни, «[представители] этой Нации [французской], которую чаще уличали в крайней изменчивости вкусов и капризах, чем их соседей, проявляют упорное постоянство в Музыке, которое не смогут победить даже самые обидные насмешки и презрение других народов» [11, *607–610*].

Действительно, даже спустя более полувека сочинения Люлли и его преемников продолжали находиться в центре интеллектуальной жизни, вполне мирно соседствуя с произведениями Рамо и других представителей «новой музыки» — Франсуа Ребеля и Франсуа Франкёра, Жозеф-Николя Панкраса Руайе, Жан-Мари Леклера, Жан-Жозефа Мондонвиля и других композиторов. Вокруг старых сочинений постоянно шли обсуждения и споры — по ним ностальгировали, ими восхищались, однако столь же часто их пародировали и осуждали. Поэтому несмотря на господство существующего оперного канона его почитателям приходилось отстаивать свои пристрастия и убеждения в борьбе с оппонентами. В этом смысле критика наследия Люлли и некоторых его преемников, которая представляет собой вполне самостоятельный и весьма многогранный дискурс, очень важна для понимания тех изменений, который будут происходить с репертуарным фондом Оперы на протяжении следующих десятилетий.

1.2. Критика старого репертуара (1740-е — первая половина 1750-х годов)

Еще на рубеже XVII–XVIII веков колебания французских литераторов между приверженностью традиции и тягой к обновлению, попытки найти компромисс между «европейским» итальянским стилем и национальным французским вылились в череду споров об оперном искусстве, которые не прекращались на протяжении столетия. Начиная с полемики аббата Рагене и Лесерфа де ла Вьевиля (в 1700-е годы) и заканчивая противостоянием люллистов и глюкистов (в 1770-е), в повестке оперных споров неизменно возникает вопрос о будущем старого оперного наследия. Отделить этот дискурс от других тем крайне сложно, ведь, как пишет Роберт Джеймс Арнольд, несмотря на кажущиеся различия обсуждаемых вопросов, большинство оперных дебатов XVIII века сводились к попыткам примирить (или же, наоборот, решительно противопоставить) новые художественные формы выражения и считающуюся канонической старую оперную традицию [127, *7*]. Тем не менее мы можем наметить некоторые ключевые вехи, которые определяют критику «старой музыки» в первой половине века — от редких недовольных голосов, заметивших первые признаки обветшания почтенных сочинений, до дерзкой попытки просветителей «отменить» в середине столетия не только старый репертуар, но и французскую оперную традицию в целом.

Несмотря на доминирование оперного канона Люлли, утвердившееся в начале XVIII века во многом благодаря авторитету Лесерфа де ла Вьевиля[44], достижения современной итальянской оперы тем не менее продолжали служить источником постоянного напряжения и конфликтов в оперной среде. Хотя французская традиция весьма органично ассимилировала некоторые элементы итальянского музыкального языка, растущее иностранное влияние беспокоило современников, отстаивающих самобытность национального искусства. Так, в 1714 году в «Новом Галантном Меркурии» мы обнаруживаем примечательный комментарий по случаю возобновления «Атиса» Люлли: «К позору нашего века,

[44] См. сноску 33.

мы видели, как дамы уходили во время пятого акта “Атиса”. Как еще объяснить это странное событие, мадам, как не переменой вкуса? И откуда берет начало эта перемена, если не из Италии — страны, чьи кантаты и сонаты наводнили Париж, заставив нас найти безвкусной ту дорогую простоту, которая является истинной чертой нашего языка и нашего гения. <…> Однако какими бы ущербными ни были современные оперы, я не исключаю, что они вскоре вытеснят старые»[45].

Приведенный отрывок является важным свидетельством тех необратимых изменений, которые происходят в восприятии оперной классики парижской публикой.

Во-первых, здесь мы видим первые приметы увядания старых музыкальных трагедий, которые автор заметки объясняет «переменой вкуса». Так, в силу жанровых и музыкально-стилевых нововведений последних лет (причем помимо названных итальянских жанров рецензенту следовало также упомянуть недавнее французское изобретение — «оперу-балет»), даже великолепная трагическая кульминация пятого акта, в которой Атис убивает свою возлюбленную Сангариду и затем совершает самоубийство, с трудом воспринимается великосветскими слушательницами, нетерпеливо спешащими покинуть оперный зал. Во-вторых, позор, который испытывает рецензент, — не просто картинное возмущение неблагодарностью потомков Люлли: на карту поставлен вкус французской нации, оперная «идентичность» которой начинает размываться под пагубным, как кажется автору заметки, чужеземным влиянием. Наконец, здесь прямо противопоставляется старый (les opéras anciens) и современный оперный репертуар (les opéras modernes), причем последний, как опасается автор, вскоре может вытеснить более ранние сочинения[46]. Следует отметить, что сопоставление «старого» и «нового» в 1710-е годы еще не приобрело того стилевого уклонения, которое проявится в более поздней полемике. По сути дела, рецензента беспокоит

[45] Lettre de Mademoiselle *** à une dame de ses amies, sur le goût d’à present // Nouveau Mercure Galant. November, 1714. P. 200–201. С 1730-х годов «Французский Меркурий» стал главным рупором французской культурной жизни. На его страницах авторы оттачивали мастерство составления рецензий, а противоборствующие оперные партии обменивались мнениями.

[46] Lettre de Mademoiselle *** à une dame de ses amies, sur le goût d’à present // Nouveau Mercure Galant. November, 1714. P. 200–201.

дальнейшая судьба наследия уже почивших, либо завершающих свою оперную карьеру авторов (того же Люлли, Коласса, а также Кампра и Демаре) — наследия, которому с его точки зрения пока не существует достойной репертуарной замены.

На протяжении 1720-х годов в прессе и мемуарах мы также можем встретить признаки первого легкого недовольства современников «засильем» музыкальной сцены операми Люлли и его преемников. Эта тема обсуждалась даже в пьесах Ярмарочного театра (Theâtre de la foire) и Итальянской комедии (Théâtre de la Comédie Italienne), персонажи которых высмеивали «плохое самочувствие» Академии музыки — ее административные трудности и ветхость репертуара. Так, в комедийном прологе «Больные спектакли» (Les Spectacles maladies, 1729) Опера жалуется некой госпоже Ализон, что возобновления старых сочинений приносят лишь кратковременное облегчение, тогда как ничего нового создать она не в силах:

Напрасно я принимала настойку из ревенного «Амадиса»,
И панацею из «Армиды»;
Средство из «Атиса»
И настойку из «Прозерпины»:
Эти чудодейственные снадобья,
Некогда приносившие мне облегчение,
Теперь совершенно бессильны[47].

В 1720-е годы эти полушутливые критические выпады еще не несли в себе серьезной угрозы оперному наследию. Однако в 1733 году общественное спокойствие было нарушено: постановка «Ипполита и Арисии» и последовавших вскоре «Галантных Индий» положила начало бурной дискуссии о достоинствах и недостатках двух оперных эпох — «старой», представленной репертуарными оперными сочинениями (или, как говорили, ancienne musique — «старой музыкой»), и «новой» («nouvel opéra», «nouvelle musique» или «musique moderne») — эпохи Рамо и его современников.

Хотя большинство полемистов по-прежнему оставались преданными «старой музыке», отказываясь принимать новаторский ученый стиль Рамо,

[47] Создатели спектакля — Ж.-Ф. д’Орневаль и А.-Р. Лесаж. См. сб.: Le Théâtre de la Foire, ou l’Opéra-Comique <…>, t. VII. Paris: Gandouin, 1731. P.124.

противостояние люллистов и рамистов наметило важный сдвиг в оперном дискурсе. Сторонники новой музыки, несмотря на их малочисленность, смогли заронить первое зерно сомнения в умы слушателей, заявив об устаревании люллисткой оперной эстетики. В 1741 году аббат Ив Мари Андре (которого можно считать непредвзятым очевидцем событий, поскольку он не поддерживал ни одну из оперных «партий») напишет в эссе: «В последние годы Люлли стал казаться устаревшим. Вот он — роковой момент революции (la révolution): его оперы воспринимаются большинством как седая древность наравне с сочинениями греческих музыкантов. Тем не менее, не все сторонники оставили его. Но как долго они смогут сопротивляться модным веяниям?» [8, *134–135*].

Между тем, даже свидетельства произошедшей в музыкальном театре «революции» заметно не повлияли на репертуарную ситуацию в Парижской опере, дирекция которой в 1740-е годы придерживалась существующего курса и всё также планомерно расширяла репертуарный фонд, возрождая старые сочинения. Более того, как было отмечено выше, споры вокруг опер Рамо неожиданным образом еще больше подогрели интерес парижан к старому наследию, что подтверждает, например, следующая небольшая заметка по поводу возобновления «Танкреда» в 1750 году: «Когда после оперы господина Рамо нам предлагают сочинение музыканта, заботящегося скорее об изяществе пения, нежели о величественности гармонии, пленительная мелодия и трогательная выразительность этой старой музыки (ancienne musique) очаровывает нас не меньше, чем ученые аккорды музыки новой (nouvelle musique)»[48].

Подобная «неразборчивость» парижской публики особенно удивляла иностранных литераторов, находившихся в это время в Париже, — Поль-Анри Гольбаха, Жан-Жака Руссо и Фридриха Мельхиора Гримма. Лишенные ностальгических чувств по старой французской опере, далекие от реалий версальской жизни (более того, открыто осуждающие ее), они ясно видели тот тектонический сдвиг, который произошел во французском музыкальном театре с

[48] Mercury de France. Mars, 1750. P. 202.

приходом Рамо, и столь же искренне недоумевали — почему публика в большинстве своем упорно предпочитает ветхие опусы полувековой давности?

Размышления о необходимости кардинальной репертуарной реформы Парижской оперы нашли отражение на страницах знаменитого «Письма об “Омфале”» Гримма (Lettre de M. Grimm sur Omphale, 1752) — критической брошюры, созданной по случаю возобновления некогда популярной музыкальной трагедии «Омфала» Детуша (впервые исполненной еще в 1701 году)[49]. Оказавшись в Париже в разгар споров между люллистами и рамистами, немецкий литератор решительно выступает на стороне Рамо, недоумевая, почему его новаторские творения соседствуют на оперной сцене с откровенно старомодными опусами наподобие той же «Омфалы», а также упомянутых им вскользь «Фетиды и Пелея» Коласса, «Танкреда» Кампра и «Медеи и Ясона» Саломона (не говоря уже о сочинениях создателя «Армиды», о которых, впрочем, приезжий литератор благоразумно умалчивает).

Более того, в своих дерзких суждениях Гримм подвергает сомнению само право на существование старого оперного канона, находя его основополагающие элементы — танцы, симфонические эпизоды и даже главную гордость музыкальной трагедии Люлли — ее речитатив, устаревшими, вычурными и невыразительными. Чем больше он восхищается сложными звукоописательными полотнами Рамо, тем более гротескными по сравнению с ними кажутся ему старые оперы, тягучее действие которых способно вызывать лишь скуку у современного «зрителя из партера». В представлении литератора Парижская опера была обречена в конце концов избавиться от «мнимых сокровищ» прошлого, но не только в силу их «дряхлости», а потому что старое наследие, как искренне считал Гримм, утратило свой смысл и привлекательность в глазах наиболее просвещенной части французской публики [23, *36*].

Еще дальше в своих рассуждениях о судьбах национальной оперы во Франции следует друг и покровитель немецкого мыслителя Руссо, который в

[49] Русскоязычный перевод «Письма» Гримма с подробными комментариями опубликован в статье: [114].

небольшом «Письме М. Гримму <…> касательно его “Письма об ‘Омфале’”» (Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale, 1752) [47], а затем и в программном «Письме о французской музыке» (Lettre sur la musique française, 1753) [3] выводит дискуссию о будущем старого оперного наследия на совершенно новый уровень. Помимо опусов прошлых десятилетий Руссо неожиданно направляет острие критики и против недавнего кумира парижской публики — создателя «Ипполита и Арисии». Коль скоро Рамо следовал в своих сочинениях тем же композиционным принципам, что и Люлли с Кампра, то его следует подвергнуть остракизму на тех же основаниях, что и других представителей «старой музыки». И хотя Рамо уже приобрел в 1750-е годы репутацию живого классика, стал «французским Орфеем», публичные обвинения Руссо были первым шагом к тому, чтобы сначала поставить сочинения композитора в один ряд с почтенными опусами, а позднее — в 1760-е годы — признать его творения столь же несовременными.

В конечном счете, просветители, критикуя поэтику барочного оперного зрелища, приходят к крайней степени отрицания, отвергая не только существующий оперный канон, но и всю французскую оперную традицию — как они ее называли, *la musique française,* — с момента ее зарождения. И если Гольбах в своем «Письме даме средних лет о современном положении Оперы» (Lettre à une dame d’un certain age, sur l’état présent de l’opéra, 1752) лишь мимоходом иронизирует на тему сомнительной «респектабельности» имен Люлли, Кампра, Детуша и Муре [25], то Гримм в нашумевшем памфлете «Маленький пророк из богемского Брода» (Le petit prophète de Boehmischbroda, 1753) высказывает совершенно еретические суждения, обращаясь не то к оперной дирекции, не то к почтенным французским меломанам: «В своем упрямстве вы превратили Оперу в бедлам, который сегодня является посмешищем для всей Европы. И в своем недалеком сумасбродстве вы возвеличили ее как “Академию”, хотя таковой она не является и никогда не станет. И вы сделали своим идолом Флорентийца, с чем, спроси вы меня, я бы никогда не согласился» [22, *30–31*].

Как отмечает Вебер, критика люллистского наследия в эти годы выросла, помимо прочего, из накаленной политической атмосферы, связанной с ослаблением власти Бурбонов. Ученый усматривает в выступлениях энциклопедистов против *la musique française* «неприкрытый мятеж и желание ослабить ярмо музыкального абсолютизма» [308, *81*]: отсюда такая непримиримость во взглядах и нежелание вести конструктивный диалог с представителями противоположного — консервативного эстетического лагеря. Не следует также забывать, что оперная полемика (особенно с выходом на историческую сцену энциклопедистов) была и борьбой за власть над умами слушателей. Обвиняя французскую оперную публику в поверхностности восприятия, плохом вкусе и нездоровом пристрастии к устаревшему репертуару, литераторы пытались воспитать ее, внушить ей «правильные» представления.

Свобода высказывания, которой обладали Гримм, Руссо и Гольбах в силу своего иностранного подданства, позволила им со всей откровенностью обсуждать существующие в Опере проблемы, делать весьма смелые, а иногда и поистине пророческие предположения. Так, мысль о неизбежном обновлении оперного репертуара, которую развивали энциклопедисты, воплотится в жизнь уже в конце 1750-х годов, когда музыканты и дирекция Академии начнут приводить старые сочинения в соответствие с современными музыкальными вкусами — осуществлять «капитальный ремонт» обветшалого здания старой французской оперы. А намеки на возможную смену правящей элиты и угасание оперной традиции (прежде всего жанра музыкальной трагедии) перестанут быть крамольными в 1770-е годы, когда репертуарная политика Королевской академии музыки будет переосмыслена под влиянием космополитичных вкусов Марии-Антуанетты и ее окружения.

Вместе с тем у идеи обновления французского музыкального театра, обозначенной на страницах их работ, была и своя оборотная сторона. Критикуя существующий оперный канон, энциклопедисты и их единомышленники весьма расплывчато представляли себе — каким образом его следует реформировать. Как покажет ближайшее десятилетие, итальянская оперная модель, столь почитаемая

энциклопедистами, не могла прижиться на французской почве в силу особенностей языка, манеры исполнения и сложившихся у публики стереотипов восприятия. Однако и творения Рамо, в отличие от опер Люлли, не предлагали универсального рецепта, который его преемники смогли бы легко скопировать и воспроизвести в своих сочинениях. Наконец, они явно переоценивали степень влияния «отцов нации» — философов и литераторов — на умы слушателей: привыкнув смотреть на оперные спектакли глазами «зрителя из партера», просветители забывали о сидящей в ложе публике, воспитанной на операх Люлли, Детуша и современных им авторов и находившей в этих сочинениях свою прелесть и эстетическое удовольствие. В частности, об этом свидетельствует впечатляющее количество постановок репертуарных опер и балетов в первой половине 1750-х годов, о чем просветители умалчивают: так, «Омфала» была исполнена *23 раза* и удостоилась самых лучших отзывов, как и возобновленный ранее «Танкред» (выдержавший *35 представлений*); «Фетида и Пелей» Коласса была исполнена *24 раза,* так же, как и «Ацис и Галатея» Люлли, а «Празднества Гименея и Амура» Рамо — *33* (к тому же, балет дважды пародировался актерами Комедии, что свидетельствует об особом резонансе постановки)[50].

Как бы критики ни хотели публично дискредитировать дирекцию Парижской оперы, доказав ее некомпетентность и бессилие, судя по мемуарам театральных деятелей тех лет[51], руководство театра вовсе не было оторвано от реальности: напротив, оно ясно осознавало существующие репертурные проблемы и пыталось решить их, однако не все попытки заканчивались успешно. Так, в 1749 году управление Королевской академией музыки в силу грозящего ей банкротства переходит в руки городских властей в лице маркиза д’Аржансона

[50] Количество спектаклей приводится по базе данных *Chronopéra* (URL: *http://chronopera.free.fr*; дата обращения: 25.10.2025).

[51] Примечательные подробности из жизни театра этих лет приводятся в последних выпусках «Дневника и воспоминаний» маркиза д’Аржансона (Journal et mémoires du marquis d’Argenson; 1751–1757) [51]. Рене-Луи де Вуар де Польми д’Аржансон, был не только политическим деятелем, но также заядлым театралом и музыкальным знатоком. В его «Дневнике» есть немало ценных наблюдений об оперных премьерах, о деятельности директоров Академии музыки, а также о вкусах его современников. Эти заметки — одно из немногих свидетельств сложных репертуарных процессов, происходивших в стенах Оперы в 1750-е годы.

(государственного чиновника, ставшего бессменным администратором заведения) и инспекторов из числа ведущих оперных музыкантов[52]. Пытаясь найти нетривиальный способ решения существующих финансовых проблем и сделать программы Оперы столь же привлекательными для публики, как в популярной в то время Итальянской комедии, новое руководство решается на смелый шаг. Оно приглашает в Париж труппу итальянских комедиантов, которые в 1752–1754 годах представляют в стенах Оперы комические сочинения Джованни Перголези, Джузеппе Марии Орландини, Пьетро Аулетты, Гаэтано Латиллы, Ринальдо ди Капуи, Антонио Кокки, Дженнаро Селитто, Никколо Йомелли, Винченцо Легренцио Кьямпи, Леонардо Лео и других итальянских музыкантов, которые чередуются с комическими операми, пасторалями и балетами французских авторов — Жан-Жака Руссо, Жан-Жозефа де Мондонвиля, Франсуа Колена де Бламона, Антуана Доверня, Мишеля Блаве, Франсуа Ребеля и Франсуа Франкёра, в то время как почтенные музыкальные трагедии оказываются практически полностью изъятыми из программ (см. таблицу 5).

Таблица 5. Программы оперных сезонов 1752–1754 годов

Сезон	**Репертуар**	
	Новые сочинения	**Возобновления**
1752 / 1753	***Комические сочинения:*** Перголези. «Служанка-госпожа» / La serva padrona, *интермедия* (*intermezzo per musica*) Орландини. «Игрок» / Il giocatore, *интермедия* Аулетта. «Учитель музыки» / Il maestro di musica, *интермедия* Руссо. «Деревенский колдун» / Le devin du village, интермедия (*intermède)* Латилла. «Мнимая горничная» / La finta cameriera, *интермедия* Ринальдо ди Капуа. «Гордая госпожа» / La Donna superba, *интермедия* Блаве. «Раскаявшийся ревнивец» / Le Jaloux corrigé, *комическая опера* (*opéra bouffon*) Кокки. «Хитрая домоуправительница» / La Scaltra governatrice, комическая опера (*dramma giocoso*)	Люлли. «Ацис и Галатея» / Acis et Galatée (1686), *героическая пастораль* [исполнялась вместе с интермедией «Служанка-госпожа»]

[52] Среди них — Ребель и Франкёр, Руайе и Левассёр (см. Приложение 1).

	Пастораль: Мондонвиль. «Титон и Аврора» / Titon et l'Aurore, *героическая пастораль* ***Балеты:*** Довернь. «Храм амуров» / Le temple des amours, *героический балет* Ребель и Франкёр. «Зелиндор, король сильфов» / Zélindor, roi des Sylphes, *балет*	
1753 / 1754	***Комические сочинения:*** Перголези. «Траколло, невежественный доктор» / Tracollo, medico ignorante, *интермедия* Селлитто. «Возвращение китайцев на родину» / Il Cinese rimpatriato, *дивертисмент* (*divertimento scenico*) Ринальдо ди Капуа. «Цыганка» / La zingara, *интермедия* Йомелли. «Птицеловка» / Il Paratajo, *интермедия* Латилла. «Разбогатевшие ремесленники» / Gli Artigiani arricchiti, *интермедия* Чампи. «Бертольдо при дворе» / Bertoldo in corte, *интермедия* Лео. «Путешественники» / I viaggiatori, *интермедия* ***<u>Постановки в Фонтенбло</u>***: ***Балеты:*** Ребель и Франкёр. «Феи» / Les Fées, *комедия* Ребель и Франкёр. «Великолепный» / Le Magnifique, *комедия* Довернь. «Обманутая кокетка» / La coquette trompée, *музыкальная комедия* (*comédie en musique*) Жиро. «Человечество» / Les Hommes, *комедия-балет* Рамо. «Сибариты» / Les Sybarites, *одноактный балет* ***Пастораль:*** Рамо. «Дафнис и Эгле» / Daphnis et Églé, *героическая пастораль*	***Балеты:*** Колен де Бламон. «Греческие и римские празднества» / Les Festes grecques et romaines (1723), *героический балет* Рамо. «Празднества Полигимнии» / Les Fêtes de Polymnie (1745), *героический балет* Рамо. «Празднества Гебы» / Les Fêtes d'Hébé, ou Les Talents lyriques (1739; исп. в Фонтенбло), *балет* Рамо. «Платея» / Platée (1745), *шутовской балет* (*ballet bouffon*) ***Музыкальные трагедии:*** Люлли. «Атис» / Atys (1676; исп. в Фонтенбло) Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux (***новая редакция***)

Провокационная премьера «Служанки-госпожи» Перголези, исполнявшейся в один вечер с «Ацисом и Галатеей» Люлли, по мнению

энциклопедистов, распахнула парижские двери не только для итальянской оперы, но и для европейского музыкального искусства в целом. Однако далеко не все в Париже разделяли этот энтузиазм. К удивлению Гримма и его единомышленников, итальянская музыка, хотя и удостаивалась продолжительных аплодисментов в театре, резко осуждалась в светских салонах и кафе, чьи завсегдатаи не скупились на анонимные брошюры и пасквили[53]. Восторженные восхваления комедиантов приезжими литераторами не могли не вызвать противодействие со стороны французских традиционалистов. Все это породило причудливую путаницу и бессмысленные споры, мешавшие каждой из сторон получать удовольствие от оперных спектаклей. Накал страстей вокруг буффонов быстро перешел границы дозволенного, вследствие чего комедианты в 1754 году были изгнаны королевским указом. Но к тому времени полемика между противниками и защитниками итальянской оперы вышла далеко за рамки обсуждения комического жанра: на кон было поставлено как будущее эстетических принципов французской оперы (олицетворением которых для большинства все еще служило преждевременно изъятое из культурного обихода наследие Люлли), так и судьба французского музыкального искусства в целом.

Когда пыль «войны буффонов» улеглась, руководство Парижской оперы, казалось бы, вернулось к прежней системе программирования сезонов: итальянская музыка была решительно изгнана, а «старая музыка» стала вновь преобладать в репертуаре.

Однако для многих было очевидно, что возврат к существовавшему порядку уже не может всецело удовлетворить слушателей. Сезоны 1752–1754 годов показали, что, хотя полный отказ от старых сочинений пока невозможен, оперному репертуару необходимо разнообразие — включение произведений зарубежных композиторов, а также привлечение новых отечественых авторов. Однако вся сложность стоящей перед дирекцией задачи заключалась в том, чтобы совместить ностальгические настроения французской публики с идеями

[53] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome I. P. 225 (1er septembre 1754) [21].

прогресса, распространившимся в Париже благодаря влиянию энциклопедистов. Как мы увидим, в последующие десятилетия этот вопрос неизменно будет занимать центральное положение в программной политике директоров Оперы.

1.3. Новаторство и традиция в репертуарной политике Франсуа Ребеля и Франсуа Франкёра (1757–1767 годы)

В середине 1750-х годов в Париже началось активное строительство новых зданий и озеленение бульваров, в связи с чем городское управление решает оптимизировать расходы и на время отказаться от столь убыточного предприятия, как Опера [32, *51–53*]: в итоге в 1757 году управление заведением возвращается к Короне. После восьмилетнего пребывания в руках предпринимателей директорский пост занимают профессиональные музыканты — композиторы Франсуа Ребель и Франсуа Франкёр[54]. Продолжатели музыкальных династий[55], они прошли большой профессиональный путь: поначалу скромные оркестранты, затем уважаемые оперные авторы и, наконец, музыкальные руководители Оперы (с 1757 по 1767 год[56]), — а потому прекрасно разбирались во всех тонкостях репертуарной политики. Кроме того, композиторы ясно представляли не только финансовую, но и репутационную шаткость положения Академии музыки, которой после громких заявлений энциклопедистов следовало вернуть привлекательность в глазах парижского общества.

Свое правление Ребель и Франкёр начали с открытого письма во «Французский Меркурий», в котором обозначили новый репертуарный курс[57]. Поставив целью завоевать благосклонность публики (в том числе столь

---

[54] О привилегии, выданной композиторам на тридцать лет, упоминает Кастиль-Блаз в первом томе «Истории императорской академии музыки» [143, *213*].

[55] Франсуа Ребель (1701–1775) — сын знаменитого придворного композитора и скрипача Жан-Фери Ребеля, ученика Люлли. Франсуа Франкёр (1698–1787) — сын скрипача Жозефа Франкёра, прослужившего всю жизнь в оркестре Парижской оперы.

[56] В 1749–1753 годах Ребель и Франкёр уже занимали пост директоров Оперы в качестве наемных служащих Городского комиссариата, но, по сути дела, они являлись лишь художественными руководителями, тогда как всеми административными вопросами, а также репертуарной политикой заведения руководил маркиз д’Аржансон; см. Приложение 1.

[57] Rebel F., Francoeur F. Auteur du Mercury // Mercury de France. Janvier, 1758. P. 152–155.

разборчивой, как энциклопедисты), композиторы решили сделать ставку на разнообразие программ, которые смогут доставить удовольствие даже самому «дотошному, просвещенному и утонченному зрителю»[58]. Действительно, в первые же годы своего руководства директора попытались сделать репертуар Оперы максимально разносторонним, отвечающим запросам как прогрессивно настроенных слушателей, так и консервативных завсегдатаев заведения. По замыслу Ребеля и Франкёра в программах сезонов должны были соседствовать сочинения разных жанров и эпох — почтенные люллистские музыкальные трагедии рядом с модными оперными и балетными опусами Рамо и его преемников. Ощущение разнообразия привносили и так называемые *фрагменты* (fragments) — композиции, составленные из нескольких самостоятельных одноактных произведений либо из отдельных актов популярных балетов и опер; при этом в одном спектакле могли сочетаться как сочинения начала века, так и новинки недавних сезонов (примеры программ см. в таблице 6).

Таблица 6. Программы сезонов 1757–1767 годов

Сезон	**Репертуар**	
	Возобновления	**Новые сочинения**
1757 / 1758	Люлли. «Альцеста» / Alceste (1674), *музыкальная трагедия* Маре. «Альциона» / Alcyone (1704), *музыкальная трагедия* * Детуш. «Иссе» / Issé (1697), *героическая пастораль* * Муре. «Любовные страсти богов» / Les Amours des Dieux (1727), *героический балет* Руайе. «Заида, королева Гранады» / Zaïde, reine de Grenade (1739), *героический балет* Рамо. «Празднества Гебы» (1739) / Les Fêtes d’Hébé, ou Les Talents lyriques, *балет* * *Фрагменты* из балетов Муре «Любовные страсти богов» / Les Amours des Dieux (1727) и «Празднества Талии» / Les Fêtes de Thalie (1714)	Рамо. «Зороастр» / Zoroastre (1756), *музыкальная трагедия* (***новая авторская редакция***) Рамо. «Ипполит и Арисия» / Hippolyte et Aricie (1733/42/57), *музыкальная трагедия* (***новая авторская редакция***) Довернь. «Эней и Лавиния» / Énée et Lavinie (1758), *музыкальная трагедия* ***Балеты*:** Д’Эрбен. «Ифис и Селима, или Храм безбрачия, разрушенный Амуром» / Célime ou Le Temple de l’Indifférence détruit par l’Amour (1756/1757), *одноактный балет* Рамо. «Причуды любви» / Les Surprises de l’amour, *балет* (***новая авторская редакция***)

[58] Rebel F., Francoeur F. Auteur du Mercury // Mercury de France. Janvier, 1758. P. 155

1758 / 1759	Люлли. «Прозерпина» / Proserpine (1680), *музыкальная трагедия* Ребель и Франкёр. «Пирам и Фисба» / Pyrame et Thisbé (1726), *музыкальная трагедия* * Муре. «Любовные страсти богов» / Les Amours des Dieux (1727), *героический балет* Рамо. «Сибариты» / Les Sybarites (1753), *одноактный балет* [исполнялся в одном вечере с «Причудами любви» Рамо] * *Фрагменты* из балетов «Платея» Рамо (1745), «Любовные страсти богов» (1727) и «Празднества Талии» (1714) Муре; из интермедии «Деревенский колдун» Руссо (1752)	Довернь. «Эней и Лавиния» / Énée et Lavinie (1758), *музыкальная трагедия* Рамо. «Празднества Эвтерпы» / Les Fêtes d'Euterpe (1758), *балет* Мондонвиль. «Празднества Пафоса» / Les Fêtes de Paphos (1758), *героический балет*
1759 / 1760	Люлли. «Прозерпина» / Proserpine (1680), *музыкальная трагедия* Люлли. «Амадис» / Amadis (1684), *музыкальная трагедия* Ребель и Франкёр. «Пирам и Фисба» / Pyrame et Thisbé (1726), *музыкальная трагедия* * Мондонвиль. «Карнавал на Парнасе» / Le Carnaval du Parnasse (1749), *героический балет* Кампра. «Венецианские празднества» / Les Fêtes vénitiennes (1710), *балет* * *Фрагменты* из балетов «Венецианские празднества» Кампра (1699), «Платея» Рамо (1745), «Празднества Эвтерпы» Доверня (1758), героической пасторали «Исмена» Ребеля и Франкёра (1747/48) и интермедии «Деревенский колдун» Руссо (1752)	Рамо. «Паладины» / Les Paladins (1760), *комедия-балет* «"Героические фрагменты" – новый балет, составленный из отдельных актов "Фаэтузы" и "Земиды" [Изо], "Аполлона, пастуха Адмета" [Грене]» / Les fragments héroïques, ballet nouveau composé des actes de Phaétuse, de Zémide et d'Apollon, berger d'Admète (1759)

1760 / 1761	Люлли. «Амадис» / Amadis (1684), *музыкальная трагедия* Монтеклер. «Иеффай» / Jephté (1732), *музыкальная трагедия* Ребель и Франкёр. «Пирам и Фисба» / Pyrame et Thisbé (1726), *музыкальная трагедия* Рамо. «Дардан» / Dardanus (1739/44), *музыкальная трагедия* * Ребель и Франкёр. «Принц де Нуази» / Le Prince de Noisy (1749), *героический балет* *Героическая пастораль* «Исмена» Ребеля и Франкёра / Ismène (1747/48) и *одноактный балет* «Пигмалион» Рамо / Pygmalion (1748) [исполнялись в одном вечере] * *Фрагменты* из балета «Платея» Рамо (1745) и интермедии «Деревенский колдун» Руссо (1752), героиечской пасторали «Исбе» Мондонвиля (1742), героических балетов «Эгле» Лагарда (1748) и «Празднества Пафоса» Мондонвиля (1758)	Довернь. «Канента» / Canente (1760), *музыкальная трагедия*
1761 / 1762	Люлли. «Армида» / Armide (1686), *музыкальная трагедия* Кампра. «Камилла, королева вольсков» / Camille, reine des Volsques (1717), *музыкальная трагедия* Монтеклер. «Иеффай» / Jephté (1732), *музыкальная трагедия* * Рамо. «Галантные Индии» / Les Indes galantes (1735/36), *героический балет* Рамо. «Заис» / Zaïs (1748), *героический балет* *Балеты* «Пигмалион» Рамо (1748) и «Празднества Пафоса» Мондонвиля (1758) [исполнялись в одном вечере]	Довернь. «Умирающий Геракл» / Hercule mourant (1761), *музыкальная трагедия*

1762 / 1763	Люлли. «Ацис и Галатея» / Acis et Galatée (1686), *героическая пастораль* Кампра. «Ифигения в Тавриде» / Iphigénie en Tauride (1704), *музыкальная трагедия* Рамо. «Дардан» / Dardanus (1739/44), *музыкальная трагедия* * Мондонвиль. «Титон и Аврора» / Titon et l'Aurore (1753), *героическая пастораль* * Колен де Бламон. «Греческие и римские празднества» / Les Fêtes grecques et romaines (1723), *героический балет* Бюри. «Облики Фолии» / Caractères de la Folie (1743), *балет* [также исполнялся вместе с *балетом* «Празднества Эвтерпы» Доверня] *Балеты* Рамо «Галантные Индии» / Les Indes galantes (1735/36) и «Гирлянда» / La Guirlande (1751) [исполнялись в одном вечере] *Балеты* «Пигмалион» / Pigmalion Рамо (1748) и «Празднества Пафоса» / Les Fêtes de Paphos Мондонвиля (1758) [исполнялись в одном вечере]	Доверн. «Поликсена» / Polyxène (1763), *музыкальная трагедия* Родольф. «Медея и Ясон» / Médée et Jason (1763), *трагипантомимный балет* (ballet tragique-pantomime)
1764	Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux (1737/54), *музыкальная трагедия* [первое сочинение, исполненное после августовского пожара в Пале-Рояле] * Мондонвиль. «Титон и Аврора» / Titon et l'Aurore (1753), *героическая пастораль* * *Балеты* «Облики Фолии» Бюри / Caractères de la Folie (1743) и «Празднества Эвтерпы» / Fêtes d'Euterpe Доверня (1758) [исполнялись в одном вечере] * *Фрагменты* из балетов «Пигмалион» Рамо (1748), «Облики Фолии» Бюри (1743) и «Празднества Пафоса» Мондонвиля (1758)	

1764 / 1765	Люлли. «Армида» / Armide (1686), *музыкальная трагедия* Кампра. «Танкред» / Tancrède (1702), *музыкальная трагедия* Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux (1737/54), *музыкальная трагедия* * Рамо. «Наис» / Naïs (1749), *героический балет*[59] Мондонвиль. «Титон и Аврора» / Titon et l'Aurore (1753), *героическая пастораль* * Рамо. «Празднества Гебы» / Les Fêtes d'Hébé, ou Les Talents lyriques (1731), *балет* * *Фрагменты* из балетов Рамо «Галантные Индии» (1735/36) и «Пигмалион» (1748)	
1765 / 1766	Люлли. «Тезей» / Thésée (1675), *музыкальная трагедия* Люлли. «Армида» / Armide (1686), *музыкальная трагедия* Жерве. «Гипермнестра» / Hypermnestre (1717), *музыкальная трагедия* Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux (1737/54), *музыкальная трагедия* * Рамо. «Празднества Гебы» / Les Fêtes d'Hébé (1731), *балет* Рамо. «Празднества Гименея и Амура, или Боги Египта» / Les Festes de l'Hymen et de l'Amour ou les Dieux d'Egypte (1747), *героический балет* Муре. «Празднества Талии» / Les Fêtes de Thalie (1714), *балет* [исполнялся в одном вечере с «Деревенским колдуном» Руссо]	Мондонвиль. «Тезей» / Thésée (***премьера***), *музыкальная трагедия* [выдержала только четыре спектакля в Фонтенбло] Лаборд. «Фетида и Пелей» / Thétis et Pélée (***премьера***), *музыкальная трагедия* [дважды была исполнена в Фонтенбло]

[59] В первом издании либретто 1749 года жанр сочинения обозначен как «опера, написанная по случаю заключения мира (opéra pour la paix)». Однако в более поздних изданиях «Наис» обычно называется «героическим балетом» или просто «балетом».

1766 / 1767	Люлли. «Тезей» / Thésée (1675), *музыкальная трагедия* Жерве. «Гипермнестра» / Hypermnestre (1717), *музыкальная трагедия* Рамо. «Ипполит и Арисия» / Hippolyte et Aricie (1733/42/57), *музыкальная трагедия* * Мондонвиль. «Титон и Аврора» / Titon et l'Aurore (1753), *героическая пастораль* * Кампра. «Галантная Европа» / L'Europe galante (1697), *балет* [исполнялся в одном вечере с *балетом* «Зелиндор, король сильфов» Ребеля и Франкёра (1745)]	Монсиньи. «Алина, королева Голконды» / Aline, reine de Golconde (***премьера***), *опера* «Музыкальные празднества» / Les Fêtes lyriques (1766), *балет* [компиляция из балетов «Линдор и Исмена» Франкёра, «Анакреон» Рамо и героической пасторали «Эрозина» Бертона] Бертон и Триаль. «Сильвия» / Sylvie (***премьера***), *опера* Филидор. «Эрнелинда, принцесса норвежская» / Ernelinde, princesse de Norvège (1767; премьера состоялась уже в следующем сезоне), *музыкальная трагедия*

В приведенной выше таблице отчетливо видно, что облик репертуара в эти годы претерпевает существенные изменения. Хотя его основу в годы управления Ребеля и Франкёра по-прежнему составляли возобновления, лишь треть из них теперь принадлежала перу старых мастеров — Люлли, Кампра, Детуша, Маре, Жерве, Монтеклера и недавно ушедшего из жизни Руайе. В большинстве же это были произведения ныне живущих композиторов — Франсуа Колена де Бламона и Жан-Жозефа де Мондонвиля (чье творчество в последние годы переживало стремительный взлет благодаря программам Духовных концертов[60]), редакции старых работ самих директоров, а также сочинения Рамо, которого в 1750-е годы причисляют к сонму «бессмертных классиков»[61].

Произведения «французского Орфея» были обязательной и самой обширной частью программ сезонов. Судя по отзывам в прессе репертуарные оперы и балеты композитора[62] служили мерилом общественного вкуса: с успехом их исполнений

[60] Духовные концерты (Concert Spirituel) — первые в своем роде публичные концерты, которые проходили в Париже XVIII века в период Пасхи и крупных церковных праздников, в то время как основные театры (Парижская опера, Театры Французской и Итальянской комедии) были закрыты. Программы концертов включали духовные и инструментальные произведения преимущественно мастеров «старой школы» — Люлли, Делаланда, Корелли, а также некоторых современных авторов [260].

[61] В прессе этих лет Рамо часто величали «бессмертным автором» (immortel auteur).

[62] Прежде всего это были музыкальные трагедии «Ипполит и Арисия», «Кастор и Поллукс», «Зороастр», «Дардан», а также балеты «Галантные Индии», «Пигмалион», «Гирлянда», «Празднества Гебы» и «Сибариты».

не могли сравниться даже возобновления шедевров Люлли и его преемников. Более того, наследие прошлого, казалось бы, относящееся к совсем иному эстетическому измерению, зачастую обсуждалось и оценивалось именно в сравнении с работами Рамо. Усердие критиков в этом направлении казалось нарочитым: чего стоит, например, курьезное замечание рецензента о трагедии «Иеффай» Монтеклера (возобновленной в сезоне 1760–1761 года), которую следует ценить *прежде всего* (курсив мой. — *А. Х.*) потому, что когда-то на заре своей карьеры «великий человек [Рамо] услышал это произведение и был поражен благородным и величественным характером музыки, отвечающим его собственным творческим исканиям»[63].

И все же положение «живого классика» Рамо было не столь безоблачным, как может показаться. Парижская публика едва ли воспринимала его как *современного* автора. Она жила памятью о былых заслугах композитора, считая его едва ли не полноправным представителем *ancienne musique*, тогда как новые творения Рамо — редакция балета «Причуды любви» (1757/1758) и балет «Паладины» (1760) удостоились весьма прохладного приема, а последняя музыкальная трагедия «Бореады» (завершенная в 1763 году) так и не была исполнена на сцене. В итоге сложившаяся репутация послужит причиной забвения всего театрального наследия композитора: в конце столетия сочинения Рамо, подобно опусам Люлли и его преемников, сочтут столь же старомодными и вычеркнут из репертуара.

1.3.1. Новые смыслы классических форм: эксперименты в жанре музыкальной трагедии

Помимо премьер Рамо в 1757–1763 годы программы Оперы регулярно пополняются сочинениями его младших современников. В основном это были балеты, поставленные хореографами Жан-Бартельми Лани и Антуаном Бандьери

[63] Mercury de France. Mars, 1761. P. 153.

де Лавалем на музыку Мондонвиля и Д’Эрбена[64]. В это же время был исполнен первый на французской сцене действенный балет (pas d’action) «Ясон и Медея» (1763) в хореографии Жан-Жоржа Новерра на музыку Жан-Жозефа Родольфа.

Что касается музыкальной трагедии, после ухода целого поколения оперных композиторов — Детуша, Колена де Бламона, Буамортье[65], Руайе, Ребеля и Франкёра (последние отложили перо еще в 1740-е годы) — конкуренция в области этого жанра практически сошла на нет. По сути дела, оперную авансцену в годы управления Ребеля и Франкёра делили три автора: Рамо, который в основном занимался редактурой своих старых шедевров, Мондонвиль, предпочитавший более модные пасторальный и балетный жанры, и Довернь — весьма многообещающий музыкант, увидевший в сложившейся ситуации благоприятную возможность для начала своей композиторской карьеры.

К 1757 году Антуан Довернь уже пользовался большим авторитетом в стенах Парижской оперы[66]. Поступив скрипачом в оперный оркестр в 1744 году, спустя восемь лет он становится его руководителем, совмещая работу в театре с должностью руководителя Камерной музыки короля. Уроки, которые Довернь брал у знаменитого скрипача и композитора Жан-Мари Леклера (и, возможно, у Рамо[67]), а также блестящее знание старого и современного репертуара позволили ему очень быстро овладеть необходимыми для оперного композитора навыками. Так, после успешного композиторского дебюта с героическим балетом «Храм амуров» (1752) он создает музыкальные трагедии «Эней и Лавиния» (1757),

---

[64] Жан-Луи Кюшо д’Эрбен (1720–1768) получил известность оперного композитора в Италии, где жил вплоть до 1750-х годов. Вернувшись во Францию, он сотрудничал с Академией музыки, а также с Итальянской комедией.

[65] Имеется в виду Жозеф Боден де Буамортье (1689–1755) — независимый музыкант, автор музыкальной трагедии «Дафна» (1748).

[66] Годы ученичества Довернь провел в провинции (в Мулене и Клермон-Ферране), приехав в Париж только в 1739 году в возрасте 26 лет. За недолгий срок пребывания в столице он успел зарекомендовать себя при королевском дворе в качестве виртуозного скрипача и талантливого редактора.

[67] О занятиях Доверня у Рамо упоминает Дратвики, ссылаясь на Пьера де Берниса [177, *21*].

«Канента» (1760), «Умирающий Геракл» (1761) и «Поликсена» (1763), которые стали первыми новыми произведениями в этом жанре за последние семь лет[68].

Бенуа Дратвики (посвятивший творчеству Доверня объемный труд) считает, что музыкальные трагедии композитора были последними оперными сочинениями, созданными в стенах Парижской оперы в духе старых традиций [177, *172*]. Действительно, в то время как более легкие балетный и пасторальный жанры преобладали в репертуаре над серьезными драматическими сочинениями, Доверн предпринял достаточно смелую с точки зрения общественности попытку «представить на сцене подлинно трагическое и возвышенное»[69], вернувшись тем самым к истокам жанра. Опробовав почву в «Энее и Лавинии» и «Каненте» (созданным на классические либретто Фонтенеля и Ламотта), он берется за весьма сложные с точки зрения поэтической интерпретации и музыкально-сценического воплощения сюжеты — эпизод последних дней жизни Геракла (описанный Софоклом в трагедии «Трахинянки») и историю троянской принцессы Поликсены (приведенную в еврипидовской «Гекубе»). Современники отчетливо уловили и оценили стремление Доверня придать психологическую глубину главным героям трагедий, благодаря чему ему удалось приблизить сочинения к античным образцам и доказать, что «театр [Опера], который долгое время считался пристанищем мелких галантных страстей или элегической грусти, восприимчив и к великим трагическим сюжетам»[70].

Между тем «традиционность» музыкальных трагедий композитора, которую отмечали современники, распространялась скорее на общую композицию сочинений; музыкальная же стилистика казалась весьма новаторской даже по меркам поздних опусов Рамо. Словно бы держа на расстоянии вытянутой руки наследие Люлли, Кампра, Детуша и Рамо, композитор облачает речитативные сцены в плотное оркестровое одеяние, а с помощью изобретательного, красочного оркестрового письма и ритмического многообразия

---

[68] Последней музыкальной трагедией, созданной до прихода Ребеля и Франкёра, была опера «Леандр и Геро» (Léandre et Héro) маркиза де Брассака, исполненная в 1750 году.
[69] Mercury de France. Avril, 1761. P. 174.
[70] Ibid. P. 174.

подчеркивает каждый драматический нюанс в декламации героев, делая сухое повествование по-настоящему трогательным.

Неприятие Довернем внешней декоративности и бескомпромиссная откровенность, с которой он воплощал трагические аффекты, нередко приводили слушателей в замешательство. Из-за «непрерывного, монотонного и леденящего душу речитатива»[71] создавалось впечатление, что в операх Доверня нет ни одной «приличной» ариетты либо дуэта, тогда как публике хотелось «немного меньше угрюмости и немного больше легкости и гениальности»[72]. Как ни парадоксально, но сочинениям композитора, казалось бы, наметившим новый путь в развитии трагедийного жанра, не суждено было закрепиться в оперном репертуаре: музыкальное новаторство стиля Доверня воплотилось в традиционной люллистской оперной форме, казавшейся слушателям устаревшей и тягостной. В итоге композитор, несмотря на явную поддержку со стороны директоров, был вынужден отказаться от задуманных оперных проектов, сосредоточившись на редактуре старого репертуара и административных обязанностях.

Развивая мысль Дратвики, можно сказать, что музыкальные трагедии Доверня действительно были той точкой, после которой возвращение к эстетике *ancienne musique* было не только невозможным, но и предосудительным для авторов. Неслучайно следующая музыкальная трагедия «Эрнелинда, принцесса норвежская», созданная в последний год руководства Ребеля и Франкёра, стала важной вехой в истории французского оперного жанра — решительным шагом в сторону нового оперного репертуара и в каком-то смысле «прологом» к глюкистской «революции» 1774–1779 годов. Эта работа принадлежала представителю нового поколения французских композиторов — Франсуа-Андре Даникану Филидору, которому в дальнейшем предстояло сыграть важную роль в развитии комического оперного жанра во Франции[73].

---

[71] Mercury de France. Avril, 1761. P. 161.

[72] L'Avantcoureur: feuille hebdomadaire <…>, du Lundi 17 Janvier 1763, No 3. P. 42.

[73] Как и Довернь, Франсуа-Андре Даникан Филидор (1726–1795) родился в провинции. Благодаря выдающимся вокальным данным, в 6 лет он был принят в Королевскую капеллу Версаля. Переехав позднее в Париж, музыкант брал уроки у Андре Кампра. Однако в качестве композиторского поприща Филидор впоследствии выберет не Академию музыки, а

Трехактное либретто «Эрнелинды», написанное соавтором композитора по Итальянской комедии Антуаном Пуансине, основывалось не столько на модели музыкальной трагедии Люлли, сколько на традициях итальянской оперы-seria с присущим для нее чередованием кратких речитативов и развернутых арий. И все же в опере есть место хоровым и танцевальным сценам в духе французских дивертисментов, протяженным речитативным эпизодам, вторгающимся в музыкальную ткань арий, а также плотной, сверхнасыщенной оркестровке в позднерамистской манере. Поэтому будет ошибочным утверждать, что авторы лишь подражали итальянскому стилю: Филидор и Пуансине явно пытались смоделировать более гибкую музыкально-драматическую структуру, соответствующую скорее нормам французской оперы, нежели итальянской. Невзирая на возражения Ребеля и Франкёра, категорически выступавших против столь явной «итальянизации» музыкальной трагедии (очевидно, опасаясь возможного недовольства блюстителей традиций), они не оставили попыток «привнести в серьезную оперу те традиции итальянской музыки, которые можно было бы благополучно примирить с французским языком» (цит. по: [151, *381*]).

Творческие поиски создателей «Эрнелинды», хотя и были встречены с большим интересом (опера регулярно возобновлялась на протяжении десяти лет), вызвали некоторое недоумение как у традиционалистов, так и у поклонников современной итальянской оперы. Примечательно, что для защитников *ancienne musique* главной причиной для критики послужили вовсе не арии в итальянском стиле или нетипичная трехактная драматургия сочинения, а отсутствие в опере «эстетики чудесного» и более чем скромное сценическое убранство[74]. В свою очередь просветители и их окружение, стремившиеся к более радикальной реформе оперного жанра (не допускающей и намека на компромисс с традицией), увидели в «Эрнелинде» лишь жалкую попытку угодить и революционерам, и

Комическую оперу, для которой создаст более 20 сочинений. В наши дни Филидор широко известен совсем в иной области — в шахматном искусстве, как создатель знаменитого трактата «Анализ шахматной игры» (Analyse du jeu des Échecs, 1749).

[74] Сюжет «Эрнелинды» разворачивается в Норвегии эпохи викингов. И хотя в либретто упоминаются скандинавские боги Один и Фрейя (во славу которых совершаются человеческие жертвоприношения), ни один из них не принимает участия в происходящих на сцене событиях.

консерваторам; как пишет Гримм, создатели, «желая сохранить золотую середину, хотели доставить удовольствие всем, а в итоге не угодили никому»[75].

Между тем не стоит недооценивать силу воздействия партитуры Филидора с ее с подлинно мелодраматичными, виртуозными вокальными партиями и блистательными танцевальными и хоровыми сценами на музыкальное восприятие современников. В итоге даже критики были вынуждены признать, что опере удалось «подчинить непокорные уши»[76]. Так, последовавшее за постановкой «Эрнелинды» возобновление «Титона и Авроры» (невероятно популярной пасторали Мондонвиля, которая считалась образцом современного галантного вкуса) не вызвало у публики былых восторгов: «Слушатели, считавшие гармонический язык оперы [“Титона и Авроры”] выразительным, теперь нашли его чересчур простым. А об “Иссе”, которую нам пришлось исполнять, не может быть и речи. Постановщики опасались, что примитивность этой музыки не произведет на слушателей никакого впечатления»[77].

Таким образом, несмотря на противоречивые отзывы «Эрнелинда» оказалась более чем реальной угрозой старому оперному репертуару и, в то же время, подготовила почву для его обновления уже во времена правления Людовика XVI[78].

1.3.2. Искусство представления оперной классики и механизмы ее обновления

Хотя привилегия, предоставленная Ребелю и Франкёру на управление Королевской академией музыки, была рассчитана на несколько десятилетий, внешние обстоятельства, с которыми музыканты столкнулись в начале 1760-х годов, вынудили их оставить этот пост значительно раньше.

---

[75] Grimm M. Correspondance littéraire <…>. Tome VI. P. 145 (1 février 1769) [21].
[76] Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome X. P. 42 (28 janvier 1769) [38].
[77] Ibid. Tome III. P. 331 (13 janvier 1768).
[78] Примечательно, что подлинное признание «Эрнелинда» получила только в 1777 году уже после французского дебюта Глюка.

6 апреля 1763 года в здании Пале-Рояль случился сильный пожар, в результате которого были полностью уничтожены оперный зал и часть служебных помещений[79] (иллюстрация 3). Более чем полгода Опера бездействовала: новый сезон открылся только 24 января постановкой «Кастора и Поллукса» Рамо на сцене Зала Машин (Salle des Machines) во дворце Тюильри. Несмотря на то, что новое помещение было переоборудовано для оперных спектаклей, его непропорционально большие размеры (мешающие зрителям как следует рассмотреть сценическое убранство) и, как следствие, плохая акустика не способствовали успеху постановок[80]. В итоге было принято решение о строительстве новой сцены для Парижской оперы, которое завершится только в 1770 году.

Казалось бы, планомерное пополнение оперных программ новыми сочинениями, а также пожар, уничтоживший значительную часть готовых декораций и костюмов, стали благоприятным моментом для реорганизации всей репертуарной системы Парижской оперы — окончательного отказа от громоздкого старого наследия в пользу современных оперных проектов. Но в 1764–1766 годы, вопреки всеобщим ожиданиям, старые сочинения Люлли («Тезей», Армида»), Кампра («Танкред», «Ифигения в Тавриде», «Галантная Европа»), Жерве («Гипермнестра»), не говоря уже о работах Рамо и Мондонвиля, не только не исчезают из программ, но и значительно укрепляют свои позиции.

Возможно, подобный «шаг назад» был вынужденной мерой для Ребеля и Франкёра, пытавшихся и до, и, особенно, после пожара создать с помощью возрождения старого репертуара иллюзию стабильности работы вверенного им заведения. Подобного мнения придерживались многие современники, считавшие директоров, как писал композитор и скрипач Джованни Баттиста Виотти, «мучениками ancienne musique» [52, *43*], — заложниками существующего оперного канона, который казался им единственным надежным ориентиром в сложившейся ситуации.

---

[79] Mercure de France. Avril, 1763. P. 173–174.
[80] Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome II. P. 13 (24 janvier 1764) [38].

На самом деле Ребель и Франкёр хорошо осознавали ту важную символическую функцию, которую продолжало выполнять оперное наследие, а также понимали, что консерватизм все еще являлся неотъемлемой частью институциональной идентичности Королевской академии музыки, как бы ни хотели энциклопедисты убедить общественность в обратном. Вместе с тем возобновление классических шедевров нельзя было назвать легким путем, ведь для того, чтобы выгодно представить подобное сочинение на сцене, требовались немалые затраты и большая изобретательность со стороны постановщиков.

Пожалуй, главной проблемой постановки старых опер было их близкое соседство с новыми сочинениями, из-за чего музыкальный стиль Люлли и его преемников мог показаться архаичным по сравнению с манерой Рамо и представителей его школы. Поэтому директора Оперы открыто заявляют о необходимости более тщательной стилевой и композиционной переработки репертуарных сочинений с тем, чтобы привести люллистское наследие в соответствие с современным музыкальным вкусом: «Все наши французские музыканты почитают Люлли как основателя музыкального театра и считают образцом для подражания, по крайней мере, в области декламации; однако не будет ли уместным украсить его возобновляемые в Опере сочинения какой-нибудь деталью, сообразной их величию? Это было бы подобно памятнику, возведенному в его честь; <…> мы бы оспаривали право первыми украсить самым прекрасным цветком корону Короля оперной музыки. И возобновление оперы Люлли, объявленное за полгода, стало своего рода соревнованием, на которое пришли бы его ученики и соперники, чтобы выразить почтение и проявить свой талант и вкус»[81].

Основная сложность задуманного проекта заключалась лишь в том — как, говоря словами писателя и драматурга Николя Брикёра де Ла Диксмери, «улучшить старый оперный фонд, не превратив прекрасные сады в пахотные земли» [10, *58*]. Здесь требовался большой вкус и талант со стороны постановщиков, а также

[81] Mercury de France. Décembre, 1758. P. 185–186.

грамотная информационная стратегия. Так, внесенные редакторами правки (даже многочисленные, казалось бы, искажающие стилевой облик сочинения) следовало трактовать как скромные приятные украшения на несколько обветшавшем, но по-прежнему почитаемом «памятнике» оперного искусства. В противном случае более консервативная часть публики могла осудить постановщиков за чрезмерную вольность обращения с первоисточником.

Подобный репертуарный проект сложно было бы осуществить без серьезной информационной поддержки. В этом Ребелю и Франкёру помогали тесные контакты с парижскими журналистами: главным образом с редакцией ежемесячного журнала «Французский Меркурий» (Mercury de France) — одного из главных печатных изданий того времени, который на протяжении многих десятилетий был своего рода информационным партнером Оперы. Его авторы пристально следили за жизнью заведения, делясь последними новостями, публикуя рецензии на спектакли, официальные постановления, критические эссе, посвященные современному музыкальному театру, письма композиторов и хореографов, а также отрывки из либретто.

Если создатели ранних обзоров оперной классики в основном ограничивались бесстрастным пересказом сюжета, то к 1760-м годам их статьи приобретают ярко выраженный проблемный характер. Задача журналистов, очевидно, заключалась в том, чтобы преподнести возобновления в наиболее выгодном свете — как любимые всеми классические шедевры, избавленные при этом от «недостатков» и «несуразностей» прошлых постановок, воплощенные со всей возможной реалистичностью и зрелищностью. Как писал рецензент нашумевшей постановки «Альцесты» Люлли (впервые исполненной еще в 1754 году и усовершенствованной в 1757-м), «несмотря на масштабность замысла Кино, постановщикам в прошлые десятилетия так и не удалось сделать из этого зрелища непревзойденный шедевр то ли из-за отсутствия вкуса, то ли из-за чрезмерной скупости, в результате чего многие блистательные эпизоды были опущены либо исковерканы, и лишь теперь опера предстала в своем законченном

виде — так, как было задумано создателями»[82]. В другой статье 1759 года, посвященной долгожданному возобновлению «Амадиса Гальского», новомодные танцевальные и вокальные мелодии — более яркие и характерные, нежели старая музыка Люлли — «лишь избавили оперу от скуки»[83]. После знакомства с этим и другими подобными отзывами у читателей «Французского Меркурия» должно было сложиться впечатление, что именно сейчас, впервые с момента премьеры, постановщикам удалось во всей полноте раскрыть замысел создателей благодаря исполнителям, превосходящим мастерством своих предшественников, а также кропотливой работе редакторов.

Еще одним весомым аргументом в пользу возобновлений было то неизгладимое визуальное впечатление, которое производило на парижских зрителей *новое сценическое оформление* оперных спектаклей. Грозные сцены бурь и землетрясений, грандиозные батальные эпизоды, экзотический колорит волшебных земель, столь живописно описанные в либретто Кино, Данше, Ламотта и других классических поэтов, со времен Люлли были «ахиллесовой пятой» французских музыкальных трагедий и предметом насмешек французских литераторов и приезжих иностранцев. Однако вопреки язвительным отзывам Руссо об «изнанке царственного великолепия Парижской оперы»[84] к середине века французская сценография претерпела значительные метаморфозы. Как писал рецензент «Аван-Курёра» (L'Avant-Coureur) в 1763 году, «декорации и машины — столь притягательная сторона оперного спектакля, которой, однако, чересчур пренебрегали в прошлом, сегодня находится в центре внимания постановщиков, которые стремятся сделать ее еще более зрелищной»[85]. Действительно, в сценических работах преемников Жан-Жермена Сервадони — художников

[82] Mercury de France. Décembre, 1757. P. 180.
[83] Mercury de France. Décembre, 1759. P. 188.
[84] Имеется в виду знаменитое письмо Руссо г-же д'Орб (XXIII) из романа в письмах «Юлия, или Новая Элоиза», в котором литератор высмеивает сценографию Парижской оперы [5, *236*]. Однако следует учитывать, что Руссо, как и другие энциклопедисты из его окружения, был сторонником более реалистичной немецкой сценографии (навеянной популярным в то время трактатом Альгаротти «Saggio sopra l'Opera in Musica»).
[85] L'Avant-Coureur: feuille hebdomadaire <…>, du Lundi 21 Avril 1763, No 14. P. 221.

Франсуа Буше, Луи-Рене Боке и Жан-Батиста Мартена, архитекторов Пьетро Альджери и Луи-Александра Жиро — барочная вычурность декораций и костюмов сменилась рокайльной изысканностью и декоративностью, а композиция сцен благодаря художественным экспериментам с пространственной перспективой и изобретательной машинерией, стала невероятно сложной и реалистичной. Печатные издания этих лет изобилуют подобными живописными описаниями новой сценографии. Это и грандиозная сцена осады Скироса в «Альцесте» 1757 года, воссозданная художниками с невероятной для того времени исторической точностью костюмов и реквизита[86]; и великолепный финальный эпизод пожара и обрушения дворца Армиды в постановке 1761 года (выполненный с такими реалистичностью и размахом, что зрители партера едва не бросились бежать, решив, что на сцене произошел настоящий взрыв)[87]; или же грозное явление Океана в третьем акте «Ифигении в Тавриде» 1762 года, — огромная конструкция в форме раковины, на которой восседало божество, по словам рецензента, привела зрителей в благоговейный ужас[88].

Таким образом нарочитое подчеркивание «законченности», «совершенности», «эпохальности» самой последней версии оперного шедевра — с точки зрения как музыкальной редактуры, так и сценического оформления — было мощным аргументом, который помогал журналистам и дирекции Парижской оперы завлекать публику на спектакли и оправдывать существование возобновлений. Раз старый репертуар, подобно хорошему вину, раскрывается лишь с годами, представая каждый раз во все более привлекательном виде и все больше соответствуя замыслу поэта и композитора, то стоит ли от него так просто отказываться?

Между тем, ресурсы для редактирования оперных текстов были не безграничны. Поэтому чтобы сохранить старое наследие, Ребель и Франкёр поддержали смелое начинание Доверня по созданию нового музыкального

[86] Mercury de France. Décembre, 1757. P. 184.
[87] Ibid. Décembre, 1761. P. 177.
[88] Ibid. Décembre, 1762. P. 171–172.

оформления для классических либретто. Так, в период руководства директоров в театре исполняются «Эней и Лавиния» (1758) и «Канента» (1760) Доверня, «Тезей» Мондонвиля (1765), «Фетида и Пелей» Лаборда (1765). Хотя директорам и не удалось в полной мере реализовать свой проект в существующих реалиях, тем не менее они подготовили почву для следующего поколения композиторов. Уже в 1770-е годы «перезапуск» старых либретто с новой музыкой станет одной из ведущих репертуарных стратегий, позволившей многим иностранцам «натурализоваться» во французском музыкальном театре.

***

Весной 1767 года, не справившись, по их признанию, с возросшими финансовыми и репертуарными сложностями, Ребель и Франкёр освободили директорскую должность[89]. Однако подводя итоги их десятилетнего руководства, следует признать, что выбранный ими репертуарный курс, несмотря на недовольство отдельных критиков, в целом оказался необычайно успешным. Как отмечает анонимный комментатор во «Французском Меркурии», «<…> эти просвещенные постановщики приложили все свои усилия, чтобы примирить противоположные вкусы, разделявшие Нацию»[90]. Действительно, несмотря на краткость правления и серьезные убытки, которые заведение понесло в пожаре 1763 года, директора впервые за многие годы упрочили положение Королевской академии музыки, создав ей в прессе весьма привлекательный и «продаваемый» имидж. Оперные сезоны стали как никогда прежде насыщенными и разнообразными, а спектакли — грандиозными и зрелищными. Кроме того, Ребелю и Франкёру удалось значительно продлить жизнь оперного наследия: кропотливая редактура либретто и партитур позволила органично вписать эти почтенные сочинения в оперные программы наряду с опусами Мондонвиля, Доверня, Филидора и других современных авторов.

Между тем, несмотря на явные достоинства репертуарной программы Ребеля и Франкёра, из-за своего упорного стремления сохранить наследие

[89] Mercury de France. Avril, 1767. P. 176.
[90] Ibid. P. 178.

прошлого они представлялись многим современникам убежденными консерваторами, мешавшими прогрессу в оперном искусстве, но так и не сумевшими его предотвратить. По версии Гримма (выступавшего от лица всех сторонников реформ), эти директора, «рьяно пытавшиеся сохранить скучные традиции Люлли в их первозданном и банальном виде, оградив от опасных реформаторов нашего времени, отчаялись сопротивляться в этой нервной борьбе и бросили Оперу на произвол судьбы»[91]. Литератору казалось, что с уходом Ребеля и Франкёра ситуация радикально изменится, а «обветшалый Люлли, к ужасу его престарелых поклонников, будет похоронен навсегда»[92]. Однако, как мы увидим, перемены в укладе Парижской оперы, начавшиеся в 1770-е годы, скорее следовали по пути, проторенному прежними директорами, а не противоположному ему.

Репутация традиционалистов, закрепившаяся за директорами, никак не умаляет их новаторские достижения. В конце концов, именно Ребель и Франкёр попытались первыми преодолеть многолетнюю зависимость Оперы от старого репертуара, пригласив к сотрудничеству молодых талантов и дав им свободу действий, а также предприняв очень смелый проект по созданию новых оперных партитур для старых либретто. И хотя как представители старого поколения (начинавшего свой творческий путь еще во времена Людовика XIV) они мыслили в рамках старого оперного канона, это не мешало им здраво оценивать современную репертуарную ситуацию, рисковать, бросая вызов консервативной идентичности Оперы и эстетическому комфорту парижан, а также ясно видеть открывающиеся перспективы.

1.4. В поисках нового оперного репертуара (1770-е — 1780-е годы)

После отставки Ребеля и Франкёра в апреле 1767 года привилегия на управление Оперой временно переходит к их преемникам — композиторам Пьер-

[91] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome V. P. 282 (1 janvier 1767) [21].
[92] Ibid.

Монтану Бертону и Жан-Клоду Триалю[93]. На протяжении предшествующих лет они занимались редактированием и постановкой оперных спектаклей, и лишь в 1760-е годы представили на суд парижской публики свои первые крупные работы, созданные в соавторстве — героические пасторали «Сильва» (1765) и «Теонис» (1767), премьеры которых, впрочем, прошли почти незамеченными.

Хотя уход прежних директоров стал для многих в Париже неожиданностью, на момент вступления в должность Бертон и Триаль уже имели вполне определенную программу реформ. В открытом письме, адресованном главному министру, Луи Фелиппо графу Сен-Флорентину, директора сообщают, что планируют в срочном порядке заняться набором исполнителей в труппу театра, модернизировать оркестр и хор, а также всячески бороться с существующим предубеждением против современной музыки, привлекая к работе в Опере новых авторов[94]. Стремительность реформ Бертона и Триаля, осуществленных всего за два года руководства[95] — с 1767 по 1769 год, — неоднократно отмечалась современниками, хотя далеко не все их нововведения были оценены по достоинству. В частности, масштабная реформа оперного оркестра, позволившая значительно расширить выразительные возможности инструментальной музыки в оперном спектакле, вызвала немало нареканий у парижан, которые утверждали, что в Опере теперь куда больше внимания уделяется оркестру, нежели пению[96].

---

[93] Пьер-Монтан Бертон (1727–1780) начал музыкальную карьеру как певец: на протяжении многих лет он успешно выступал при дворе и в стенах Королевской академии музыки. В 1755 году его назначают дирижером Духовных концертов (Concert Spirituel), для программ которых он в том числе редактирует сочинения старых мастеров. Его коллега — Жан-Клод Триаль (1732–1771) — был талантливым исполнителем–скрипачом и автором скрипичных миниатюр. Прибыв в Париж из региона Лангедок, он работал в оркестре Комической оперы (Opéra-Comique) и руководил небольшим частным оркестром принца де Конти. Их вступление в должность описано здесь: Mercury de France. Avril, 1767. P. 176.

[94] Mémoire de Mrs Trial et Le Berton à M. le duc de St Florentin (1767). France, Archives nationales O^1 617 n^o 42; цит. по: [177, 253].

[95] Бертон и Триаль значительно расширили состав хора и оркестра, утвердили новый принцип рассадки оркестрантов на сцене (теперь они располагались не спиной ко зрителям, а полубоком, как в других европейских театрах), пересмотрели структуру балетных дивертисментов и наладили работу Оперной школы (l’école de l’Opéra), готовившей исполнительские кадры для заведения. Подробнее см.: Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome XVIII. P. 257–258 (13 mai 1767) [38].

[96] Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome III. P. 22 (15 avril 1766) [38].

Кропотливый процесс реорганизации хора и оркестра не дал возможности директорам в полной мере сосредоточиться на решении репертуарных вопросов. Так, за исключением нескольких новых сочинений, инициированных еще прежним руководством (балетов Лаборда и Доверня, пасторали Бертона, Триаля и Гранье, а также трагедии «Эрнелинда» Филидора), программы сезонов 1767–1769 годов укомплектованы операми Люлли и Рамо (которые, впрочем, были заметно переработаны с учетом оркестровых, хоровых и балетных новшеств), а также сочинениями Мондонвиля, Монсиньи и балетными фрагментами (см. таблицу 7).

Таблица 7. Программы сезонов 1767–1769 годов

Сезон	Возобновления	Новые сочинения
1767 / 1768	Люлли. «Тезей» / Thésée (1675), *музыкальная трагедия* Рамо. «Ипполит и Арисия» / Hippolyte et Aricie (1733/42/57), *музыкальная трагедия* Рамо. «Дардан» / Dardanus (1739/44), *музыкальная трагедия* * Мондонвиль. «Титон и Аврора» / Titon et l'Aurore (1753), *героическая пастораль* * Мондонвиль. «Карнавал на Парнасе» / Le Carnaval du Parnasse (1749), *героический балет* * *Фрагменты* из балетов «Любовные страсти богов» Муре (1727), «Стихии» Делаланда и Детуша (1734)	Филидор. «Эрнелинда, принцесса норвежская» / Ernelinde, princesse de Norvège (***премьера***), *музыкальная трагедия* Бертон, Триаль, Гранье. «Теонис, или Прикосновение» / Théonis ou Le Toucher (***премьера***), *героическая пастораль* Лаборд. «Амфион» / Amphion (***премьера***), *героический балет* Бертон и Триаль. «Сильвия» / Sylvie (1766), *опера*
1768 / 1769	Люлли. «Тезей» / Thésée (1675), *музыкальная трагедия* Рамо. «Дардан» / Dardanus (1739/44), *музыкальная трагедия*	Филидор. «Эрнелинда, принцесса норвежская» / Ernelinde, princesse de Norvège (1767), *музыкальная трагедия* [шла под новым названием — «Сандомир, принц датский» / Sandomir, prince de Danemark] * Доверньо. «Венецианка» / La Vénitienne (***премьера***), *комедия-балет* Бертон и Триаль. «Сильвия» / Sylvie (1766), *опера*

Скорее всего, директорам не хватило времени вплотную заняться пересмотром репертуара, поскольку в 1769 году Опера вновь перешла в ведомство Городского комиссариата и избранного им Комитета, куда помимо Бертона и

Триаля (последний скоропостижно ушел из жизни в июне 1771 года, и на его место был назначен Ребель) вошли также Антуан Доверньи поэт Николя-Рене Жоливе[97]. Хотя формально каждый являлся директором, среди членов Комитета существовала определенная иерархия: административными и финансовыми вопросами по-прежнему занимался Триаль, а после его ухода — «главные администраторы Королевской академии музыки» Ребель и Бертон, в то время как решение репертуарных и постановочных вопросов было возложено на Доверня и Жоливе[98].

Казалось бы, столь близкое соседство представителей разных поколений и школ должно было неизбежно привести к конфликтам и разногласиям. Однако их совместная работа оказалась на удивление слаженной и продуктивной, и семилетнее пребывание директоров на должности стало наиболее стабильным периодом в истории Второго зала Пале-Рояль (Deuxième Salle du Palais-Royal, как называли в Париже открывшийся в январе 1770 года новый театр, созданный арихтектором Пьер-Луи Моро-Депру специально для оперных спектаклей[99]).

Первые сезоны (1769/1770, 1770/1771), организованные под руководством Комитета, носили сугубо официальный характер и были приурочены к двум знаменательным событиям — торжественному открытию нового зала театра 20 января 1770 года (отмеченному постановкой «Зороастра» Рамо, а также премьерой «Омфалы» Кардонна) и бракосочетанию австрийской эрцгерцогини Марии-Антуанетты с дофином Франции — будущим Людовиком XVI (в мае 1770 года). Культурная программа этих празднеств была составлена весьма примечательным образом[100] (см. таблицу 8). «Гвоздем программы» выступали

---

[97] О назначении Ребеля см. заметку: Mercury de France. Juin, 1772. P. 150.

[98] См. статью «Штат Королевской академии музыки» в третьем томе словаря «Театральные анекдоты» (Anecdotes dramatiques) Жан-Мари Бернара Клемана и аббата Жозефа де Лапорта [14, *561*].

[99] См. исторический очерк «Второй театр Пале-Рояля» на сайте Парижской национальной оперы. URL: https://www.operadeparis.fr/en/about/history/the-second-theatre-at-the-palais-royal?utm_source=chatgpt.com (дата обращения: 11.11.25).

[100] См. «Перечень празднеств и спектаклей, исполненных перед Его Величеством в Версале, Шуази и Фонтенбло в течение 1770 года» («Recueil des fêtes et spectacles donnés, devant Sa Majesté, à Versailles, à Choisy, & à Fontainebleau, pendant l’année 1770») [44].

весьма помпезные, дорогостоящие возобновления музыкальных трагедий двух мэтров французского оперного жанра — «Тезей» и «Персей» Люлли и «Дардан», «Кастор и Поллукс» и «Зороастр» Рамо. Их дополняли, с одной стороны, оперы Бертена де Ладуэ, Ребеля и Франкёра (почтенные, но не приевшиеся сочинения, не требующие при этом особых финансовых вложений в декорации и костюмы), а с другой — весьма приятные и столь же непритязательные новинки Лаборда и Кардонна[101]. В качестве своеобразных интермедий между продолжительными сериями оперных спектаклей исполнялись (целиком, либо в виде фрагментов) популярные балеты Муре, Колена де Бламона, Делаланда и Детуша, Руайе, Рамо и других композиторов. Таким образом, Комитету не только удалось во всей своей полноте продемонстрировать великолепие французского музыкального театра, учтя вкусы представителей старого и нового поколений и поклонников различных жанров, но и значительно оптимизировать расходы на постановки, вложившись в наиболее зрелищные и кассовые постановки и сократив финансирование заведомо неприбыльных проектов.

Таблица 8. Программы сезонов 1769–1776 годов
Комитет директоров: Бертон, Триаль (до 1771 года), Ребель, Довернь, Жоливе

Сезон	Возобновления	Новые сочинения
1769 / 1770	Люлли. «Тезей» / Thésée (1675), *музыкальная трагедия* Рамо. «Дардан» / Dardanus (1739/44), *музыкальная трагедия* Рамо. «Зороастр» / Zoroastre (1749/56), *музыкальная трагедия* [исполнялась на открытии нового оперного театра] * Муре. «Амуры Рагонды» / Les Amours de Ragonde (1714), *музыкальная комедия* (*comédie lyrique*) * Рамо. «Заис» / Zaïs (1748), *героический балет* *	Кардонн. «Омфала» / Omphale (***премьера***), *музыкальная трагедия*

[101] Жан-Бенжамен де Лаборд (1734–1794) — композитор, мемуарист, приближенный музыкант Людовика XV. Создатель фундаментального четырехтомного труда «Очерки о древней и современной музыке» (Essai sur la musique ancienne et moderne, 1780), включавшего в себя и подробные энциклопедические сведения о музыкальных эпохах прошлого, и тонкие наблюдения за музыкальной современностью, он завершил свою жизнь на гильотине во время Террора в 1794 году. Творческое наследие Жан-Батиста Кардонна обсуждается в третьей главе.

	Фрагменты из балетов «Празднества Талии» Муре (1714), «Анакреон» Рамо (1757), «Празднества Пафоса» Мондонвиля (1758) [исполнялись вместе с новым одноактным балетом Вашона «Гиппомен и Аталанта» / Hippomène et Atalante]	
1770 / 1771	Люлли. «Тезей» / Thésée (1675), *музыкальная трагедия* **Музыкальные трагедии «Персей» / Persée Люлли (1682)** и **«Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux Рамо (1737/54)** [исполнялись в Версале в честь бракосочетания Людовика XVI и Марии-Антуанетты] Бертен де Ладуэ. «Аякс» / Ajax (1716), *музыкальная трагедия* Ребель и Франкёр. «Пирам и Фисба» / Pirame et Thisbé (1726), *музыкальная трагедия* Лаборд. «Исмена и Исмениас» / Ismène et Isménias (1763), *музыкальная трагедия* * Руайе. «Заида, королева Гранады» / Zaïde, reine de Grenade (1739), *героический балет* * Колен де Бламон. «Греческие и римские празднества» / Les Fêtes grecques et romaines (1723), *героический балет* * *Фрагменты* из балетов «Галантные Индии» (1735/36) и «Празднества Гебы» (1739) Рамо, «Облики Фолии» де Бюри (1743)	
1771 / 1772	Люлли. «Амадис» / Amadis (1684), *музыкальная трагедия* Маре. «Альциона» / Alcione (1704), *музыкальная трагедия* Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux (1737/54), *музыкальная трагедия* * *Фрагменты* из опер «Дардан» Рамо (1739/44), «Деревенский колдун» Руссо (1752), пасторали «Праздник Флоры» Триаля (1770), балетов «Галантные Индии» (1735/36) и «Пигмалион» (1747) Рамо, «Празднества Эвтерпы» Доверня (1759), «Стихии» Делаланда и Детуша (1721/25), «Празднества Пафоса» Мондонвиля (1758) и др.	Лаборд. «Золотая свадьба» / La Cinquantaine (***премьера***), *пастораль*

1772 / 1773	Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux (1737/54), *музыкальная трагедия* * Монсиньи. «Алина, королева Голконды» / Aline, reine de Golconde (1766), *опера* * *Фрагменты* из балетов «Галантные Индии» (1735/36), «Празднества Гименея и Амура» (1747) и «Пигмалион» Рамо (1747), «Эгле» Лагарда (1748), «Празднества Пафоса» Мондонвиля (1758), интермедии «Деревенский колдун» Руссо (1752), комедии «Амуры Рагонды» Муре (1714) и др.	Лаборд, Бертон. «Адель де Понтье» / Adèle de Pontieu (***премьера***), *музыкальная трагедия* Лаборд. «Золотая свадьба» / La Cinquantaine (1771), *пастораль*
1773 / 1774	Люлли. «Беллерофонт» / Bellérophon (1679), *музыкальная трагедия* [исполнялась в Версале] Детуш. «Каллироя» / Callirhoé (1712/43), *музыкальная трагедия* * Детуш. «Иссе» / Issé (1697), *героическая пастораль* * *Фрагменты* из балетов «Галантные Индии» Рамо (1735/36), «Стихии» Делаланда и Детуша (1734), «Эгле» Лагарда (1748), «Амуры Рагонды» Муре (1714), «Платея» Рамо (1745) и др.	Госсек. «Сабин» / Sabinus (***премьера***), *музыкальная трагедия* Гретри. «Цефал и Прокрис, или Супружеская любовь» / Céphale et Procris ou L'Amour conjugal (***премьера***), *героический балет* Флоке. «Союз любви и искусств» / L'Union de l'amour et des arts (***премьера***), *героический балет* Кардонн. «Овидий и Юлия» / Ovide et Julie (***премьера***), *одноактный балет* [исполнялся вместе с фрагментами других сочинений]
1774 / 1775	*Фрагменты* из балетов «Галантная Европа» Кампра (1697), «Стихии» Делаланда и Детуша (1734), «Празднества Талии» Муре (1714) и др.	Глюк. «Ифигения в Авлиде» / Iphigénie en Aulide (***премьера***), *музыкальная трагедия* Глюк. «Орфей и Эвридика» / Orphée et Eurydice (***премьера***), *музыкальная трагедия* Флоке. «Азолан, или Неосторожная клятва» / Azolan ou Le Serment indiscret (***премьера***), *героический балет* Десомери, Легро. «Гилас и Эгле» / Hylas et Églé (***премьера***), *одноактный героический балет* Флоке. «Союз любви и искусств» / L'Union de l'amour et des arts (1773), *героический балет*

1775/ 1776	Лаборд, Бертон. «Адель де Понтье» / Adèle de Pontieu (1772), *музыкальная трагедия* * Мулинье. «Одеяние Венеры» / La Toilette de Vénus (1757), *героико-пантомимный балет* (ballet héroï-pantomime) Флоке. «Союз любви и искусств» / L'Union de l'amour et des arts (1773), *героический балет* Гретри. «Цефал и Прокрис, или Супружеская любовь» / Céphale et Procris ou L'Amour conjugal (1773), *героический балет*	Глюк. «Ифигения в Авлиде» / Iphigénie en Aulide (1774), *музыкальная трагедия* Глюк. «Орфей и Эвридика» / Orphée et Eurydice (1774), *музыкальная трагедия* Глюк. «Осажденная Цитера» / La Cythère assiégée (***премьера***), *опера-балет* Госсек. «Алексис и Дафна» / Alexis et Daphné и «Филемон и Бавкида» / Philémon et Baucis (***премьера***), *одноактные балеты* [исполнялись в одном вечере]

Подобный подход к программированию сезонов, соблюдающий баланс между старым и новым, традиционным и авангардным, серьезным и развлекательным имел большой потенциал, который, впрочем, был далеко не сразу оценен дирекцией и парижской публикой. Дело в том, что роскошная постановка «Персея» Люлли в 1770 году, задуманная как кульминация версальского свадебного торжества, не произвела на шестнадцатилетнюю дофину особого впечатления[102]. Оперные чиновники опасались, что, подобно мужу (заядлому любителю охоты, не разделявшему театральных увлечений своих придворных) она будет равнодушна к музыкальному театру. Как выяснилось впоследствии, Мария-Антуанетта с удовольствием брала уроки музыки и покровительствовала опере, однако старый французский репертуар был ей совершенно непонятен в отличие от произведений модных иностранных композиторов и молодых французских авторов.

В итоге в 1771–1773 годах новое руководство Оперы оказывается перед необходимостью еще более радикальной модернизации репертуарной системы — ее адаптации к эстетическим веяниям, пришедшим вместе с Марией-Антуанеттой. При этом главным вопросом по-прежнему оставалась судьба старого оперного

[102] Описание королевской свадьбы приводится в буклете и статьях Б. Дратвики [180; 181; 184]. Редакция «Персея» 1770 года подробно освещается во второй главе работы. На самом деле неприятие Марией-Антуанеттой старых французских сочинений было совершенно естественным: ее музыкальные вкусы сформировались на репертуаре венской придворной оперы (Kaiserliche Hofoper), в которой исполнялись первые реформаторские работы Глюка, а также итальянские оперы seria и buffa (см. подробнее статью: [176]).

наследия. Оно было чуждо бывшей австрийской эрцгерцогине и ее окружению, но все еще имело немало почитателей среди парижской знати, а следовательно, давало необходимую финансовую стабильность Опере. Вместе с тем, даже если бы постановщики решили пойти на риск и отказаться от репертуарных сочинений, у них все равно не было равноценной замены операм старых мастеров. Современные авторы (среди них — главный любимец парижской публики этих лет Этьен-Жозеф Флоке[103]) предпочитали пасторальный и балетный жанры, а редкие музыкальные трагедии — «Эрнелинда» Филидора, а также поставленные в 1773 году «Сабинус» Госсека и «Адель де Понтье» Лаборда и Бертона, — хотя и представляли собой весьма перспективные оперные эксперименты, не содержали некой универсальной модели, которую могли бы успешно реплицировать другие композиторы.

Столкнувшись с кризисом идей, представители Комитета осознали невозможность поддерживать культурную изоляцию, избегая чужеземного влияния. Не без влияния юной королевы директора принимают судьбоносное решение — открыть двери Парижской оперы для иностранного автора, и уже в 1774 году состоится парижская премьера «Ифигении в Авлиде» и «Орфея и Эвридики» Глюка.

1.4.1. Оперы Глюка на парижской сцене

Принято считать, что реформаторские работы Глюка, с большим успехом исполненные в стенах Парижской оперы в 1770-е годы, послужили одной из главных причин отказа от старых шедевров, более того — сформировали во Франции своего рода новый оперный канон. Эта теория сложилась еще в конце XVIII — начале XIX века, причем в кругу немецких литераторов с их стремлением представить Глюка как своего национального композитора, совершившего

[103] Этьен-Жозеф Флоке (1748–1785) создал свои первые сочинения еще в возрасте двенадцати лет. В 1760-е годы он получил известность в Париже как автор духовных произведений. За ними последовали первые театральные работы — героические балеты «Союз любви и искусств» (1773) и «Азолан» (1774), которые имели огромный успех у парижан и нередко противопоставлялись сочинениям Глюка.

революцию во французском музыкальном театре [289, *46*]. Вне сомнения, уже первые исполненные в Париже сочинения композитора произвели ошеломляющее впечатление на публику, заставив уверовать в будущее французского оперного искусства даже таких скептиков, как энциклопедисты, считавших на первых порах произведения Глюка «чистым варварством»[104]. Сам Руссо, вынесший еще в 1750-е годы окончательный приговор французской музыкальной трагедии, после нескольких спектаклей «Ифигении» был вынужден признать, что можно создать неплохую музыку и на французский текст[105]. И все же, при внимательном изучении оказывается, что исчезновение старого репертуара и приезд Глюка — хронологически близкие, но отнюдь не взаимосвязанные события. Более того, успешный дебют немецкого музыканта неожиданно представляется частью столь же тщательно продуманного и последовательно реализованного плана дирекции Парижской оперы, что и отказ от старых опер, начавшийся задолго до описываемых событий.

Прежде всего, приглашение Глюка в Париж (как известно, инициированное французским либреттистом и покровителем композитора Пьер-Жозефом Бернаром дю Рулле и лишь после длительных переговоров одобренное руководством Оперы) воспринималось директорами как вынужденная, более того — временная мера. Очевидно, главной мотивацией допустить немецкого музыканта в «святая святых» французского оперного искусства с музыкальной трагедией (краеугольным для этой традиции жанром) являлись как упомянутый кризис идей, так и растущие финансовые проблемы, решить которые могла лишь серия сверхпосещаемых и сверхприбыльных спектаклей[106]. В этом смысле некоторая скандальность задуманного предприятия и активные дебаты в прессе нисколько не повредили бы замыслу директоров — напротив, это гарантировало бы ажиотаж среди публики и, как следствие, аншлаг на спектаклях. Однако мало

---

[104] Это замечание принадлежит Гримму. См. Grimm M. Correspondance littéraire <…>. Tome VIII. P. 24 (1er juillet 1764) [21].
[105] Ibid. P. 327 (avril 1774).
[106] О финансовых трудностях также упоминается в письме Гримма. См. Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome VIII. P. 190 (avril 1773) [21].

кто среди французских претендентов был способен произвести подобную сенсацию: Кардонн (талантливый ученик Рамо, на которого оперное руководство возлагало большие надежды) после недавнего провала «Омфалы» впредь зарекся сочинять в трагедийном жанре[107]; представители старшего поколения — Доверн и Бертон — погрязли в административной рутине, а их младшие коллеги — Филидор и Гретри — предпочитали более демократичный комедийный жанр. Тем самым Глюк, пользовавшийся немалой популярностью за рубежом, оказался самым подходящим кандидатом на роль главной звезды сезона.

При этом Комитет едва ли мог заранее предвидеть длительное пребывание Глюка в Париже и тем более не считал его появление угрозой существующей оперной традиции. Знаменитая история с контрактом на шесть сочинений, которые композитор якобы обязался написать для Оперы (согласно наиболее распространенной трактовке этого сюжета Альфредом Эйнштейном, трудновыполнимое условие было вежливым способом отвратить Глюка от длительного пребывания в Париже [190, *130–137*]), сомнительна[108]. Если дирекция действительно опасались возможного успеха Глюка и согласились поставить его оперы только из-за протекции Марии-Антуанетты, зачем они организовали для композитора одну из самых масштабных пиар-компаний в истории Оперы и предложили ему дебютировать сразу с двумя музыкальными трагедиями (специально для этого «расчистив» программу сезона от других сочинений, в том числе от старых), что было совсем нетипично для существующей репертуарной практики?

---

[107] Причины сценического неуспеха музыкальной трагедии Жан-Батиста Кардонна рассматриваются в третьей главе.

[108] Куда более вероятной версией событией кажется предположение Дж. Смит, что Доверн, составивший контракт, решил подстраховаться на случай, если премьеры «Ифигении» и «Орфея» действительно произведут фурор, а дирекции Оперы окажется нечего предложить слушателям в последующих сезонах [297, *91–92*]. Не исключено также, что контракт, впервые упомянутый в виде анекдота в «Штудиях для музыкантов и любителей музыки» (Studien für Tonkünstler und Musikfreunde, 1793 [45, 57]) Иоганна Фридриха Райхардта вовсе являлся историческим мифом, а инициатива создания шести опер исходила от Глюка, которому было важно утвердиться на французской почве. Все хитросплетения этого сюжета подробно обсуждаются в статье автора диссертации: [113].

Очевидно, Комитет опасался вовсе не триумфа приезжего музыканта, а провала его работ, на которые возлагались большие финансовые надежды. Хорошо понимая психологию парижской публики, которая с легкостью включалась во всевозможные дискуссии на почве музыкального театра, но также быстро к ним охладевала, находя новых кумиров, директора предвидели, что популярность Глюка продлится недолго. Кроме того, произведения композитора были нетипичны для французской исполнительской практики и требовали тщательной подготовки и серьезных усилий для сохранения в репертуаре. Таким образом, дирекции было важно добиться гарантированного результата в кратчайшие сроки. Предварительное обсуждение в прессе художественной программы Глюка ожидаемо спровоцировало бурные дебаты между представителями трех «фракций» — между приверженцами национальных оперных традиций (защищавших не только наследие Люлли и Рамо, но и продвигавших современных французских авторов, например, Этьен-Жозефа Флоке), поклонниками итальянской оперы и сторонниками реформаторского подхода немецкого музыканта. Это послужило прекрасной рекламой для «Ифигении» и «Орфея», а продолжительные серии их исполнений действительно позволили собрать неплохую выручку уже в премьерный сезон, покрыв тем самым значительные расходы на оформление спектаклей и гонорары артистам[109].

Впрочем, имидж «оперного реформатора» показался Комитету недостаточно прочным основанием для успеха Глюка в Париже. Поэтому они приложили немало усилий для того, чтобы «прописать» Глюка на французской сцене, объявив его едва ли не прямым наследником старых мастеров. С их одобрения журналисты, внимавшие Дю Рулле[110], активно развивали идею о том,

[109] Судя по каталогу *Chronopéra*, в премьерном сезоне 1774–1775 годов, даже несмотря на его вынужденную краткость из-за кончины Людовика XV 10 мая 1774 года, каждая из опер Глюка прозвучала более сорока раз.

[110] Дю Рулле добровольно взял на себя роль менеджера и рекламного агента композитора. Например, письмо либреттиста Доверню (от 1 августа 1772 года), опубликованное директором в октябрьском номере «Французского Меркурия» (Lettre à M[onsieur] D[auvergne], un des Directeurs de l’Opéra de Paris // Mercure de France. Octobre, vol II, 1772. P. 169–174) послужило одним из главных постулатов реформаторской программы Глюка в Париже. В этом тексте Дю Рулле не только сформулировал основные положения новой драматической концепции

что художественный метод Глюка мало чем отличался от подхода Люлли, а любые обнаруженные различия являлись лишь данью изменившимся с течением времени музыкальным вкусам. Особенно часто подобные суждения возникали в связи с речитативами в операх Глюка, которые, хотя и были стилизованы во французском духе, не содержали характерно люллистской метрической гибкости, в большинстве своем были оркестрованы, а кроме того, сохраняли явные приметы итальянского стиля — украшения и пассажи. Однако это не мешало авторам журнальных статей изобретать всевозможные исторические параллели: согласно одной из них, если бы Люлли чудесным образом очутился во второй половине XVIII столетия, музыкальный язык его творений мало чем отличался бы от стилистики опер Глюка[111]. Тем самым литераторы отдавали своеобразную дань уважения немецкому реформатору, но при этом пытались сгладить «чужеродность» его новаторских опусов, вписав их в существующий оперный канон в угоду эстетическому комфорту парижан.

Со своей стороны, Глюку также приходилось приводить свои произведения в соответствие с французскими традициями и исполнительской практикой того времени. При этом стремление композитора к успеху в Париже зачастую заставляло его поступаться собственными эстетическими идеалами и художественным принципами. С одной стороны, он был вынужден адаптировать произведения к парижской сцене и франкоязычным либретто: это касалось основательной переработки речитативов, введения танцев и хоров, транспозиции вокальных партий и прочих корректур и дополнений. В то же время Глюк, в духе лучших репертуарных традиций Оперы, не гнушался перерабатывать сочинения после премьерных исполнений — устранять многочисленные «недостатки», обнаруженные французской публикой (как, например, в той же «Ифигении», которую он редактировал на протяжении многих лет, но так и не пришел к окончательной версии [81, *238*]).

композитора (причем «Ифигения в Авлиде» к тому моменту еще даже не была закончена Глюком), но и предложил готовый терминологический инструментарий для ее последующей эстетико-критической рецепции.

[111] Mercury de France. Septembre, 1774. P. 196.

И все же несмотря на пиетет, с которым обсуждались реформы Глюка в прессе и мемуарах современников, следует признать, что его парижские спектакли в 1770-е годы по сути дела находились в столь же уязвимом положении, как и старый оперный репертуар; в любой момент они рисковали исчезнуть из программ из-за нападок представителей враждебных оперных «фракций». Так, менее чем через год после дебюта композитора Гримм отмечает, что уже мало кто во французской столице согласен с достоинствами новой трактовки жанра музыкальной трагедии, предложенной Глюком, да и в целом парижане сомневаются — была ли эта трактовка в самом деле «новой»?[112] Несмотря на попытки директоров и журналистов «натурализовать» сочинения композитора, последние едва ли укладывались в рамки национального французского стиля и воспринимались большинством всего лишь как приятная музыка — не до такой степени, как у итальянских композиторов, но вполне подходящая для театрального действа[113]. В свою очередь, у французских недоброжелателей музыканта благодаря этим сравнениям появились все основания утверждать, что оперы Глюка — это не что иное, как бездарное подражание трагедиям Люлли, уступающее с точки зрения благородства, изящества и разнообразия сочинениям их почитаемого и подлинно национального мастера[114].

Что касается собственно старых французских опер, их стремительное исчезновение из программ после дебюта Глюка объясняется не столько «переменой вкуса», сколько куда более понятными и достаточно прозаическими причинами.

Во-первых, постановка двух опер немецкого композитора сама по себе оказалась очень затратным предприятием. Хотя Дю Рулле и уверял читателей «Французского Меркурия», что ту же «Ифигению» можно исполнить относительно дешево, обойдясь без сложной машинерии и дорогих сценических эффектов[115], тем не менее расходы на оформление этого и следующего спектаклей,

---

[112] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome VIII. P. 433 (Janvier 1775) [21].
[113] Ibid. P. 320 (Avril 1774).
[114] Ibid. P. 433 (Janvier 1775).
[115] Mercury de France. Octobre, 1772, vol. II. P. 169.

гонорары создателям опер и артистам были равны всему годовому бюджету заведения[116]. Поэтому подготовка еще одной или нескольких музыкальных трагедий представлялась попросту невозможной.

Во-вторых, как уже было отмечено выше, для дирекции Оперы было важно создать для премьер Глюка идеальные условия с тем, чтобы успех постановок был гарантированным. Поэтому они не только исключили из программ любые сочинения, которые могли вызвать ненужные сравнения, но даже отошли от многолетнего принципа планирования программ, согласно которому наиболее важные премьеры музыкальных трагедий обычно давались осенью, а не весной. Кроме того, оперные постановщики хорошо понимали, что старый репертуар (даже в столь тщательно отредактированном виде, как это практиковалось в стенах Оперы в 1770-е годы) будет диссонировать с операми Глюка: неслучайно в программах 1774–1775 годов они остановили выбор на сочинениях Флоке, Гретри, Бертона и Лаборда, наиболее близких по стилистике опусам немецкого композитора.

Наконец, и у люллистского наследия, и у реформаторских опер Глюка был общий «противник», значимость которого нельзя недооценивать. Судя по репертуарным спискам[117], большинство оперных произведений, созданных в эти и, особенно, в последующие годы, были не музыкальными трагедиями, а комическими оперными сочинениями, причем преимущественно итальянских авторов. При этом Глюк (несмотря на особое расположение королевы) не входил даже в десятку наиболее исполняемых авторов: постановки, в общей сложности, шести его музыкальных трагедий теряются на фоне нескольких сотен представлений комических опер Андре Гретри, Антонио Саккини, Никколо Пиччинни, Джованни Паизиелло, Паскуале Анфосси, Эджидио Ромуальдо Дуни и других музыкантов[118].

---

[116] Расходы Оперы за этот период подробно анализирует Р. Ангермюллер [118].

[117] См. базу данных *Chronopéra* за 1770-е — 1780-е годы.

[118] Подробная статистика наиболее часто исполняемых в этот период авторов приводится в статье Дж. Доу [176, *85–86*].

Происходящее было не просто сменой старого оперного канона и концом культурной самоизоляции (которая окончательно завершится во второй половине 1770-х годов приездом в Париж других иностранных авторов), а масштабной перестройкой всего французского музыкального театра. Небывалая популярность комических опер в придворной среде и особые привилегии, появившиеся у итальянских комедиантов благодаря покровительству Марии-Антуанетты, в итоге нарушат установленный и тщательно оберегаемый со времен Люлли статус-кво между Оперой (занимавшей до этого момента господствующее положение в театральной иерархии) и Итальянской комедией, а высокий жанр музыкальной трагедии, который более чем столетие являлся символом монархии Бурбонов, уступит пальму первенства демократичному комедийному жанру.

1.4.2. Руководство Папийона де Лаферта

В 1776 году Городской комитет, отчаявшись справиться с убытками оперного предприятия, передает управление в руки служащих Menus-Plaisirs (тем самым в очередной раз возвращая Оперу в ведомство королевского двора[119]). Новым директором становится Дени-Пьер-Жан Папийон де Лаферт **(**1727–1794) — опытный администратор, в течении двадцати пяти лет курировавший все зрелищные представления при дворе Людовика XV в качестве интенданта Menus-Plaisirs и руководивший театрами Итальянской и Французской комедии[120].

---

[119] См. Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome IX. P. 64 (23 février 1776) [38]; Mercury de France. Mars, 1776. P. 177.

[120] В течение нескольких десятилетий (с 1756–1780 год) Папийон вел дневник, в котором фиксировал наиболее важные события театральной жизни Парижа, делился своими наблюдениями за современным оперным искусством и административным опытом. Эти заметки, получившие название «Дневник Папийона де Лаферта» (Journal de Papillon de la Ferté), увидели свет лишь в 1887 году [41]. Также перу администратора принадлежит развернутый «Очерк об Опере и ее управлении <…>» (Précis sur l’opéra et son administration, et réponses à différentes objections; 1789) [42]. Помимо упомянутых источников во Французском национальном архиве сохранились неизданные «Мемуары» (Mémoire; O[1] 617 n° 42) Папийона и «Замечания по поводу управления Оперой» (Observations sur l’administration de l’Opéra; O[1] 617 n° 4).

В составе новой администрации Папийон занимал пост директора только один театральный сезон — с марта 1776 по апрель 1777 года[121], однако, несмотря на краткость, его правление стало поворотным моментом в истории Оперы. Он не только продумал весьма действенную систему денежных штрафов и поощрений для артистов и впервые за многие годы добился полной окупаемости оперных спектаклей (хотя и без особой прибыли для театра)[122], но и пересмотрел существующие принципы планирования репертуара на сезон. Так, вместо серий исполнений одного-двух сочинений на протяжении длительного периода времени (как это практиковалось в театре еще со времен Люлли; см. сноску 22), Папийон предложил чередовать спектакли, дабы в течение месяца — в рамках одной недели или даже одного вечера — парижская публика могла насладиться произведениями разных жанров (как было заведено, например, в стенах Французской комедии).

В качестве примера рассмотрим январскую программу сезона 1776–1777 года в таблице 8 (обратив особое внимание на его вторую половину); голубым цветом выделены балетные спектакли, красным — музыкальные драмы, а желтым — новый тип смешанных спектаклей, которые представляли собой комбинации разножанровых сочинений[123]:

Таблица 8. Программа сезона 1776–1777 года

Дата	Спектакль
АПРЕЛЬ 1776	
16, 18, 19, 25 апреля	Фрагменты из балетов «Празднества Эвтерпы» Доверня (1758), «Стихии» Делаланда и Детуша (1734), «Празднества Талии» Муре (1714), «Медея и Ясон» Родольфа (1763)
23, 28, 30 апреля	**Глюк. «Альцеста»**, *музыкальная трагедия* (***премьера***)[124]

[121] Папийон вернется на пост королевского комиссара Оперы в 1780–1790 годах с тем, чтобы поддержать работу заведения в переломный момент (см. Приложение 1).

[122] Административные нововведения Папийона, а также внутреннее устройство Оперы в период его руководства обсуждаются в статьях Ю. Карбонье [142] и Р. Фаржа [197]. Также важным источником сведений о его реформаторской деятельности является переписка с Антуаном Довернем, опубликованная Б. Дратвики [178].

[123] Появление последнего, *смешанного типа* спектаклей (spectacles combinés) считается личной заслугой Папийона [297, *135*]. В отличие от одножанровых фрагментов, смешанные спектакли обычно состояли из музыкальной трагедии и произведения развлекательного жанра — балета, комической оперы либо интермедии.

[124] Здесь и далее в таблице полужирным шрифтом выделены новые сочинения.

МАЙ 1776	
2, 9 мая	Фрагменты из балетов «Празднества Эвтерпы», «Стихии», «Празднества Талии», «Медея и Ясон»
3, 5, 7, 10, 12, 14, 17, 19, 21, 24, 26, 28, 31 мая	«Альцеста»
ИЮНЬ 1776	
2, 4, 7, 11, 16, 18, 21, 30 июня	«Альцеста»
9, 14, 28 июня	Флоке. «Союз любви и искусств», *героический балет* (1773)
ИЮЛЬ 1776	
2, 7, 12, 16, 21, 30 июля	«Союз любви и искусств»
5, 9, 17, 19, 26, 28 июля	«Альцеста»
АВГУСТ 1776	
2, 4, 6, 9 августа	**Камбини. «Римляне»**, *героический балет* (***премьера***)
13, 18, 23, 27 августа	«Союз любви и искусств»
11, 16, 20, 23, 25, 30 августа	«Альцеста»
СЕНТЯБРЬ 1776	
1, 6, 10, 15, 17, 24, 29 сентября	«Союз любви и искусств»
3, 13, 22, 27 сентября	«Альцеста»
ОКТЯБРЬ 1776	
1, 4, 6, 8, 11, 13, 15, 18, 20, 22, 25, 27, 29 октября	*Одноактные балеты* **«Евфим и Лирис» Дезомери и «Апелл и Кампаспа» Родольфа** (***премьеры***): исполнялись вместе с фрагментами из балета «Празднества Гименея и Амура» Рамо
НОЯБРЬ 1776	
1, 3, 5, 8, 10, 12 ноября	«Союз любви и искусств»
15, 17, 19, 21, 22, 24, 28 ноября	Балеты «Евфим и Лирис» и «Апелл и Кампаспа»; фрагменты из балета «Празднества Гименея и Амура»
29 ноября	«Альцеста»
ДЕКАБРЬ 1776	
1, 6, 10, 15, 20, 27, 29 декабря	«Альцеста»
3, 5, 8, 12, 13, 17, 19, 22, 26 декабря	Балеты «Евфим и Лирис» и «Апелл и Кампаспа»; фрагменты из балета «Празднества Гименея и Амура»
31 декабря	Глюк. «Орфей и Эвридика», *музыкальная трагедия*

ЯНВАРЬ 1777	
2, 9, 16, 21, 23, 28 января	Фрагменты из балетов «Празднества Гебы» Рамо (1731), «Эгле» Лагарда (1748) и «Стихии» Делаланда и Детуша (1734)
3, 5, 17, 19, 26 января	«Орфей и Эвридика»
14, 24 января	«Альцеста»
7, 30, 31 января	Глюк. «Альцеста», *музыкальная трагедия* / Руссо. «Деревенский колдун», *интермедия* (1752)
10, 12 января	Глюк. «Орфей и Эвридика», *музыкальная трагедия* / **Путо. «Ален и Розетта, или Наивная пастушка»,** *интермедия* (***премьера***)
ФЕВРАЛЬ 1777	
4, 7, 10, 13, 16, 20, февраля	**Старцер. «Горации»,** *трагедийный балет* (***премьера***): исполнялся в одном вечере с балетами «Празднества Гебы» Рамо и «Эгле» Лагарда
6 февраля	«Орфей и Эвридика»
9, 14 февраля	«Орфей и Эвридика», *музыкальная трагедия* / «Деревенский колдун», *интермедия*
11, 23, 27 февраля	*Балеты* «Празднества Гебы», «Эгле» / «Деревенский колдун», *интермедия*
18, 21, 25, 28 февраля	**Глюк. «Ифигения в Авлиде»**, *музыкальная трагедия* (***премьера***)
МАРТ 1777	
2 марта	«Орфей и Эвридика», *музыкальная трагедия* / «Деревенский колдун», *интермедия*
4, 7, 11 марта	«Ифигения в Авлиде»
6 марта	*Балеты* «Празднества Гебы», «Эгле» и «Одеяние Венеры» Мулинье (1757) / «Деревенский колдун», *интермедия*
9, 13 марта	«Орфей и Эвридика», *музыкальная трагедия* / «Одеяние Венеры», *пантомимный балет*
14 марта	«Ифигения в Авлиде», *музыкальная трагедия* / «Одеяние Венеры», *пантомимный балет*
15 марта	«Альцеста», *музыкальная трагедия* / «Деревенский колдун», *интермедия*

Хотя предложенная Папийоном система программирования сезонов была лишь пробой пера, позднее она получит широкое распространение у его преемников и станет одним из основополагающих принципов организации оперных сезонов в Парижской опере.

Уже в начале сезона 1776–1777 года (открывшегося постановкой «Альцесты» Глюка) многим в Париже становится очевидно, что оперные сочинения Глюка, при всей их гениальности, на поверку стали не спасительным средством, а основной преградой для создания нового оперного репертуара.

Королевская академия музыки оказалась втянута в порочный круг. С одной стороны, успех работ немецкого композитора затмил и вытеснил со сцены как старые, так и новые сочинения французских авторов, которые могли бы обеспечить столь необходимое репертуарное разнообразие. Однако и сочинений Глюка было явно недостаточно, чтобы заполнить собой программы сезонов. Как писал Папийон, «Возможно, господин Глюк еще обогатит Оперу несколькими успешными сочинениями; но, в любом случае, нам не с чем их чередовать»[125].

Ощущение неопределенности, царившее в это время в стенах Академии музыки, замечательно передает следующая заметка в «Секретных мемуарах»: «Настал момент, когда нам [публике] труднее всего угодить: мы еще не до конца отказались от старых предрассудков, но все же испытываем отвращение ко всему, что с ними ассоциируется. С другой стороны, мы еще не привыкли к этому новому роду [драмы][126], а по сему не испытываем того удовольствия, которое он, возможно, когда-нибудь нам доставит. В силу этих обстоятельств мы так резко судим о музыке, которую нам преподносят; старое и новое не вызывает у нас никакого энтузиазма, поскольку мы более не настроены ни за, ни против. И в результате столкновения этих равносильных идей образуется некий промежуточный жанр, который, вероятно, и является истинным, правильным, — тот жанр, который наверняка примирит все народы»[127]. Собственно, в качестве этого спасительного «промежуточного жанра» (проще говоря, компромисса, который помог бы решить сложившуюся репертуарную проблему) Папийон предлагает несколько весьма нетривиальных решений.

Прежде всего, успешная переработка Глюком своих венских работ наводит директора на мысль, что подобным образом можно адаптировать для исполнения на французской сцене известные партитуры великих итальянских мастеров. По этому случаю он даже намеревался отправить какого-нибудь предприимчивого

---

[125] Papillon de La Ferté D. Mémoire. France, Archives nationales O^1 617 no. 42; цит. по: [177, *316*].
[126] Под «новым родом драмы» автор заметки подразумевает музыкальные трагедии Глюка.
[127] Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome XXXVI. P. 146 (23 septembre 1776) [38].

сотрудника за сбором «музыкального урожая» (une récolte musicale) в Италию[128]. В качестве же пробного камня Папийон предложил поставить «Олимпиаду» Антонио Саккини (1763) — популярную в то время оперу, которая звучала по всей Европе. Однако здесь его ждало первое разочарование: артисты Парижской оперы даже под угрозой административных взысканий категорически отказались разучивать сложнейшую партитуру Саккини[129]. Оскорбленный в лучших чувствах, Папийон тем не менее был вынужден отступить, обидчиво резюмировав: «Талант резедентов Королевской академии музыки оказался бессилен перед партитурой Саккини: эта опера полна трудностей, с которыми не могут справиться наши певцы. Легро и Розали [Левассёр] пребывают в отчаянии и вместо того, чтобы сетовать на свое горло, ругают композитора. Впрочем, в “Олимпиаде” слишком много протяженных эпизодов метризованного речитатива, которые вряд ли получится вместить»[130].

Папийон решает подойти к вопросу с другой стороны — пригласить в Париж итальянских композиторов на тех же условиях, что и Глюка. Новый замысел чиновника был куда более дерзким, чем авантюра с постановкой «Олимпиады»: речь шла не о перенесении итальянского стиля на французскую почву (как это практиковалось во времена «войны буффонов»), а о полномасштабной адаптации приезжих музыкантов во Франции. Для реализации этой идеи лучше всего подходил план, который уже неоднократно обсуждался в обществе в предшествующие годы: предложить именитым иностранным композиторам в качестве литературной основы для их опер классические французские либретто. Как утверждал директор, «старые произведения, составляющие основу репертуара Оперы, не до конца потеряны, но для того,

---

[128] Papillon de La Ferté D. Observations sur l’administration de l’Opéra. France, Archives nationales O[1] 617 no. 4; цит. по: [177, *309*].

[129] Переводом либретто «Олимпиады», а также переработкой партитуры занимался Никола-Этьен Фрамери — автор многочисленных адаптацией популярных итальянских комических опер для французской сцены. После отказа артистов Королевской академии музыки выступать в «Олимпиаде», композитор с большим успехом поставил сочинение на подмостках Итальянской комедии [297, *152*].

[130] Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome XXXVI. P. 146 (23 septembre 1776) [38].

чтобы извлечь пользу из стихов, необходимо их переделать: эти стихи следует вновь положить на музыку опытным музыкантам, пусть это работа и займет несколько лет»[131].

Хотя задуманное предприятие было делом затратным (в силу высоких гонораров иностранных музыкантов) и небыстрым (композиторам потребовалось бы время на акклиматизацию в новой для них культурной и языковой среде), с точки зрения Папийона оно позволяло разом решить сразу несколько важнейших репертуарных вопросов. Во-первых, работа над либретто Кино и его последователей позволяла приезжим композиторам понять «изнутри» устройство французской музыкальной трагедии и приспособиться к существовашим в стенах Оперы традициям и порядкам. Во-вторых, возобновление классических либретто не только давало возможность еще немного продлить жизнь старого репертуара (сэкономив при этом на гонораре либреттисту), но и примирить консервативную публику с засильем иностранных авторов на французской сцене, поскольку хорошо известный и почитаемый парижской публикой стихотворный текст уже наполовину гарантировал успех постановке. Наконец, обширный фонд оперных либретто позволял на многие годы вперед обеспечить композиторов проектами, а театр — новым репертуаром. При этом руководству Оперы даже не требовался продолжительный успех подобных «ремейков» — достаточно было и одного прибыльного сезона.

Благодаря протекции мадам Дюбарри в 1776 году Папийону удается заключить долгосрочный контракт с Никколо Пиччинни — в то время одним из ведущих итальянских композиторов; в сотрудничестве с Парижской оперой он увидел неплохие карьерные перспективы[132]. На родине и, особенно, за рубежом

---

[131] Papillon de La Ferté D. Mémoire. France, Archives nationales O[1] 617 no. 33; цит. по: [297, *149*]. Среди наиболее подходящих кандидатов на эту роль Папийон рассматривал Антонио Саккини, Томмазо Траэтту и Никколо Пиччинни.

[132] Скорее всего поспешный отъезд Пиччинни из Италии был связан с неудачей последних опер композитора в Риме и его нежеланием конкурировать с собственным учеником и протеже Паскуале Анфосси, ставшим в 1773 году главным любимцем римской публики [282, *32–33*]. Что касается мадам Дюбарри, согласно Дарлоу, ее неприязнь к немецкому музыканту была вызвана соперничеством с Марией-Антуанеттой [164, *133*].

Пиччинни был известен, в первую очередь, как автор комических сочинений, однако его перу принадлежало немало опер seria, причем самые исполняемые из них — «Демофонт» (1761), «Артаксеркс» (1762), «Антигона» (1762), «Деметрио» (1769), «Покинутая Дидона» (1770), «Катон в Утике» (1770), «Гипермнестра» (1772) — были созданы на либретто Метастазио. Но если в комедийном жанре композитор представлялся современникам интересным новатором, подарившим второе дыхание неаполитанской оперной традиции, то в области музыкальной драмы считался скорее сдержанным традиционалистом, далеким от современных музыкальных тенденций и громких реформаторских замыслов [282, *40*].

Как отмечает Джулиан Раштон, редкое умение Пиччинни органично «вписываться» в рамки заданного канона, приспосабливаясь к новым культурным реалиям, искусно сплавляя воедино разнородные элементы и создавая гибкие оперные формы, сделало его кандидатуру наиболее удачной для задуманного Папийоном предприятия — даже более подходящей, чем кандидатуры Глюка или Саккини [282, *33*]. В то время как создание новой версии «Армиды» воспринималось немецким музыкантом как монументальный проект по преобразованию французского оперного искусства, требовавший невероятного напряжения творческих сил, для Пиччинни работа над либретто Кино — «Роландом» (с 1776 по 1778 год) и «Атисом» (в 1779–1780 годах) — представляла собой весьма увлекательный и изобретательный процесс решения непростой, но в целом понятной задачи[133].

Предложение Папийона оказалось во многом провидческим. В ближайшие годы иностранные композиторы, мечтающие закрепиться на парижской сцене, а также их французские коллеги будут, подобно Глюку и Пиччинни, обращаться к либретто Кино. Этот отрезок истории Парижской оперы станет и временем ренессанса жанра музыкальной трагедии, который вновь встанет «на рельсы истории» благодаря притоку новых авторов, а также оживленным дебатам в

[133] Разница подходов двух композиторов к либретто Кино подробно обсуждается в третьей главе.

оперных кулуарах. Вместе с ним на сцену вернется и старый репертуар, правда, уже в совершенно новом музыкальном оформлении.

1.4.3. Три «века» оперы: реформы Девима дю Вальге

Реформаторские идеи Папийона де Лаферта (разочаровавшегося в прибыльности вверенного ему заведения, а потому поспешно покинувшего пост директора весной 1777 года[134]) были приняты на вооружение его талантливым преемником Анн-Пьер Жаком Девимом дю Вальге (1745–1819) — энергичным предпринимателем и доверенным лицом Марии-Антуанетты, который будет занимать руководящую должность в течении двух лет, с апреля 1778 года по март 1780-го[135]. Хотя мало кто в Париже верил, что Девим сможет в одиночку совладать с оперной империей, «погрязшей в абсолютной анархии, разграбленной и пожираемой со всех сторон»[136], уже в первые дни своего руководства новый директор сотряс основы заведения, начав активное реформотворчество в духе представлений Папийона о сильном авторитарном лидере. Получив от парижских властей неограниченную свободу действий, Девим намеревался в рекордно короткие сроки исправить, казалось бы, вечные и непреодолимые проблемы заведения, проведя масштабную реорганизацию всей административной структуры и сделав программы сезонов как никогда прежде привлекательными и кассовыми[137].

---

[134] В «Мемурах» Папийон делает неутешительный вывод: «<…> все усилия, приложенные для того, чтобы соблюсти равную пропорцию между доходами и расходами, оказались бесполезны. Развлечение публики и удержание на плаву этого предприятия зависят от множества произведений, которых более не существует. Восстановление порядка не может более находится в руках отдельных администраторов. Должна быть лишь одна верховная и абсолютная власть, которая сможет управлять Оперой» (Papillon de La Ferté D. Mémoire. France, Archives nationales O[1] 617 no. 42; цит. по: [177, *316*]).

[135] Предыдущий оперный сезон проходил под временным руководством Пьер-Монтана Бертона и Луи Гарнье (композитора и известного скрипача, соавтора Бертона и Триаля), чьи кандидатуры были предложены городскими властями. Что касается Девима, то несмотря на свой молодой возраст он был старшим служащим казначейства, а кроме того, как отмечает Росоу, имел хорошие связи в придворных и театральных кругах [273, *74*].

[136] Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome X. P. 74 (2 mars 1777) [38].

[137] Подробно о своих планах Девим сообщает на страницах «Парижской газеты»: Journal de Paris, 12 December 1777. P. 3.

Начав с административных вопросов, Девим отказывается от предложенной помощи Бертона (последний, очевидно, рассчитывал занять должность генерального инспектора с тем, чтобы руководить музыкально-постановочной частью). Делигируя его обязанности, чиновник назначает ответственных руководителей для оперной и балетной трупп, оркестра и художественных цехов, которым следовало во всем подчиняться воле директора. Затем Девим решительно, порой чересчур директивно наводит дисциплину в артистических кругах, пересматривает систему выплат, премий и штрафов, а также существенно поднимает арендную плату за ложи и запрещает свободный вход для разного рода госслужащих, благодаря чему наживает немало врагов как среди ведущих исполнителей Оперы, так и среди парижской знати. Наконец, Девим затевает крайне дорогостоящую и, как показала практика, нецелесообразную реконструкцию оперного зала и переписывает свод театральных правил; однако предложенные им улучшения не вызвали энтузиазма у парижской публики, послужив поводом для всевозможных светских пересуд и анекдотов[138]. Пожалуй, единственным нововведением Девима, одобрительно встреченным в театре, была реорганизация оперного оркестра, качество которого заметно страдало от всевозможных злоупотреблений и непотизма[139].

Хотя задуманные административные реформы вовсе не были утопическими, более того, могли реально улучшить положение дел в Опере, самым серьезным

---

[138] Например, неудачным решением Девима было отодвинуть авансцену ради увеличения числа лож: в результате звучание оркестра сильно искажалось, а певцов почти не было слышно. Также директор распорядился убрать большую люстру, освещавшую амфитеатр и ложи, из-за чего оказавшаяся в полутьме публика больше не могла беспрепятственно рассматривать сидящих рядом соседей и обмениваться приветствиями. Это вызвало огромное неудовольствие среди знати, для которой поход в Оперу был не только культурным досугом, но и важной частью социальной жизни. Наконец, отдельного упоминания заслуживает запрет на высокие прически для дам, сидящих в амфитеатре: хотя указ и не распространялся на знатных обитальниц лож, он был воспринят высшим светом как откровенная издевка со стороны дирекции. Эти и другие спорные нововведения Девима подробно освещаются в статье С. Серр [295, *83–84*].

[139] Девим ввел конкурсную систему отбора оркестрантов, которые в предудыщие годы зачастую устраивались благодаря родственным связям. Кроме того, согласно новым правилам, музыканты должны были регулярно подтверждать квалификацию для получения более престижной должности [264, *18–19*]. Примечательно, что попытки реорганизовать работу оркестра предпринимались и в 1713–1714 годы (см. тексты указов в Приложении 8), — очевидно, они так и не увенчались успехом.

препятствием на пути их осуществления оказались излишняя поспешность и непоследовательность действий. В то время как решение многих вопросов требовало гибкости и понимания скрытых механизмов функционирования этого старейшего оперного заведения, а также соблюдения негласных правил, принятых в театральной среде, директор подошел к процессу реформирования слишком прямолинейно и утилитарно. Кроме того, при всей своей энергичности, Девим не отличался дипломатичностью, предпочитая жесткие тоталитарные методы. Именно поэтому его действия вызывали так много нареканий среди музыкантов Оперы и ее публики, что в конечном счете помешало большинству его проектов сразу воплотиться в жизнь (они вошли в практику уже после Революции) и в итоге послужило причиной его увольнения[140].

Между тем, решение административных вопросов было далеко не главной задачей для Девима: его усилия были направлены в первую очередь на создание совершенно нового типа оперных программ — как никогда прежде разнообразных, вмещающих в себя сочинения самых разных эпох, жанров и национальных стилей[141].

Прежде всего, Девим вознамерился продолжить расширение репертуара, начатое Папийоном. Поскольку Опера давала не менее четырех спектаклей в неделю, новых сочинений (особенно музыкальных трагедий) не хватало, а старые нуждались в редактуре, Девим предлагает нетривальное решение, впервые со времен «войны буффонов» делая шаг навстречу итальянской опере. Афишируя свои планы в «Парижской газете», он заявляет, что пришло время публике решить — должна ли итальянская музыка быть допущена в музыкальный театр или

---

[140] Конфликт директора с труппой широко обсуждался и за пределами театра. Так, в 1779 году артисты Оперы выпустили брошюру «Пояснение по делу между солистами Королевской академии музыки и танца и господином Девимом» (Instruction du procès entre les premiers sujets de l'Académie royale de musique et de danse et le Sr de Vismes) — коллективное обращение, в котором они жалуются на постоянные задержки в выплате жалований и обличают тоталитарные методы руководства директора [26]. В ответ на недовольство многие артисты были уволены: так, Жан Дюрон упоминает о вмешательстве в это дело Антуана Луи Лефевра де Комартена — судебного деятеля и городского главы, который самолично уволил нескольких сотрудников-дебоширов [187, *9*].

[141] Journal de Paris, 12 December 1777. P. 3.

полностью исключена из программ: «Многие люди утверждают, что этот новый причудливый жанр уязвит величие Оперы. Однако сокровища Йоммелли, Галуппи, Майо, Траэтты, Саккини, Пиччинни, Паизиелло и Анфосси открыты для нас: нам нужно лишь сделать правильный выбор, соответствующий вкусу наших зрителей»[142]. Примечательно, что под «новым причудливым жанром» Девим подразумевал исключительно комические сочинения, полностью игнорируя итальянские оперы seria. Хотя в последнее десятилетие Парижская опера стала более открытой для других национальных традиций, ее космополитизм распространялся лишь на непритязательный комедийный жанр, в то время как французская музыкальная трагедия по-прежнему занимала привилегированное положение; не допускалось даже намека на возможную конкуренцию.

Чтобы воплотить свой проект в жизнь, Девим обращается к Пиччинни, который не только предлагает для исполнения собственные комические сочинения, но и помогает адаптировать для французской сцены произведения своих итальянских коллег[143]. Так, в течение двух лет на сцене Королевской академии музыки было представлено пятнадцать комических оперных сочинений[144] (см. таблицу 9):

Таблица 9. Комические сочинения, исполненные на сцене Парижской оперы в 1778–1779 годах

№	Название	Композитор	Жанровое обозначение	Год и место первой постановки	Премьера в Париже
1	«Служанка-госпожа» / La serva padrona	Перголези	*intermezzo*	1733, Неаполь	1778
2	«Примерная дочь» / La buona figliuola	Пиччинни	*dramma giocoso*	1760, Рим	1778

[142] Lettre de l'Administration de l'Opéra, aux Auteurs du Journal de Paris // Journal de Paris. 6 June 1778. P. 627.

[143] Судя по газетным заметкам, одним из самых проблемных аспектов итальянской оперы оставался речитатив, который казался слушателям «вялым», «неорганизованным», с трудом поддавался адаптации для французской сцены, а потому максимально сокращался редакторами (Journal de Paris, 20 June, 1778. P. 684). Кстати, по мнению Андреа Фабиано, у Пиччинни был талантливый помощник-редактор — рьяный защитник итальянской музыки Карло Гольдони, проживавший в Париже с 1762 года [195, *103*].

[144] Согласно Фабиано, дирекция также приобрела права на постановку еще одиннадцати комических опер, однако они так и не были исполнены на сцене [195, *107*].

3	«Примерная замужняя дочь» / La buona figliuola maritata	Пиччинни	*onepa buffa*	1761, Болонья	1779
4	«Презренный воздыхатель» / Il vago disprezzato	Пиччинни	*intermezzo*	1763, Рим	1779
5	«Китайский божок»[145] / L'idolo cinese	Паизиелло	*onepa buffa*	1767, Неаполь	1779
6	«Мнимые близнецы» / Le finte gemelle	Пиччинни	*intermezzo*	1771, Рим	1778
7	«Гневливая невеста» / La sposa collerica	Пиччинни	*intermezzo*	1773, Рим	1778
8	«Фраскатана» / La frascatana	Паизиелло	*onepa buffa*	1774, Венеция	1778
9	«Мнимая садовница» / La finta giardiniera	Анфосси	*dramma giocoso*	1774, Рим	1778
10	«Испытание ревнивца» / Il geloso in cimento	Анфосси	*drama giocoso*	1774, Вена	1779
11	«Две графини» / Le due contesse	Паизиелло	*intermezzo*	1776, Рим	1778
12	«Неосмотрительное любопытство» / Il curioso indiscreto	Анфосси	*dramma giocoso*	1777, Рим	1778
13	«Любовь солдата» / L'amore soldato	Саккини	*dramma giocoso*	1778, Лондон	1779
14	«Странствующий рыцарь» / Il cavaliere errante	Траэтта	*dramma eroicomico*	1779, Вена	1779
15	«Брак по обману» / Il matrimonio per inganno	Анфосси	*dramma giocoso*	1779, Флоренция	1779

Примечательно, что итальянские произведения зачастую исполнялись вместе с французскими пантомимными балетами. Подобное репертуарное решение имело множество плюсов: это сглаживало чужеродность итальянских опер, а кроме того, позволяло органично вписать новый маргинальный балетный жанр в репертуар.

Тесное соседство комических опер, пантомимных балетов и балетных фрагментов, музыкальных трагедий и пасторалей, наконец, смешанных

[145] В русскоязычном переводе опера также известна как «Китайский идол».

спектаклей в программах 1778–1780 годов не только обеспечило особое жанровое разнообразие, способное, как писали в прессе, «удовлетворить вкусы и продемонстрировать таланты каждого»[146], но и кардинальным образом повлияло на облик оперных сезонов. Каждую неделю Королевская академия музыки давала не менее четырех спектаклей (во вторник, четверг, пятницу и воскресенье): один день был посвящен новой опере или возобновлению; другой день отводился для комической оперы и пантомимного балета; наконец, отдельные дни предназначались для исполнения фрагментов и смешанных программ (см., например, июльскую программу 1778 года, представленную в таблице 10)[147].

Таблица 10. Программа Парижской оперы: июль 1778 года

День недели	**Дата**	**Произведение(я)**
чт	02/07/1778	Интермедия «Мнимые близнецы» Пиччинни / балет «Безделушки» Моцарта
пт	03/07/1778	Музыкальная трагедия «Ифигения в Авлиде» Глюка
вс	05/07/1778	Интермедия «Служанка-госпожа» Перголези / балет «Стихии» Делаланда и Детуша (акт 4 «Земля») / балет «Безделушки» Моцарта
вт	07/07/1778	Интермедия «Служанка-госпожа» Перголези / балет «Стихии» Делаланда и Детуша (акт 4 «Земля») / балет «Безделушки» Моцарта
чт	09/07/1778	Интермедия «Две графини» Паизиелло / балет «Анетта и Любен» Гранье
пт	10/07/1778	Музыкальная трагедия «Ифигения в Авлиде» Глюка
вс	12/07/1778	Интермедия «Служанка-госпожа» Перголези / балет «Стихии» Делаланда и Детуша (акт 4 «Земля») / интермедия «Деревенский колдун» Руссо
вт	14/07/1778	Музыкальная трагедия «Эрнелинда, принцесса норвежская» Филидора
чт	16/07/1778	Интермедия «Две графини» Паизиелло / балет «Анетта и Любен» Гранье
пт	17/07/1778	Музыкальная трагедия «Эрнелинда, принцесса норвежская» Филидора
вс	19/07/1778	Интермедия «Мнимые близнецы» Пиччинни / интермедия «Деревенский колдун» Руссо

[146] Mercury de France. Janvier, 1778. P. 168.
[147] Образцы подобных программ также приводит в своем исследовании Дж. Смит [297, *189*].

вт	21/07/1778	Музыкальная трагедия «Эрнелинда, принцесса норвежская» Филидора
чт	23/07/1778	Интермедия «Две графини» Паизиелло / балет «Анетта и Любен» Гранье
пт	24/07/1778	Музыкальная трагедия «Эрнелинда, принцесса норвежская» Филидора
вс	26/07/1778	Интермедия «Деревенский колдун» Руссо / балет «Стихии» Делаланда и Детуша (акт 4 «Земля») / балет «Анетта и Любен» Гранье
вт	28/07/1778	Музыкальная трагедия «Орфей и Эвридика» Глюка
чт	30/07/1778	Интермедия «Две графини» Паизиелло / балет «Анетта и Любен» Гранье
пт	31/07/1778	Музыкальная трагедия «Орфей и Эвридика» Глюка

Как отмечает Джозефина Смит, спектакли сменялись так быстро, что издатели не успевали печатать либретто; как следствие, публика была хуже знакома с репертуаром, чем в предыдущие годы [297, *191*]. Тем не менее многие в Париже считали репертуарную политику Девима величайшим достижением. Так, в октябре 1778 года в «Литературной корреспонденции» похвалили директора, заявив, что «Королевская академия музыки никогда не процветала так, как под управлением г-на Девима, а зрелища никогда не были столь многообразными»[148].

Важно отметить, что упомянутый принцип многообразия, лежащий в основе репертуарной программы Девима, распространялся не только на жанры. Директор намеренно сопоставлял трагедийные сочинения (порой написанные на один сюжет) представителей различных национальных традиций, нисколько не опасаясь бурной полемики между их поклонниками, и более того, рассчитывая на нее. Так, он поддержал идею Жан-Франсуа Мармонтеля «столкнуть» на одной оперной сцене Глюка и Пиччинни (предложив им одно и то же либретто Кино — «Роланда»), что впоследствии повлекло за собой противостояние глюкистов и пиччиннистов. Он же дал повод традиционалистам вновь вступить в открытую конфронтацию с поклонниками немецкого музыканта, инициировав создание

[148] Grimm F. M. Correspondance littéraire <...>. Tome X. October 1778. P. 112 [21].

редакции «Армиды» Люлли (которая должна была послужить консервативным «ответом» на трагедию Глюка, но в итоге так и не была исполнена на сцене). Наконец, в пику полемистам Девим организовал в Париже нашумевший дебют «английского Баха», который, как казалось директору, мог примирить враждующие фракции, а в итоге оказался изгнан с полей парижских оперных дебатов[149].

Тем временем в прессе с подачи Девима разворачиваются не менее ожесточенные баталии, чем на оперной сцене. Беспрецедентная реорганизация Оперы, сделавшая ее открытой иностранным влияниям и тем самым поставившая под угрозу французские оперные традиции, вызвала небывалый ажиотаж в обществе и породила литературную полемику, которую Дарлоу называет самой масштабной фазой оперных дебатов эпохи Старого режима [164, *140*][150]. Примечательно, что в этих спорах почитатели Глюка выступали на стороне французской оперной традиции, считая немецкого музыканта (а вовсе не его талантливого французского конкурента Флоке) ее полноправным наследником. В свою очередь, Мармонтель, соавтор и советчик Пиччинни, в своем «Очерке о музыкальных революциях» (Essai sur les révolutions de la musique, 1777) настаивал на еще более радикальном обновлении (в духе итальянской эстетики) и «европеизации» оперного искусства во Франции [34].

Между тем вопросы, которые с таким рвением обсуждали представители этих партий, были куда более фундаментальными, нежели банальное противопоставление французского и итальянского, национального и иностранного, традиционного и новаторского. Главной целью дискуссии на самом деле являлось осмысление самого *феномена современного оперного искусства во Франции*: что теперь составляет идентичность французского оперного жанра и, в целом, Парижской оперы; могут ли репертуарные сочинения исполняться вместе

[149] Подробности парижского дебюта Иоганна Кристина Баха освещаются в третьей главе.

[150] Как отмечает Дарлоу, главным рупором новых дебатов стала созданная в 1777 году «Парижская газета» (Journal de Paris) — первая ежедневная газета во Франции. Вместо развернутых открытых писем и брошюр у полемистов появилась возможность ежедневно обмениваться краткими репликами, благодаря чему дискуссия развивалась стремительно, как никогда прежде [164, *142*].

с современными «авангардными» работами; наконец, что же такое пресловутый «оперный канон» — некая исходная модель или сумма накопленных за десятилетия композиторских открытий и реформ; и нужно ли устанавливать и следовать какому-либо канону в столь противоречивую и разнородную эпоху. На кону стояла не просто судьба оперного наследия, а возможная утрата Парижской оперой тех традиций, которые десятилетиями составляли основу ее институциональной идентичности.

Находясь в эпицентре упомянутых дебатов, Девим в свою очередь предлагает необычайно прогрессивную по меркам того времени идею — отказаться от поисков какого бы то ни было канона и признать тот факт, что разные оперные эпохи и стили могут мирно сосуществовать на одной сцене. Эту концепцию демонстрирует программа сезона 1778–1779 года, в которой последовательно представлены все этапы, или, как было принято говорить в то время, «революции»[151] в истории французской музыкальной трагедии:

- старые оперы Люлли («Тезей») и Рамо («Кастор и Поллукс»);
- репертуарные сочинения Глюка («Ифигения в Авлиде», «Армида» и «Орфей и Эвридика») и Пиччинни («Роланд»);
- сочинения современных французских композиторов — «Эрнелинда» Филидора (которая исполнялась в новой редакции) и премьера Флоке («Гелла»).

Упомянутые музыкальные трагедии оттеняли популярные итальянские комические сочинения Пиччинни, Паизиелло и Анфосси, а также французские балеты, среди которых мы видим не только новерровские пантомимные балеты, но и своего рода аллюзию на старый придворный балет — «Балет Фолии» (см. таблицу 11):

[151] Впервые этот термин употребил Мармонтель в упомянутом выше очерке [34].

Таблица 11. Программа сезона 1778–1779 года
Директор: Девим дю Вальге

Возобновления	Новые сочинения
Музыкальные трагедии: Люлли. «Тезей» / Thésée (1675) Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux (1737/54) Филидор. «Эрнелинда, принцесса норвежская» / Ernelinde, princesse de Norvège (1767) Глюк. «Ифигения в Авлиде» / Iphigénie en Aulide (1774) Глюк. «Орфей и Эвридика» / Orphée et Eurydice (1774) ***Комические сочинения[152]:*** Перголези. «Служанка-госпожа» / La serva padrona (1733) Пиччинни. «Примерная дочь» / La buona figliuola (1760) Пиччинни. «Мнимые близнецы» / Le finte gemelle (1771) Пиччинни. «Гневливая невеста» / La sposa collerica (1773) Паизиелло. «Фраскатана» / La frascatana (1774) Анфосси. «Мнимая садовница» / La finta giardiniera (1774) Анфосси. «Испытание ревнивца» / Il geloso in cimento (1774) Паизиелло. «Две графини» / Le due contesse (1776) Анфосси. «Неосмотрительное любопытство» / Il curioso indiscreto (1777)	***Пролог:*** Гретри. «Три века оперы» / Trois âges de l'opéra ***Музыкальные трагедии:*** Пиччинни. «Роланд» / Roland Глюк. «Армида» / Armide [*премьера этих музыкальных трагедий состоялась в предыдущем сезоне под руководством Бертона и Гранье*] Флоке. «Гелла» / Hellé ***Интермедия:*** Госсек. «Деревенский праздник» / La Fête de Village ***Пантомимные балеты:*** Моцарт. «Безделушки» / Les Petits Riens Гранье. «Анетта и Любен» / Annette et Lubin «Алцимадура» / Alcimadure [композитор неизвестен][153] «Балет Фолии» / Ballet de la Folie [композитор неизвестен]

Своеобразным манифестом этого грандиозного проекта стал музыкальный пролог «*Три века оперы*» (Les Trois âges de l'opéra), заказанный Андре Гретри — автору Итальянской комедии, не принимавшему непосредственного участия в оперных баталиях. Текст пролога в аллегорической форме восхвалял основателей и главных «революционеров» французского оперного жанра — Люлли, Рамо и Глюка, а музыкальная партитура представляла собой компиляцию из отрывков,

[152] Жанровые обозначения комических сочинений см. выше в таблице 9.
[153] Скорее всего это была переработка пасторали Мондонвиля «Дафнис и Алцимадура» (Daphnis et Alcimadure, 1754).

взятых из «Тезея» Люлли, «Кастора и Поллукса», «Ипполита и Арисии», «Празднеств Гебы», «Галантных Индий» Рамо, «Ифигении в Авлиде» и «Армиды» Глюка.

Ожидания, которые Девим возлагал на программу 1778–1779 года, были весьма амбициозными. В открытом письме, посвященном прологу, Девим поясняет замысел своего проекта следующим образом: «Я хотел свести воедино произведения, разнесенные по разным историческим эпохам, и тем самым дать публике средства для более точного их сопоставления, возможность судить о прогрессе, достигнутом в этом виде искусстве, а также позволить каждому наслаждаться тем оперным жанром, который он предпочитает. <…> Я полагаю, что поставлю произведения в том виде, в каком они были сочинены, не допуская никаких новых аккомпанементов и украшений, поскольку, как я только что сказал, главная моя цель состоит в том, чтобы показать и объединить самые отдаленные музыкальные эпохи нашего театра»[154]. Сверхнасыщенная программа сезона (чего стоит, например, подготовка одновременно *восьми* музыкальных трагедий) позволяла охватить самую разную аудиторию — от почтенных меломанов, признающих лишь серьезные оперы, до парижской молодежи, предпочитающей более легкие жанры. Кроме того, руководство Оперы могло значительно деверсифицировать риски в случае, если какая-либо из постановок окажется неудачной.

Конечно, упомянутая Девимом «аутентичность» исполнения старых опер являлась не более чем популистским заявлением: и возобновления опер Люлли и Рамо, и фрагменты, взятые из их сочинений для пролога, были тщательнейшим образом отредактированы (что, впрочем, не осталось незамеченным внимательными слушателями)[155]. «Историзм» подобного репертуарного подхода весьма своеобразен. Вместо того, чтобы признать самоценность каждой отдельно взятой «эпохи» и отвести оперной классике почетное место, директор предлагает

---

[154] Journal de Paris. 15 February, 1779. P. 183.

[155] Специфику редакторской правки в «Трех веках оперы» освещает в своей статье М. Э. Барлет [130].

привести все оперное искусство к общему стилистическому «знаменателю», приняв за совершенный образец реформаторские оперы Глюка, а также работы Филидора, Флоке и Пиччинни. Как сообщал Девим в предверии постановки обновленного «Тезея», публике предстоит воочию убедиться — какого прогресса музыкальное искусство достигло за прошедшее столетие[156]. В подобном контексте понятие старого оперного канона размывается, а необходимость следовать ему действительно исчерпывает себя.

Постановки пролога Гретри, новых, и, вместе с тем, последних в XVIII столетии редакций «Тезея» (1779) и «Кастора и Поллукса» (1782) стали поводом для заключительной в истории музыкального театра эпохи Старого режима полемики о судьбе оперного наследия. Прогрессивные взгляды постановщиков были одобрительно встречены далеко не всеми парижанами, нашедшими новые редакции чрезмерно выхолощенными, из-за чего любимые сочинения утратили свою самобытность. По мнению некоторых критиков, и в шедеврах Люлли и Рамо есть место прекрасному и подлинно трагическому; в них господствуют те же сильные страсти, что и в операх Глюка, поэтому необходимости в столь радикальном обновлении нет[157]. Впрочем, это мнение не снискало особой популярности: мало кто в Париже сомневался, что сочинения Люлли, а вместе с ним и Рамо (последний в это время пользовался едва ли не большим почтением, чем его великий предшественник) безвозвратно устарели, превратившись в громоздкие культурно-политические артефакты «золотого века». Даже немногочисленные защитники старого искусства отстаивали его ценность не потому, что испытывали неподдельное удовольствие от прослушивания почтенных опусов, а скорее потому, что так они публично демонстрировали свой патриотизм и верность национальным традициям.

Дарлоу обращает внимание, насколько кардинально к концу столетия изменилось представление парижан об оперном каноне Люлли: если в первой половине XVIII века авторитет классических произведений еще не подвергался

[156] Journal de Paris. 15 February, 1779. P. 183.
[157] Journal encyclopédique ou universel. Décembre, 1777. P. 298.

сомнениям, то с 1750-х годов «каноническое» все больше начинает восприниматься как «устаревшее» [166, *34*]. Таким образом, представление о том, что прогресс в искусстве неразрывно связан с усовершенствованием музыкального языка, становится к 1780 году господствующей идеологией среди литераторов, которые подчеркивают временну́ю и эстетическую дистанцию между эпохами Люлли, Рамо и современностью. На их взгляд, каждая из представленных опер являлась продуктом своего времени и отражением авторского стиля своего создателя, а значит «музыкальные шедевры одного столетия непременно перестанут быть шедеврами в последующие столетия»[158]. В связи с этим некоторые литераторы предлагали вовсе отказаться от наследия прошлого и целиком сосредоточиться на настоящем. Как писал Жан-Франсуа де Лагарп, «<…> после того, как мы услышали выразительную, мелодраматичную музыку талантливых итальянских композиторов и их подражателей; после прекрасных арий «Люсиль» и «Сильвана»[159], а также «Орфея», вызвавших у нас слезы; наконец, после услышанного в «Роланде» Пиччинни и увиденного в «Ифигении [в Авлиде]» Глюка, нас сложно очаровать монотонным и крикливым пением, которое так долго господствовало в Опере. Эти бесконечные трели, портаменто и завывания — все, что еще двадцать лет назад восхищало французов, сегодня уже не в моде» [28, *303–304*].

В конце концов, многим в предверии 1780-х годов хотелось покончить с опостылевшими дебатами, признав, что больше нет необходимости противопоставлять musique ancienne и musique nouvelle. В годы, когда внутренний уклад Оперы и ее «звучание» изменились до неузнаваемости, когда музыкальные трагедии мирно соседствовали с итальянскими комедиями, а произведения иностранных музыкантов олицетворяли французское оперное искусство, казалось странным и нелепым настаивать на сохранении традиций, о которых новое

[158] Journal encyclopédique ou universel. Juillet 1778. P. 129.
[159] Комические оперы Гретри.

поколение парижан, по их собственному признанию, к тому же имело лишь самые смутные и противоречивые представления[160].

***

Несмотря на перспективность начинаний Девима, отношение к ним современников было весьма неоднозначным. Уже после первого сезона предложенные им реформы были раскритикованы, недовольные диктаторскими замашками Девима актеры саботировали постановочный процесс, многообещающие проекты были встречены равнодушно, а финансовые дела не только не улучшились, но и пришли в окончательный упадок из-за чрезмерных постановочных расходов. В итоге программа 1779–1780 года оказалась куда более скромной, нежели изначально планировал Девим: «Геллу» Флоке пришлось снять еще в конце предшествующего сезона после трех малолюдных представлений; задуманная постановка «Андромахи» Гретри была отложена из-за недовольства Французской комедии [297, *217*]; наконец, большие финансовые надежды, возложенные на премьеры «Ифигении в Тавриде» и «Эхо и Нарцисса» Глюка, «Атиса» Пиччинни и «Амадиса Гальского» Баха, не оправдали себя в полной мере[161]. Все эти неудачи привели к столь поспешному увольнению Девима и окончательной передаче заведения в руки Комитета — исполнителей, постановщиков и композиторов, а не частных лиц и предпринимателей.

Таблица 12. Программа сезона 1779–1780 года
Директор: Девим дю Вальге

Возобновления	Новые сочинения
Музыкальная трагедия Глюк. «Альцеста» / Alceste (1776) ***Опера*** Монсиньи. «Алина, королева Голконды» / Aline, reine de Golconde (1766)	***Музыкальные трагедии:*** Глюк. «Ифигения в Тавриде» / Iphigénie en Tauride Глюк. «Эхо и Нарцисс» / Écho et Narcisse, *музыкальная драма*

[160] Journal de Paris, 12 October, 1778. P. 1143.

[161] Хотя точные данные о постановках 1779–1780 года не сохранились, количество спектаклей, зафиксированных в следующем году, красноречиво свидетельствует, что далеко не все произведения окупили постановочные затраты. Так, согласно каталогу *Chronopéra*, наиболее успешной оказалась опера Гретри, исполненная только в сезоне 1780–1781 года двадцать один раз. Сочинения Глюка в том же сезоне, напротив, не выдержали и десяти представлений, «Атис» Пиччини — восемь, а «Амадис Гальский» был снят из программы еще в 1780 году после семи спектаклей.

Комические сочинения[162]: Пиччинни. «Примерная замужняя дочь» / La buona figliuola maritata (1761) Пиччинни. «Презренный воздыхатель» / Il vago disprezzato (1763) Паизиелло. «Китайский божок» / L'idolo cinese (1767) Саккини. «Любовь солдата» / L'amore soldato (1778) Траэтта. «Странствующий рыцарь» / Il cavaliere errante (1779) Анфосси. «Брак по обману» / Il matrimonio per inganno (1779) ***Пантомимный балет*** Родольф. «Медея и Ясон» / Médée et Jason (1763)	Бах. «Амадис Гальский» / Amadis de Gaule Пиччинни. «Атис» / Atys ***Пантомимный балет*** Госсек. «Скифы, или Плененные скифы» / Les Scythes ou Les Scythes enchaînés

И все же в исторической перспективе именно реформы Девима, несмотря на их радикальность и затратность, сыграли решающую роль в преобразовании административной и репертуарной систем Оперы. Благодаря динамичному стилю управления ему удалось преодолеть присущий публике и старым постановщикам консерватизм и завершить процесс обновления репертуара, начатый Глюком при поддержке Марии-Антуанетты и Папийона. Совместными усилиями упомянутые деятели создали благоприятную почву для музыкальной революции, однако именно Девим привел этот механизм в действие, расширив жанровые рамки, открыв публике новые композиторские имена и примирив разные оперные эпохи и национальные традиции. В свою очередь импорт итальянских комических опер и активное сотрудничество с иностранными музыкантами положили конец культурной изоляции, которая существовала во французском оперном театре на протяжении века. Всего за несколько лет Королевская академия музыки из консервативной, недоступной для иностранцев придворной институции превратилась в прогрессивный международный оперный театр, на сцене которого соседствовали музыкальные трагедии, комедии и балеты французских, итальянских и немецких авторов.

[162] Жанровые обозначения комических сочинений см. выше в таблице 9.

Казалось бы, продолжительные споры на почве репертуарной политики Девима должны были вконец ослабить позицию Академии музыки: по крайней мере, многие современники, подобно мадам д'Эпине, утверждали, что дебаты уничтожили Оперу в целом и Девима в частности[163]. Однако, как писал еще в 1777 году Гримм, литературные споры относятся к тому типу «зол», которые могут содержать в себе положительные стороны и даже служить раскрытию истины[164]. Подобным образом и оперные дебаты конца 1770-х годов не только не подорвали основ функционирования заведения, но помогли отрефлексировать сложившуюся репертуарную ситуацию, сделав Оперу неотъемлемой частью нового культурно-политического ландшафта. Таким образом, масштабная перестройка этого института, начатая задолго до революционных событий, позволила Опере беспрепятственно функционировать в новых политических реалиях, в то время как более консервативные заведения воспринимались как пережиток старой эпохи.

1.5. Возвращение к истокам: Парижская опера между «старым режимом» и «новым»

Десятилетие, предшествующее июльским событиям 1789 года и связанным с ними общественно-политическим и культурным реформам, стало для Парижской оперы временем поисков нового места в быстро меняющемся мире. На смену авторитарному руководству приходит Комитет служащих, распределяющих между собой обязанности и сообща решающих административные и художественные вопросы, в то время как руководящие функции выполняют заслуженные «люди театра» — композиторы, постановщики и исполнители, а не предприниматели из числа финансистов и государственных служащих (см. таблицу 13).

---

[163] См. письмо мадам д'Эпине Фердинандо Галиани от 15 февраля 1779 года. Vol. V [198, *207–208*].
[164] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome XI. P. 456 (mai 1777) [21].

Таблица 13. Руководство Оперы в 1780–1793 годы

Сезон	Директора, стоявшие во главе Комитета	Управление
1780	Пьер Монтан Бертон	Королевский комиссариат во главе с Папийоном де Лаферт
1781–1782	Антуан Довернь; Франсуа-Жозеф Госсек	
1782–1784	Франсуа-Жозеф Госсек	
1785–1790	Антуан Довернь	
1790–1793	Луи-Жозеф Франкёр, Жак Селлерье	Парижская комунна

Хотя состав Комитета неоднократно менялся в последующие годы, выбранная модель управления сохранялась вплоть до XIX века. Свою эффективность она доказала уже в 1781 году, когда очередной пожар полностью разрушил недавно построенный оперный театр, а также уничтожил бóльшую часть декораций (иллюстрация 4): избранный Комитет в кратчайшие сроки сумел наладить работу заведения, а в октябре этого же года театр переехал на новую сцену, спроектированную Самсоном Николя Ленуаром[165].

Анализируя последствия пожара 1781 года, Смит приходит к выводу, что он не только повлек за собой институциональные последствия, но и имел большое символическое значение: отказ от старого репертуара, приглашение иностранных музыкантов, наконец, крушение самого здания «дома французской оперы» рассматриваются ученой как звенья одной цепи, оканчивающейся временным закрытием театра в 1789 году и его реорганизацией в последнее десятилетие XVIII века [297, *248*]. На фоне этих институциональных катаклизмов размышления о судьбе старого оперного наследия, казалось бы, завершившиеся в 1770-е годы, неожиданно обретают новую актуальность. Нестабильность работы заведения, отход от привычных административных и финансовых моделей управления, утрата оперных традиций и ослабление связи с королевским двором заставляют руководителей Оперы искать «точки опоры» — то, что позволило бы сохранить

[165] Об этом упоминается в исторической заметке «Théâtre de la Porte Saint-Martin» на официальном сайте Национальной оперы Парижа.
URL: https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/special-characters/714-the-theatre-de-la-porte-saint-martin (дата обращения: 2.11.2025).

узнаваемую идентичность заведения и, вместе с тем, его привилигированное положение среди других парижских музыкальных театров. Эти вопросы вынуждают новую дирекцию еще раз вернуться к истокам и переосмыслить наследие прошлого — далекого (античные сюжеты) и недавнего (старые музыкальные трагедии Люлли и его преемников).

В начале 1780-х годов Папийон де Лаферт, назначенный королевским комиссаром (commissaire royal) Оперы вскоре после увольнения Девима (с тем, чтобы наблюдать за работой заведения и направлять ее в нужное русло, не вмешиваясь в административные дела), приходит к выводу, что все же наиболее органичный формат работы Парижской оперы — это *репертуарный театр*, охраняющий свою национальную традицию в целом и, особенно, краеугольный для этой традиции жанр — французскую музыкальную трагедию (что, впрочем, не исключало соседства с балетами, комическими операми и фрагментами). Подробно анализируя собственный опыт и опыт предшественников, администратор говорит о необходимости соблюдения золотой середины между старой репертуарной моделью первой половины века, основу которой составляло исключительно классическое музыкальное наследие, и недавними программами 1778–1780 годов, почти полностью составленными из новых опусов и импортных произведений[166]. И то, и другое с точки зрения Папийона представляет собой губительную крайность: попытки возродить безвозвратно устаревшие музыкальные сочинения столь же непродуктивны, как и необдуманные затраты на множество новых работ, из которых в лучшем случае окупится половина. Он предлагает более взвешенный подход: воссоздать *оперный фонд* (fonds de l’Opéra) и постепенно обновлять его наиболее успешными и кассовыми сочинениями (что позволит минимизировать риски, связанные с исполнениями новых работ), а также отказаться от множества «одноразовых» комедий итальянского производства в пользу более качественных постановок французских опер.

---

[166] «Наблюдения касательно Королевской академии музыки и произведений, составляющих ее современный репертуар» (Observations sur l’Académie royale de musique et sur les ouvrages qui forment son répertoire actuel, 1780). См.: [42, *77*].

Таблица 14. Модель репертуарного театра, предложенная Папийоном

Репертуарные сочинения	**Новые сочинения**	
• французские сочинения Глюка и Пиччинни • избранные сочинения Филидора, Гретри и Госсека • фрагменты старых сочинений	сочинения на сюжет классических трагедий Расина, Корнеля, Вольтера и других драматургов	сочинения, написанные на либретто Кино, а также соавторов Рамо

Основой предполагаемого «оперного фонда» должны были стать сочинения, созданные после 1774 года (причем преимущественно музыкальные трагедии). Произведения Люлли и других представителей «старой музыки» даже не принимались в расчет: администратор был готов сделать исключение только для «Кастора и Поллукса» Рамо, последний раз возобновленного в 1782 году. Более того, из сорока произведений, вписывающихся в указанные временные рамки, Папийон одобряет лишь *двадцать три оперы* — музыкальные трагедии Глюка и Пиччинни (некоторые он рекомендует украсить балетами), сочинения Филидора и Госсека, трагедии и комедии Гретри, а также недавние работы Саккини, Сальери, Лемуана и молодого Керубини. Все остальное кажется администратору либо устаревшим, либо чересчур экспериментальным[167].

Таблица 15. Список репертуарных опер, предложенный Папийоном де Лафертом, с его ремарками

Кр. В. Глюк
1. «Армида» / Armide, музыкальная трагедия 2. «Ифигения в Авлиде» / Iphigénie en Aulide, музыкальная трагедия 3. «Ифигения в Тавриде» / Iphigénie en Tauride, музыкальная трагедия [*включить в программу балет*] 4. «Альцеста» / Alceste, музыкальная трагедия *5.* «Орфей и Эвридика» / Orphée et Eurydice, музыкальная трагедия [*включить комедийный балет (Ballet de Comédie) или любой иной*] 6. «Эхо и Нарцисс» / Écho et Narcisse, музыкальная драма [*включить балет или один балетный акт*]
Н. Пиччинни
7. «Дидона» / Didon, музыкальная трагедия [*включить в программу балет*] 8. «Ифигения в Тавриде» / Iphigénie en Tauride, музыкальная трагедия 9. «Роланд» / Roland, музыкальная трагедия

[167] «Наблюдения касательно Королевской академии музыки и произведений, составляющих ее современный репертуар» (Observations sur l’Académie royale de musique et sur les ouvrages qui forment son répertoire actuel, 1780). См.: [42, *83–84*].

А. Саккини
10. «Эдип в Колоне» / Œdipe à Colone, опера [*включить балет или один балетный акт*]
11. «Арвир и Эвелина» / Arvire et Évélina, музыкальная трагедия
12. «Дардан» / Dardanus, музыкальная трагедия
13. «Химена, или Сид» / Chimène ou Le Cid, музыкальная трагедия
14. «Рено» / Renaud, музыкальная трагедия
А. Сальери
15. «Данаиды» / Les Danaïdes, музыкальная трагедия
16. «Тарар» / Tarare, опера
Ж.-Б. Лемуан
17. «Федра» / Phèdre, музыкальная трагедия [*включить балет*]
А. Гретри
18. «Андромаха» / Andromaque, музыкальная трагедия [*требуется новая редакция*]
19. «Панург на острове фонарийцев» / Panurge dans l’île des lanternes, музыкальная комедия
20. «Караван из Каира» / La Caravane du Caire, опера-балет
21. «Двойное испытание, или Колинетта при Дворе» / La Double épreuve ou Colinette à la Cour, музыкальная комедия
22. «Тяготы богатства»[168] / L’Embarras des richesses, музыкальная комедия [*требуется новая редакция*]
Л. Керубини
23. «Демофонт» / Démophon, опера

Что касается *литературного первоисточника* для новых произведений, Папийон рекомендует обратиться к проверенным временем, хорошо знакомым французской публике сюжетам. С одной стороны, речь шла об античных и исторических сюжетах в интерпретации Жана Расина, Пьера Корнеля, Вольтера, Шарль-Клода Жене и других французских драматургов. Поскольку Французская комедия утратила к концу века свои привилегии на упомянутые тексты[169], оперные драматурги могли беспрепятственно адаптировать их для музыкальной сцены. Так, в течение десяти лет на парижской сцене появляется впечатлающее количество музыкальных трагедий, основанных на французской литературной классике, — «Александр в Индии» Жан-Батиста Меро (1783), «Сид» (1784) и

[168] Также известна под названием «Затруднение от избытка».

[169] Последним эпизодом, когда она попыталась защитить свои права, стал протест против постановки «Андромахи» Гретри в Опере. После Революции все королевские привилегии были аннулированы декретом Учредительного собрания («Декрет о свободе театров» — Décret sur la liberté des théâtres) от 13 января 1791 года [166, *101–109*].

«Эдип в Колоне» (1785) Антонио Саккини, «Данаиды» Антонио Сальери (1784), «Фемистокл» Франсуа-Андре Даникана Филидора (1785), «Пенелопа» Никколо Пиччинни (1785), «Пизарро, или Завоевание Перу» Жозеф-Мари де Кандея (1785), «Золотое Руно» Иоганна Кристофа Фогля (1786), «Электра» (1782), «Федра» (1786) и «Людовик IX в Египте» (1790) Жан-Батиста Лемуана и еще около десяти подобных работ, не считая отдельных адаптаций либретто Метастазио («Демофонт» Луиджи Керубини, 1788) или произведений зарубежных драматургов («Арвир и Эвелина» Антонио Саккини по поэме Уильяма Мейсона, 1788)[170].

С другой стороны, Папийон, а также назначенный в 1785 году на пост режиссера Довернь, активно поддерживают новые музыкальные прочтения классических французских либретто, создание которых можно было поручить как ведущим французским, так и иностранным авторам. На первый взгляд, администраторы возрождают давнюю дискуссию, начатую еще во времена руководства Ребеля и Франкёра. Но если в 1760-е годы с помощью «ремейков» поэм Кино, Фонтенеля и Ламотта постановщики пытались избежать кропотливого и затратного редактирования старых партитур и несколько разнообразить приевшийся всем репертуар, а в 1770-е — «натурализовать» иностранцев на французской сцене, то спустя десятилетие мотивы руководства уже были несколько иными. К 1780-м годам партитуры Люлли и его преемников окончательно превращаются в пережиток прошлого. Между тем поэтические тексты, обретшие вторую жизнь в руках Глюка и Пиччинни, напротив, считаются национальным достоянием наряду с трагедиями Расина и Корнеля[171]. К тому же в

[170] Этот новый оперный репертуар был весьма разнородным с точки зрения музыкальной стилистики и сценографии. В то время, как одни сочинения (например, «Александр в Индии» Меро) отличались особой театральной, музыкальной и эмоциональной помпезностью, предвосхищая французскую романтическую оперу, другие — более камерные и лаконичные работы, подражающие античным образцам, — наоборот казались публике чересчур строгими и выхолощенными. Так, Гримм называет оперу «Фемистокл» Филидора «холодной и неподвижной», отмечая ее «размытый, рыхлый и бесцветный стиль». Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome XIII. P. 141 (june 1786) [21].

[171] На протяжении 1770–1790-х годов появляется впечатляющая антология изданий либретто Кино (Chef-d’oeuvres lyriques de Quinault. Paris, 1791), Корнеля (Les chef d’oeuvres de Pierre et de

возрождении старых либретто заключался большой символический и практический смысл: они служили напоминанием о былом театральном величии, позволяли отрефлексировать французскую оперную традицию, сохранив узнаваемые композиционные очертания (даже с учетом многочисленных сокращений и перекомпановок) и высокий литературный слог.

Практика создания новых опер на старые либретто оставалась востребованной в последующие годы: она сохранялась вплоть до 1810-х годов, благополучно пережив даже период Террора. Однако история редакций классических либретто конца XVIII века во многом повторяет судьбу возобновлений музыки Люлли и его преемников. До того момента, пока сюжетные длинноты, слишком тяжеловесную и старомодную стилистику этих почтенных текстов можно было нивелировать, они звучали со сцены, но в конце концов всё это предприятие стало казаться оперному руководству чересчур обременительным и нецелесообразным. В 1791 году состоялась постановка новой музыкальной версии «Кастора и Поллукса» Пьер-Жозефа Кандея, которую композитор охарактеризовал в предисловии к либретто как совершенно безрассудный поступок, как «обременительную и рискованную задачу», за которую он взялся только после многочисленных просьб любителей музыки[172]. А в 1803 году Джованни Паизиелло — придворный музыкант Наполеона Бонапарта — создаст последнюю в истории *ancienne musique* оперу по либретто Кино, «Прозерпину».

Модель репертуарного театра, предложенная Папийоном, имела определяющее значение для будущего Парижской оперы. В годы общественных потрясений, повлекших за собой крушение старого порядка, заведению, несмотря на необходимость идти на компромисс с новым правительством и следовать политической конъюнктуре, удалось сохранить свое привилегированное положение в театральной иерархии и свои традиции — в отличие от других

Thomas Corneille, vol.1–3; 1771–1788) и Ламотта (Chef-d’oeuvres de Houdart de la Motte; 1786/1810), не говоря уже о переизданиях пьес Расина и других театральных классиков.

[172] См. предисловие к изданию либретто 1791 года [320, *VII–VIII*]. Подробнее об этой работе см. очерк Энтони [125].

парижских театров, например, той же Французской комедии, которая была рассформирована в 1793 году и воссоздана уже после событий Террора.

До первой трети XIX века Парижская опера продолжала оставаться репертуарным театром, в программах которого все также преобладали «старые работы» из оперного списка Папийона. Впрочем, примечательно, что определение «старый», как и в начале XVIII столетия, вновь стало указывать на *время создания* сочинений, а не на их стилистику, которая считалась современной. После событий 1789–1793 годов главные «пережитки» эпохи Старого режима — сочинения Люлли и Рамо — окончательно уходят в прошлое с одобрения парижской публики, полагавшей, что изображения королей, принцев и т. д. могут «ранить глаза и уши республиканцев», а потому пришло время забыть эти «ошибки отцов»[173]. Даже сочинения Глюка, пользовавшегося в свое время покровительством Марии-Антуанетты, оказываются в какой-то момент под угрозой, однако благодаря весомым аргументам парижских меломанов, считавших, что подлинный гений стоит выше идеологических разделений, их удалось оставить в репертуаре[174].

Когда в 1799 году к власти приходит Наполеон, он первым делом возвращает Опере ее субсидии и особые права, очевидно, намереваясь использовать учреждение как инструмент культурной пропаганды [268]. По случаю его коронации Паизиелло (претендовавший на роль «второго Люлли» при императорском дворе[175]) воскрешает годом ранее «Прозерпину» Кино. Но, хотя Наполеон и дирекция восхищались постановкой, опера не имела ожидаемого успеха у парижской публики, показавшись ей слишком «однообразной, холодной и безжизненной»[176]. Не таким французские слушатели представляли себе облик

---

[173] Journal des spectacles, no. 92 (2 Oct. 1793). P. 733.

[174] Республиканская аудитория была готова сделать исключение лишь для одной действительно старой работы — «Деревенского колдуна» (впервые поставленного еще в 1752 году и с тех пор не покидавшего репертуар), но только в силу особого отношения к Руссо, считавшегося «отцом революции».

[175] Обстоятельства приезда Паизиелло в Париж подробно рассматриваются в статье Ж. Продомма [268], а также упоминается в статье А. А. Сафоновой [105, *23*].

[176] Mercure de France. 26 Mars, 1803. P. 84.

новой национальной оперы, воплощающей идеалы Империи. В итоге одним из главных успехов этого времени стала «Весталка» Гаспаре Спонтини, во многом предвосхитившая большую французскую оперу XIX столетия. Созданная в 1807 году на сюжет из древнеримской истории, эта трагедия вобрала в себя как черты музыкальной драмы Глюка (особенно это ощущается в экспрессивной, необычайно выразительной мелодике и оркестровке оперы), так и приметы старой музыкальной трагедии с типичными для нее зрелищными сценическими эффектами, массовыми хоровыми сценами и развернутыми танцевальными эпизодами.

***

В начале нового столетия *ancienne musique* — почтенные оперные партитуры и либретто — казалось бы, окончательно утратили свою ценность в глазах нового поколения парижских слушателей, а противоречия между «старой» и «новой музыкой», которые на протяжении века служили причиной раздоров в светских салонах и на театральных подмостках, разрешились. К тому моменту Парижская опера из закрытой концертной институции, ревниво оберегающей свои традиции, превратилась в международный театр, на сцене которого дебютировали лучшие французские и зарубежные музыканты своего времени. Французская публика обрела новых кумиров в лице Глюка, Гретри, Пиччинни и других современных композиторов, а сочинения Люлли и его преемников (которые уже давно воспринимались как редкий антиквариат, от которого, тем не менее, было жалко избавиться), наконец перестали служить культурными скрепами общества, заняв почетное место на пьедестале истории.

К тому моменту Парижская опера из закрытой концертной институции, ревниво оберегающей свои традиции, превратилась в международный театр, на сцене которого дебютировали лучшие французские и зарубежные музыканты своего времени. Неизгладимый отпечаток на облике этого заведения оставили и произошедшие революционные события. Поэтому возвращение к прошлому с его представлениями о сильной абсолютной власти, особых привилегиях и едином каноне, нераздельно господствующем в оперном искусством (как о том мечтал

Наполеон), было невозможно. Лишь «Золотой век» Людовика XIV мог породить столь уникальное культурное явление, как «старая музыка», вокруг которой была организована вся оперная жизнь Франции эпохи Старого режима.

Между тем, крушение старого порядка в 1780-е годы, приведшее к отказу от «старой музыки», не могло быть инициировано ни Глюком, ни Пиччинни, ни каким-либо другим отдельно взятым театральным деятелем несмотря на все громкие заявления и «реформаторские» программы. Это событие подготавливалось планомерно на протяжении многих десятилетий и стало возможным только благодаря стечению различных обстоятельств: многолетней критике люллистского наследия (начавшейся еще в первой трети века и особенно широко развернувшейся в 1750-е годы); смелой и продуманной репертуарной политике нескольких поколений директоров Оперы, начиная с Ребеля и Франкёра и заканчивая Папийоном де Лафертом и Девимом дю Вальге (собственно, инициировавших появление в оперных программах комических сочинений, а также трагедий зарубежных композиторов); наконец, обветшанию режима Бурбонов, приведшему к необратимому перевороту в политической, общественной и культурной жизни.

ГЛАВА II. Оперные возобновления

Со времен историка Луи де Каюзака, сетовавшего в 1750-е годы на бесконечные шестьдесят лет, в течение которых в Опере «поют, танцуют, слышат и видят одни и те же вещи, исполняемые одним и тем же образом» [12, *101*], в музыкальной историографии все еще бытует представление, что возобновляемые сочинения Люлли и его последователей вплоть до середины столетия исполнялись в практически неизменном виде, а потому едва ли представляют интерес для исследователей. Впрочем, столь же поверхностны и суждения о последующей сценической судьбе французской оперной классики. Долгожительство старых музыкальных трагедий (сохранявшихся в программах вплоть до 1780-х годов) обычно рассматривается не как репертуарный феномен своего времени, а как лишнее доказательство «консервативности» и «ностальгической мании» дирекции Королевской академии музыки и, в целом, парижских меломанов времен Старого режима[177].

Между тем, благодаря недавним исследованиям и музыкальным реконструкциям некоторых редакций[178] появился и альтернативный взгляд на оперные возобновления XVIII века как на самобытную традицию, зародившуюся еще во времена Люлли. Впервые редакционный процесс был в общих чертах описан Гербертом Шнайдером, который проследил за сокращениями и дополнениями, сделанными в либретто Кино в первой половине столетия [290]. Однако за рамками его концепции осталась музыкальная стилистика редакций — важнейшая составляющая этой системы, без которой она едва ли может считаться целостной.

Пожалуй, главной трудностью в исследовании музыкального материала оперных возобновлений XVIII века служит скудность дошедших до наших дней сведений. Они касаются в основном сценографии этих спектаклей и их

---

[177] Подобные взгляды разделяли даже ведущие исследователи французской барочной оперы, например, Дж. Энтони (впервые обративший внимание на феномен оперных переработок в стенах Королевской музыки) [120] и Э. Гро (крупнейший знаток либретто Кино) [210].

[178] В первую очередь, отметим исследования М. Армеллини [122;123] и Л. Росоу [274; 275], посвященные рецепции «Армиды» Люлли на оперной сцене XVIII века и ряд очерков Б. Дратвики [180; 181; 183; 184].

исполнительского состава (упоминавшихся на страницах прессы, в текстах печатных либретто, а также во внутренней документации театра, например, в перечне гонораров исполнителей и декораторов), тогда как работа музыкальных редакторов продолжительное время — фактически, до 1740-х годов — являлась частью закулисья Оперы, недоступного взгляду непосвященных.

С другой стороны, работу исследователей затрудняет тот факт, что нотные источники ранних и значительной части поздних редакций — дирижерские партитуры, оркестровые книги голосов и автографы самого Люлли — были утрачены еще в XVIII столетии из-за пожаров и частых переездов библиотеки театра. Свой отпечаток наложила и весьма специфическая манера редакторов фиксировать вносимые изменения поверх старого материала, из-за чего слои предыдущих версий в тех же рукописях едва различимы. Наконец, партитуры и либретто старых опер (регулярно издаваемые в период правления Людовика XIV и время от времени — после), обычно изготовлялись по первому печатному изданию, а потому редко отражали те изменения, которые происходили с репертуарными сочинениями в сценических условиях.

Тем не менее, даже имея в распоряжении то немногое, что сохранилось от оперных возобновлений, мы все же можем воссоздать редакционный процесс и проследить стилевые метаморфозы, происходившие со старыми операми на протяжении XVIII столетия. Здесь крупным планом выделяются три периода: становление практики и формирование основных инструментов редактирования, происходившие в 1680-е — 1740-е годы; рефлексия этой традиции, ее обобщение и переосмысление в 1740-е — 1760-е годы; наконец, закат многолетней практики и появление поздних редакций 1770-х годов[179].

[179] Другого принципа систематизации придерживается М. Армеллини: рассматривая «Армиды» Люлли и Глюка, он выделяет *первый* и *второй уровень редактирования*, дифференцируя их по степени вмешательства редакторов в авторский текст [123, *110*].

2.1. Редакции 1680-х — 1740-х годов: «косметический ремонт»

2.1.1. Прижизненные редакции музыкальных трагедий Люлли

Дошедшие до наших дней источники ранних редакций, а также наблюдения очевидцев показывают, что обычай проводить ревизию возобновляемых сочинений возник еще в годы руководства Люлли. Частые смены концертных пространств, в которых исполнялись оперы композитора, вынуждали Люлли и его помощников каждый раз адаптировать произведения под определенные сценические условия[180]. А поспешность подготовки премьерных исполнений неизбежно влияла на качество отделки музыкального текста, с чем были связаны последующие корректуры и доработки[181]. Тем самым уже в 1680-е годы редактирование возобновляемых сочинений становится неотъемлемой частью постановочной практики Академии музыки.

Любое возобновление начиналось с пересмотра художественного оформления оперы: судя по заметкам в прессе, именно к обновленной сценографии апеллируют главные рекламные «лозунги», привлекающие оперную публику даже на хорошо известные спектакли. Так, специально для крупных возобновлений 1680-х годов Люлли заказывает сценографу Жану Берену Старшему новые декорации, костюмы, а также сценические механизмы (последние с технической точки зрения были более маневренными, нежели изобретения Карло Вигарини). Система освещения «из более чем тысячи светильников» (de plus de mille Lampes), спроектированная художником в 1682 году для новой постановки «Альцесты», поразила парижскую публику,

---

[180] Премьерные исполнения опер Люлли, а также спектакли, приуроченные к королевским празднествам, обычно проходили в присутствии монарха в залах его резиденций Сен-Жермен-ан-Лэ, Версаля и Фонтенбло. В остальное время оперы исполнялись на большой сцене парижского Пале-Рояля, оборудованного по последнему слову театральной техники. Маловероятно, однако, что при дворе пятиактные трагедии ставили целиком: скорее всего они шли с купюрами.

[181] Стремительность, с которой Люлли был вынужден готовить премьеры новых сочинений по случаю событий придворной и политической жизни была необыкновенной даже по меркам XVII века. Например, «Атис», исполненный в январе 1676 года, был сочинен и отрепетирован всего за два месяца, а «Исида» (поставленная в январе 1677 года) — даже менее, чем за месяц [131, *653*].

стекавшуюся на спектакль, как если бы эта опера исполнялась впервые[182]. А новое визуальное решение и состав исполнителей возобновленной годом ранее «Прозерпины» придали сочинению «всё очарование новизны»[183], хотя в течение предшествующего сезона опера весьма продолжительное время шла на подмостках Сен-Жермен-ан-Лэ.

Свой отпечаток на облик первых оперных возобновлений накладывали технические возможности или, напротив, ограничения сценических площадок, на которых они ставились. Это могли быть и камерные залы Версаля и Фонтенбло, и обширные пространства Сен-Жермен-ан-Лэ и Пале-Рояля. Например, в новых версиях «Альцесты» и «Тезея», перенесенных в 1676–1677 годах в Версаль и Фонтенбло, Люлли и Кино были вынуждены отказаться от некоторых персонажей дивертисментов, а также от эпизодов со сценическими полетами, поскольку сцены в залах дворцов не могли вместить всех исполнителей и не были оборудованы специальными машинами (иллюстрация 5)[184].

Однако в последующих возобновлениях, проходивших уже в стенах Академии музыки, пропущенные фрагменты были не только восстановлены, но и зачастую расширены, поскольку новые спецэффекты требовали больше времени на смену декораций. И хотя по сохранившимся партитурам невозможно сказать наверняка, какие инструментальные фрагменты могли повторяться (репризы были предметом устной договоренности дирижера и исполнителей и в нотах не фиксировались), все же один подобный эпизод нам известен. Так, по воспоминаниям современников, разрушение заколдованного дворца в финале «Армиды» к 1690-м годам уже заметно превышало хронометраж прошлых спектаклей, в силу чего музыкантам приходилось повторять заключительный инструментальный фрагмент [30, *494–495*] (иллюстрация 6).

---

[182] Mercure galant. Septembre, 1682. Premiere partie. P. 85–86.

[183] Mercure galant. Mars, 1681. P. 45–46. К сожалению, эскизов декораций к упомянутым спектаклям не сохранилось.

[184] Перечисленные купюры содержатся в текстах либретто, изданных по случаю постановок: [363; 413].

Параллельно со сценической адаптацией, Люлли и его помощники просматривали тексты опер на предмет различных «несовершенств». О масштабах этих правок можно судить по двум источникам. Во-первых, это сохранившиеся во Франции рукописные копии ранних музыкальных трагедий композитора — «Альцесты», «Тезея», «Атиса» и «Психеи», партитуры которых были опубликованы только после смерти Люлли (в отличие от других сочинений)[185]. За неимением авторизованного издания, переписчикам приходилось делать копии с рукописных материалов, относящихся к разным сценическим версиям сочинений. Это позволяет нам представить те метаморфозы, которые происходили с упомянутыми произведениями в первые десятилетия после премьеры.

Во-вторых, это рукописные копии и расшифровки неофициального характера, которые делались по заказу европейской знати до появления печатных изданий Баллара. Среди них наиболее ценными и обширными считаются два шведских нотных собрания — *Finspongssamlingen 1137* и *Skara 466*[186] (коллекции французских airs XVII века, среди которых есть фрагменты из «Кадма и Гермионы», «Альцесты», «Тезея», «Атиса», «Исиды», «Психеи» и «Беллерофонта»).

Хотя Кристоф Баллар в предисловии к изданию «Тезея» 1689 года отмечал, что подобные копии «зачастую содержали серьезные ошибки и полностью противоречили истинным намерениям [композитора]»[187], все же на сегодняшний

---

[185] Партитуры «Тезея» [457] и «Атиса» [446] были изданы Кристофом Балларом в 1688–1689 годах по случаю очередных возобновлений. Публикация «Альцесты» увидела свет в 1708 году в издании Антуана де Боссена [438], а «Психеи» — только в 1720-м [454].

[186] *Коллекция Финспонг* (Finspongssamlingen) — собрание музыкальных рукописей XVII–XVIII веков, хранившееся ранее в библиотеке шведского замка Финспонг (Finspångs slott); ныне оно находится в городском библиотечном фонде Норрчёпинга (Norrköpings stadsbibliotek). Коллекция принадлежала знатному семейству Де Геров, которые поддерживали тесные связи с французской аристократией и интересовались французским музыкальным искусством. В состав собрания входят сочинения композиторов эпохи Людовика XIV — Люлли (его произведения хранятся здесь под шифром 1137), Шарпантье, Ламбера и других авторов.

Скарская рукопись (Skara Läroverks musikaliedeposition, шифр 466) — музыкальный сборник, хранящийся в Епархиальной библиотеке Линчёпинга в городе Скара (Skara, Stiftsoch landsbiblioteket).

Согласно Марии Шильдт, оба собрания датируются 1676–1679 годами [286].

[187] См. предисловие к либретто Тезея (Paris: Christophe Ballard, 1688 [457, *2*]). Не исключено, что подобные заявления Баллара были также способом прорекламировать собственные издания.

день обращение к этим источникам является единственным способом выявить несоответствия между «официальной» версией сочинения, зафиксированной в печатных изданиях, и сценическими версиями, бытовавшими при жизни композитора.

Прежде всего, объектом редактирования в трагедиях композитора служили *длинноты*, возникавшие из-за обилия текстовых повторов и реплик второстепенных персонажей (особенно в дивертисментах). Принято считать, что замедленность сценического действия в сочинениях Люлли стала ощущаться значительно позднее — в 1700-е годы, когда манера исполнения его опер утратила былой динамизм в руках не столь талантливых интерпретаторов[188]. Однако подобные суждения высказывались и при жизни композитора. Например, в далекой «Амстердамской газете» (заметка от 21 января 1676 года) сообщается, что после премьеры «Атиса» сам король настаивал на доработке дивертисментов, ссылаясь на «недостаточную зрелищность» и «плохое исполнение»[189]. Нелестно отзывался о постановке и Шарль де Сент-Эвремон: воздав должное богатому сценическому убранству, талантливо написанной сцене сна Атиса и, в целом, «приятной» музыке Люлли, литератор признает, что несмотря на внешнюю красивость слушатель не может не испытать скуку в этом сочинении из-за *затянутости действия* (курсив мой. — *А. Х.*) [48, *250*]. Должно быть пятиактные трагедии (даже столь зрелищные, как у Люлли) утомляли придворную публику обилием речитативных сцен и текстовых повторов. Однако и парижская публика в последующие десятилетия будет считать длинноты наиболее уязвимыми местами трагедий Люлли, подлежащими обязательному «исправлению».

Поскольку автографы композитора были утрачены еще в XVIII веке, невозможно доподлинно установить — переписывал ли Люлли отдельные сцены своих сочинений после премьерных спектаклей. Скорее всего, главным методом борьбы с упомянутыми длиннотами все же являлись купюры разной степени протяженности: композитор и его помощники вычеркивали хоровые припевы и

---

[188] Подробнее см. ниже стр. 128.
[189] La Gazette d’Amsterdam. Du Mardi 21 Janvier 1676. P. 6.

инструментальные ритурнели, а также реплики второстепенных героев. С годами эти исправления накапливались, создавая всё новые редакторские слои и давая копиистам и издателям неограниченную свободу выбора.

Среди возобновляемых в конце 1670-х — 1680-е годы работ наиболее заметные, драматургически ощутимые сокращения были сделаны не в «Атисе» или «Тезее»[190], а в «Альцесте». Не исключено, что причина особой популярности этой оперы во времена Люлли заключалась как раз в столь тщательной отделке деталей. Например, в инфернальных сценах из четвертого действия в некоторых версиях сильно урезан диалог Плутона и Прозерпины, реплики обитателей подземного царства, приветствующих тень Альцесты (IV акт, сцена 3), а также вычеркнута весьма примечательная музыкальная деталь — лай Цербера, который в первоначальной версии перемежался репликами Алектона и Плутона, взволнованных внезапным появлением Алкида (см. примеры 1–2).

Несколько слоев редакторских правок можно обнаружить и в эпизоде оплакивания Альцесты из третьего акта оперы (сцена 5). Особенно наглядно они просматриваются в рукописи Rés. F7. 253[191], скорее всего использовавшейся в постановочном процессе (о чем свидетельствуют подробные указания инструменталистам и разноцветные карандашные зачеркивания; см. пример 3). Бóльшая часть стихов в этой сцене (прежде всего хоровых) постепенно была сокращена, что придало действию особую камерность и, вместе с тем, устремленность к финалу. В результате сокращений драматургический фокус сместился, и в центре внимания оказалась фигура скорбящей женщины из свиты Альцесты, реплики которой оттеняет народный плач (упомянутые слои исправлений представлены в таблице 16).

---

[190] Купюры в упомянутых операх затрагивают лишь некоторые хоровые повторы в Прологе, а также в первом акте. Также редакторы сократили большое инструментальное вступление к четвертому действию «Атиса».

[191] Хранится в музыкальном отделе (Département de la Musique) Национальной библиотеки Франции. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537025f (дата обращения: 21.10.2025).

Таблица 16. Люлли. «Альцеста». III акт, сцена 5.
Редакторские слои по рукописи F-Pn Rés. F7. 253

Первоначальная композиция сцены	**Первый слой сокращений (серый карандаш)**	**Второй слой сокращений (красный карандаш)**	**Первое издание 1708 года** [438]
Хор «Formons les plus lugubres chants…»	X		X
Скорбящая женщина «La Mort, la Mort barbare…»			
Скорбящий мужчина «Alceste si jeune, et si belle…»		X	X
Хор «O trop parfait modele…»		X	X
Скорбящая женщина «Que nostre zele se partage…»	X		X
Хор «Rendons hommage…»	X		X
Скорбящая женщина с хором «Alceste, la charmante Alceste…»			
Скорбящая женщина «Tant de beautez, tant de vertus»			
Хор «Alceste, la charmante Alceste…»			
Хор «Rompons, brisons le triste reste…»			
Симфония Хор «Que nos pleurs, que nos cris renouvellent sans cesse»	X		[фрагмент восстановлен]

Отдельные сокращения обнаруживаются и в шведских рукописных источниках. Например, в рукописи из Коллекции Финспонга в дивертисменте с участием Нимф рек и морей (Divertissement des Nymphes des Fleuves et des Mers) из четвертого акта «Исиды» отсутствует несколько танцевальных эпизодов, которые, однако, имеются в издании Баллара[192]. На аналогичные танцевальные купюры указывает и Ребекка Харрис-Уоррик: она приводит перечень танцев, которые зафиксированы в первых печатных партитурах, но при этом отсутствуют в рукописных источниках времен Люлли [213, *161–175*]. Вероятно, в условиях постановочной практики наиболее протяженные дивертисменты исполнялись с купюрами, однако позднее в изданиях воспроизводились их полные версии.

[192] Эти сведения приводит в своем каталоге М. Шильдт [287, *192*].

Другая сторона редакционного процесса заключалась в постоянной доработке и отделке *музыкального текста* композитором и его помощниками: исправлении шероховатостей голосоведения, переритмизации и перегармонизации отдельных фрагментов, переоркестровке и т. д. Заметим, что сочинения Люлли ни при жизни музыканта, ни после его смерти не воспринимались постановщиками как *полностью законченные опусы* и всегда требовали каких-либо уточнений, корректур и интерпретаций.

В первую очередь, это объяснялось специфическим способом записи Люлли собственных произведений. Со слов Лесерфа де ла Вьевиля известно, что за исключением наиболее важных сцен композитор, ради экономии времени, имел обыкновение записывать только верхний и басовый голоса, а досочинение остальных трех партий делегировал своим секретарям — Жан-Франсуа Лалуэтту и Паскалю Колассу [30, *118–119*]. Очевидно, результат этой работы не всегда его устраивал. Неслучайно мы находим в рукописных копиях одних и тех же сочинений несколько вариантов заполнения средних голосов. Чаще всего корректировке подлежала теноровая партия: недостаточно плавное голосоведение порождало звуковые «пустоты» между этим голосом и мелодией, — как, например, в сцене морского празднества из «Альцесты» (примеры 4–5).

С другой стороны, каждое возобновление требовало уточнения состава оркестра. Как известно, оркестровка в операх Люлли сама по себе была вариабельной, поскольку духовые и ударные инструменты не фиксировались ни в рукописных, ни в печатных партитурах, ни в книгах голосов. Лишь краткие ремарки, отмечающие момент вступления этих инструментов, указывали на их присутствие в составе оркестра. Это позволяло постановщикам с легкостью адаптировать возобновления под разные сценические условия, будь то расширенный состав оркестра Парижской оперы, или более камерный, выступавший в королевских резиденциях.

Наконец, особая манера музыкальной декламации в операх композитора (прерывистость, частые смены размеров, темпов, а также модуляций приближали ее скорее к выразительной актерской речи) допускала определенную свободу

интерпретации нотного текста. Скорее всего, в процессе репетиций каждого из возобновлений Люлли отдельно обговаривал с дирижером и артистами все нюансы исполнения (украшения, паузы, темпы и прочее), из-за чего трактовка одних и тех же сцен в разных сценических версиях могла отличаться. Это объясняет разночтения в записи мелодической и басовой линий, музыкального размера, а также в расшифровке украшений в рукописных и печатных нотных текстах, созданных в разные годы.

Например, в ариетте Атиса «L'amour fait trop verser de pleurs» (I акт, сцена 3)[193] в шведской копии первый раздел записан в четырехдольном размере, а второй — в трехдольном, тогда как в балларовском издании 1689 года весь фрагмент уже нотирован в размере 3 (3/4). Аналогичным образом в издании Баллара унифицировано ариозо Сиринги «L'Empire d'amour» из упомянутого выше четвертого акта «Исиды»: переменный размер здесь заменен на регулярный трехдольный (3/8; см. примеры 6–7). С каждым новым возобновлением метрическая и гармоническая пестрота, характерная для речитативных сцен в операх Люлли, все более сглаживалась, на что указывают поздние нотные источники[194].

Вместе с этим менялись и драматические акценты. Например, если мы исполним приведенную ариетту Атиса по шведской рукописи — с переменным размером — то в такой трактовке отчетливо проступит смятение, которым обуреваем главный герой. Если же мы сгладим нюансы, то высказывание Атиса приобрет более величественный характер и некоторую сдержанную отстраненность, очевидно, более характерную для интерпретаций 1680–х годов.

Именно многообразие сценических версий привело в итоге Люлли и Баллара к замыслу создать официальный, авторизованый печатный вариант каждой из опер,

[193] Skara 466 (Skara, Stiftsoch landsbiblioteket). P. 22.

[194] В целом шведские рукописи ариетт и ариозо Люлли, а также дирижерские партитуры, использовавшиеся в постановочном процессе, более детализированы: они фиксируют все смены размеров и темпов, орнаментику и оркестровые ремарки, а мелодия и бас в них выписаны весьма подробным образом. В печатных же изданиях, а также французских подарочных копиях, нотный текст унифицирован: частые смены размеров и гармоний сглажены, а мелодия и бас схематичны.

предназначенный для массового тиражирования. Однако сложно сказать — насколько внимательно публикуемые партитуры и оркестровые партии рецензировались самим Люлли (хотя он и заверял каждую из них своей подписью). Так, Лоис Росоу в исследовании, посвященном рецепции «Армиды» в XVIII веке, выявляет почерки семи (!) корректоров, которые просматривали верстки изданий и иногда правили их прямо во время печати [275, *20–25; 32–37*]. Они уточняли голосоведение, выверяли мелодические скачки, темпы и знаки альтерации, но тем самым создавали еще больше новых музыкальных версий.

Таким образом, практика оперных возобновлений, возникшая в годы руководства Люлли, с самого начала предполагала не просто воспроизведение прежней версии, а ее *художественное переосмысление* — обновление сценического оформления, актуализацию музыкального и поэтического текстов, оркестровки, а также расстановку новых акцентов в музыкальной речи героев. В свою очередь, многообразие существующих музыкальных версий (прежде всего, «Альцесты», «Тезея», «Атиса», а также «Психеи», которые были изданы позднее прочих трагедий) послужило основой для дальнейших переработок и адаптаций, предпринятых преемниками Люлли.

2.1.2. Возобновление опер Люлли в первые десятилетия XVIII века

Редакционные полномочия. В первые десятилетия после ухода Люлли подготовка оперных возобновлений представляла собой своего рода «постановочный конвейер». С каждым годом число старых сочинений в программах сезонов росло, что вкупе с новыми операми оставляло очень мало времени на редакционную доработку. Поэтому постановщики не переписывали, а лишь незначительно «освежали» оперы Люлли, во многом следуя уже устоявшимся методам.

Фигуры музыкальных редакторов также весьма продолжительное время оставались в тени постановочного процесса. Ни в «Правилах, касающихся порядка проведения спектаклей» (1713–1714; см. Приложение 8), ни в других административных документах рассматриваемого периода не содержится прямых

указаний на то, кто в штате Академии музыки занимался исправлением старых сочинений после смерти Люлли. Поскольку со времен Франсина и вплоть до 1757 года директорами являлись преимущественно администраторы, а не композиторы, можно предположить, что редакторская ответственность лежала на тех, кто руководил музыкально-постановочными работами. Среди них были Паскаль Коласс (секретарь и ближайшее доверенное лицо Люлли, редактировавший его сочинения еще при жизни композитора, дирижер оперного оркестра с 1677 года; впрочем, из-за тяжбы с наследниками Люлли в 1696 году [235, *128*] он едва ли мог готовить возобновления в начале 1700-х), а также музыканты, занимавшие в разные годы должность дирижера (batteur de mesure) — Андре Кампра, Марен Маре, Луи де Лакост и другие (см. Приложение 2).

Лишь в 1713–1714 годах процесс возобновления опер приобретает более ясные очертания в королевских указах, хотя обязанности редактора здесь все еще не прописаны[195]. Очевидно, пересмотром старых сочинений должен был заниматься *генеральный инспектор* (inspecteur général) — новое лицо, уполномоченное руководить постановочной частью и решать все музыкально-административные вопросы, тогда как роль дирижера теперь сводилась к репетиционной работе с оркестром, певцами и танцовщиками, дисциплинарным взысканиям, а также к своевременному информированию инспектора об обнаруженных недочетах[196].

По крайней мере, непосредственное участие в редакционном процессе первого в истории театра инспектора — Андре Кардиналя Детуша — не вызывает сомнений благодаря обнаруженной и атрибутированной Росоу записке, содержащей его правки к постановке балета «Зефир и Флора» в 1715 году[197] (пример 8). Этот документ, адресованный переписчику Брису Лаллеману, представлял собой краткий перечень внесенных композитором изменений — сокращений (в этом случае фрагменты текста просто вычеркивались карандашом),

[195] См. Приложение 8.
[196] Правила от 1713 года, статья 27; см. Приложение 8.
[197] F-Po Rés. MS. 164. P. [3].

небольших нотных эскизов с исправлениями в отдельных голосах, вставных танцев и ариетт и т. п. Рядом с каждым подобным фрагментом Детуш проставляет номера страниц, соответствующие печатной партитуре балета, изданной Балларом в 1688 году. В небольшой ремарке музыкант также рекомендует переписчику не портить балларовское издание, а выписать переделанные и добавленные музыкальные фрагменты на отдельных листах бумаги, вложив их затем в печатный экземпляр [273, *294*].

К сожалению, упоминаемая Детушем партитура с рукописными вставками Лаллемана не дошла до наших дней. Росоу предположила, что после создания чистового варианта и его согласования переписчик выбрасывал более ненужные листы с заметками инспектора [273, *324*]. Не исключено также, что упомянутые рукописные вставки, содержащие в себе исправления редакторов, были изъяты спустя годы во время очередных возобновлений.

Примечательно, что вплоть до 1760-х годов установленный Детушем метод внесения правок в целом оставался неизменным. Экономя время, редакторы не переписывали все сочинение целиком. Сокращения они отмечали карандашом в печатном издании, а исправленные и добавленные музыкальные фрагменты подшивали в виде отдельных листов либо наклеивали прямо поверх старого текста небольшие листки бумаги с исправлениями. Наглядно представить, как выглядели подобным образом модернизированные партитуры можно по печатному экземпляру «Армиды» 1710 года, который использовался в постановочном процессе на протяжении как минимум пяти десятилетий[198]. Карандашные и чернильные зачеркивания в нем были сделаны в разные годы. Однако подшитые нотные листы, небольшие рукописные ремарки и нотные аппликации принадлежат последней редакции Ребеля и Франкёра, исполненной на сцене в 1761 году (примеры 9–10).

[198] Armide. Paris. Gravée par H. de Baussen, 1710. 188 p. F-Po A.21.b^2.

Сокращение поэзии и музыки. Приведенный выше эпизод с «Зефиром и Флорой» Люлли проливает свет и на некоторые подробности процесса редактирования музыкальных трагедий, поскольку и в том, и в другом случае алгоритм работы был идентичным.

Прежде всего в первые десятилетия XVIII века редакторы продолжили планомерно *сокращать* старые оперные тексты. Жертвой их красного карандаша становятся хоровые и инструментальные рефрены, вторые куплеты в ариозо, небольшие дуэтные, ансамблевые и сольные сцены (замедляющие развитие сюжета), а также некоторые танцы и ариозо в дивертисментах — одним словом, эпизоды, которые можно было вычеркнуть из партитуры без дополнительной музыкальной переработки сцен.

Вплоть до 1730-х годов купюры редко фигурировали в текстах печатных либретто, переиздаваемых по случаю постановок, однако они частично отражены в партитурах Баллара и, особенно, Боссена (как считается, более выверенных с точки зрения нотной записи). Исключение составляли некоторые эпизоды из ранних и поздних опер, единодушно признанные критиками «слабыми», а потому окончательно изъятые редакторами из либретто еще в 1690-е — 1700-е годы, например:

- фрагменты из пролога и первого акта «Кадма и Гермионы» (1690);
- эпизод встречи Убальда и Мелиссы в «Армиде», а также последующий диалог рыцарей (IV акт, сцена 4), сокращенный в 1697 году[199];
- сцены в темнице из третьего акта «Амадиса» (III акт, сцены 1–2), значительно урезанные в постановке 1701 года;
- целый ряд ариозо и ансамблевых фрагментов в дивертисментах первого, второго и пятого актов «Психеи» 1703 года;

[199] Упомянутый эпизод в «Армиде» в начале XVIII столетия служил предметом особенно бурных дебатов. В частности, не только сцена соблазнения Убальда Мелиссой, но и все четвертое действие, населенное второстепенными персонажами и морализаторскими диалогами, воспринималось как досадная помеха на пути к драматической развязке в финале оперы (см., например, заметки во «Французском Меркурии» за ноябрь 1724 года, май и декабрь 1725-го: Mercure de France, Nov. 1724, P. 1454; May 1725, P. 922; Décembre 1724, P. 2815).

– фрагменты из второго, а также почти все картины четвертого действия (включая удаленные сцены 3 и 4) в «Исиде» 1704 года.

Сокращения часто затрагивали танцы и ариетты, написанные в бинарных формах AAB или AABB: сведение формы до ABB или AB позволяло выиграть сценическое время и убрать длинноты, которые придавали действию излишнюю тяжеловесность. Отказ от словесного повтора в некоторых редакциях позволял также преодолеть сентенциозность, типичную для стиля Кино. Как писал Флориан де Шастеллюкс (французский переводчик известного оперного эссе Франческо Альгаротти), «из всех словесных повторов я не знаю более искусственных и нелепых, чем те, которые используются на нашей оперной сцене, где музыкант вынужден повторно скандировать окончание каждого куплета, даже если куплет начинаются с союзов “и” или “но”. Следует также отметить, что, если этот повтор сопровождается одной и той же мелодией, это не привносит в действие ни разнообразия, ни экспрессии; так что актеры уподобляются светским щеголям, которые постоянно повторяют свои остроты, боясь, что их кто-то не расслышит» [13, *47*].

Внесенные изменения могли быть отменены в последующих возобновлениях — особенно в 1740-е годы, когда редакторы заново пересматривали и перекомпановывали отдельные сцены. Однако чаще всего сделанные однажды правки в дальнейшем сохранялись: новые купюры накладывались на более ранние, из-за чего одни и те же эпизоды всё больше урезались[200].

Впрочем, даже многочисленные сокращения мало сказывались на продолжительности спектаклей. Судя по всему, именно растянутый хронометраж являлся одной из главных причин упомянутых купюр. Современники отмечали, что энергичная исполнительская манера, которой так славился коллектив Академии музыки при жизни автора «Армиды», сошла на нет: темпы исполнения

[200] Армеллини называет такой подход «кумулятивной редакцией» (revisione di tipo accumulative) [123, *111*].

стали более медленными, а дисциплина — распущенной. Так, аббат Дюбо в «Критических размышлениях» (1719) пишет, что недостаточно динамичная, «расхлябанная» манера исполнения опер Люлли создавала у слушателей начала XVIII века ощущение замедленного течения музыкального времени [19, *318*]. Однако истинной причиной замедления скорее всего служила «итальянизация» вокальных номеров — появившаяся в начале столетия тенденция украшать пение эффектными фигурами и пассажами, которые значительно увеличивали продолжительность звучания речитативов и ариозо в спектакле[201], обнажая тем самым длинноты. В частности, именно к такому выводу приходит в эссе «О свободе музыки» Д'Аламбер: «[Люллистский] Речитатив, который мы столь ценим в наших операх и восхваляем за его простоту, сегодня как никогда смертельно скучен. Актеры, дабы блеснуть голосом, думают только о том, чтобы кричать и растягивать звуки. Живость подачи, столь необходимая для речитатива, им совершенно неизвестна <…>. Со времен Люлли наш речитатив не только ничего не выиграл, но и утратил ту устремленность, которую придал ему этот художник и которую мы должны попытаться вернуть. <…> Столь щедро расточаемые каденции, выдержанные ноты, апподжиатуры всегда будут непреодолимым препятствием для живости восприятия и наслаждения речитативом» [7, *425–426*]. В итоге, как пишет Руссо в «Письме о французской музыке», все, кто видел оперы Люлли при жизни композитора или в самом начале нового столетия, единодушно признавали, что позднее их продолжительность стала намного больше. Поэтому всякий раз, когда эти сочинения возобновлялись, редакторам приходилось делать в них значительные сокращения [3, *203*].

Вставные номера. Между тем, с 1690-х годов, наряду с сокращением отдельных сцен, активно развивается и прямо противоположная тенденция — их *расширение* за счет новых вокальных и танцевальных фрагментов, которыми

[201] Интерпретация сочинений Люлли в XVIII веке — особенно с точки зрения темпа — до сих пор остается предметом споров историков. Впрочем, как отмечают А. А. Панов и И. В. Розанов, даже авторы музыкальных руководств XVIII века, слышавшие музыку Люлли на сцене и пытавшиеся зафиксировать темп ее исполнения, нередко расходились во мнениях [99; 100].

«укомплектовывают» оперные дивертисменты. Во многом это была попытка угодить вкусам слушателей, восторгавшимся стилевой новизной популярных в то время «опер-балетов» с новомодными танцами и ариями в итальянской манере.

Так, на смену почтенным танцам «версальских времен» приходят миниатюры в современном вкусе — менуэты, ригодоны, тамбурины, мюзеты, контрдансы и пастурели. Авторы новых танцев в большинстве своем оставались анонимными (не исключено, что сочинением занимались сами редакторы), однако их хореографическая интерпретация всегда имела широкий резонанс. Впоследствии наиболее понравившиеся публике мелодии появлялись на страницах разнообразных танцевальных трактатов и сборников пародий (см. примеры 11–12)[202].

В то же время постановщики включали в дивертисменты новые арии в итальянском стиле (порой на итальянском же языке) — с виртуозными вокальными пассажами, облигатными инструментами, нередко в форме da capo[203]. В отличие от анонимности авторов балетных номеров, имена композиторов этих арий были хорошо известны парижской публике — так, их сочинением занимались Андре Кампра, Батистен Штюк, Тессен Бертен де Ладуэ, Антонио Кальдара и другие видные музыканты[204]. Добавленные арии не появлялись в печатных партитурах вплоть до 1740-х годов, однако в начале века их часто издавали в виде отдельных брошюр или сборников для музицирования —

---

[202] В частности, отметим «Новое собрание бальных и балетных танцев» (Nouveau recüeil de dance de bal et celle de ballet, 1712) Пекура [463], а также антологию, изданную Балларом, — «Вакхические пародии на оперные арии и симфонии» (Parodies bachiques sur les airs et symphonies des Opera, 1695) [462], «Новые вакхические пародии» в трех томах (Nouvelles parodies bacchiques <…>, 1702) [460] и четыре выпуска «Новых пародий и неизвестных водевилей» (Les parodies nouvelles et les vaudevilles inconnus», 1730–1731) [436]. Из репертуарных опер здесь чаще всего встречаются фрагменты из «Тезея», «Беллерофонта», «Роланда» и «Фаэтона» Люлли, «Гесионы» и «Танкреда» Кампра.

[203] Среди добавленных арий встречаются также небольшие ариозо в бинарных формах или же в форме рондо.

[204] В некоторых случаях сами композиторы делали редакцию и включали туда некоторые новые арии, как было, например, в случае с «Гесионой» Кампра (1709) [425] и «Аяксом» Бертена де Ладуэ (1716) [426].

обязательно с указанием «полных выходных данных»: названия постановки, акта и сцены, а также имен композитора и первого исполнителя (см. таблицу 17).

Таблица 17. Арии, добавленные в возобновляемые оперы в 1708–1712 годы[205]

Опера, год создания	**Год возобновления**	**Добавленные арии**	**Автор арий**	**Исполнитель**
П. Коласс. «Фетида и Пелей», 1689	1708	« Régnez, belle Thétis…» «Trompettes, éclatez…»	А. Кампра	Мадемуазель Дан
		«Venez, régnez aimables jeux…»		Мадемуазель Пуссен
		«Non sempre guerriero…»	Б. Штюк	Мадемуазель Дан
А. Кампра. «Гесиона», 1700	1709	« La terre sur les deux…»	А. Кампра	Мадемуазель Дан
		« Charmante mère des amours…»		Мадемуазель Милон
		« L'Amour s'envole…»		Мадемуазель Дан
Ж.-Б. Люлли. «Роланд», 1685	1709	«Son corne farfalleta…»	Б. Штюк	Мадемуазель Дан
Ж.-Б. Люлли. «Фаэтон», 1683	1709	« Nouveau Soleil…»	А. Кампра	Мадемуазель Дан
		«Navicella frascoglie…»	А. Кальдара	
Ж.-Б. Люлли. «Атис», 1676	1709	« Reine des Dieux…» «Dieu de l'Hymen…»	Т. Бертен де Ладуэ	Мадемуазель Дан
Ж.-Б. Люлли. «Психея», 1678	1713	«Aimée, régnez »	Т. Бертен де Ладуэ	?
Т. Бертен де Ладуэ. «Аякс», 1716	1716	«Amours, volez…»	Т. Бертен де Ладуэ	Месье Мёрер

Хотя вставные номера на первых порах были единичными, само появление подобной практики показывает, что постановщики в начале столетия осознавали не только затянутость люллистских опер, но и их стремительно устаревающую стилистику. По сути дела, включение в спектакль новых танцев и арий было

[205] Приведенные арии, имена их создателей и исполнителей взяты из следующих сборников: «Избранные арии, добавленные в различные оперы с 1698 года и до наших дней» (Recueil d'Airs ajoutez à différents opéra <…>, 1734) [466], «Новые арии, добавленные в оперу "Гесиона", возобновленную в театре 19 июля 1709 года» (Airs nouveaux, ajoutez à l'opera d'Hesione <…>, 1709) [425], «Новые арии, добавленные в оперу "Зефир и Флора" (Airs nouveaux ajoutez à l'opéra de Zéphire et Flore, 1715) [423], «Новые арии господина Бертена, добавленные в оперу "Атис" и исполненные мадемуазель Дан в декабре 1709 года» (Airs nouveaux composez par Monsieur Bertin, ajoutez à l'opera d'Atys; et chantés par Mademoiselle Dun, 1709) [424].

первой попыткой редакторов адаптировать почтенные сочинения к современным музыкальным реалиям, сохранив при этом композицию первоисточника. Казалось бы, добавленные фрагменты должны были диссонировать с остальным музыкальным текстом, но в реальности подобная «оптимизация» не вызывала недовольство у слушателей, — напротив, примиряла их с консервативным оперным репертуаром.

Вместе с тем, к 1740-м годам становится очевидным, что потенциал сокращений и музыкальных вставок не безграничен, и для поддержания жизни в старых сочинениях требуются более фундаментальная музыкально-поэтическая «перепланировка» и пересмотр существующих подходов к редактированию возобновляемых на сцене оперных сочинений.

2.2. Редакции 1740-х — 1760-х годов: «перепланировка»

2.2.1. Драматургические и музыкальные нововведения

В 1733 году появляется «Ипполит и Арисия» Рамо — сочинение, которое символично подводит черту под предшествующим отрезком истории музыкальной трагедии. Впервые услышав эту оперу, зрители были поражены отнюдь не новизной сюжета (либретто аббата Пеллегрена как раз не выходит за рамки традиции Кино), а смелостью ее музыкального языка и необычайной плотностью музыкальных событий. «В этой опере музыки хватит на десять! Этот человек затмит всех нас», — скажет присутствующий на премьере Кампра (цит. по: [304, *21*]). Хотя мнение общественности по поводу оперного дебюта Рамо было неоднозначным — одни критики находили музыку композитора слишком ученой и шумной, другие отмечали опасность возросшей самостоятельности музыки для трагического жанра: переключая внимание на пение и на игру инструментов, слушатели могли упустить из вида поэтический текст, — «Ипполит и Арисия» и последующие сочинения композитора оказали огромное влияние на парижскую публику, раздвинув границы музыкальной выразительности.

С другой стороны, за прошедшие с момента смерти Люлли десятилетия исполнительская традиция Академии музыки претерпела значительные изменения — они затронули не только вокальную стилистику (которая, как упоминалось выше, заметно «итальянизировалась»), но и состав оперных хора и оркестра, оркестровую фактуру и гармонический язык.

Наиболее важные реформы были связаны с **оркестром** — в первую очередь, со струнной группой, которая под влиянием итальянского стиля постепенно утрачивает свою французскую идентичность. Так, начиная с 1720-х годов из партитур исчезает главный рудимент люллистской эпохи — баритоновые скрипки (quintes). Однако оперные композиторы далеко не сразу отказываются от привычной пятиголосной фактуры: чтобы заполнить возникшие пустоты в средних голосах, они добавляют партию второй сопрановой скрипки (2e dessus de violon), тогда как четырехголосная фактура окончательно входит в практику лишь в 1740-е годы (см. таблицу 18).

Таблица 18. Состав струнной группы в 1720-е — 1730-е годы[206]

Инструменты	**Сопрановые скрипки** (dessus de violon); *могли разделяться на первую и вторую партии*	**Альтовые скрипки** (haute-contre)	**Теноровые скрипки** (tailles)[207]	**Басовые скрипки** (basses de violon)
Количество исполнителей	14–16	3	3	6–8 (*+ 1 контрабас*)

Как отмечает Росоу, вплоть до середины века редакторам редко удавалось нивелировать разрыв между басовым и теноровым голосами, возникший из-за отсутствия баритоновых скрипок. Однако именно стремление сгладить этот недостаток в конечном счете дало импульс к модернизации гармонического письма в старых сочинениях (введению нетипичных для стиля Люлли каденционных оборотов и созвучий) и, в то же время, к введению многочисленных

[206] Количество исполнителей приводится по материалам исследования Ж. де Лагорса [236, *25–26*].
[207] Примерно в 1750-е годы партии альтовых и теноровых скрипок объединятся в одну альтовую.

облигатных партий и усложнению оркестровой ткани с помощью новых ансамблевых сочетаний [275, *49*].

Подобный подход демонстрирует, например, редакция «Армиды» 1745–1746 года, которую можно считать новой вехой в постановочной практике того времени. Так, вопреки существовашим подходам, Ребель и Франкёр тшательно пересматривают оркестровую партитуру, стараясь сгладить возникшие шероховатости голосоведения. В качестве примера можно сравнить фрагмент одной и той же оркестровой прелюдии из четвертого акта в упомянутой редакции и более ранней редакции 1698 года (примеры 13–14).

Еще ранее (со времен «Альционы» Маре, исполненной в 1706 году) вместе с басовыми скрипками время от времени также начинает звучать контрабас — новинка, привезенная из Италии еще в начале столетия[208]. Контрабас долгое время воспринимался в Париже как инструментальная диковина и включался в партитуры исключительно для усиления драматического эффекта в сверхъестественных сценах — бурь, колдовства или явлений демонов. Лишь в 1730-е годы, когда место струнного баса займут итальянские виолончели (не способные исполнять столь низкие звуки), контрабас станет постоянным участником оперного оркестра.

Помимо низких струнных в 1730-е годы обретают самостоятельность и духовые инструменты, которые до этого момента лишь дублировали партии струнных в хорах, танцах и оркестровых эпизодах, а потому не фиксировались в партитуре. Однако начиная с опер Рамо, ценившего красоту и своеобразие этих тембров, духовые инструменты звучат соло и образуют причудливые ансамбли, выделяясь из оркестровой фактуры[209].

---

[208] Этот инструмент стал частью оркестра Оперы благодаря композитору и виолончелисту Мишелю Пиньоле де Монтеклеру, в коллекции которого был неаполитанский контрабас. Начиная с премьеры «Сциллы» Теобальдо де Гатти (1701), музыкант часто играл на инструменте вместе с малым хором (petit choeur) в сценах стихийных бедствий и колдовства, дублируя октавой ниже партию басовых скрипок. Подробнее об истории появления этого инструмента во Франции см. статью А. В. Булычевой [65].

[209] В «Зороастре» (1749) Рамо впервые ввел в оперную партитуру кларнет [284, *58*].

Наконец, к середине века малый оркестровый хор (petit choeur) почти полностью интегрируется в большой (grand choeur)[210]: сольные струнные и духовые инструменты примыкают к основному оркестру, в то время как от малого хора остаются клавесин, несколько виолончелей и контрабас, которые по-прежнему аккомпанируют пению.

Другой важной областью изменений становится **композиция дивертисментов**. С одной стороны, массовые сцены трагедий как никогда прежде разрастаются в размерах, вбирая в себя всё новые танцы и ариозо. В то же время наблюдается и обратная тенденция: в операх Рамо и его современников дивертисменты зачастую утрачивают свою барочную калейдоскопичность, приобретая бóльшие цельность и динамизм благодаря продуманной тональной драматургии, тембровым акцентам и использованию полифонических средств. Однако если первый подход был давно взят на вооружение оперными редакторами, которые «доукомплектовывали» дивертисменты новосочиненными или заимствованными номерами, то второй требовал большей изобретательности.

Так, в 1743 году Детуш создает новую версию своей трагедии «Каллироя», которая, несмотря на зрелищность истории и экспрессивность музыкального языка, не пользовалась у публики такой же любовью, как более традиционные «Амадис Греческий» и «Омфала». Реорганизация оперного оркестра, а также открытия Рамо (которого Детуш горячо поддерживал) побудили его создать новые увертюру (пример 15) и инструментальные прелюдии и танцы в отдельных сценах.

Однако наиболее важные, концептуальные правки в этой версии были сделаны в дивертисментах из второго и пятого актов, которые по праву можно назвать вершиной музыкально-драматического мастерства композитора. В обновленной сцене ярости Детуш достигает сильного художественного эффекта за счет перекомпановки музыкального материала: противостояние жреца Кореса

[210] Формальное разделение на малый и большой хоры существовало вплоть до 1790-х годов, однако на практике различия между группами оркестра к середине века нивелировались [236, *25*].

и народа, облеченное в имитационную форму и разворачивающееся на фоне трепещущих пассажей струнных (композитор использует divisi скрипок) и фаготов, сопоставимо с лучшими оперными страницами Рамо. В финальной же сцене композитор максимально ужимает действие, редуцируя поэтический и музыкальный тексты и высвечивая тем самым трагическую фигуру жреца, — в итоге опера заканчивается не этикетным эпизодом оплакивания, а резко обрывается «глухой» репликой умирающего Кореса (пример 16).

Подобный подход — основательная переработка композиции сочинения и пересмотр его музыкальной стилистики — был непривычен для постановочной практики. Ранее штатные редакторы не стремились кардинально переосмыслить репертуарные сочинения. Их задачей скорее было создать *иллюзию новизны* у слушателей с помощью сокращений и вставок, не требующих больших усилий и временны́х затрат. Даже упомянутые оркестровые нововведения почти не отражались в партитурах: редакторы механически вычеркивали партию баритоновых скрипок, в исключительных случаях меняя голосоведение в окружающих ее оркестровых голосах.

Однако на фоне новаторских опусов Рамо, а также других его современников — особенно Мондонвиля, Муре, Ребеля и Франкёра — старый репертуар неизбежно начинает казаться слушателям архаичным. Тем самым прежняя тактика дирекции театра — создание видимости, что почтенные оперы возобновляются в своем «первозданном» виде (без редакторского вмешательства) — перестает быть актуальной. Чтобы доказать их жизнеспособность, требовался принципиально иной подход. Редакционные правки (даже если это были всё те же сокращения и вставные номера) следовало широко афишировать, а каждая новая версия оперы должна была преподноситься публике как верх совершенства по сравнению с более ранними постановками.

В этом смысле важнейшей вехой в истории оперных возобновлений стал приход в театр Франсуа Ребеля и Франсуа Франкёра, которые опробовали и внедрили новые способы «перепланировки» и репрезентации старых опер в согласии с современными музыкальными вкусами и исполнительской практикой.

2.2.2. Оперные редакции Ребеля и Франкёра

Старые оперы, новые идеи. В 1748 году в проекте обновленного устава Оперы появляется примечательная статья. В ней заявлено, что «ни одна из старых работ, принадлежащих театру, теперь не может быть возобновлена на сцене до тех пор, пока она не будет рассмотрена инспекторами; им следует внести правки, дополнения или сокращения, которые они сочтут необходимыми»[211]. По сути дела, это положение придавало публичной огласке деятельность редакторов и давало им неограниченную свободу действий, возлагая, в то же время, на них ответственность за успех всей постановки.

Хотя предложенный проект «Правил» в итоге не был обнародован, Франсуа Ребель и Франсуа Франкёр, с 1740-х годов занимавшие пост инспекторов Оперы, взяли на вооружение содержащийся в нем принцип, сделав обновление старого оперного наследия основой своей репертуарной политики. Уже в первые годы руководства они вывели формулу успешного возобновления: дорогое, технически совершенное сценическое оформление, тщательная редактура поэтического и музыкального текстов и, самое важное, широкое освещение всех нюансов постановочного и редакционного процессов в прессе. Так, начиная с 1740-х годов в парижских газетах впервые разглашаются имена создателей новых сценических версий и обсуждаются внесенные ими правки, а в печатных либретто появляются ремарки, описывающие те или иные изменения — сокращения, отмеченные фигурными скобками, и предисловия с подробными разъяснениями редакторов. Тем самым каждое из подготовленных Ребелем и Франкёром возобновлений (в общей сложности их было около тридцати; см. таблицу 19) становится заметным культурным событием и оживленно обсуждается в светских кругах.

---

[211] Règlement concernant l’Académie Royale de Musique; цит. по: [20, *297–298*]. Не исключено, что авторство этой статьи принадлежало Ребелю и Франкёру.

Таблица 19. Редакции старых опер, принадлежащие Ребелю и Франкёру[212]

	Опера	Дата возобновления
1740-е	*Люлли*. «Амадис Гальский»	8 ноября 1740
	Люлли. «Прозерпина»	31 января 1741
	Маре. «Альциона»	21 сентября 1741
	Бертен де Ладуэ. «Аякс»	2 августа 1742
	Люлли. «Фаэтон»	13 ноября 1742
	Кампра. «Гесиона»	1 марта 1743
	Люлли. «Роланд»	19 декабря 1743
	Л. Люлли, М. Маре. «Алкид»	15 октября 1744
	Люлли. «Тезей»	10 декабря 1744
	Детуш. «Амадис Греческий»	7 марта 1745
	Люлли. «Армида»	30 декабря 1745 (Версаль) / 7 января 1746
	Жерве. «Гипермнестра»	18 августа 1746
	Люлли. «Персей»	15 ноября 1746 / 1 марта 1747 (Версаль)
	Люлли. «Атис»	7 ноября 1747
	Саломон. «Медея и Ясон»	1 февраля 1748
1750-е	*Кампра*. «Танкред»	22 февраля 1750
	Колласс. «Фетида и Пелей»	24 ноября 1750
	Детуш. «Омфала»	14 января 1752
	Люлли. «Атис»	15 ноября 1753
	Колласс. «Фетида и Пелей»	14 ноября 1754
	Люлли. «Альцеста»	15 ноября 1757 (впервые эта версия была исполнена в 1754 году в Фонтенбло)

[212] Ребель был принят в штат в 1739 году, Франкёр — в сезоне 1741/1742 года. Однако их инспекторская должность не упоминалась в документах вплоть до выхода указа Людовика XV в августе 1743 года [273, *290*]. Тем самым вопрос авторства редакций 1740–1742 годов остается открытым. В 1754–1757 годах должность инспектора перейдет к Руайе и Левассёру; затем в 1757 году музыканты займут директорский пост и за ненадобностью устранят должность инспектора. Также известно, что с 1762 года композиторы передают бóльшую часть редакторских полномочий Пьер-Монтану Бертону (см. Приложения 1–2).

	Люлли. «Прозерпина»	14 декабря 1758
	Люлли. «Амадис Гальский»	6 ноября 1759
1760-е	*Люлли*. «Армида»	3 ноября 1761
	Кампра. «Ифигения в Тавриде»	16 ноября 1762[213]
	Кампра. «Танкред»	5 октября 1764
	Жерве. «Гипермнестра»	1 октября 1765
	Люлли. «Тезей»	7 ноября 1765 (Фонтенбло) / 13 декабря 1765 / 13 января 1767

Успех возобновлений 1740-х годов показал, что выход из сложившегося программного кризиса не обязательно должен заключаться в радикальном отказе от оперного наследия (которое, в реальности, привносило стилевое разнообразие в репертуар): требовался лишь более тонкий и изобретательный подход к его возрождению, чтобы обеспечить парижским слушателям новизну впечатлений от приобщения к любимой оперной классике.

О новом повороте в полемике касательно будущего старого люллистского наследия свидетельствует следующий примечательный эпизод. В 1753 году в аннотации к очередному переизданию «Параллелей между итальянцами и французами» аббата Франсуа Рагене неизвестный нам автор пишет: «Несколько лет назад директорам Оперы был предложен план, который мог сделать их предприятие очень прибыльным, если бы они нашли эффективные средства для его осуществления. План состоял в том, чтобы пересмотреть большинство наших старых опер; эту задачу должны были поручить г-ну Рамо — несомненно, наиболее подходящей кандидатуре для такого предприятия. Подобная реформа была необходима во многих отношениях, и нет никого, кто бы не согласился с этим. Люлли, счастливо одаренный во всех аспектах Композиции, тем не менее раскрыл свой талант только в музыкальной декламации и пренебрег всем остальным. В наши дни его увертюры кажутся сухими и монотонными, его инструментальные мелодии вялы и грубы, его ариетты жалки и тривиальны.

[213] В этой редакции Ребелю и Франкёру принадлежит лишь одна сцена [273, *303*].

Фактура его трио и хоров достаточно богата, однако аккомпанементы слабы. Пока наши старые оперы столь несовершенны, не следует рассчитывать на то, что их удастся успешно возродить. И тогда большинство наших старых работ канут в Лету. <…> Зачем же лишать себя столь богатого наследства? Зачем отказываться от наследия, которое можно скомпоновать и расширить, приложив к этому лишь немного усилий?» [43, *35–40*].

В этой цитате тесно сплетаются два взгляда на старое искусство, получившие распространение в Париже середины XVIII века и имевшие куда больше сторонников, нежели агрессивная риторика фракции энциклопедистов — приверженцев буффонов и итальянского искусства. С одной стороны, оперы времен Короля-Солнца уподоблялись величественным архитектурным зданиям, отдельные детали которых обветшали и нуждались в реставрации. С другой стороны, многие мыслители этого времени разделяли концепцию прогресса в искусстве и считали, что оперный жанр неуклонно совершенствуется с годами, а потому любое новое творение по определению превосходит достижения старых мастеров. Однако и музыкальная мода, требующая разнообразия и легкости, и прогресс, достигнутый оперным искусством к середине XVIII века, оправдывали не отказ от старых опер (как казалось некоторым просветителям), а скорее более фундаментальный подход к их переработке. Оставалось лишь решить — каким образом следует проводить пресловутую «адаптацию».

Спустя год после публикации «Параллелей» в свет выходит брошюра «Дух музыкального искусства, или Размышления о музыке и ее составляющих» (L’esprit de l’art musical, ou Réflexions sur la musique et ses différentes parties, 1754) композитора и теоретика Шарль-Анри де Бленвиля [9] (иллюстрация 7). В работе этого молодого, но весьма амбициозного автора рассматриваются разнообразные музыкально-эстетические вопросы и, помимо прочего, предлагается нетривиальный и весьма практичный взгляд на будущее старого оперного репертуара. Бленвиль занимает позицию недогматичного консерватора, который с точки зрения профессионального музыканта (а не просвещенного любителя)

размышляет о том, что составляет непреходящую ценность оперного канона, а что не прошло проверку временем и должно быть усовершенствованно или заменено.

В своих рассуждениях композитор отталкивается от упомянутой идеи прогресса, представляя историю французской оперы как череду творческих личностей — Ламбер и Люлли, Кампра и Детуш, Рамо и буффоны, — с именами которых он связывает основные этапы оперной эволюции [9, *82*]. Именно историзм мышления отличает позицию Бленвиля от ограниченных представлений энциклопедистов — это позволяет ему не только дать непредвзятую оценку прошлому, но и достаточно точно предсказать будущее[214]. В глазах Бленвиля «отмена» французской оперы, за которую ратовали Гримм и Руссо, не решит существующих проблем, однако он чужд и «рабской» (как он сам ее определяет) привязанности старым традициям [9, *98*]. Бленвиль считает, что для сохранения старого репертуара необходим изобретательный, свободный от предрассудков подход; поэтому он столь терпим к современным музыкальным новациям, будь то последние сочинения Рамо или представления буффонов.

На страницах брошюры Бленвиль предлагает рецепт излечения от «пороков», поразивших старое оперное наследие. Размышления композитора во многом созвучны приведенным выше словам редактора «Параллелей». Бленвиль считает, что непреходящая ценность люллистских опер — это музыкальная декламация: диалоги и монологи героев. При этом все хоры, симфонии и дивертисменты «скучны и неинтересны», что стало очевидным после опер Рамо [9, *110*]. Сравнивая произведения Люлли с прекрасным архитектурным зданием, фасад которого кажется запущенным, Бленвиль предлагает сохранять наиболее важные монологические и диалогические сцены, безжалостно отсекая все длинноты. Однако он сомневается, что старые методы редактирования — очередные сокращения или замена отдельных ариетт и танцев новыми — по-прежнему способны доставить удовольствие публике. По мнению композитора,

[214] В частности, композитор предсказал в трактате появление старых опер на новое либретто. Ошибся он лишь со сроками, предположив, что для подобного предприятия понадобится как минимум десятилетие.

редактору необходимо «вжиться» в первоисточник и заново «пересобрать» (практически пересоздать) его, используя современный музыкальный язык — так, как сделал бы сам автор, доживи он до середины XVIII столетия.

Незадолго до публикации брошюры Бленвиль подобным же образом предпринял попытку переосмыслить «Тезея» Люлли в духе современности. Известно, что его опера была исполнена в приватной обстановке в ноябре 1765 года[215], однако так и не увидела большой сцены — тяжело переживая критику, композитор, очевидно, уничтожил партитуру. По этой причине сложно оценить степень переработанности оригинального сочинения. Современные исследователи обычно представляют «Тезея» Бленвиля как совершенно новый опус, однако сам композитор относился к своей работе скорее как к новой редакции: так, в свою защиту Бленвиль называет причинами неудачи «недостатки исполнения» и, что примечательно, «опрометчивость, с которой он *поправил* (курсив мой. — *А.Х.*) речитатив Люлли» [9, *114*].

Последнее замечание особенно ценно, поскольку в период «войны буффонов» и последующие годы люллистские речитативы становятся наиболее обсуждаемой и спорной стороной редакционного процесса, доставлявшей постановщикам немало сложностей. В то время как одни слушатели мечтали возродить старую манеру декламации времен Люлли (о которой, между тем, они могли судить лишь по рассказам пожилых театралов), другие, напротив, жаловались на монотонность речитативных сцен в возобновляемых операх, призывая к их усовершенствованию. Но каким образом следовало действовать редакторам — сокращать текст в наиболее затянутых монологах или диалогах, переритмизовывать их, делая смены гармонии не столь частыми и хаотичными, или же насыщать вокальной мелизматикой в итальянской манере, подобно ариеттам, — единого мнения у критиков не было.

Например, литератор Николя Брикёр де Ла Диксмери в «Письмах о нынешнем состоянии зрелищ» (Lettres sur l’état présent de nos spectacles <…>,

[215] Спонсорами постановки выступили маркиз де Стенвиль и граф де Бисси, благодарность которым Бленвиль выражает в брошюре [9, *113*].

1765), сравнивая люллистские речитативы с архитектурными шедеврами Микеланджело, Бернини, Манфреди и Перро, пишет, что гениальность создателя и почтенный возраст воздвигнутых им «храмов» и «дворцов» — отнюдь не повод отказываться от пышного «внутреннего убранства». Брикёр считает, что длинные сцены, музыкальное однообразие и монотонность актерской декламации недопустимы в современных реалиях, при всем пиетете перед их создателями [10]. Однако и украшения, о которых говорит литератор, не являлись панацеей от недостатоков старых речитативов: многие современники, подобно Руссо, обрушивались с критикой на трели, каденции, апподжиатуры — всю эту «надоедливую мишуру» [3, *206*], которой певцы нередко злоупотребляли, пытаясь оживить и без того длинные повествования.

Экономность некоторых цензоров доходит до того, что они призывают не только отказаться от вокальных украшений, но и упразднить любимые французской публикой хоры и танцы как «расходный материал», мешающий раскрытию драмы. Тем не менее в защиту этих традиционных для музыкальных трагедий элементов выступают видные театральные деятели того времени. Так, Жан-Жорж Новерр призывает не отказываться от дивертисментов, а переработать их, «разбавив простые и однообразные танцы более экспрессивными пьесами»: лишь это, с его точки зрения, все еще делает возможным исполнение опер почти столетней давности (цит. по: [155]). Оборонительную позицию занимает и Брикёр: по мнению литератора, хотя пышные люллистские хоры грешат всевозможными повторами, они всё же являются главным украшением французских музыкальных трагедий, роднящим их с наследием античной эпохи [10, *55*].

В то время как теоретики предлагали всевозможные сценарии реставрации старых опер — но еще чаще вели абстрактные дискуссии на этот счет, — Ребель и Франкёр планомерно и весьма успешно воплощали многие из предложенных идей в жизнь. Начав с очередных сокращений и добавлений, они в конечном счете провели глубинную «переориентацию» репертуарных опер на современный вкус. Тем самым, сохранив столь любимый меломанами ветхий «фасад» музыкальных

трагедий, они предложили для люллистских монологов и диалогов новую, более привлекательную музыкальную «обстановку».

Сокращения. Рубеж 1730-х и 1740-х годов был временем активного сокращения текстов старых опер. Тем не менее, унаследовав от предшественников впечатляющий запас усеченных версий, Ребель и Франкёр не довольствовались предложенными купюрами, продолжив существующую практику и возведя ее на новый уровень. Многочисленные купюры и другие изменения (приведенные в таблице 20) показывают, насколько тщательным и критическим был подход редакторов к возобновляемым сочинениям.

Таблица 20. Купюры в возобновлениях 1740-х — 1760-х годов[216]

Опера	Купюры
Оперы Люлли	
«Альцеста»	***версия 1754 года*** (*Фонтенбло*) [364] ▪ **опущен Пролог;** ▪ **опущены сцены:** **I-3** (диалог Стратона и Ликас); **II-1** (диалог Цефизы и Стратона); **V-5** (монолог спускающегося на колеснице Аполлона). ▪ **сокращены сцены:** **III-5 (**несколько хоровых повторов в дивертисменте); **V-3** (трио Ликаса, Стратона и Цефизы).
	версия 1757 года (Пале-Рояль)[365] ▪ сокращено несколько реплик второстепенных героев в сценах **II-4** и **V-6**[217].
«Амадис Гальский»	***версия 1759 года*** [370] ▪ **сокращены сцены:** **I-1** (фрагмент ариозо Амадиса со слов «Ah! que l'amour paroît charmant!»); **I-2** (часть реплик в диалоге Коризанды и Флорестана); **I-3** (около половины текста сцены, начиная со слов Флорестана «Amadis punit les Ingrats» и заканчивая трио героев «Trop heureux qui peut s'engager»); **II-7** (дуэт пастушек «Aimez, soûpirez, cœurs fideles»); **III-2** (фрагмент трио Флорестана, Коризанды и Аркабонны); **IV-6** (фрагмент хора слуг Аркабонны);

[216] В таблице представлены избранные постановки, исполненные в период руководства Ребеля и Франкёра. В сокращенных обозначениях сцен римская цифра указывает на акт; арабская — на номер сцены. Купюры приводятся в соответствии с текстами печатных либретто, изданными по случаю постановок (ссылки на них даны в квадратных скобках).

[217] В каждой новой редакции оперы правки, сделанные ранее, как правило сохранялись.

	V-2 (дуэт Амадиса и Орианы «Ma douleur eût été mortelle» и несколько диалогических реплик героев, ранее разделяющих монолог Орианы; заключительный речитатив Амадиса «Je vous promets», повторяющий слова хора).
«Армида»	***версия 1745–1746 года*** [375; 376] ▪ **сокращено** несколько реплик Славы и Мудрости в Прологе; ▪ **сокращены сцены:** **II-4** (первый куплет ариетты Пастушки «On s'étonneroit moins que la saison nouvelle»); **III-2** (речитатив Фенисы «Que vôtre art seroit beau!»); **IV-1** (несколько реплик Датского рыцаря в диалоге с Убальдом, повтор дуэта «Redoublons nos soins, gardons-nous») **IV-3** (заключительные речитативы Датского рыцаря «Je vois le danger» и Убальда «Non, je n'ay point…»)
	версия 1761 года [378] ▪ **опущен Пролог**; ▪ **сокращены сцены:** **I-1** (ариозо Сидонии «Vous troublez-vous d'une image legere»); **II-4** (целиком сокращена упомянутая выше ариетта Пастушки); **II-2** (несколько реплик Сидонии и Армиды в начале сцены); **IV-2** (первый куплет ариетты Люсинды «Il faut que tout aime»).
«Атис»	***версия 1747 года***[218] [383] ▪ **сокращена** сцена **I-3** (фрагмент диалога Сангариды и Атиса); ▪ две заключительные сцены **V-6** и **V-7** сокращены и составлены в одну.
	версия 1753 года (*Фонтенбло*) [384] ▪ **опущен Пролог;** ▪ **сокращены сцены:** **I-4** (заключительный дуэт Сангариды и Дорис); **III-4** (опущена вся первая часть дивертисмента за исключением ариозо Сна «Dormons tous», а также целиком ариетта Фантаза из второй части); **V-6** (вторая половина сцены, начиная со слов Кибелы «Atys, il est trop vray, ma rigueur est extresme»).
«Персей»	***версия 1746 года*** [395] ▪ **опущена первая сцена Пролога;** ▪ **сокращены сцены:** **2 сцена Пролога** (опущен речитатив Добродетели «Fuyons de la grandeur» и второй куплет ариетты Мегатима[219]); **I-1** (трио Кассиопеи, Меропы, Цефея); **II-3** (трио Кассиопеи, Меропы, Цефея); **IV-4** (редакторы оставили только дуэт Кассиопеи и Цефея; сама же сцена объединена со следующей).
«Прозерпина»	***версия 1758 года*** [404] ▪ **опущен Пролог;** ▪ **сокращены сцены:**

[218] Причина столь скромного количества купюр в этой и последующей версиях заключается в том, что либретто было основательно переработано ранее — к постановке 1736 года [381].
[219] В версии 1737 года это был дуэт Мегатима и Фронима [394].

	I-1, **III-2**, **III-5**, **IV-3** (некоторые реплики второстепенных персонажей); **IV-5** (речитатив Плутона «Que l'on suspende icy…»); **III-1** (фрагмент хора). ▪ опущены дуэты Алфея и Аретузы (**II-5**, **III-2**)
«Роланд»	***версия 1743 года*** [410] ▪ **сокращены сцены**: **I-4** (некоторые реплики Медора); **I-6** (второй куплет дуэта островитян со слов «Sans les amours…»); **II-1** (трио Темиры со слугами Анжелики); **II-5** и **III-4** (диалогические реплики Анжелики и Медора); **II-5**, **III-6** и **V-3** (сокращены хоровые повторы); **III-1** (диалогические реплики Медора и Темиры); **V-1** (диалогические реплики Астольфа и Ложистиллы).
	версия 1755 года [411] ▪ **опущен Пролог**; ▪ **расширены сокращения** реплик героев в сценах **II-5**, **III-1**, **III-6**
«Тезей»	***версия 1744 года*** [417] ▪ **опущена сцена I-5** (диалог Клеоны и Аркаса); ▪ **сокращены сцены:** **I-6** (речитатив Верховной жрицы «Prions, prions la Déesse» и следующее за ним трио с Эгле и Клеоной); **I-9** (речитатив Верховной жрицы «Le peril étoit redoutable» и следующий за ним хор жриц); **I-10** (речитативы Верховной жрицы сокращены и объединены; между ними также сокращен хор «Animez nos cœurs & nos bras»); **II-4** (диалог Дорины и Аркаса в начале сцены); **III-1** (дуэт Эгле и Клеоны); **III-2** (фрагмент диалога Эгле, Клеоны и Аркаса); **IV-7** (второй куплет «La seule affaire…» в дуэте пастушек); **V-7** (заключительный дуэт Аркаса и Клеоны).
«Фаэтон»	***версия 1742 года*** [400] ▪ **сокращены** хоровые куплеты свиты Астреи **в начале и конце первой сцены Пролога**, а также **во второй сцене Пролога**; ▪ **сокращены сцены:** **IV-2** (второй куплет хора Часов дня «Ne tardez pas…»)[220]; **V-4** (второй куплет ариетты Египетской пастушки «Puisqu'il fautqu'une chaîne nous lie…»).
Оперы преемников Люлли	
«Альциона» Маре	***версия 1741 года:*** *не содержит сокращений* [347]
	версия 1756 года [348] ▪ **опущен Пролог**; ▪ **сокращены сцены:** **V-2** (заключительный дуэт Альционы и Пелея);

[220] В более ранних версиях этот хор относится к предыдущей сцене — IV-1.

	V-4 (фрагмент ариозо Пелея со слов «Mais non, ne voyons…» и далее, а также заключительная реплика Альционы)[221].
«Аякс» Бертена де Ладуэ	***версия 1742 года*** [359] ▪ **опущены сцены II-2** (монолог Кассандры) и **IV-2** (диалог Аякса и Арбака); ▪ **сокращены сцены:** **3 сцена Пролога** (заключительное четверостишее речитатива Дианы в конце сцены); **III-1** (несколько реплик в диалоге Кассандры и Кореба); **III-2** (ариозо Верховного жреца «Venez, heureux Amans»); **IV-2**[222] (большой фрагмент диалога Кассандры и Аякса со слов «Qu'il obéïsse. Et vous, songez à l'y résoudre…» и их дуэт); **V-4** (несколько реплик героев).
	версия 1755 года [360] ▪ **опущен Пролог**; ▪ **сокращен** третий куплет ариетты Матроса «Ne craignons point de quitter le Rivage…» (**V-4**).
«Гипермнестра» Жерве	***версия 1742 года*** [354] ▪ **сокращены сцены**: **III-3** (сокращен первый куплет ариетты Пастуха «Les chaînes les plus belles»); **IV-1** (большой фрагмент ариетты Корифея в Эпиталаме со слов «Brillez, flambeau d'Hymen» и до конца).
	версия 1765 года [355] ▪ **опущен Пролог;** ▪ **сокращены сцены**: **II-5** (вырезан большой фрагмент диалога Линкея и Гипермнестры, начиная со слов Линкея «Par mon empressement…», а также их дуэт); **IV-1** (в Эпиталаме целиком сокращена ариетта Корифея).
«Медея и Ясон» Саломона	***версия 1749 года*** [331] ▪ **сокращены сцены:** **I-2** (несколько реплик из диалога Креузы и Ясона); **I-4** (полностью сокращены ариетты Амазонки и Коринфинянки, а также несколько хоровых рефренов); **II-3** (большой фрагмент диалога Нерины и Медеи, начиная со слов Нерины «Mais, dans fon changement…», и их дуэт); **III-2** (хоровой повтор и заключительная ариетта нимфы «Simplicetta Tortorella…»).
«Омфала» Детуша	***версия 1752 года*** [351] ▪ **сокращены сцены:** **I-4, III-4** (отдельные реплики персонажей в дивертисментах); **V-4** (заключительный монолог Геракла).

[221] В первоначальной версии либретто это была третья сцена V акта.
[222] Ранее это была сцена IV-2.

«Танкред» Кампра	***<u>версия 1750 года</u>*** [337] ▪ **сокращены сцены:** **2 сцена Пролога** (ариетта Волшебника «D'un Empire toujours favorisé des Cieux…»[223]); **III-4** (ариетта Дриады « Ce n'est point le Printemps»); **V-3** (речитатив Танкреда «Demeurez.... les plaisirs n'ont rien qui puisse plaire», обращенный к сражающимся).
«Фетида и Пелей» Коласса	***<u>версия 1750 года</u>*** [340] ▪ **сокращены сцены:** **I-4** (второй куплет хора Сирен); **II-6** (дуэт Юпитера и Фетиды).

Судя по приведенным выше купюрам, к середине века представление постановщиков и слушателей о «длиннотах» претерпело существенные метаморфозы. Если прежде сокращению подлежали малозначимые для сюжета и, особенно, общей композиции фрагменты (дополнительные хоровые рефрены, отдельные реплики в пространных диалогических сценах), то начиная с 1740-х годов в поле зрения цензоров попадают дуэты и трио, ариетты и даже речитативы и ариозо главных героев. Это указывает на важные изменения в восприятии драматургии как отдельно взятых сцен, так и целых актов в музыкальных трагедиях. Небольшие дуэты и трио, ариетты и ариозо, ранее привносившие приятное разнообразие в речитативные сцены и доставлявшие немалое удовольствие французским меломанам, теперь стали восприниматься скорее как досадная помеха на пути развития драмы.

Купюры, сделанные Ребелем и Франкёром, как раз отвечали этой новой тенденции. Например, в **диалогических сценах** редакторы, стремясь к последовательному и убедительному раскрытию того или иного аффекта, сокращали не только избыточные реплики персонажей (особенно если они прерывали пламенный монолог кого-либо из героев), но также ансамбли участников — в тех случаях, когда они не привносили ничего нового в развитие драматического сюжета. В одном случае это мог быть повтор уже прозвучавших ранее слов (как, например, в диалоге Цефея, Кассиопеи и Меропы из второго акта «Персея»; см. таблицу 21), в другом — малосодержательная рефлексия

[223] Ариетта была добавлена в оперу в 1729 году [335].

персонажей «по случаю», ослабляющая впечатление от предшествующего либо последующего напряженного диалога (приведем несколько подобных примеров из разных сочинений Люлли; см. таблицы 22–24).

Таблица 21. Люлли. «Персей», версия 1746 года. II акт, 3 сцена. Диалог Цефея, Кассиопеи и Меропы[224] [395]

SCENE 3 **Céphée, Cassiope, Mérope**	**СЦЕНА 3** **Цефей, Кассиопея, Меропа**
CEPHÉE L’Espoir dans nos cœurs doit renaître. Dieux, que Junon engage à servir son couroux, Dieux irritez, appaisez-vous! La vangeance du Ciel n’a que trop sçû paroître, Le Fils de Jupiter veut combattre pour nous, O Ciel! favorisez le Fils de vôtre maître.	**ЦЕФЕЙ** Надежда возродилась в наших сердцах. Боги, кого Юнона заставила служить своему гневу! Грозные божества, примиритесь! Слишком сурова месть небес. *Сын Юпитера сразится за нас.* *О, Небо! Будь благосклонно к Сыну твоего господина.*
ENSEMBLE Le Fils de Jupiter veut combattre pour nous, O Ciel! favorisez le Fils de vôtre maître.	**ЦЕФЕЙ, КАССИОПЕЯ, МЕРОПА** *Сын Юпитера сразится за нас.* *О, Небо! Будь благосклонно к Сыну твоего господина.*

Таблица 22. Люлли. «Армида», версия 1745–1746 годов. IV акт, 1 сцена. Диалог Убальда и Датского рыцаря [375; 376]

SCENE 1 **Ubalde, le Chevalier Danois**	**СЦЕНА 1** **Убальд, Датский рыцарь**
UBALDE, & LE CHEVALIER DANOIS Nous ne trouvons par tout que des gouffres ouverts. Armide a dans ces lieux transporté les Enfers. Ah! que d’objets horribles! Que des Monstres terribles!	**УБАЛЬД и ДАТСКИЙ РЫЦАРЬ** Не видно ничего, кроме разверстых бездн. Армида превратила это место в Ад. Ах, ужасные виденья! Что за страшные монстры!
UBALDE Celui qui nous envoie a prévû ce danger, Et nous a montré l’art de nous en dégager. Ne craignons point Armide ni ses charmes; Par ce secours plus puissant que nos armes, Nous en seront aisément garantis. Laissés-nous un libre passage, Monstres, allez cacher votre inutile rage Dans le gouffres profond d’où vous êtes sortis.	**УБАЛЬД** Приславший нас сюда предвидел морок И показал как победить его. Не страшна нам Армида и ее чары; Посох этот, что сильнее нашего оружия, От них легко нас защитит. Дайте ж беспрепятственно пройти, Монстры, укройте свою бессильную ярость В глубоких безднах, из которых вы выползли.
LE CHEVALIER DANOIS Allons chercher Renaud, le Ciel nous favorise Dans notre penible entreprise. Ce qui peut flater nos desirs, Doit à son tour tenter de nous surprendre; C’est desormais du charme des plaisirs Que nous aurons à nous défendre.	**ДАТСКИЙ РЫЦАРЬ** Вперед, искать Рено! Поможет Небо Нам в трудном начинанье. Но то, что льстит нашим желаньям, Попробует расставить сети нам; Отныне против силы наслаждений Должны мы устоять.

[224] Здесь и далее в таблицах 21–25 цветом выделены сокращенные фрагменты текстов.

UBALDE, & LE CHEVALIER DANOIS	**УБАЛЬД, ДАТСКИЙ РЫЦАРЬ**
Redoublons nos soins, gardons-nous Des périls agreables, Les enchantemens les plus doux Sont les plus redoutables.	Удвоим бдительность, бежим Опасностей отрадных: Чем слаще чары, Тем они губительней.
UBALDE	**УБАЛЬД**
On voit d'ici le séjour enchanté D'Armide & du Heros qu'elle aime! Dans ce Palais Renaud est arrêté Par un charme fatal dont la force est extrême. C'est là que ce Vainqueur si fier, si redouté, Oubliant tout jusqu'à lui-même, Est réduit à languir avec indignité Dans une molle oisiveté.	Вот обитель волшебная Армиды и Героя, ею пленённого! В этом Дворце Рено заточён Неодолимою, губительною силой. Сей Победитель, гордый, грозный Всё позабыв и самого себя Обречен с позором пребывать В изнеженном покое.
LE CHEVALIER DANOIS	**ДАТСКИЙ РЫЦАРЬ**
En vain tout l'Enfer s'interesse Dans l'amour qui séduit un coeur si glorieux; Si sur ce bouclier Renaud tourne les yeux, Il rougira de sa foiblesse, Et nous l'engagerons à partir de ces lieux.	Напрасно Ад старанья приложил Любовью сердце гордое сковать; Лишь взглянет на своей щит Рено, Как устыдится немощи своей, А там мы убедим его покинуть эти стены.

Таблица 23. Люлли. «Атис», версия 1753 года. I акт, 4 сцена.
Диалог Сангариды и Дорис; *фрагмент* [384]

SCENE 4 **Sangaride, Doris**	**СЦЕНА 4** **Сангарида, Дорис**
DORIS	**ДОРИС**
C'est le commun deffaut des Belles. L'ardeur des conquestes nouvelles Fait negliger les coeurs qu'on a trop tost charmez, Et les Indifferents sont quelquefois aimez Aux dépens des Amants fidelles. Mais vous vous esposez à des peines cruelles.	Вот общий недостаток всех красавиц: Манит их жар завоеваний новых, И вот уж быстро покорённые сердца забыты. И равнодушные порой милей им Влюбленных верных. Но вам грозят жестокие страданья.
SANGARIDE	**САНГАРИДА**
Toûjours aux yeux d'Atys je seray sans appas; Je le sçay, j'y consens, je veux, s'il est possible, Qu'il soit encor plus insensible; S'il me pouvoit aimer, que deviendrois-je? helas! C'est mon plus grand bon-heur qu'Atys ne m'aime pas. Je pretens estre heureuse, au moins, en apparence; Au destin d'un grand Roy je me vais attacher.	В очах Атиса мне не быть желанной — Я знаю, я смиряюсь. Желаю лишь Чтоб стал ко мне еще он безучастней; Влюбись он вдруг в меня, что делать мне? Увы! О счастье, что Атис меня не любит. Я притворюсь, что счастлива Свою судьбу связать с Царем великим.
SANGARIDE & DORIS	**САНГАРИДА И ДОРИС**
Un amour malheureux dont le devoir s'offence, Se doit condamner au silence; Un amour malheureux qu'on nous peut reprocher, Ne sçauroit trop bien se cacher.	Несчастную любовь, которая противна даже долгу, Мы на молчанье обречем; Несчастную любовь, достойную укора, Не утаишь от взоров.

Таблица 24. «Амадис Гальский», версия 1759 года. V акт, 2 сцена.
Диалог Орианы и Амадиса [370]

SCÈNE 2 **Oriane, Amadis**	**СЦЕНА 2** **Ориана, Амадис**
ORIANE Je vous aime constamment, Malgré vôtre changement. Dans une amour nouvelle Vous pourrez trouver plus d'appas: Mais vous n'y trouverez pas Un cœur plus fidele.	**ОРИАНА** Я люблю тебя всё также, Несмотря на твою измену. В новой любви Быть может больше прелестей: Но не найдешь ты Столь же верного сердца.
AMADIS Oriane, m'accusez-vous?	**АМАДИС** Ориана, меня винишь ты?
ORIANE Briolanie a des charmes trop doux, Je n'empêcheray que vôtre amour la suive...	**ОРИАНА** Чары Бриоланы слишком сладки, Не в силах помешать твоей любви последовать за нею…
AMADIS Ah! ne reprenez plus vôtre fatal couroux, Si vous souhaitez que je vive.	**АМАДИС** Ах! Не обрушивай свой смертоносный гнев, Коль хочешь, чтоб я жил.
ORIANE Vous aurez peu de peine à me desabuser, Amadis, contre vous à regret je m'irrite; Le dépit, que l'amour excite, Ne demande qu'à s'appaiser.	**ОРИАНА** [*речитатив*] Тебе несложно разубедить меня, Амадис, обида на тебя делает меня несчастной; Досаде, порожденной любовью, Нужно лишь умиротворение.
AMADIS Faut-il que vostre cœur se soit laissé surprendre, D'un soupçon qui nous coûte un si cruel tourment?	**АМАДИС** Неужели твое сердце внезапно стало жертвой Подозрения, что приносит столь жестокие мучения?
ORIANE C'est le deffaut d'un cœur tendre, De s'allarmer aisément.	**ОРИАНА** Это слабость нежного сердца, Которое легко встревожить.
ENSEMBLE Ma douleur eût été mortelle: Helas! j'allois y succomber. Ah! gardons-nous de retomber Dans une peine si cruelle	**ВМЕСТЕ** Моя агония была смертельной. Увы! Я собирался(лась) уступить ей. Ах! Остережемся же предаться вновь Столь жестокому страданью.
ORIANE Tout vous a dit Que je vous aime, Mes larmes, ma douleur extrême, Et jusqu'à mon dépit: Tout vous a dit Que je vous aime.	**ОРИАНА** [*ариозо*] Все говорило, Что я люблю тебя. Мои слезы, мое невыносимое страдание, К моей досаде Все говорило, Что я люблю тебя.
AMADIS Je vous promets De n'éteindre jamais Une flâme si belle. Je vous promets Une amour éternelle.	**АМАДИС** Обещаю тебе, Никогда не погаснет Пламя прекрасное. Обещаю тебе Вечную любовь.

В некоторых сокращениях можно заметить определенную *тональную логику*, которой следовали редакторы. Например, в третьей сцене IV акта «Армиды» (на протяжении предшествующих десятилетий регулярно подвергавшегося купюрам) Ребель и Франкёр сокращают заключительные ариетты Убальда и Датского рыцаря, пересматривая окончание предшествующего речитатива Убальда и завершая им действие. Изначально ариетты героев выполняли у Люлли роль плавного перехода от основной тональности акта (C-dur) к четвертой сцене, начинавшейся в a-moll (см. таблицу 25): в силу того, что эпизод с Убальдом, Датским рыцарем и демоном в обличье Мелиссы был изъят из либретто еще в начале века, неожиданная модуляция в конце третьей сцены утратила всякий смысл.

Таблица 25. Люлли. «Армида», версия 1745–46 годов. IV акт, 3 сцена. Диалог Убальда и Датского рыцаря [375; 376]

Первоначальная композиция сцены	**Тональный план**	**Версия 1745-1646 года**	**Тональный план**
СЦЕНА 3 **Убальд, Датский рыцарь**		**СЦЕНА 3** **Убальд, Датский рыцарь**	
Прелюдия	**C-dur**	**Прелюдия**	**C-dur**
Датский рыцарь Je tourne en vain mes yeux de toutes parts, Je ne vois plus cette beauté si chere. Elle échape à mes regards Comme une vapeur legere.	**C-dur**	**Датский рыцарь** Je tourne en vain mes yeux de toutes parts, Je ne vois plus cette beauté si chere. Elle échape à mes regards Comme une vapeur legere.	**C-dur**
Убальд Ce que l'amour a de charmant N'est qu'une illusion qui ne laisse aprés elle Qu'une honte éternelle. Ce que l'amour a de charmant N'est qu'un funeste enchantement.	**C-dur**	**Убальд** Ce que l'amour a de charmant N'est qu'une illusion qui ne laisse aprés elle Qu'une honte éternelle. Ce que l'amour a de charmant N'est qu'un funeste enchantement.	**C-dur**
Датский рыцарь Je vois le danger où s'expose Un coeur qui ne fuit pas un charme si puissant. Que vous êtes heureux si vous êtes exempt Des foiblesses que l'amour cause.	**C-dur** **> G** **> d-moll**	[ариозо опущено]	
Убальд Non, je n'ai point gardé mon coeur jusqu'à ce jour Prés de l'objet que j'aime il m'étoit doux de vivre; Mais quand la Gloire ordonne de la suivre Il faut laisser gemir l'amour.	**C-dur** **> G** **> a-moll**	[ариозо опущено]	
Убальд Des charmes les plus forts la raison me dégage.	**a-moll**	**Убальд** D'une nouvelle erreur fongeons à nous défendre,	**C-dur**

Rien ne nous doit ici retenir davantage; Profitons des conseils que l'on nous a donnez.		Evitons de trompeurs attraits; Ne nous détournons pas du chemin qu'il faut prendre Pour arriver à ce Palais.	
СЦЕНА 4 **Демон в обличье Мелиссы, Датский рыцарь, Убальд**	**a-moll**	[сцена опущена]	

Если ансамбли героев зачастую замедляли развитие основного сюжета, то ариозо и ариетты, казалось бы, напротив, оживляли повествование в длинных люллистских речитативах, привносили в них приятное разнообразие — поэтому их сокращение редакторами может показаться нам нелогичным. Однако на самом деле подобные купюры также имели под собой веские художественные основания.

Вспомним, что для Люлли и его последователей небольшие ариозо, плавно сменяющие речитативы и затем вновь перетекающие в них, а также эпизодические ариетты позволяли соблюсти баланс между декламацией и пением. Однако с течением времени грань между этими формами становится условной. Речитатив, всё более детализированный, пышно украшаемый мелизматикой, а порой и облигатными голосами, не только замедляется, но и приобретает ариозные черты. Тем самым некоторые «малосодержательные» ариозо и ариетты, включенные композиторами только для усиления песенного начала, теряют прежний смысл, а потому сокращаются редакторами.

Еще ярче модные веяния проявились в сокращенных версиях **оперных дивертисментов**, которые в руках Ребеля и Франкёра нередко приобретали новые драматургические акценты. Чаще всего сокращению подлежали большие заключительные дивертисменты с их обилием хоровых рефренов, вокальных и танцевальных эпизодов, порой занимающие несколько сцен. Однако даже столь почитаемые публикой действа, как сцена сна Атиса в одноименной опере (третий акт, сцена 4), фантасмагоричные празднества во Дворце Солнца (четвертый акт, сцена 1) из «Фаэтона», пышные торжества коринфян из оперы «Медея и Ясон»

Саломона (первый акт, сцена 4), Эпиталама из «Гипермнестры» Жерве (четвертый акт, сцена 1) и другие подобные сцены не избежали редакторской цензуры.

Хотя масштабы сокращений заметно выросли по сравнению с прошлыми десятилетиями, купюры, сделанные Ребелем и Франкёром в дивертисментах, по-прежнему практически не требовали музыкальной корректуры. Музыканты сохраняли общие композиционные очертания (сокращая при этом репризные повторы и тем самым укрупняя разделы) и тональный план, искусно «подгоняя» сохраненные фрагменты друг к другу. Подобный формат работы наглядно иллюстрирует новая версии хвалебной песни Минерве из «Тезея» 1744 года (см. таблицы 26 а, б).

Таблица 26а. Люлли. «Тезей», I акт, 10 сцена. Хвалебная песнь Минерве

	Первоначальная композиция дивертисмента	**Тонально-тематическая драматургия**	**Версия 1744 года** [417]
	Марш	**C, C.** *Умеренно*	**Марш**
a	**A GRANDE PRESTRESSE** O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!	*Сдержанно, в торжественной манере* **C**	**A GRANDE PRESTRESSE** O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!
b	Que par vostre faveur puissante Une felicité charmante Nous offre, chaque jour, mille nouveaux appas,	**G**	—
a	O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!	**> C**	—
c	**LES CHŒURS** Animez nos cœurs & nos bras, Rendez la Victoire constante, Conduisez nos soldats, Par tout devant leurs pas, Jettez le trouble & l'épouvante;	**C, C** *Быстро*	—
a1	O Minerve sçavante! O guerriere Pallas! O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!	*Сдержанно* *Быстро* *Сдержанно, a-moll* *Быстро, > C-dur*	—
b1	**LA GRANDE PRESTRESSE** Souffrez qu'un jeu sacré Dans ces lieux vous presente Une image innocente De guerre & de combats.	*Сдержанно, в торжественной манере* **G**	**LA GRANDE PRESTRESSE** Souffrez qu'un jeu sacré Dans ces lieux vous presente Une image innocente De guerre & de combats.
a1	**LES CHŒURS** O Minerve sçavante! O guerriere Pallas! O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!	**C, C** *Сдержанно* *Быстро* *Сдержанно, a-moll* *Быстро, > C-dur*	**LES CHŒURS** O Minerve sçavante! O guerriere Pallas! O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!

	Выход воинов	**C, C.** *Умеренно*	**Выход воинов**
c$_1$	**LES CHŒURS**. Que la guerre sanglante Passe en d'autres Etats,	**C, C.** *Быстро*	**LES CHŒURS**. Que la guerre sanglante Passe en d'autres Etats,
a	O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!	*Сдержанно* *Быстро*	O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!
c$_1$	Que la foudre grondante Détourne ses éclats:		Que la foudre grondante Détourne ses éclats:
a$_1$	O Minerve sçavante! O guerriere Pallas! O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!	*Сдержанно* *Быстро* *Сдержанно, a-moll* *Быстро, > C-dur*	O Minerve sçavante! O guerriere Pallas! O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!
b$_2$	**LA GRANDE PRESTRESSE** Puissions-nous voir toûjours Athenes triomphante; Puisse son Roy vainqueur des plus grands Potentats La rendre heureuse & florissante!	**C, C.** *Сдержанно* **a** **> C**	—
a$_1$	**LES CHŒURS** O Minerve sçavante! O guerriere Pallas! O Minerve sçavante! O guerriere Pallas!	 *Сдержанно* *Быстро* *Сдержанно, a-moll* *Быстро, > C-dur*	—
	Марш	**C, C.** *Умеренно*	**Марш**

Таблица 26б. Люлли. «Тезей», I акт, 10 сцена. Хвалебная песнь Минерве. Композиционный план дивертисмента

Оригинальная версия	a b a	c a$_1$	b$_1$ a$_1$	c$_1$ a	c$_1$ a$_1$	b$_2$ a$_2$

Версия 1744 года	a b a$_1$	c a	c$_1$ a$_1$

Умело сделанные купюры могли также исправить обнаруженные слушателями композиционные «недостатки». Например, в известном эпизоде сна из «Атиса» (третий акт, сцена 4) в версии 1753 года изъятие некоторых фрагментов (диалогических реплик Морфея, Фобетора и их трио со Сном в разделе *A*, а также речитативов Фантаза в разделе *C*) придало единство сцене и соразмерность двум ее частям (см. таблицу 27а). В изначальной версии первая часть значительно превышала вторую: выходу Приятных снов предшествовал пространный диалог, а танцы Снов обрамляли ариозо Фантазма, воспевающего чары Амура. В новой же редакции первая и вторая части (представляющие не только две образные, но и две тональные сферы — g-moll и B-dur) организованы симметрично: за вокальным эпизодом следует танцевальный рефрен, в то время как прелюдия и ариозо Сна

воспринимаются как эффектное вступление к последующему действу (см. таблицу 27б).

Таблица 27а. Люлли. «Атис». III акт, 4 сцена. Выход приятных и зловещих снов

	Первоначальная композиция дивертисмента	**Тонально-тематическая драматургия**	**Версия 1753 года** [384]
	Прелюдия	g-moll, 2. *Медленно*	*Прелюдия*
A	**LE SOMMEIL** Dormons, dormons tous; Ah que le repos est doux!	**g-moll, 2**. *Медленно*	**LE SOMMEIL** Dormons, dormons tous; Ah que le repos est doux!
	MORPHÉE Regnez, divin Sommeil, regnez sur tout le monde, Répandez vos pavots les plus assoupissans; Calmez les soins, charmez les sens, Retenez tous les coeurs dans une paix profonde.		—
	PHOBETOR Ne vous faites point violence, Coulez, murmurez, clairs Ruisseaux, Il n'est permis qu'au bruit des eaux De troubler la douceur d'un si charmant silence.		—
	LE SOMMEIL, MORPHÉE, PHOBETOR & PHANTASE Dormons, dormons tous, Ah que le repos est doux!		—
B	**MORPHÉE** Ecoute, ecoute Atys la gloire qui t'appelle, Sois sensible à l'hõneur d'estre aymé de Cybelle, Joüis heureux Atys de ta felicité.	**g-moll, C**. *Умеренно*	**MORPHÉE** Ecoute, ecoute Atys la gloire qui t'appelle, Sois sensible à l'hõneur d'estre aymé de Cybelle, Joüis heureux Atys de ta felicité.
	MORPHÉE, PHOBETOR & PHANTASE Mais souvien-toy que la Beauté Quand elle est immortelle, Demande la fidelité D'une amour éternelle.		**MORPHÉE, PHOBETOR & PHANTASE** Mais souvien-toy que la Beauté Quand elle est immortelle, Demande la fidelité D'une amour éternelle.
C	**PHANTASE** Que l'Amour a d'attraits Lors qu'il commence A faire sentir sa puissance ! Que l'Amour a d'attraits Lors qu'il commence Pour ne finir jamais.	**g-moll, 3.** *Умеренно*	—
	Выход приятных снов		**Выход приятных снов**
	PHANTASE Trop heureux un Amant Qu'amour exemte Des peines d'une longue attente ! Trop heureux un Amant Qu'amour exemte De crainte, et de tourment !		—
B₁	**MORPHÉE** Goute en paix chaque jour une douceur nouvelle, Partage l'heureux sort d'une Divinité, Ne vante plus la liberté, Il n'est point du prix d'une chaîne si belle.	**g-moll, C**. *Умеренно*	**MORPHÉE** Goute en paix chaque jour une douceur nouvelle, Partage l'heureux sort d'une Divinité, Ne vante plus la liberté, Il n'est point du prix d'une chaîne si belle.

	MORPHÉE, PHOBETOR & PHANTASE Mais souvien-toy que la Beauté Quand elle est immortelle, Demande la fidelité D'une amour éternelle.		**MORPHÉE, PHOBETOR & PHANTASE** Mais souvien-toy que la Beauté Quand elle est immortelle, Demande la fidelité D'une amour éternelle.
C_1	**PHANTASE** Que l'Amour a d'attraits Lors qu'il commence A faire sentir sa puissance, Que l'Amour a d'attraits Lors qu'il commence Pour ne finir jamais.	**g-moll, 3.** *Умеренно*	—
	Выход приятных снов (повтор)		**Выход приятных снов**
D	**UN SONGE FUNESTE** Garde-toy d'offencer un amour glorieux, C'est pour toy que Cybele abandonne les Cieux Ne trahis point son Esperance Il n'est point pour les Dieux de mespris innocent, Ils sont jaloux des Coeurs, ils ayment la vengeance, Il est dangereux qu'on offence Un amour tout-puissant.	**B-dur, C**. *Подвижно*	**UN SONGE FUNESTE** Garde-toy d'offencer un amour glorieux, C'est pour toy que Cybele abandonne les Cieux Ne trahis point son Esperance Il n'est point pour les Dieux de mespris innocent, Ils sont jaloux des Coeurs, ils ayment la vengeance, Il est dangereux qu'on offence Un amour tout-puissant.
	Первый танец зловещих снов		**Первый танец зловещих снов**
	CHŒUR DE SONGES FUNESTES L'amour qu'on outrage Se transforme en rage, Et ne pardonne pas Aux plus charmants appas. Si tu n'aymes point Cybele D'une amour fidelle, Malheureux, que tu souffriras! Tu periras: Crains une vengeance cruelle, Tremble, crains un affreux trépas.		**CHŒUR DE SONGES FUNESTES** L'amour qu'on outrage Se transforme en rage, Et ne pardonne pas Aux plus charmants appas. Si tu n'aymes point Cybele D'une amour fidelle, Malheureux, que tu souffriras! Tu periras: Crains une vengeance cruelle, Tremble, crains un affreux trépas.
	Второй танец зловещих снов		**Второй танец зловещих снов**

Таблица 27б. Люлли. «Атис». III акт, 4 сцена. Выход приятных и зловещих снов. Композиционный план дивертисмента в версии 1753 года [384]

Вступление	**A** **g-moll**				**B** **B-dur**			
Прелюдия и ариозо Сна «Dormons, dormons tous…»	Ариозо Морфея, трио	Танец	Ариозо Морфея, трио	Танец	Ариозо Зловещего сна	Танец	Хор зловещих снов	Танец

Наконец, в редакторском наследии Ребеля и Франкёра немало примеров, когда купюры не просто «освежали» возобновляемые сочинения, но и привносили в них новые *музыкально-драматические акценты*. Рассмотрим, например, последнюю сцену с участием главного героя и волшебницы Ложистиллы в постановке «Роланда» 1743 года. Изначально повествование в финале оперы было разноплановым: это и воодушевляющие реплики волшебницы и теней героев, и

большой монолог пробужденного Роланда, и отстраненные размышления Славы о высокой цене любовной страсти, и, как итог, заключительный призыв герою отказаться от любви. Каждый из упомянутых планов привносил свой тональный либо тематический диссонанс в композицию дивертисмента, в то время как скрепляющим звеном всего этого «коллажа» служила фигура волшебницы, чьи реплики предшествовали хоровым эпизодам в каждом из разделов (см. таблицу 28а).

Таблица 28а. Люлли. «Роланд». V акт, 3–4 сцены.
Первоначальная композиция дивертисмента

		Композиция		**Тонально-тематическая драматургия**
		СЦЕНА III		
A	**a**	**Прелюдия**		**C, 3/4.** *Быстро*
	b	**LOGISTILLE** Roland, courez aux armes. Que la gloire a de charmes! L'amour de ses divins appas Fait vivre au de-là du trépas.	**ЛОЖИСТИЛЛА**[225] Роланд, спешите к оружию, Сколько прелести в Славе! Любовь своими божественными чарами Заставляет жить среди смерти.	[*Речитатив*] **C** **a** **> C**
	a$_1$	**LE CHŒUR DES OMBRES DE HEROS** Roland courez aux armes. Que la gloire a de charmes!	**ХОР ТЕНЕЙ ГЕРОЕВ** Роланд, спешите к оружию, Сколько прелести в Славе!	**C, 3/4.** *Быстро*
		Прелюдия		**C, 3/4.** *Быстро*
B		**ROLAND** Quel secours vien me dégager De ma fatale flâme? Ciel! sans horreur, puis-je songer Au desordre où l'amour avoit reduit mon ame! Errant, insensé, furieux, J'ay fait de ma foiblesse un spectacle odieux; Quel reproche à jamais ne dois-je point me faire? Malheureux! la raison m'éclaire Pour offrir ma honte à mes yeux! Que survivre à ma gloire est un suplice extrême! Infortuné Roland, cherche un antre écarté, Va, s'il se peut, te cacher à toy-même Dans l'éternelle obscurité.	**РОЛАНД** Какая помощь освободила меня От моей роковой страсти? Небо! я не могу без ужаса думать О беспорядке, в который Амур обратил мою душу! Блуждающий, Безумный, Неистовый, Я сделал из моей слабости гнусное зрелище: Какой упрек навсегда не должен я себе сделать? Несчастный! Разум осветил меня, Чтобы предложить мой позор моим глазам: Так пережить свою славу – крайняя пытка! Злосчастный Роланд, ищи пещеру на отшибе, Иди, если ты можешь скрыться от самого себя В вечном мраке.	[*Речитатив,* **a**]

[225] Перевод в этой таблице принадлежит А. В. Булычевой.

C		**LOGISTILLE** Moderez la tristesse Qui saisit vôtre cœur: Quel Heros, quel Vainqueur Est exemt de foiblesse?	**ЛОЖИСТИЛЛА** Умерьте печаль, Что владеет вашим сердцем. Кто из Героев, кто из Победителей Избежал слабости?	**C, 2/4**. *Медленно*
		LE CHŒUR Sortez, pour jamais, en ce jour, Des liens honteux de l'Amour.	**ХОР** Покиньте сегодня навсегда Позорные узы Амура.	**C, 2/4**. *Медленно*
A_1		**LOGISTILLE** Allez, allez, suivez la gloire.	**ЛОЖИСТИЛЛА** Идите, идите, следуйте Славе.	
		ROLAND Allons, courons aux armes. Que la gloire a de charmes!	**РОЛАНД** Идем, спешим к оружию, к оружию, Сколько прелести в Славе!	**C, 3/4.** *Быстро*
		LE CHŒUR Roland, courez aux armes. Que la gloire a de charmes!	**ХОР** Роланд, спешите к оружию, Сколько прелести в Славе!	**C, 3/4.** *Быстро*
		Танцы		
		СЦЕНА IV		
D		**LA GLOIRE** Roland, il faut armer vôtre invincible bras. La Terreur se prepare à dévancer vos pas; Sauvez vôtre pays d'une guerre cruelle Ne suivez plus l'Amour, c'est un guide infidele;	**СЛАВА** Роланд, нужно вооружить вашу непобедимую руку, Ужас готовится опередить вас на пути: Спасите вашу страну от жестокой войны, Не следуйте больше любви, это ненадежный вожатый.	[*Речитатив,* **C**]
	a	*Non, n'oubliez jamais* *Les maux que l'Amour vous a faits.*	*Никогда, никогда не забудьте Зло,* *которое причинила вам любовь.*	**C, 3/4.** *Быстро*
	b a	**LOGISTILLE** La Gloire vous appelle, Ne soûpirez plus que pour elle, *Non, n'oubliez jamais* *Les maux que l'Amour vous a faits.*	**ЛОЖИСТИЛЛА** Вас Слава призывает, Вздыхайте лишь по ней. *Никогда, никогда не забудьте* *Зло, которое причинила вам любовь.*	**C, 3/4.** *Быстро*
	b a	**LE CHŒUR** La Gloire vous appelle, Ne soûpirez plus que pour elle, *Non, n'oubliez jamais* *Les maux que l'Amour vous a faits.*	**ХОР** Вас Слава призывает, Вздыхайте лишь по ней. *Никогда, никогда не забудьте* *Зло, которое причинила вам любовь.*	**C, 3/4.** *Быстро*
		Танцы		

В новой версии финала (благодаря сокращениям уместившегося в одну сцену, см. таблицу 28*б*) редакторы исключили контрастный «эпизод утешения» (см. раздел *C* в таблице выше), в результате чего в центре повествования оказался драматичный монолог Роланда, обрамленный хоровыми рефренами. Также, из-за перестановок в разделе *A* (для эффектности Ребель и Франкёр поместили в начало сцены хор), редакторы были вынуждены поменять местами двустишия в речитативе Ложистиллы — с тем, чтобы сохранить тональные контуры сцены.

Таблица 28б. Люлли. «Роланд», V акт, 3–4 сцены. Дивертисмент в версии 1743 года [410]

		Сокращенная версия дивертисмента	Тонально-тематическая драматургия
A	a	**Прелюдия**	**C, 3/4.** *Быстро*
		LE CHŒUR DES OMBRES DE HEROS Roland courez aux armes. Que la gloire a de charmes!	**C, 3/4.** *Быстро*
	b	**LOGISTILLE** L'amour de ses divins appas Fait vivre au de-là du trépas. Roland, courez aux armes. Que la gloire a de charmes! [*порядок строк в четверостишье был изменен*]	[*Речитатив*] **a** **> C**
	a_1	**LE CHŒUR DES OMBRES DE HEROS** Roland courez aux armes. Que la gloire a de charmes!	**C, 3/4.** *Быстро*
		Прелюдия	
B		**ROLAND** Quel secours vien me dégager De ma fatale flâme? Ciel! sans horreur, puis-je songer Au desordre où l'amour avoit reduit mon ame! Errant, insensé, furieux, J'ay fait de ma foiblesse un spectacle odieux; Quel reproche à jamais ne dois-je point me faire? Malheureux! la raison m'éclaire Pour offrir ma honte à mes yeux! Que survivre à ma gloire est un suplice extrême! Infortuné Roland, cherche un antre écarté, Va, s'il se peut, te cacher à toy-même Dans l'éternelle obscurité.	[*Речитатив,* **a**]
A_1		**LOGISTILLE** Allez, allez, suivez la gloire.	**C, 3/4.** *Быстро*
		ROLAND Allons, courons aux armes. Que la gloire a de charmes!	**C, 3/4.** *Быстро*
		LE CHŒUR Roland, courez aux armes. Que la gloire a de charmes!	**C, 3/4.** *Быстро*
		Танцы	
C		**LA GLOIRE** Roland, il faut armer vôtre invincible bras. La Terreur se prepare à dévancer vos pas; Sauvez vôtre pays d'une guerre cruelle Ne suivez plus l'Amour, c'est un guide infidele;	[*Речитатив,* **C**]
	a	*Non, n'oubliez jamais* *Les maux que l'Amour vous a faits.*	**C, 3/4.** *Быстро*
	b a	**LE CHŒUR** La Gloire vous appelle, Ne soûpirez plus que pour elle, *Non, n'oubliez jamais* *Les maux que l'Amour vous a faits.*	**C, 3/4.** *Быстро*
		Танцы	

С приходом Ребеля и Франкёра сокращение текста в возобновляемых сочинениях становится все менее рутинным занятием, требующим искусной перепланировки. Мы видим, как с помощью купюр инспекторы могли нивелировать драматургические «погрехи» старых текстов и придать сценам новый облик.

В заключение отметим, что практически в каждом возобновлении, подготовленном Ребелем и Франкёром, есть большие **купюры текстов прологов**, а с 1753 года прологи и вовсе начинают изыматься из постановок: так, в указанном году без пролога был возрожден «Атис», в 1754 — «Тезей» и «Альцеста», в 1755 — «Роланд» и «Аякс», в 1756 — «Альциона», в 1758 году — «Прозерпина». Дольше всего сохранялись прологи в «Армиде» (до 1761 года), «Персее» (до 1770 года), «Амадисе» (до 1771) и «Беллерофонте» (до 1773).

Сокращение прологов стало общепринятой практикой не только потому, что их сюжеты утратили актуальность к середине века (в противном случае, предполагает Шнайдер, их заменили бы на более злободневные, как это произошло в версальской постановке «Персея» 1747 года[226] [290]). С одной стороны, композиторы вдохновлялись примером нашумевшего «Зороастра» Рамо (1749), в котором место пролога успешно заняла увертюра, отсылающая к последующему действию. С другой стороны, поэтика прологов с их аллегориями и панегириками в адрес монархов в целом не вписывалась в картину оперной эстетики второй половины века.

И все же, несмотря на эти обстоятельства, прологи на удивление долго не покидали сцену. Некоторые из них (как, например, пролог к «Фаэтону») пользовались большой популярностью в концертном формате. Кроме того, в некоторых поздних возобновлениях (например, в постановке «Амадиса» 1771 года или в «Беллерофонте» 1773-го) редакторы, напротив, будут намеренно сохранять

[226] Текст новой версии пролога для этого возобновления написал Шарль-Антуан Леклерк де Лабрюйер, музыку — Бернар де Бюри. Постановка была приурочена к бракосочетанию старшего сына Людовика XV, Людовика Фердинанда, с Марией Жозефой Саксонской. Поэтому в новом прологе вместо Добродетели и Фортуны появляются Венера и Юпитер, призывающий своих подданных на время сложить оружие и предаться прелестям любви [396].

«архаичные» прологи как некий рудимент версальской старины, возможно желая тем самым вызвать у слушателей ностальгические чувства.

Вставные номера. Неотъемлемой частью обновления репертуарных произведений в 1740-е — 1750-е годы было, как и ранее, включение в дивертисменты новых танцев и ариетт, которые не только замещали собой наиболее старомодные номера, но и дополняли массовые сцены, создавая приятное музыкально-стилевое многообразие. Тем не менее, по сравнению с прошлыми десятилетиями, количество вставных номеров возрастает, а круг источников заимствования становится несоизмеримо шире: от современной музыки — композиций Рамо, Мондонвиля, Бертона, Леклера и Гранье, сочинений самих Ребеля и Франкёра — до «старых» произведений Люлли, Детуша, Маре, Муре, Штюка и других почтенных авторов.

В начале 2000-х годов Поль Денешо провел большую работу по атрибуции музыкальных фрагментов, добавленных Ребелем и Франкёром в возобновленные оперы [172][227]. Хотя не все номера удалось идентифицировать, ученый выявил основные источники заимствования, а также сделал важные наблюдения касательно творческого метода инспекторов (см. таблицу 29).

Таблица 29. Музыкальные источники вставных номеров
(по материалам исследования П. Денешо [172])

Музыкальные трагедии

- Ж.-Б. Люлли. «Кадм и Гермиона» (1673)
- Ж.-Б. Люлли. «Альцеста» (1674)
- Ж.-Б. Люлли. «Беллерофонт» (1679)
- Ж.-Б. Люлли. «Прозерпина» (1680)
- Ж.-Б. Люлли, П. Коласс. «Ахилл и Поликсена» (1687)
- А. Детуш. «Омфала» (1701)
- Ж.-Ф. Ребель. «Улисс» (1703)
- М. Маре «Альциона» (1706)
- М. Маре. «Семела» (1709)
- Ж.-Б. Штюк. Фея Манто (1711)
- А. Кампра «Идоменей» (1712)
- Ж.-Ж. Муре. «Перифой» (1723)
- Ф. Ребель, Ф. Франкёр. «Тарсис и Зелия» (1728)

[227] Атрибуция этих фрагментов была проведена Денешо по сохранившимся рукописным источникам, планам спектаклей, а также обзорам во «Французском Меркурии».

- Ж.-Н.-П. Руайе. «Пирр» (1730)
- Ф. Ребель, Ф. Франкёр. «Скандерберг» (1735)
- Ж.-Ф. Рамо. «Дардан» (1739/44)
- Ж.-М. Леклер. «Сцилла и Главк» (1746)

Балеты

- Ж.-Б. Люлли. «Балет удовольствий» (1655)
- Ж.-Б. Люлли. Балетная интермедия к «Ксерксу» Ф. Кавалли (1660)
- Ж.-Б. Люлли. «Сельская свадьба» (1663)
- Ж.-Б. Люлли. «Балет Флоры» (1669)
- Ж.-Б. Люлли. Балет «Триумф любви» (1681)[228]
- Ж.-Б. Люлли. Балет «Храм мира» (1685)
- Колен де Бламон. «Празднества греков и римлян» (1723)
- Муре. «Любовные страсти богов» (1727)
- Ж.-Ф. Ребель. «Сельские удовольствия» (1734)
- Ж.-Ф. Ребель, А. Детуш «Стихии» (1737-1738)
- Ф. Л. Грене. «Триумф Гармонии» (1737)
- Ж.-Ф. Рамо. «Платея» (1745)
- Ж.-Ф. Рамо. «Празднества Полигимнии» (1745)
- Ж.-Ф. Рамо. «Храм Славы» (1746)
- Ф. Ребель, Ф. Франкёр. Балетный выход «Бавкида и Филемон» (1748; из «Балета мира»)
- Ж.-Ф. Рамо. «Рождение Осириса» (1754)
- Ж.-Ф. Рамо. «Паладины» (1760)

Другие жанры

- Ж.-Б. Люлли. Трио для Камерной музыки Короля (1667, LWV 35/3)
- Ж.-Б. Люлли. Пастораль «Ацис и Галатея» (1686)
- Ж.-Ф. Ребель. «Фантазия» для оркестра (1729)
- Ж.-Ж. де Мондонвиль. Пастораль «Исбе» (1742)
- Ф. Ребель, Ф. Франкёр. Дивертисмент «Трофей» (1745)
- Ж. Г. Ферран. Дивертисмент «Зелия» (1749)

Проще всего оказалось определить фрагменты, взятые Ребелем и Франкёром из собственных работ и сочинений коллег, — подобного рода заимствования, хорошо узнаваемые парижской публикой по сборникам избранных танцев и ариетт, часто обсуждались в обзорах «Французского Меркурия». Преимущественно это была балетная музыка — менуэты, гавоты, рондо, чаконы, паспье и прочие модные танцевальные и песенные новинки, нередко героико-пасторальной тематики. Иногда редакторы заимствовали из современного репертуара и симфонические номера — увертюры, антракты, отдельные

[228] Также известен под названием «Триумф Амура».

инструментальные пьесы. Отметим, например, увертюру к дивертисменту «Трофей» Ребеля и Франкёра, открывавшую «Армиду» в версии 1745–1746 годов[229] (пример 17); увертюру к «Улиссу» Жан-Фери Ребеля, помещенную в начало «Альцесты» 1754 года, и новую сцену бури (неустановленного авторства) в той же постановке; фрагмент из «Сельских удовольствий», также авторства Ребеля, прозвучавший вместо заключительной Чаконы в «Прозерпине» 1759 года.

Вместе с тем, среди добавленных фрагментов есть ряд вокальных и инструментальных номеров, которые выделяются на общем фоне своей новаторской стилистикой. Авторство фрагментов не было установлено ученым, однако можно предположить, что музыка принадлежала Ребелю и Франкёру. На это указывают обилие динамических нюансов (см. менуэт из «Прозерпины» 1758 года, пример 18), преобладание четырехголосной фактуры в струнной группе (состоящей из двух скрипичных партий, альта и струнного баса), тщательно выписанные партии скрипок (особенно первых, нередко играющих divisi или образующих причудливые сочетания с гобоями; см. танцевальные эпизоды из «Армиды» 1745–1746 годов, примеры 19–20), обособление духовых партий (прежде всего, флейт, фаготов, а также гобоев и труб; см. оркестровку в ариетте Тени с хором из «Альцесты» 1754 года, в танцах из «Армиды» 1745–1746 годов и «Амадиса» 1759-го; примеры 21–23) и прочие приметы музыкальной современности, которые мы находим и в других театральных работах композиторов.

Между тем, в ходе дальнейшего исследования Денешо приходит к любопытному выводу: значительная часть вставных номеров была позаимствована Ребелем и Франкёром из весьма старых сочинений, порой даже более древних, чем возобновляемые трагедии. Так, инспектора дают вторую жизнь музыке из ранних работ Люлли (в том числе камерно-инструментальной), а также сочинениям его преемников (в поле зрения композиторов оказываются

[229] Дивертисмент «Трофей» был исполнен в августе 1745 года по случаю победы французов в битве при Фонтенуа и имел большой успех при дворе. Скорее всего, появление увертюры из этого дивертисмента в начале «Армиды» было желанием короля.

такие оперные редкости, как, например, «Улисс» Ж.-Ф. Ребеля, «Семела» Маре, «Фея Манто» Штюка, «Перифой» Муре и другие). Подобное разнообразие не только демонстрирует блестящую эрудицию Ребеля и Франкёра, но и наводит на мысль, что обращение к старому репертуару имело для них символический смысл, будучи важным звеном их репертурной политики по сохранению французского оперного наследия.

Примечательно, что полузабытые опусы воспринимались слушателями столь же ново и свежо, как и музыка, созданная в середине столетия, — порой они и вовсе не замечали их присутствия, считая очередными новинками. Так, в одной из газетных заметок, посвященной постановке «Амадиса» в 1759 году, журналист говорит о новом музыкальном вкусе, поощряющем «более живую и легкую музыку» в отличие от «унылых» опусов Люлли. Здесь же он восхваляет Ребеля и Франкёра, на его взгляд, «исправивших» оперу с помощью более эффектных танцевальных и вокальных мелодий, нежели исконная музыка «Амадиса»[230]. Между тем, известно, что среди этих мелодий в постановку было добавлено немало фрагментов из «Храма мира» и «Ахилла и Поликсены» того же Люлли, о чем рецензент не упоминает.

Его недосмотр можно объяснить весьма искусной адаптацией старого материала к современным реалиям, особенно характерной для постановок конца 1750-х годов. В добавленных фрагментах чувствуется «дыхание» эпохи Рамо: вокальная партия ариетт почти всегда усложнена мелизматикой, партитура — там, где отсутствуют баритоновые скрипки, — модернизирована, оркестровые голоса — дифференцированы (особенно партии излюбленных композиторами флейт и фаготов), а фактура старых танцев и ариетт расцвечена новыми имитационными подголосками и облигатными соло. Достаточно сравнить ариетту Люсинды, добавленную в IV акт «Армиды» 1745–1746 годов с ее оригинальным звучанием у Штюка (примеры 24 а, б), новый танец тритонов из I акта «Альцесты» 1754 года и его оригинальную версию в «Триумфе любви» Люлли (примеры 25 а, б), или

[230] Mercure de France. Décembre, 1759. P. 184–185.

ариетту Цефис из той же постановки «Альцесты» с ее первоисточником — ариеттой Электры из «Идоменея» Кампра (примеры 26 а, б).

Подобного рода исправлениям иногда подвергались и фрагменты, заимствованные из современного репертуара. Например, в чаконе из «Храма Славы» Рамо, помещенной в финальный дивертисмент «Амадиса» в редакции 1759 года, Ребель и Франкёр сохраняют лишь четверть оригинального текста: все остальное — это блестящие виртуозные вариации на музыку автора [172].

Таким образом, новизна подхода Ребеля и Франкёра к обновлению дивертисментов заключалась не только в многообразии и количестве используемых для этого вставных номеров, но и в многоуровневости самого́ этого процесса. С одной стороны, редакторы специально сочиняли новые танцы и ариетты для очередных возобновлений. В то же время, они заимствовали впечатляющее количество пьес из сочинений классиков и современников. Наконец, они вновь редактировали — на этот раз добавленные фрагменты, еще больше адаптируя их к новомодной музыкальной стилистике.

***

С годами количество вставных номеров в возобновлениях росло. Если ранее инспекторы включали в постановки не более десяти фрагментов, то в 1750-е годы их число доходило до тридцати, причем половина номеров могла умещаться в одном-двух дивертисментах (как, например, в четвертом акте «Армиды» 1761 года или в финальном дивертисменте «Амадиса» 1759-го).

Эта эклектика вписывалась в эстетические представления эпохи Людовика XV, в которой на первый план выходит рокайльная декоративность. В то время как у Люлли и его последователей дивертисмент всегда имел продуманную, часто симметричную композицию, скрепленную хоровыми и танцевальными рефренами, композиторы середины века ориентировались, в первую очередь, на разнообразие зрелищ. Достаточно вспомнить столь популярный в это время жанр «фрагментов» — эффектного шоу, в котором смешивались отрывки из сочинений разных авторов и жанров.

В итоге вставные номера не просто удлинили дивертисменты и осовременили их стилистику. Они создали колоссальный дисбаланс в восприятии трагедий в целом: на одном полюсе оказались как никогда прежде захватывающие массовые сцены, на другом — скромные, порой затянутые монологи и диалоги героев, которые, как с беспокойством отмечал Дюрей де Нуанвиль, терялись на столь пестром фоне [20, *150*]. Чтобы уравновесить эти драматургические полюса, требовалась более радикальная перепланировка старых опер в духе идей Бленвиля, которую инспекторы предпринимают в некоторых из своих поздних редакций.

Поздние редакции. Филолог Бертран Поро в докладе о текстах рукописных оперных партитур, использовавшихся в постановочном процессе в начале 1760-х годов, представляет их как сложные гибридные объекты, хранящие в себе память о всех прошлых возобновлениях [265, *224*]. «Гибридность», обнаруженная ученым в пометках, сопровождающих нотные источники и в само́й их структуре, характерна и для музыкальной стилистики этих редакций. Подобно тому как в одной рукописи соседствуют ремарки, зачеркивания и вклейки, сделанные в разные десятилетия, так и в сочинениях Люлли и его преемников, возобновленных на рубеже 1750-х — 1760-х годов, причудливо громоздятся рудименты разных музыкальных «эпох» и стилей — от старомодных речитативов до небольших «симфоний» и концертных арий в духе гайдновского времени.

В архиве Национальной библиотеки Франции хранится уникальная дирижерская рукопись второго акта «Амадиса», предназначенная для постановки 1759 года[231]. Хотя в библиографическом описании автором музыки значится Люлли, фактически, это новое музыкальное прочтение, в которое искусно вплетены нетронутые редакторами авторские речитативы, а также мелодия дуэта Аркабонны и Аркалауса «Irritons notre barbarie» (см. таблицу 30).

[231] F-Pc MS-1842. Эта 27-страничная рукопись сохранилась в виде отдельных листов, которые скорее всего были вставлены в печатную партитуру.

Таблица 30. Люлли. «Амадис». Композиция II акта: сравнение оригинальной версии и редакции 1759 года

Сцены	Композиция сцен	Нововведения 1759 года
Сцена 1	Речитатив Аркабонны «Amour, que veux-tu de moi?»; F-dur	новый инструментальный ритернель; в речитативе добавлены облигатный дуэт скрипок и альтов
Сцена 2	Речитативный диалог Аркабонны и Аркалауса; F-dur → d-moll	сохранен
	Ариозо Аркалауса «L'amour n'est qu'une vaine erreur…»	новая ария в форме da capo; d-moll
	Речитатив Аркабонны «Non, je ne connais plus mon cœur»; d-moll	сохранен
	Ариозо Аркалауса «Délivrez-vous de l'esclavage»	новая ария в форме da capo; D-dur
	Речитативный диалог Аркабонны и Аркалауса; d-moll	сохранен
	Дуэт «Irritons notre barbarie!»	новое оркестровое сопровождение; за счет повторов редакторы превращают форму в da capo; F-dur
	Речитативный диалог Аркабонны и Аркалауса; d-moll	сохранен
Сцена 3	Ариетта Аркалауса «Dans un piège fatal son mauvais sort l'amène»	новая ариетта; Es-dur
Сцена 4	Ариетта Амадиса «Bois épais, redouble ton ombre»	новая ария в форме da capo; C-dur
Сцена 5	Ариозо Коризанды «Ô fortune cruelle!»; g-moll	сохранено
	Дуэт Коризанды и Амадиса «Hélas! quels soupirs me répondent?»; g-moll	сокращен
	Речитативный диалог Коризанды и Амадиса; g-moll	сохранен
Сцена 6	Речитативный диалог Аркалауса, Амадиса и Коризанды; g-moll	сохранен
Сцена 7	Эпизод сражения Амадиса с Аркалаусом	новый эпизод; G-dur
Сцена 8	Эпизод сражения Амадиса с демонами	сокращен
Сцена 9	Хор демонов «Non, non, pour être invincible…» Дуэт демонов «Aimez, soupirez, cœurs fidèles» Хор демонов «Vous ne devez plus attendre» Танцы Речитатив зачарованного Амадиса «Est-ce vous, Oriane?» Антракт	В новой версии сцена выглядит следующим образом: - Пассакалья (звучит вместо прелюдии; скорее всего была сочинена П.-М. Бертоном); - Хоровой эпизод: *1 куплет*: Ариозо Пастушки «Non, non, pour être invincible…» и хоровой ответ *2 куплет*: Ариозо Пастушки «Non, non, pour être invincible…» и хоровой ответ Жига *3 куплет*: Ариозо Пастушки «Cedez il est tems de vous rendre» и хоровой ответ - Первый и второй ригодон - Первый и второй гавот - Новый речитатив Амадиса «Est-ce vous, Oriane?» с облигато первых и вторых скрипок - Новый антракт

Избранный здесь Ребелем и Франкёром подход сравним с капитальной перепланировкой в старом доме, о которой столь часто говорили Бленвиль и его единомышленники. Сохранив «фундамент», несущие «стены» и наиболее дорогие сердцам меломанов элементы старого «декора» — тональные планы сцен, речитативы, некоторые характерные мелодические и ритмические детали, — они вместе с тем кардинально обновили музыкальную «обстановку».

Прежде всего притягивает внимание разросшаяся заключительная сцена, которая воплотила идеи о разнообразии оперного зрелища, столь привлекательные для современных зрителей. Хоровые повторы и инструментальные ритурнели, цементирующие действие, были сокращены редакторами, а поэтический текст перекомпанован. В новой версии композиция сцены приобрела черты большой сюиты, составленной из ряда вокальных и танцевальных разделов, объединенных лишь тонально. В вокальных разделах (каждый, отметим, имеет свою неповторимую форму) на первый план выступает фигура «Пастушки» (а точнее демона в ее облике), ариозо которой чередуются с хоровыми рефренами. Эти эпизоды обрамляются и прослаиваются танцевальными номерами — пассакальей (заменяющей вступительный ритурнель), жигой, ригодонами и гавотами, в то время как заключительный речитатив Амадиса (также переписанный редакторами) еще заметнее отходит на второй план (см. таблицы 31–32).

Таблица 31. Люлли. «Амадис». II акт, сцена 9. Композиция

Раздел	Тональность, темп	Эпизод
A	**g-moll**, *Медленно*	Ритурнель
		Хор демонов «Non, non, pour être invincible…»
		Ритурнель
B	**G-dur**, *Подвижно*	Инструментальное трио
		Дуэт пастухов «Aimez, soupirez, cœurs fidèles»
	G-dur → g-moll	Инструментальное трио
	g-moll	***1 куплет***: Хор пастухов и пастушек «Vous ne devez plus attendre» — Трио пастуха и двух пастушек «Cédez, il est temps de vous rendre» — Повтор хора «Vous ne devez plus attendre»
		2 куплет: Хор пастухов и пастушек «L'amour est pour nous…» — Трио пастуха и двух пастушек «Cédez, il est temps de vous rendre» — Повтор хора «L'amour est pour nous…»
C	**g-moll**	Речитатив зачарованного Амадиса «Est-ce vous, Oriane?»

A_1	**g-moll**	Хор пастухов и пастушек «Non, non, pour être invincible…»
D	**g-moll**	Жига (из Пролога)

Таблица 32. Люлли. «Амадис», версия 1759 года. II акт, сцена 8. Композиция (по партитуре F-Pc MS. 1842)

Раздел	Тональность, темп	Эпизод
A	**e-moll**, Медленно	Пассакалья
		Ариозо Пастушки «Non, non, pour être invincible…» — Хор пастухов и пастушек (на той же теме)
B	**E-dur**, Подвижно	Ритурнель
		Ариозо Пастушки «Vous ne devez plus attendre …» — Хор пастухов и пастушек (на той же теме) — Заключительная реплика Пастушки «Cedez il est tems de vous rendre»
A_1	**e-moll**, Медленно	Хор пастухов и пастушек «Non, non, pour être invincible…»
C	**e-moll**, Подвижно	*Жига*
D	**e-moll**, Подвижно	Ариозо Пастушки «Cedez il est tems de vous rendre» — Хор пастухов и пастушек (на той же теме) — Ариозо Пастушки «L'amour est pour nous…» — Повтор хора
E	**E-dur**, Подвижно	Первый и второй ригодон
F	**e-moll**, Не спеша	Первый и второй гавот (после второго гавота звучит начальный раздел из первого гавота, а затем следует новое заключение)
G	**e-moll**	Речитатив зачарованного Амадиса «Est-ce vous, Oriane?» с облигато первых и вторых скрипок
F_1	**e-moll,** Не спеша	Повтор первого гавота

Второй акт — один из самых напряженных с драматической точки зрения эпизодов «Амадиса», впервые сталкивающий на одной сцене главных героев трагедии. Однако их монологи и диалоги терялись рядом с разросшимися заключительными сценами. Поэтому, чтобы придать весомости рефлексии персонажей, редакторы пересматривают и разговорные эпизоды, укрупняя их очертания.

Например, сохраненные инспекторами речитативы в новой редакции приближаются к ариозо. Присущие им частые смены размеров заметно сглажены, а мелодическая линия украшена разного рода мелизматикой, вошедшей в обиход в середине столетия, а также облигатными оркестровыми голосами (как,

например, в речитативе Аркабонны «Amour, que veux-tu de moi?» из первой сцены, звучащем в сопровождении дуэта скрипок и альтов, пример 27).

Пропорционально речитативам укрупняются ариозо и ариетты мужских персонажей — Аркалауса и Амадиса, превращающиеся в полноценные оперные арии (почти все они написаны в форме da capo). Пересочинение в этом случае было не целью редакторов, а вынужденной мерой. Им требовалось размежевать речитативные и песенные фрагменты (которые всё больше походили друг на друга) и, в то же время, придать динамичность действию. Однако там, где это было возможно, Ребель и Франкёр сохранили узнаваемые детали оригинальной партитуры — тональность, ритмические рисунки, характерные скачки в мелодии и в басу, — словно бы нарастив на этот «остов» новый музыкальный материал. Рассмотрим в качестве примеров первоначальную и новую версии ариозо Аркалауса «Delivrez-vous de l'esclavage…» (второй акт, сцена 2, примеры 28–29).

Фоном для противостояния главных героев в новой версии становится выросший — как по количеству участников, так и по своей значимости — оркестр, состоящий из струнной группы (двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса) и расширенной группы духовых и ударных с выписанными партиями флейт, гобоев, фаготов, труб и валторн. Однако он все еще не имеет фиксированного состава, что заметно в местах «склейки» старого и нового материалов. Например, место современных альтов неожиданно занимают барочные скрипки — например, баритоновые[232], а четырехголосная фактура струнных перетекает то в пятиголосную (за счет добавления еще одной партии альтов), то в трехголосную. У редакторов еще не было единого подхода к переоркестровке: так, некоторые из речитативов получают оркестровое сопровождение или облигатные голоса, в то время как остальные по-прежнему звучат в сопровождении basso continuo**.**

Богатство тембров, новых ансамблевых сочетаний, продуманность каждого динамического нюанса в партитуре ярко проявились в танцах, а также в новосочиненных ариях. В этом отношении особенно сильное впечатление на

[232] Подобное смешение струнных инструментов старого и нового образца будет сохраняться в отредактированных партитурах вплоть до 1780-х годов.

слушателей, должно быть, производил монолог Амадиса «Bois épais, redouble ton ombre» (второй акт, сцена 4). Остинато засурдиненных скрипок и альтов создают эффект густой тени листвы, укрывающей страдающего героя от мира, а одиночество Амадиса подчеркивает голос облигатной флейты, вторящий, подобно эхо, его стенаниям (пример 30). Средствами оркестра постановщикам удалось углубить конфликт Аркалауса и Аркабонны, показанный во второй сцене. «Глухие», отрывистые речитативные реплики колдуньи в сопровождении basso continuo (намеренно сохраненные редакторами) как нельзя лучше передают растерянность и слабость героини, а яростные пассажи скрипок («уплотненные» фаготами, альтами и гобоями) — решительность и ярость её брата (см. примеры 31–32).

Наконец, сильный сценический эффект создают танцевальные эпизоды в последней сцене — особенно пассакалья, заменившая вступительную прелюдию. Танец имеет двухчастную композицию: медленный первый раздел e-moll, в котором на первый план выступают интонации вздоха, и подвижный второй в E-dur, приводящий к грандиозному оркестровому tutti и последующему ариозо Пастушки (на теме первого раздела). Партитура расцвечена всевозможными дуэтными комбинациями — фаготы и валторны, валторны и флейты, скрипки и флейты, — вступающими, подобно персонажам дивертисмента, в диалог (см. пример 33).

В пассакалье и других пышно оркестрованных инструментальных эпизодах отчетливо угадывается рука младшего коллеги инспекторов — Пьер-Монтана Бертона, служившего суперинтендантом королевской музыки и дирижером в Опере. Известно, что с конца 1750-х годов он принимал участие в редактировании «Венецианских празднеств» (1759), «Камиллы» (1761) и «Ифигении в Тавриде» (1762) Кампра, а также в создании целого ряда новых танцев в возобновлениях 1750-х годов[233]. Очевидно, ему принадлежали и все те подробные темповые и динамические указания, которыми изобилует дирижерская партитура «Амадиса».

[233] Примечательно, что танцы, созданные Бертоном к возобновлениям, считались едва ли не самыми известными его сочинениями. Наибольшим успехом пользовалась, например, чакона,

Участием Бертона в редакционном процессе можно объяснить столь стремительные изменения в стилистике редакций, произошедшие, казалось бы, за несколько лет. Например, возобновление «Прозерпины» 1758 года оказалось более скромным с точки музыкальных новшеств, нежели версии «Камиллы, королевы вольсков» и «Ифигении в Тавриде» (с новыми увертюрами, дивертисментами и пересочиненными хорами, не уступающими по драматической напряженности хоровым сценам реформаторских опер Глюка), наконец, «Амадиса», в создании которых уже активно участвовал Бертон. В его подходе чувствовалось стремление нивелировать стилевые различия между новой и старой музыкальными эпохами: не перегармонизовывать старую музыку, не начинять дивертисменты разнородными фрагментами, но, сохранив дух первоисточника и подобающую ему величественность, облечь их в современную музыкальную форму. Так, современники отмечали, что фрагменты, добавленные Бертоном в «Камиллу» Кампра, «были созданы с очень тонким вниманием к старинной музыке этой оперы»[234]. А новая увертюра в «Ифигении», «<…> сохранившая в первом разделе нечто от величественного стиля [старых трагедий], тем не менее, польстила вкусу и завоевывала одобрение любителей современного жанра»[235] (см. пример 34).

Впоследствии этот подход отразился и в «Армиде» 1761 года, редакцией которой, судя по титульному листу партитуры, занимался Франкёр[236]. Хотя дивертисменты этого спектакля включали около тридцати новых номеров, а четвертый акт был частично переписан и расширен, Франкёру удалось воспроизвести в добавленных фрагментах дух оригинала. Так, по мнению слушателей, новые танцы и ариетты «очень хорошо сочетались с остальным фоном, а некоторым даже передался характер старой музыки»[237].

написанная для «Ифигении в Тавриде» 1762 года, а также контрданс, венчающий пролог новой редакции «Камиллы, королевы вольсков».

[234] Mercure de France. Octobre, 1761, Premiere partie. P. 185.

[235] Ibid. Décembre, 1762. P. 164.

[236] F-Pc Rés. F.564. P. [1].

[237] Mercure de France. Décembre, 1761. P. 163.

Таким образом, редакции, подготовленные Ребелем и Франкёром в соавторстве с Бертоном, стали первым в своем роде опытом пересоздания (правда, все еще частичного — в масштабах отдельных номеров и сцен) старых сочинений в духе современности — так, как его рисовали в своем воображении теоретики: с новыми танцами и ариеттами, эффектной симфонической и хоровой музыкой и виртуозными (насколько это было уместно для французской традиции) ариями. Следом за музыкальной стилистикой была переосмыслена и композиция трагедий: симметричная архитектоника массовых сцен сменилась сюитностью, а «центр тяжести» в возобновленных операх окончательно сместился в сторону дивертисментов и виртуозных вокальных соло. Единственным элементом, связывающим эти переработки с люллистскими музыкальными трагедиями, по-прежнему оставалась речитативная декламация, но и она вскоре начнет утрачивать свои «родовые» черты.

В конечном счете, Ребелю и Франкёру не только удалось обобщить искания и открытия нескольких поколений оперных инспекторов, но и «бескровно» воплотить самые смелые предложения Бленвиля и его единомышленников, не вызвав у публики столь яростного противодействия и неприятия, как это случилось с бленвилевским «Тезеем». Умело аппелируя в прессе к идеям прогресса в искусстве, музыканты доказали жизнеспособность старых опер, подготовив тем самым почву для последних редакторских опытов 1770-х годов.

2.3. Редакции 1770-х годов: что скрывается за «фасадом»?

2.3.1. Редакции 1770–1773 года

За прошедшие с момента первых возобновлений десятилетия редактирование к 1770-м годам превратилось из достаточно рутинной процедуры в сложный, многоэтапный процесс, требующий участия коллегии авторов — поэтов и музыкантов. Должность инспектора теперь не фигурировала в документах театра, и подготовкой спектаклей занимался отдельный штат композиторов — Пьер-Монтан Бертон (в 1767 году сменивший Ребеля и Франкёра

на директорском посту), придворный инспектор камерной музыки Антуан Доверн, композиторы Жан Бенжамен де Лаборд и Бернар де Бюри, — а также литераторы — секретарь Королевской академии музыки Николя-Рене Жоливе и Жан-Поль-Андре Разен де Сент-Марк[238].

Единого подхода к пересмотру текстов более не существовало, поскольку каждый из упомянутых деятелей имел свой взгляд на будущее оперного наследия. Кроме того, манера переработки теперь во многом зависела от репертуарного курса, выбранного правлением театра.

Возобновления начала 1770-х годов — «Персей» (1770), «Кастор и Поллукс» (1770/1772), «Аякс» (1770), «Альциона» (1771), «Каллироя» (1773), «Беллерофонт» и «Иссе» (1773), подготовленные в период руководства Комитета и Папийона де Лаферта — были частью грандиозного оперного проекта, который по замыслу нового руководства театра должен был продемонстрировать парижским меломанам и гостям столицы великолепие французского музыкального театра во всем разнообразии его жанров и стилей[239]. Перед редакторами возрождаемых опер, между тем, стояла трудновыполнимая, практически неразрешимая задача. Они должны были сохранить легкий налет старины, величественность и цельность, присущие старым шедеврам и вместе с тем придать им блеск средствами современных сценографии, костюмерии, хореографии, оркестра, наконец, музыкального языка.

С другой стороны, устоявшаяся система редактирования опер уже не работала должным образом в новых реалиях. Поэтические тексты требовали не сокращений, а полномасштабной переработки. В свою очередь, обилие вставных номеров в дивертисментах, подобно пестрым заплатам усеявшим старые оперные «полотна», вызвало заметную диспропорцию в композиции и породило недовольство даже среди рядовых слушателей, обнаруживших, что «легкая

---

[238] Эти же деятели руководили организованным в 1769 году Комитетом театра. См. Приложение 1.

[239] В марте 1770 года в пользу актеров театра также были даны несколько благотворительных представлений «Тезея» Люлли. Автор этой редакции неизвестен, однако в рецензии упоминается множество танцев Рамо, включенных в этот спектакль. См.: Mercure de France. Avril, 1770. P. 170–171.

ажурная вышивка» совершенно не подходит к «великолепной ткани» старых трагедий[240]. «Никогда не смешивайте новую музыку со старой: такое сочетание служит лишь предметом сравнений, обычно в ущерб той или иной музыке», — призывал в 1769 году писатель Пьер Нугарэ [40, *240*]. К тому же вердикту приходит и обозреватель «Музыкальной газеты»: «Мы не устанем предпринимать попытки [отредактировать оперные тексты], но они никогда не увенчиваются успехом. Как же мы не видим, что это разрушает величайшее достоинство произведения, созданного для театра, — его целостность? Современные пьесы лишь отягощают старую музыку и делают ее еще более грузной и безжизненной»[241]. Таким образом, если ранее усилия редакторов были направлены на «подновление» (вначале косметическое, но скаждым годом все более основательное) отдельных фрагментов оперных текстов, то теперь им предстояло вернуть люллистским трагедиям стилистическую цельность, сгладив ставший явным диссонанс между «старым» и «новым».

Стремление придать музыке стилевое единообразие чувствуется и в новой версии «Аякса» Бертена де Ладуэ (1770) — редакторском дебюте Луи Франкёра (племянника бывшего директора Оперы). В сохранившемся черновике партитуры этого спектакля можно заметить, насколько тщательно композитор подошел к аранжировке вокальных эпизодов. Пытаясь приблизить ариозо к стилистике инструментальных ритурнелей и прелюдий, Франкёр вновь и вновь переписывает облигатное сопровождение (см. флейтовую партию в наброске монолога Кассандры «Lieux desolez, objet triste et funeste…»; пример 35), а также пересматривает голосоведение в речитативах, добавляя тонкие выразительные нюансы в их мелодику (см. фрагмент монолога Аякса «Amour, redoutable Vainqueur» из I акта; пример 36).

Тщательность работы редактора не осталась незамеченной слушателями. И все же предпринятая Франкёром аранжировка была, по мнению обозревателя «Музыкальной газеты», лишь «первым шагом на пути к усовершенствованию

---

[240] Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome III. P. 337 (15 février 1768) [38].
[241] Journal de musique. Décembre, 1774. Premiere partie. P. 66.

оперы». С его точки зрения, главной проблемой, мешающей цельному восприятию трагедии, оставалась речитативная декламация: несмотря на редакторскую ретушь, она по-прежнему резко выделялась из общего музыкального повествования. Исправить же этот недостаток могло лишь «переосмысление композиции вокальных эпизодов»[242]. Проще говоря, Франкёру, как и другим оперным редакторам, следовало не только фрагментарно «подновить» инструментальную и вокальную музыку, но и пересмотреть существующие пропорции между «сухими» речитативными эпизодами и пышно оркестрованными, насыщенными всевозможными музыкальными «красотами» ариозными, сделав уклон в сторону последних.

Пожалуй, наиболее полное воплощение упомянутый рецензентом подход получил в постановке **«Персея» 1770 года**, устроенной в Версале по случаю бракосочетания дофина Франции Луи-Огюста (будущего короля Людовика XVI) и Марии-Антуанетты. Возобновление изначально позиционировалось руководством театра как смелый музыкально-поэтический и сценографический эксперимент. Одни лишь затраты на реквизит и исполнителей были беспрецедентны во французской оперной истории. Дратвики упоминает более пятиста костюмов, отшитых специально для спектакля по эскизам Луи-Рене Боке, и сложнейшую машинерию [184]. В программном буклете, изданном по случаю торжеств (иллюстрации 8–9), сообщалось также о более чем восьмидесяти инструменталистах, девяноста хористах и семидесяти танцовщиках, не считая статистов и технического персонала, занятых в спектакле [44, *54*].

Автором новой версии либретто выступил Николя-Реня Жоливе[243], который, по признанию очевидцев, виртуозно справился со столь непростой работой. Сокращения и переработки разговорных эпизодов позволили редактору увеличить масштабы дивертисментов и продолжительность арий, а также количество описательной инструментальной музыки, придав зрелищу приличествующую

[242] Journal de musique. Octobre, 1770. P. 40.

[243] О жизни Николя-Рене Жоливе известно лишь, что он занимал посты секретаря и директора Королевской академии музыки, а также вместе с Довернем являлся директором «Духовных концертов» (Concert Spirituel).

свадебному торжеству праздничность[244]. Пышность спектакля усилили также добавленные массовые сцены. Второй акт венчал большой квартет с участием Меркурия, Нимфы, Циклопа и Инфернального божества, перемежающийся хоровыми репликами их свиты (сцена 8); в третий акт был включен эпизод сна (сцена 3), а последнее действие завершалось многоярусной композицией, изображающей свадебную процессию с участием всего пантеона божеств (сцена 11)[245]. Желая создать поистине грандиозную оперную фреску, Жоливе поручает ведущую роль хору, который не только статично присутствует на сцене во время действия, но и активно участвует в нем, выступая в роли комментатора событий (особенно ярко это проявилось в четвертом действии).

Наконец, чтобы придать повествованию устремленность и вывести на первый план фигуры Персея и Андромеды (которые символизировали молодых новобрачных), Жоливе пересмотрел сюжетные ответвления, урезав часть реплик ведущих героев (Цефея, Кассиопеи, Меропы, Финея и Меркурия) и отказавшись от участия второстепенных персонажей (Амфименора, Кориты, Протенора, Идаса и Верховного жреца). Кроме того, объединив в последнем акте сразу два ключевых события трагедии — смерть чудовища и гибель Финея, — он не только сделал развязку более эффектной, но и выиграл время для заключительного апофеоза[246].

---

[244] В общей сложности, около четверти текста Кино было полностью сокращено, а еще четверть переработана Жоливе.

[245] Многие из досочиненных Жоливе стихов представляют собой хвалебные дифирамбы в адрес четы молодоженов.

[246] Синопсис четвертого акта в новой версии выглядел следующим образом. (Сц. 1) Эфиопы собираются, чтобы отпраздновать возвращение Персея — победителя Медузы Горгоны. (Сц. 2) Финей и Меропа, озлобленные его успехом, дают волю своей горькой обиде. Шторм, вызванный Нептуном по приказу Юноны, напоминает о гневе богини: только жертвоприношение Андромеды, отданной на растерзание морскому чудовищу, может ее умилостивить. (Сц. 3) Народ оплакивает принцессу, однако Финей тожествует — он лучше увидит смерть возлюбленной, нежели отдаст ее своему сопернику. Финей созывает войска на тот случай, если Персей все же появится и победит чудовище. (Сц. 4) Тем временем Цефей, Кассиопея и народ наблюдают с берега за жертвоприношением. Тритоны выходят из моря и привязывают Андромеду к скале. (Сц. 5) Вокруг нее вздымаются волны, поднятые чудовищем, однако в решающий момент появляется Персей и поражает его. Тритоны исчезают, и волны отступают. (Сц. 6) Однако в момент, когда Персей под ликующие гимны народа освобождает Андромеду от цепей, раздаётся шум, — это Финей во главе своих войск пришёл расправиться с соперником.

Таблица 33. «Персей» 1770 года. Список сокращений и дополнений, внесенных в поэтический текст Р.-Н. Жоливе

Акт	Сокращения и дополнения
I акт	**Пролог** купирован; **1, 2, 4 сцены** — переписано окончание: часть реплик героев сокращена; **4 сцена** — сокращены все реплики Меропы; **5 сцена** — за исключением ариозо Кассиопеи, все последующие эпизоды пересочинены.
II акт	**1, 2 сцены** — сокращения заключительных реплик Финея и Цефея; **3, 4 сцены** — сокращены; **5 сцена** (в новой версии — *3 сцена*) — сокращены все реплики Меропы; сцена превращена в монолог Андромеды.
III акт	Между **2** и **3 сценами** добавлен дивертисмент — *Сцена сна горгон.*
IV акт	**2 сцена** — тексты вступительных реплик и дуэта Меропы и Финея пересочинены; **3 сцена** — добавлено два ариозо Меропы и Финея; **4 сцена** — сокращена; **5 сцена** — досочинен хор тритонов «Le fils de Jupiter brave notre courroux».
V акт[247]	**1–3 сцены** — сокращены; **5 сцена** — помещена перед четвертой; **8 сцена** — добавлена ариетта Персея «Cessons de redouter la fortune cruelle», ариетта Венеры «Hymen, de ce beau jour consacre la mémoire» и ариетта Персея с хором «Sur l'univers règne à jamais».

Учитывая объем работ, за музыкальную сторону спектакля отвечали сразу несколько лиц: Антуан Довернь (взявший на себя редактуру I и IV актов и сочинение увертюры), Франсуа Ребель (дирижер постановки и редактор III акта) и Бернар де Бюри (переписавший II акт и сочинивший новый пролог). Однако разделение обязанностей привело к тому, что манера аранжировки музыки Люлли отличалась в каждом из действий.

Например, *третий акт*, сюжет которого разворачивается в логове горгон, оказался наиболее «люллистским» с точки зрения стилистики. Поскольку бóльшая часть текста Кино здесь осталась неизменной (за исключением эпизода сна,

(Сц. 7–9) Цефей направляет своих воинов сражаться на стороне Персея. Во время сражения, развернувшегося во дворце, погибает Меропа. (Сц. 10) В итоге победу одерживает Персей: он великодушно прощает Финея, однако тот предпочитает смерть позору. (Сц. 11) В завершение спектакля с неба спускается Венера в сопровождении Купидона, Гебы и Гименея. Богиня возвещает, что Юнона наконец-то умилостивлена, и Юпитер будет охранять сына. Грации, Игры и Удовольствия объединяются в великолепном аллегорическом представлении, чтобы отпраздновать возвращение мира и бракосочетание Персея и Андромеды.

[247] В версии 1770 года IV и V акты объединены [44].

добавленного между второй и третьей сценами), Ребель ограничился лишь незначительной ретушью инструментовки и вокальной мелодии. Тем не менее, хотя оркестровка здесь не отличается чрезмерной зрелищностью, продуманная тембровая драматургия позволила редактору по-новому представить противостояние светлых и темных сил, разворачивающееся в этом действии.

Так, для характеристики горгон Ребель использует массивную пятиголосную фактуру, заменяя партию третьего альта фаготом и усиливая басовую партию контрабасами (см. пример 37). Тем более эффектным выглядит появление Меркурия, сопровождающееся звучанием флейт и скрипок в высоком регистре (пример 38). Важную роль в тембровой драматургии играют добавленные Франкёром в партитуру кларнеты и валторны. Впервые они появляются в эпизоде сна (сцена 3). Их звучание вместе с флейтами, фаготами и струнными, играющими с сурдинами, создает эффект хоральности и производит мистическое впечатление: аккорды плотно обволакивают, «глушат» реплики горгон, подобно тому, как волшебный сон, насланный Меркурием, неумолимо подавляет их сопротивление (см. примеры 39–40). Расширенная группа духовых придала объем оркестровому звучанию и в кульминационных сценах действия — инструментальном эпизоде, иллюстрирующем убийство Медузы (сцена 4; пример 41), и в последующем дуэте горгон, грозящих местью умертвителю их сестры (сцена 5; пример 42).

Еще одним нетривиальным решением было поручить роль Медузы не тенору, а сопрано. Эта идея была не нова: еще в 1746 году по настоянию мадемуазель Метц — яркой сопрано, блиставшей в характерных ролях второго плана, — редакторы создали новую версию этой партии. Однако несмотря на ажиотаж журналистов вокруг «очаровательной новинки»[248], в следующих спектаклях постановщики все же вернулись к первоначальному варианту. Судя по сохранившейся партитуре, в постановке 1770 года роль Медузы изначально была также поручена тенору. Однако незадолго до премьеры ведущая сопрано театра

[248] Mercure de France. Mars, 1746. P. 153.

мадемуазель Дюплан[249] (чей сильный голос и очень высокая статная фигура как нельзя лучше подходили сценическому образу Медузы) обратилась к постановщикам с предложением повторить успех своей предшественницы. Скорее всего, замена тенора на сопрано произошла уже в разгар репетиционного процесса, поэтому в рукописи «Персея» остался первоначальный теноровый вариант. Однако благодаря мадемуазель Дюплан сопрановая версия роли Медузы закрепится в постановочной практике вплоть до последнего возобновления спектакля в 1780 году.

Во *втором акте* трагедии музыка Люлли представлена уже в более фрагментарном виде. Де Бюри сохранил лишь мелодии речитативов, ариозо Андромеды (из-за сокращения реплик Меропы превратившееся в этой версии в полноценный монолог), дуэта Персея и Андромеды и танца инфернальных божеств (последний возможно привлек его своей оригинальной ритмикой), тогда как прелюдии, оркестровый аккомпанемент в ариозо, а также танцы и ариетты в заключительных сценах были полностью заменены.

Для редакторского почерка Де Бюри характерны лаконизм музыкальной мысли (который отчетливо ощущается в пересочиненных инструментальных прелюдиях: в новой редакции они напоминают скорее ритурнели) и, вместе с тем, выразительные акценты, которые он умело расставляет в повествовании. Так, в монологе Андромеды «Infortunés, qu’un monstre affreux» (второй акт, 3 сцена) редактор отказывается от моноритмической дублировки оркестром мелодии: одинокому голосу героини, подобно эху, отвечают флейты и первые скрипки (пример 43). В конце сцены они и вовсе смолкают, оставляя Андромеду наедине с ее мыслями. Напротив, в дуэте Персея и Андромеды из IV действия Де Бюри решает подчеркнуть торжественность момента: любовное признание героев сопровождается не скромной партией континуо, а струнным оркестром (пример 44).

---

[249] Мадемуазель Дюплан (ее настоящее имя — Франсуаза-Клод-Мари-Розали Кампань) позднее будет блистать в ролях второго плана в операх известных иностранцев: исполнит роль Клитемнестры в «Ифигении в Авлиде» Глюка и партию Кибелы в «Атисе» Пиччинни.

В дивертисменте с помощью оркестровых красок композитор наделяет индивидуальными чертами каждую из групп персонажей. Циклопы появляются под торжественный, но, вместе с тем, гротескный марш: некоторую грузность ему придает унисонное звучание гобоев и валторн (пример 45). Появление нимф сопровождается блистательной военной музыкой, украшенной всевозможными трелями и подзвученной литаврами (пример 46), а выход инфернальных божеств происходит под звуки галантного менуэта (позаимствованного редактором у Люлли, но расцвеченного флейтами и гобоями; пример 47).

В стилистике пересочиненных Де Бюри инструментальных фрагментов уже проступают некоторые раннеклассические черты. Проявились они и в музыкальной композиции — например, в пересмотренной заключительной сцене. Композитор создает большой ансамбль с участием Меркурия, Циклопа, Нимфы-воительницы, Инфернального божества и их свиты, в котором дуэты, трио, наконец, квартет персонажей чередуются с хоровыми рефренами (пример 48).

И все же самыми новаторскими с точки зрения музыкальной стилистики стали *первый* и *четвертый акты*, отредактированные Довернем. Имея немалый опыт подобных переработок (премьеры опер «Эней и Лавиния» и «Каллироя» — перепрочтений Паради де Монкрифа и Руа, состоялись еще в 1758–1760 годах), он, следуя за либреттистом, мастерски сшивает и переплавляет фрагменты музыки Люлли в новую композицию. Вместе с тем, именно подход Доверня, несмотря на его радикальность, оказался наиболее близок рассуждениям Бленвиля о пересоздании старого наследия. Композитор взял за основу мелодические, ритмические и оркестровые идеи Люлли, намеченные в «Персее», а затем усложнил либо заново воспроизвел их, используя возможности современного музыкального языка и последние открытия в области оперной драматургии.

В первую очередь Довернь — признанный мастер оркестровки — пересмотрел заглавные инструментальные эпизоды — увертюру, танцевальные номера, сцену бури, финальную битву, пассакалью и чакону в заключительном дивертисменте и другие фрагменты, превратив их в полномасштабные симфонические пьесы, более соответствующие помпезному характеру

постановки. Благодаря сохранившимся в архивах Библиотеки Версаля документам мы точно представляем масштабы оркестра, задействованного Довернем[250]. В общей сложности в нем участвовали около восьмидесяти музыкантов — грандиозный состав по меркам оперных театров того времени:

Таблица 34. Состав оркестра в постановке «Персея» 1770 года

<table>
<tr><td colspan="2">дирижер (batteur de mesure)</td></tr>
<tr><td colspan="2">клавесинист</td></tr>
<tr><td>струнная группа:</td><td>духовая группа:</td></tr>
<tr><td>– 12 первых скрипок
– 14 вторых скрипок
– 8 альтов (среди них также были вышедшие из употребления альтовая и теноровая скрипки)
– 4 басовые скрипки в группе «малого хора»
– 12 басовых скрипок в группе «большого хора»
– 4 контрабаса</td><td>– 9 флейт и гобоев
– 2 кларнета
– 8 фаготов
– 2 валторны
– 2 тромбона</td></tr>
<tr><td colspan="2">литавры</td></tr>
</table>

Если Франкёр и Де Бюри пользовались средствами оперного оркестра весьма избирательно, то Довернь стремился продемонстрировать все его возможности, создав для драмы пышное музыкальное обрамление, в котором чувствуется влияние музыки иностранных коллег — особенно симфоний Гайдна и Стамица, исполнявшихся в Духовных концертах еще с 1760-х годов.

Отметим, например, величественную до-мажорную *увертюру*, в которой он использует приемы концертирования (сопоставление tutti и soli), резкие контрасты *f* и *p*, насыщает фактуру имитационностью и ансамблевыми перекличками разных групп оркестра (пример 49). Формально Довернь сохранил двухчастную композицию увертюры и характер каждой из частей, но укрупнил их, облачив в сонатную форму с медленным торжественным вступлением.

[250] См. «План оркестра Королевского концертного зала, составленный по приказу монсеньора герцога Д'Омона, первого камер-юнкера, в год его службы в 1770 году» («Plan de l'orchestre de la salle de spectacle du Roi, fait sous les ordres de Monseigneur le Duc d'Aumont, Premier Gentilhomme de la Chambre, dans son année de service 1770»). Цит. по: [180, *134*].

Столь же живописна и изобретательна инструментальная музыка, укращающая заглавные дивертисменты спектакля — *«Игры Юноны»* (первый акт, 5 сцена) и *свадебную процессию* в эпилоге (четвертый акт, 10 сцена), значительно расширенные либреттистом и композитором. Например, *дивертисмент первого действия*[251] помимо танцевальных эпизодов включал также антологию инструментальных пьес, изображавших атлетические состязания эфиопов. Эти пьесы были составлены Довернем в два триптиха и обрамлены хоровыми эпизодами (см. таблицу 35).

Таблица 35. Люлли. «Персей» 1770 года. I акт, 5 сцена.
Композиция дивертисмента «Игры Юноны»

	Композиция сцены	**Тональность, размер**
1	Ритурнель. Марш	g-moll, 2
2	Трио эфиопов «Ô déesse veillez sur nos jours...» и хор	g-moll, 3
3	*Первый инструментальный триптих:* – Музыка, сопровождающая состязание по борьбе (Air grave pour la lute) – Музыка, сопровождающая состязание по бегу (Air vif) – Музыка, сопровождающая состязание по стрельбе из лука (Air pour l’exercice de l’arc)	 C-dur, C, Grave C-dur, 3, Presto C-dur, 6/8, Presto
4	Ариетта Эфиопки «Des beaux nœuds de l’hymen protectrice adorable...» и хор	C-dur, 3
5	*Второй инструментальный триптих:* – Грациозный танец (Air pour la danse gracieuse) – Быстрый танец (Air pour la danse vive) – Грациозный и быстрый танцы вместе (Air pour la danse gracieuse et vive en même temps)	 A-dur, 3, Voluptueusement A-dur, 3, Gaiment A-dur, 2/4, Allegro
6	Хор «Fière trompette éclatez dans les airs…»	D-dur — G-dur, 2
7	Оркестровый антракт	G-dur, C

Первый триптих — серия характерных звукоизобразительных пьес, сопровождающих различные виды состязаний:

— брутальная, несколько тяжеловесная с точки зрения оркестровки и ритмики первая пьеса, сопровождающая выход борцов (пример 50);

[251] Дивертисмент первого акта получил название «Игры Юноны»: по сюжету оперы, Кассиопея — царица Эфиопии — устраивает грандиозное состязание в стрельбе из лука, борьбе, беге и танцах в честь богини. Между тем атлетическая часть состязаний полностью остается у Люлли за кадром, а танцевальные номера — рондо, менуэт и бурре, рассредоточены по всей сцене.

— стремительная вторая, где с помощью искусно выстроенных динамических планов композитору удается изобразить то приближающихся, то удаляющихся из поля зрения зрителей бегунов (пример 51);

— наконец, третья, пьеса, в которой «взлетающие» пассажи малых флейт и скрипок напоминают полет стрел (пример 52).

Второй триптих, следовавший за молитвенным хором эфиопок, сопровождал танцевальное состязание. Доверньздесь ориентировался не на устоявшиеся танцевальные жанры, а на образное содержание и характер каждого из выходов. Так, за грациозным женским трехдольным танцем с солирующей флейтой на фоне струнной группы и с изысканно проработанной динамикой (Air pour la danse gracieuse; пример 53) следовал быстрый размашистый четырехдольный мужской с солирующим гобоем (Air pour la danse vive; пример 54); в заключительном же номере (Air pour la danse gracieuse et vive) две группы танцовщиков объединялись, а темы предшествующих эпизодов образовывали причудливые контрапункты (полиритмический и тембровый), характеризующие разные группы участников (пример 55).

Финал оперы в редакции Доверня венчали сразу два крупных цикла вариаций — *пассакалья* (заменившая танцевальный шедевр Люлли: в новой версии к танцовщикам добавляется также хор Граций и Наслаждений, сопровождавших свадебное шествие) и огромная венчающая оперу *чакона,* в которой поочередно выступали все участники церемонии.

Благодаря ремаркам в либретто у нас есть возможность реконструировать сценарий заключительных сцен. Так, во время пассакальи, «…в которой не только танцуют, но и поют, Грации и Наслаждения сопровождают Амура и Гебу на середину сцены, где Гименей венчает их. В этот момент из-под сцены проклевываются и вырастают лилии (переплетенные с ветвями роз), и окружают появившийся на сцене алтарь, над которым парит орел Юпитера; он держит в когтях молнию и зажигает с ее помощью священный огонь» [44, *72*]. А в конце чаконы, завершающей оперу, «возвращаются трое Игр и трое Удовольствий в

окружении цветочных гирлянд, которые Грации украшают розами и цветами мирта» [44, *74*].

Хотя в музыкальной драматургии пассакальи и чаконы нет какой-либо сюжетности, тем не менее Довернь стремился с помощью оркестровых средств обособить различные группы персонажей. Так, композиция пассакальи складывается из сопоставления двух сфер — трогательного образа Граций (трио: две флейтовые партии и первые скрипки, играющие пианиссимо) и более полнокровного образа Наслаждений (в исполнении валторн, кларнетов и гобоев), объединяющихся в последующем хоре (см. пример 56).

Еще более сложную композицию преставляет собой чакона, заменившая финальный танец-антре Люлли. Она составлена наподобие сюиты из четырех контрастных разделов; в каждом Довернь выстраивает свою тембровую и динамическую драматургию (таблица 36).

Таблица 36. Люлли. «Персей» 1770 года. IV акт, 10 сцена. Композиция чаконы

Раздел	**Тональность, размер, темп**	**Музыкальная драматургия**
1 раздел (A)	e-moll, ¾, Сдержанно	Изящная тема с пунктирной ритмикой и синкопами. Преобладает динамика *p*. Состоит из четырех оркестровых вариаций: 1 – *e-moll*, дуэт первых скрипок и флейт; 2 – *G-dur*, скрипки и флейты, гобои и валторны; 3 – *e-moll*, на фигурации первых скрипок и флейт накладываются аккорды валторн, кларнетов и гобоев; 4 – *H-dur*, трио флейт, первых скрипок и гобоев
2 раздел (B)	E-dur, C, Подвижно	Триумфально-праздничная тема с юбиляциями и пунктирным ритмом. Преобладает динамика *f* и *ff*. Партитура уплотнена тромбонами и литаврами. Из вариаций особенно выделяется *четвертая*, в которой на первый план выходят виртуозные восходящие пассажи первых скрипок, а в последующей кульминации звучит оркестровое tutti
3 раздел (A_1)	e-moll, C, Сдержанно	Вариант темы первого раздела. Разреженная оркестровая фактура, в которой вновь на первый план выступают тембры первых скрипок и флейт
4 раздел (B_1)	E-dur, C, Подвижно	Сжатая реприза второго раздела, приводящая к генеральной кульминации

Приведенные сцены демонстрируют не только удивительное многообразие оркестровых средств, но и совершенно новую трактовку композиции оперного дивертисмента. Если предыдущие редакторы превращали массовые сцены в своего рода танцеально-вокальные сюиты (добавляя сюда новые танцы и ариетты и сокращая хоровые повторы), то Доверньдобивается разнообразия не столько с помощью увеличения количества номеров, сколько с помощью расширения границ самих танцев (как в той же чаконе) и введения в них хоровых и сольных вокальных партий (как в упомянутой выше пассакалье).

Гибко и изобретательно Доверньпереосмысливает и ключевые сцены трагедии, придавая им те же картинность и многомерность, которые демонстрировали новые сценические декорации. Например, в *сцене бури* из последнего акта (четвертый акт, сцена 2) композитор развивает и усложняет вскользь намеченную Люлли музыкальную идею совместить реплики Меропы и Финея и оркестровую картину морского шторма. В новый аранжировке (отдаленно напоминающей оркестровые страницы опер Рамо) пассажи струнных и флейт и басовая пульсация контрабасов и фаготов создают полнокровный образ бушующей стихии, а звучащие на этом фоне реплики героев обрастают сложными вокализами, соревнующимися с оркестровыми голосами (примеры 57–58).

Столь же зрелищно выглядит новый *эпизод нападения войск Финея* и его *сражения с Персеем* (четвертый акт, конец сцены 6 — сцена 10). Благодаря сокращению начальных сцен бывшего пятого акта (монолога Меропы и ее пространного разговора с Финеем, праздничного дивертисмента с участием Верховного жреца) редакторам удалось создать эффект неожиданности начавшегося вторжения и, в то же время, придать музыкальную цельность последующим разрозненным эпизодам. Так, вместо Меропы, со злорадством сообщавшей Персею о резне, учиненной войсками Финея (при этом сами захватчики оставались у Люлли где-то за «кадром»), в новой редакции предвестником вторжения становится шум, который обрывает и всенародное празднество, и восторженные признания в любви Персея и Андромеды (дуэт «Les plus belles chaînes…»). Роль этого устрашающего «гула» берет на себя сочиненная

Довернем симфоническая картина, на фоне которой звучат неодоумевающие реплики Цефея — «D'où naît ce bruit?... Que vois-je!... Quelle horreur!» («Что там за шум?... Что вижу я!.. О ужас!»). Ее пульсирующий ритм (который создают репетиции альтовой и теноровой скрипок, виолончелей и контрабасов с фаготами) буквально пронизывает последующие сцены сражения, связывая их в единое целое (примеры 59–60). Лишь в момент ранения Финея (начало сцены 10), обезоруженного своим противником, пульсация на миг смолкает, прерываемая «росчерком» скрипок, однако через несколько тактов возвращается с удвоенной силой, завершаясь громоподобным тутти: поверженный враг отказался сдаваться, предпочтя позору быструю смерть[252] (пример 61).

Таблица 37. Люлли. «Персей», версия 1770 года. IV акт. Композиция 6–10 сцен

Сцена	**Эпизод**	**Музыкальный фон**
конец сцены 6	Симфоническая картина вторжения (Bruit; D-dur); Реплики Цефея.	Пульсация низких струнных и фагота; *D-dur – h-moll*
сцена 7	Появление Финея. Цефей и Персей собирают войска; Хор захватчиков «Cédez, cédez à notre effort» («Уступите, уступите нашим атакам…»).	
сцена 8	Диалог Кассиопеи и Андромеды.	
сцена 9	Монолог Цефея, обращенный к Кассиопее «Le soin de vous défendre en ces lieux me rappelle» («Забота о вашей защите призвала меня сюда…»); Дуэт Кассиопеи и Андромеды «Secourez-nous, ô justes dieux!» («Защитите нас, справедливые боги!»).	
сцена 10	Хор свиты Финея «Qu'il n'échappe pas, qu'il périsse» («Пусть не ускользнет, пусть погибнет дерзкий чужестранец…»); Момент ранения и смерти Финея.	

Еще одной данью современности стали изменения в *манере вокального письма*. Блестящий исполнительский состав позволил Доверню значительно расширить тесситуру вокальных партий (особенно партию Финея: подчеркивая доблестный характер героя, композитор часто транспонирует его реплики на

[252] В новой версии Финей погибает от меча Персея, а не каменеет от взгляда головы Медузы Горгоны, как в сюжете Кино. Возможно, вид отрубленной головы показался Жоливе неуместным на свадебных торжествах.

октаву выше) и украсить их сложной вокальной мелизматикой. Последнее особенно характерно для ролей Меропы, Венеры, Финея, и Персея, тогда как партия Андромеды в новом прочтении, напротив, становится более декламационной и мелодраматичной, а музыкальный образ героини приобретает утонченный элегичный характер (см. ее ариозо из четвертого акта «Dieux qui me deshinez yne mort si cruelle»; пример 62).

Примечательно, что полностью пересочиненных вокальных эпизодов в первом и четвертом актах нет — Доверньс удивительным мастерством сохраняет мелодические очертания старых речитативов и ариозо. При этом в декламационных эпизодах он заменяет нерегулярный речитатив метризованным, а гармонические сдвиги (неподготовленные модуляции, подчеркивающие у Люлли важные по смыслу слова) — тонально устойчивыми построениями. В свою очередь все ариозо, ранее звучавшие в сопровождении бассо континуо, получают полноценное оркестровое сопровождение, тем самым обособляясь от речитативов.

Метрическое выравнивание речитативов, упрощение их гармонического сопровождения и отделение от ариозо, объясняются новыми музыкальными веяниями, постепенно и безвозвратно вытеснявшими старые традиции французской оперы. По наблюдению Дратвики, к 1770-м годам под влиянием итальянской манеры постепенно утверждается упрощенный, более лаконичный стиль речитатива: по сравнению с пышными ариозными эпизодами (нередко написанными в форме da capo) он начинает восприниматься как скромная сюжетная «подводка» [179, *57*].

Подтверждение этому мы находим в большом обзоре нового «Персея» в «Музыкальной газете», содержащем весьма примечательные рассуждениям о том, какой должна быть декламация в современном оперном театре. Рецензент (заметим, ревностный приверженец творчества Метастазио, как и многие парижане в это время), хотя и говорит о живописности и эмоциональном богатстве речитатива, все же не считает его полноценным элементом музыкальной композиции — «музыкой» в полном смысле этого слова, — и воспринимает его

лишь как приготовление к последующей ариетте. Речитативная декламация, с его точки зрения, должна быть лаконичной и быстрой; она должна переходить от одного настроения к другому, но не подчеркивать переходы модуляциями[253].

Наконец, в крайних действиях нового «Персея», наполненных наиболее драматичными событиями, обращает на себя внимание нетривиальная трактовка *хоровых сцен*. В отличие от несколько одноплановых люллистских хоров, Доверн стремится придать индивидуальное звучание каждой из групп персонажей — главным образом, с помощью оркестрового сопровождения, а также более дифференцированной хоровой фактуры. Также он, подобно Де Бюри, отказывается от фигуры корифея, предпочитая создавать контраст с помощью сопоставления полнозвучных хоровых эпизодов и более камерных ансамблевых (например, трио и квартетов).

Нередко Доверн использует выразительные возможности хора для придания полифоничности отдельным сценам. Например, хоровые голоса, присоединяющиеся в пассакалье к оркестру (IV акт, сцена 11), создают впечатление всенародного праздничного шествия. Аналогичным образом в момент появления войск Финея хоровые реплики противников и свиты Персея наслаиваются на непрекращающуюся оркестровую пульсацию, позволяя тем самым избежать статичности.

***

Хотя манера работы редакторов в каждом из действий отличалась, им удалось сохранить стилевое единство. В «Персее» 1770 года нет явного противопоставления «старого» и «нового», как и нет ощущения разнородности номеров в дивертисментах. Это стало возможным в первую очередь благодаря пересмотру и последовательной переработке драматургии и музыкального текста трагедии, а также ощутимой «симфонизации» ее партитуры — чуть более скромной у Франкёра и Де Бюри и более масштабной у Доверня.

---

[253] Journal de musique. Mai, 1770. P. 36.

Цельный, основательный подход к переработке, который мы видим в редакции «Персея», был, по сути дела, единственным возможным способом «реинкарнации» почтенных трагедий. Однако в этот период репертуар театра начинает активно пополняться сочинениями модных французских и зарубежных авторов, а также музыкальными «ремейками» старых оперных либретто. Тем самым столь кропотливый и затратный для руководства труд редакторов и декораторов утрачивает свою целесообразность, поскольку возобновления перестают быть вынужденной мерой для поддержания жизни театра и становятся скорее репертуарным излишеством — щедрым жестом театрального руководства в сторону ценителей музыкальной старины.

Помпезная постановка «Персея» и возобновление «Амадиса» стали последним отблеском многолетней практики французских оперных возобновлений. Исполнения «Беллерофонта» Люлли, «Каллирои» и «Иссе» Детуша, последовавшие в 1773 году, — были встречены равнодушно, удостоившись лишь дежурных отзывов. Куда больше парижскую публику волновал предстоящий парижский дебют Глюка, а также премьерные исполнения балетов Гретри и Флоке, трагедий Госсека, Лаборда и Бертона. И все же летопись оперных возобновлений XVIII века не оборвалась в 1773 году. Как у по-настоящему захватывающей истории, у нее был свой примечательный эпилог, символично подведший итоги этой многолетней традиции.

2.3.2. «Армида» 1778 года

Казалось бы, с приходом в Академию музыки Глюка и Пиччинни, а также молодого поколения французских композиторов, потребность в сохранении люллистского наследия окончательно отпала. Однако в 1777 году новые прочтения главных французских оперных сюжетов — «Армиды» и «Роланда» — и связанные с ними бурные обсуждения в обществе сподвигли директора театра Девима дю Вальге вспомнить о былой традиции.

Как упоминалось в первой главе, Девим, вдохновляясь идеями прогресса, которого достигло музыкальное искусство за прошедшие десятилетия, и желая

наконец разрешить противоречия между «старой» и «новой» музыкой, предложил публике выбор между классическими шедеврами Люлли и Рамо и их «зеркальными отражениями», созданными современными авторами. Так, он планировал исполнить «Тезея» Люлли вместе с новой версией этого же текста, созданной Госсеком; сопоставить оригинального «Персея» с прочтением Филидора, «Атиса» — с одноименной версией Пиччинни, наконец, представить старую «Армиду» рядом с недавним оперным «ремейком» Глюка[254].

Замысел директора, однако, не осуществился в полной мере. Возобновновления «Атиса» и «Персея» были отложены, а постановка «Тезея» Люлли, исполненного в феврале 1779 года, провалилась, выдержав всего пять представлений. Причиной неуспеха стала, очевидно, весьма своеобразная манера переработки сочинения Люлли. В открытом письме, приуроченном к премьере, Девим сообщал о намерении возродить произведение в его «исконном виде» — без каких-либо дополнений или украшений, чтобы публика могла составить представление об облике оперной старины[255]. В действительности редакторский метод Луи Гранье ничем не отличался от подхода его предшественников: он сократил «несколько вялых и разрозненных эпизодов», позаимствовал увертюру, ариетты, танцы и симфонические номера из сочинений современных авторов, а также, к особому недовольству критиков, оркестровал монолог Медеи «Dépit mortel, transport jaloux…» (II акт, сцена 9)[256]. На фоне недавних возобновлений все эти традиционные методы редактуры должно быть воспринимались как шаг назад — к постановкам 1760-х годов: обилие вставных номеров было отмечено публикой, а постановка в целом показалась слишком затянутой[257].

Совершенно иной подход к материалу демонстрирует редакция «Армиды» Люлли, постановка которой, запланированная на 1778 год, тем не менее не состоялась. Собранные в объемную пачку черновики, наброски и чистовые копии

---

[254] См. открытое письмо Девима в редакцию «Парижской газеты»: Journal de Paris. 15 février 1779. P. 183.
[255] Ibid.
[256] Mercure de France. Août, 1778. P. 169–170. К сожалению, текст либретто не сохранился, поэтому представить подлинные масштабы редактуры Гранье не представляется возможным.
[257] Ibid.

этой версии — единственное дошедшее до наших дней свидетельство амбицозного начинания директора (иллюстрация 10)[258]. Следуя задумке Девима, «Армиду» в процессе редактуры следовало привести к единому стилевому «знаменателю» с реформаторскими операми Глюка, работами Пиччинни, Филидора и Флоке. Эта задача обусловила весьма основательную манеру переработки «Армиды», предпринятую Луи-Жозефом Франкёром (возможно в соавторстве с его дядей — Франсуа Франкёром[259]).

Последнюю редакцию «Армиды» следует рассматривать не только в контексте предшествующих возобновлений (особенно версии 1761 года), но и в сопоставлении с ее программным «двойником» — одноименной трагедией Глюка, увидевшей свет годом ранее — в сентябре 1777 года. Примечательные параллели возникают уже на уровне поэтического текста. Франкёр-младший пользовался в процессе работы печатной брошюрой, изданной в 1777 году к премьере «Армиды» Глюка (пример 63). Как известно, этот текст практически в точности соответствовал ориганальной версии Кино 1686 года за исключением сокращенного Пролога и нескольких строк, добавленных немецким музыкантом в конец третьего акта. Вместе с тем, Франкёр вовсе не собирался повторять замысел Глюка и последовательно воспроизводить текст трагедии Кино. Рабочий экземпляр его либретто испещрен зачеркиваниями, многие из которых дублируют купюры из предыдущего возобновления 1761 года[260]. Однако в некоторых сценах редактор сделал дополнительные сокращения, в других, напротив, восстановил часть изъятого ранее текста. Возможно, выбранная для работы более полная версия либретто позволила Франкёру абстрагироваться от наслоений правок,

[258] Упомянутые рукописные материалы «Армиды» были обнаружены чуть более десяти лет назад учеными версальского Центра барочной музыки.

[259] Хотя в рукописных материалах «Армиды» 1778 года указано имя Франсуа Франкёра, нет никаких свидетельств того, что он принимал активное участие в создании новой версии. Только некоторые фрагменты (танцы, ариетты, оркестровые номера) были позаимствованы Франкёром-младшим из версии 1761 года, принадлежащей перу его дяди.

[260] В рукописной ремарке на титульном листе рабочей партитуры написано: «Этот текст отредактирован по образцу 1761 года для возобновления в 1778 году; старая музыка Люлли аранжирована, также добавлены новые инструментальные фрагменты (airs). Инициатором этой работы выступил господин Девим» (см. иллюстрацию 10).

накопившихся за многие годы, и окинуть поэтический текст «Армиды» свежим взглядом.

Практически на каждой странице печатного либретто есть рукописные пометы Франкёра — «раскадровки» сцен (напоминания о подготовке декораций и машин, указания на точный момент появления героев и т. д), тактовые выкладки инструментальных прелюдий, перечень новых танцев, которые будут добавлены в дивертисменты, и прочие нюансы (см. пример 64). Столь подробная разметка всех сцен, очевидно, и ранее была важным этапом, предшествующим музыкальной редактуре. Особенно это касалось инструментальных пьес и танцев: от количества тактов, необходимых для смены декораций, выхода персонажей или завершения танцевальной фигуры, зависела и протяженность этих эпизодов, и даже их оркестровка.

Пожалуй, самым новаторским аспектом работы Франкёра была аранжировка вокальных партий трагедии. Подводя черту под старой традицией французской оперной декламации, редактор отказывается от бассо континуо в речитативах в пользу оркестрового аккомпанемента. Подобное смелое решение было обусловлено не только изменившимся музыкальным вкусом (на который не в последнюю очередь повлияли реформаторские оперы Глюка), но и чисто практическими соображениями. Дело в том, что клавесин — основной инструмент «малого хора» в группе континуо — вышел из употребления несколькими годами ранее, поэтому оркестровка речитативов стала необходимостью.

Сохранившиеся наброски позволяют нам детально воссоздать трудоемкий процесс аранжировки речитативных сцен. Так, вначале Франкёр переносил в черновик мелодии старых речитативов Люлли, сразу же правя их, меняя ритмический рисунок, смещая речевые акценты и орнаментируя мелодику (пример 65). Затем он аналогичным образом намечал контуры басовой партии (основной гармонический план и каденционные обороты), а затем усложнял ее проходящими оборотами и отклонениями (пример 66). И лишь после этой подготовительной работы Франкёр досочинял оркестровый аккомпанемент на пустующих между мелодией и басом нотоносцах (пример 67).

Чаще всего речитатив сопровождает четырехголосный ансамбль — две скрипки, альт и струнный бас, — тот же состав, что и в операх Глюка. Однако в наиболее драматичных эпизодах аккомпанемент заметно усложняется. Например, в рассказе Аронта «O Ciel! Ô disgrace cruelle!» («Небо! О жестокое несчастье!»; первый акт, 4 сцена) ощущение горечи и отчаяния героя, побежденного Рено, усиливает звучание контрабасов и фаготов, оттеняющих тираты струнных (пример 68). А в начале пятого акта молящие реплики Рено, пытающегося удержать героиню, сопровождает скорбный квартет двух флейт и двух фаготов (пример 69).

Тот же алгоритм работы, который мы наблюдали в речитативных сценах, Франкёр использовал и в эпизодах, изначально сопровождавшихся звучанием оркестра. И в хоровых сценах, и в ариозо героев редактор не ограничивался струнным составом, вводя многочисленные облигатные духовые партии (чаще всего это флейты, фаготы; также могли использоваться гобои и кларнеты) и литавры[261]. При этом для каждого эпизода Франкёр находил оркестровую краску, наиболее соответствующую характеру сцены.

Обратим внимание, например, на один из центральных монологов Армиды «Ah! si la liberté me doit être ravie» («Ах! Коль свободы мне суждено лишиться…»), открывающий третий акт. В новой версии струнный аккомпанемент становится более изысканным: первая и вторая скрипки (подзвученные, неожиданно, баритоновыми скрипками, которые, казалось бы, покинули сцену еще в первой трети XVIII века) образуют мерцающий фон, на котором звучит трио флейты и двух гобоев. Даже в прочтении Глюка этот проникновенный эпизод трактован значительно скромнее (см. примеры 70–71).

Между тем заявленная аранжировка не ограничилась только лишь новым оркестровым сопровождением. В процессе редактуры Франкёр заметно полифонизирует фактуру, пересматривает темп и манеру речи героев, насыщая их повествование выразительными паузами и музыкальными акцентами. Например,

[261] В этом смысле версия Франкёра-младшего сложнее редакции 1761 года, где в ариозо героев звучал преимущественно струнный оркестр.

в новой версии монолога Армиды «Enfin, il est en ma puissance…» («Наконец в моей он власти...», второй акт, 5 сцена) речь героини многократно прерывается оркестровыми «проигрышами», иллюстрирующими каждую эмоцию, каждую перемену, происходящую в ее настроении. Тем самым повествование Армиды становится еще более взволнованным и отрывистым, а музыкальные паузы дают возможность исполнительнице блеснуть своими актерскими талантами с помощью выразительной пантомимы (пример 72). Не исключено, что подобное решение было отчасти «подсмотрено» Франкёром у Глюка: в аналогичной сцене немецкий композитор также перемежает реплики Армиды небольшими оркестровыми вставками. Однако мелодические фразы в его прочтении более протяженные, а смены гармонии — напротив, редкие, что придает сцене бóльшее единообразие (пример 73).

Сцены с участием главной героини (особенно ее ариозо) подверглись наиболее тщательной и вдумчивой переработке. Поскольку роль Армиды предназаначалась Розали Левассёр — знаменитой исполнительнице партий Альцесты, повзрослевшей Ифигении и той же Армиды в парижских операх Глюка — Франкёр постарался наделять ее героическими чертами, вокальным блеском и исключительной экспрессивностью. Особенно ярко это проявилось в заглавных соло героини — «Venez, secondez mes désirs» («Сюда, услышьте мой призыв», второй акт, 5 сцена; пример 74) и «Venez, venez, Haine implacable!» («Приди, приди, неумолимая Ненависть», третий акт, 3 сцена; пример 75), из скромных ариозо превратившихся в полноценные оперные арии с развернутыми инструментальными эпизодами (вступлением и заключением) и облигатным флейтовым сопровождением. Поскольку Франкёру требовались совсем иные масштабы и музыкальный характер в этих фрагментах, он полностью пересочиняет их, героизируя вокальную партию Армиды с помощью выразительных скачков и хроматики.

Стремление Франкёра к театрализации музыки в новой «Армиде» проявило себя и в том, как выстроена композиция массовых сцен. Например, в дивертисментах, во избежание статичности, он отказывается от традиционной

последовательности «сольная ариетта — хоровой припев — танец», дробя протяженные ариетты солистов на несколько эпизодов и искусно переплетая их с хоровыми и танцевальными фрагментами. Подобным образом редактором была пересмотрена сцена сна Рено с участием Наяды и нимф (второй акт, 4 сцена; см. таблицы 38–39), а также эпизод соблазнения Датского рыцаря демоном в обличье Люсинды (четвертый акт, 2 сцена; таблицы 40–41).

Таблица 38. «Армида». II акт, 4 сцена. Эпизод сна Рено с участием Наяды и нимф. Текст первоначальной версии

UNE NAÏADE	**НАЯДА**
Au temps heureux où l'on sçait plaire	В счастливые времена юности,
Qu'il est doux d'aimer tendrement!	Как сладко нежно любить!
Pourquoi dans les perils avec empressement	Зачем в опасностях столь рьяно
Chercher d'un vain honneur l'éclat imaginaire?	Стремиться к мнимой славы призрачному блеску?
Par une trompeuse chimere	Ради обманчивой химеры
Faut-il quitter un bien charmant?	Зачем лишать себя чарующих плодов?
Au temps heureux où l'on sçait plaire	В счастливые времена юности,
Qu'il est doux d'aimer tendrement!	Как сладко нежно любить!
CHOEUR	**ХОР**
Ah! quelle erreur ! quelle folie!	Ах! Что за вздор! Какая глупость!
De ne pas jouïr de la vie!	Не наслаждаться сполна жизнью!
C'est aux Jeux, c'est aux Amours,	Лишь любви и утехам
Qu'il faut donner les beaux jours.	Следует молодость посвятить.

Таблица 39. «Армида», версия 1778 года. II акт, 4 сцена. Эпизода сна Рено с участием Наяды и нимф. Композиция

Первый и второй гавоты	Ариозо Наяды «Au temps heureux…»	Хор нимф и Наяда «Au temps heureux…»	Ариозо Наяды «Pourquoi dans les perils»	Хор нимф и Наяда «Pourquoi dans les perils»	Два танца нимф

Таблица 40. «Армида». IV акт, 2 сцена. Эпизод соблазнения Датского рыцаря демоном в обличье Люсинды. Текст первоначальной версии

LUCINDE	**ЛЮСИНДА**
Voici la charmante retraite	Пред вами чудесное пристанище
De la felicité parfaite;	Уединенного блаженства;
Voici l'heureux séjour	Счастливый приют
Des jeux & de l'amour.	Для утех и любви.
CHOEUR	**ХОР**
Voici la charmante retraite	Пред вами чудесное пристанище
De la felicité parfaite;	Уединенного блаженства;
Voici l'heureux séjour	Счастливый приют
Des jeux & de l'amour.	Для утех и любви.

Таблица 41. «Армида», версия 1778 года. IV акт, 2 сцена. Эпизод соблазнения Датского рыцаря демоном в обличье Люсинды. Композиция

1. Мюзетт и Пастурель
2. Ариозо Люсинды «Voici la charmante retraite»
3. Хор «Voici la charmante retraite»
4. Ариозо Люсинды «Jamais dans ces beaux lieux notre attente n’est vaine»
5. Люсинда и хор «Voici la charmante retraite»
6. Первый и второй ригодоны
7. Ариетта Люсинды «Les oiseaux de ce bocage»
8. Сарабанда демонов в обличье пастухов
9. Ариозо Люсинды «Bergers, qu’assemble un si beau jour»
10. Хор «Bergers, qu’assemble un si beau jour»
11. Ариозо Люсинды «Échos de ces bocages»
12. Люсинда и хор «Bergers, qu’assemble un si beau jour»
13. Контрданс

Стилистика балетных номеров в редакции Франкёра разительно отличалась от изысканных галантных образцов середины века (не говоря уже о барочных миниатюрах времен Люлли), — в них отчетливо ощущается влияние реформаторских идей Новерра. Балетные эпизоды новой «Армиды», которые скорее всего должны были сопровождаться выразительной пантомимой танцовщиков, служат не только лишь обрамлением массовых сцен, а становятся их музыкальной доминантой. В общей сложности пять актов трагедии украшены пятнадцатью новыми танцевальными композициями, в каждой из которых композитор выстраивает оригинальную тембровую драматургию. Впрочем, при знакомстве с этой музыкой можно уловить и некоторые параллели с парижскими операми Глюка. Так, сцены обольщения Рено и сна героя с участием Наслаждений и Нимф отчетливо напоминают музыкальные образы блаженных обитателей Элизия из второго акта «Орфея».

Пожалуй, самым смелым решением редактора было отказаться от знаменитой пассакальи, венчавшей пятый акт оперы, и создать собственную версию. Между тем Франкёр явно не преследовал цель затмить шедевр Люлли (в противном случае партитура могла получиться столь же новаторской, как и увертюра, не уступающая симфоническим сочинениям Йозефа Гайдна и Яна Стамица). За исключением чуть более плотной, матовой оркестровки (такой

эффект придают ей тембры кларнетов, фаготов и контрабасов; см. пример 76) новая пассакалья удивительным образом созвучна старой версии. Кроме того, эффект узнавания усиливают вокальные эпизоды, которые редактор намеренно оставил нетронутыми.

Наконец, весьма сжатые сроки работы, предложенные Девимом, вынудили Франкёра вспомнить о старых редакторских практиках, которые уже давно не применялись в стенах театра. Так, он сохраняет некоторые эпизоды, добавленные его предшественниками (например, Мюзетт и Форлану, а также ариетту Люсинды «Les oiseaux de ce bocage»», включенные Франсуа Франкёром и Ребелем в постановку 1745–1746 годов), а также использует в качестве прелюдии к пятому акту музыку увертюры из оперы «Пандора» Ла Борда (1767; см. пример 77).

На историческом удалении «Армида» 1778 года представляется интересным и многообещающим проектом, поражающим плотностью музыкальных событий и своим мастерством драматургии в духе опер 1760-х — 1770-х годов. Оркестрованные речитативы, экспрессивная вокальная музыка и симфонические красоты — вот, казалось бы, идеальное воплощение чаяний парижских меломанов, хранящих верность национальным оперным традициям, но не желающих отставать от музыкальной моды. И все же, какова была вероятность успеха очередной редакции «Армиды» после премьеры одноименного творения Глюка?

Хотя Франкёр фундаментально переработал музыкальную партитуру сочинения, его версия «Армиды» не содержала в себе новых *драматических смыслов*. В то время как новаторский музыкальный язык позволил Глюку довести трагизм сюжета до крайнего предела, усложнить образ главной героини и придать ему особый мелодраматизм, Франкёр скорее заботился о внешней эффектности сочинения, о следовании музыкальной моде. Скорее всего, стилистически обновленную, но устаревшую по духу версию «Армиды» Люлли могло ожидать лишь скромное одобрение публики, однако рядом с полноценными «ремейками» классических французских шедевров даже талантливая, вполне актуальная редакция Франкёра неизбежно бы поблекла. Столкнувшись с холодным приемом

«Тезея», Девим, очевидно, предпочел не рисковать финансовым положением театра и приостановил работу над «Армидой». Вместе с ней оказались невостребованными и другие возобновления, которые окончательно исчезают с театральных подмостков накануне 1780-х годов.

***

В конце 2010-х годов Бенуа Дратвики (известный как крупный знаток и реставратор оперных редкостей XVIII века) предпринял вместе с ансамблем «Le Concert Spirituel» (художественный руководитель и дирижер Эрве Нике) творческий эксперимент, реконструировав и исполнив редакцию «Персея» 1770 года и последнюю версию «Армиды» 1778-го[262]. Этот проект вызвал бурные обсуждения в театральной среде. Многие из критиков и слушателей недоумевали — зачем нужны эти гротескные пережитки репертуарных традиций далекого прошлого, когда у современных слушателей есть возможность приобщиться к бессмертным творениям Люлли в их первозданном виде без чужеродных стилевых «примесей» и редактур?

И все же, восстанавливая эти полузабытые, причудливые творения, мы по-настоящему начинаем понимать парижскую публику XVIII столетия, считавшую оперное наследие не собранием неприкосновенных произведений, а живой репертуарной практикой. Именно в таком ключе следует вопринимать летопись возобновлений сочинений Люлли и его преемников, растянувшихся практически на сто лет — с 1680-х до 1770-х годов. Небольшие правки, впервые сделанные самим автором «Армиды» и его наследниками, послужили прецедентом для последующих, все более масштабных и кардинальных редактур, в конце концов узаконенных театральным уставом и возведенных в ранг важной репертуарной стратегии.

---

[262]Jean-Baptiste Lully: Persée 1770 / Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Alpha Classic, ALPHA 967, 2016;
Jean-Baptiste Lully: Armide 1778 / Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Alpha Classic, ALPHA 973, 2020.

На протяжении XVIII столетия традиция оперных возобновлений была излюбленной темой дискуссий между сторонниками старого и современного, национального французского и общеевропейского (итальянского) музыкального искусства. Хотя эти споры редко содержали в себе конструктивные предложения, применимые в театральной практике, всё же они оказывали влияние и на репертуарный курс, выбираемый дирекцией Оперы, и на подходы к редактированию. Так, идея устаревания оперной классики, озвученная на страницах парижской прессы еще в 1714 году, в дальнейшем служила основным стимулом в работе редакторов, в то время как их главной задачей была адаптация почтенных сочинений к музыкальной современности. В этом смысле взаимодействие оперной публики и театральных инспекторов напоминало идеально отлаженную систему «обратной связи»: прислушиваясь к отзывам и предложениям слушателей, редакторы старались в каждом последующем возобновлении исправить обнаруженные «недостатки».

Оперные возобновления можно считать наиболее точным «барометром» музыкальных вкусов парижан XVIII века. Сокращения и дополнения, десятилетиями вносимые редакторами, позволяют подробно, слой за слоем изучить, как устаревали отдельные элементы музыкальных трагедий, и как на смену старым композиционным формам и жанрам приходили новые — более зрелищные и динамичные. Кроме того, они помогают проследить за изменениями в само́й исполнительской практике: в составе театрального оркестра, а также в манере пения и декламации оперных певцов.

В то время как многих исследователей удивляет необычное долголетие старых опер, нас впечатляют те изобретательность и упорство, с которыми редакторы на протяжении почти века поддерживали жизнь в этих сочинениях. Начав с небольших «заплат» из текстовых купюр и вставных номеров, постановщики в конечном счете пришли к полномасштабной стилевой переработке, затронувшей все аспекты музыкальной композиции почтенных опер. Однако тем самым они слишком близко подошли к той грани, где стираются различия между старым музыкальным сочинением и новым.

Как это ни парадоксально, но именно поздние редакции, столь кардинально преобразившие оперную классику, привели к ее окончательному исчезновению с театральных подмостков накануне 1780-х годов. Однако сама идея величия французского музыкального театра, приведшая когда-то к появлению традиции оперных возобновлений, по-прежнему продолжала будоражить умы парижской публики. Ее своеобразным продолжением стали музыкальные перепрочтения либретто Кино и других уважаемых драматургов — попытка французских и иностранных музыкантов воздвигнуть новый оперный канон на старом фундаменте.

ГЛАВА III. Новые оперы на старые либретто

Казалось бы, новые музыкальные прочтения классических французских либретто — тема, имеющая лишь косвенное отношение к бытованию *ancienne musique* на сцене Оперы. Однако парижане XVIII века воспринимали репертуарные оперные сочинения в сложной совокупности литературного текста и музыки. Если в европейских театрах того времени повторное использование либретто было вполне обыденной практикой (достаточно вспомнить тексты того же Пьетро Метастазио, каждый из которых обретал десятки разных музыкальных прочтений), то во французской опере музыкальное «перепрочтение» популярных либретто долгое время не практиковалось, более того, негласно табуировалось и могло вызвать недовольство публики.

Даже после ухода Люлли и Кино в стенах Оперы поддерживался определенный порядок создания новых сочинений. Автор поэтического текста (выдержавший серьезный творческий конкурс) мог выбрать композитора и, заручившись его согласием, продолжить вместе с ним работу над произведением. Таким образом либретто и специально написанная «под него» музыка изначально воспринимались как органическое целое, поэтому не редактировались и не возрождались по отдельности.

Лишь к середине века связь между этими элементами ослабнет. В то время как партитуры Люлли и его преемников вопреки стараниям редакторов стремительно устаревали, либретто Кино, Фонтенеля, Ламотта, напротив, возводились в ранг литературной классики. И все же оперной дирекции потребуются десятилетия, чтобы узаконить практику музыкальных перепрочтений классических либретто. Хотя эксперименты подобного рода впервые будут предприняты еще в 1750-е годы, первым наиболее успешным «ремейком» станет реформаторская «Армида» Глюка, исполненная в 1777 году.

Новые оперы на старые либретто, созданные в стенах Академии музыки в 1750–1760-е годы, а также после 1780-х годов — это в некотором смысле terra incognita французской оперной историографии. За исключением лаконичных упоминаний и небольших сносок, это явление никогда не рассматривалось вне

контекста тех же «Армиды» Глюка, «Роланда» и «Атиса» Пиччинни. Однако само появление этих сочинений стало возможным только благодаря опыту «первопроходцев», чьи неоднократные попытки пересочинить классические оперы постепенно примирили парижскую публику с подобной идеей. Точно так же практика «ремейков» не завершилась сочинениями Глюка и Пиччинни: следуя по их стопам, популярные в конце столетия французские композиторы предлагали собственные интерпретации известных оперных сюжетов.

И все же несмотря на общественный ажиотаж, сопровождавший появление каждого подобного перепрочтения, ни одно из них — даже творение Глюка — не смогло закрепиться надолго в реперутаре театра. Была ли тому причиной верность французской публики музыкальным подлинникам, или похождения мифологических героев и рыцарей к концу столетия окончательно перестали интересовать слушателей, увлекшихся историческими сюжетами, — вопрос, требующий если не полномасштабного исследования в данной работе, то хотя бы краткого рассмотрения. Не претендуя на всеохватность изучения этого явления, мы рассмотрим лишь некоторые важные вехи практики музыкальных «перепрочтений», история которых развивалась параллельно с поздними оперными возобновлениями.

3.1. Эксперименты 1750-х — 1760-х годов

Полемика вокруг «войны буффонов», развернувшаяся в 1750-е годы, послужила катализатором для многих изменений в репертуарной политике Оперы. В частности, усилившаяся критика возобновлений заставила Ребеля и Франкёра осознать, что ресурсы для редактирования оперных текстов не безграничны. В какой-то момент этот процесс мог стать настолько трудоемким и затратным, что постановщикам пришлось бы вовсе отказаться от старой музыки, а это, в свою очередь, означало потерю колоссальной части репертуара, на восполнение которой могли уйти десятилетия. Предвидя такое развитие событий, директора предложили альтернативный вариант для поддержания жизни оперного наследия

— создать совершенно новое музыкальное оформление для классических либретто.

Впервые эта смелая идея была озвучена еще в 1754 году Шарль-Анри де Бленвилем, который изъявлял готовность самолично взяться за подобный проект. Однако опасаясь, что его молодость и неопытность могут отвратить ценителей творчества Люлли, музыкант отложил перо, надеясь, что «через двадцать или тридцать лет, когда искусство достигнет необходимого прогресса, найдется какой-нибудь энергичный гений для подобного предприятия» [9, *112*]. Расчеты Бленвиля оказались необычайно точны. Спустя всего несколько лет после заявления композитора Ребель и Франкёр предлагают вниманию парижан первые в своем роде французские «ремейки» классических опер — «Энея и Лавинию» (1758) и «Каненту» (1760) Доверня, «Тезея» Мондонвиля (1765), «Фетиду и Пелея» Лаборда (1765), а также «Омфалу» Кардонна (1769), исполненную уже после отставки директоров[263].

По всей вероятности, инициатором первых музыкальных перепрочтений выступил именно Антуан Доверн. Так, известно, что в районе 1754–1757 годов он, тяжело переживая провал своих музыкальных трагедий, неожиданно задумал положить на музыку либретто «Исиды» Кино (заметим, не самого популярного сюжета из антологии люллистских опер, готовящегося отметить в тот момент свой 80-летний юбилей). Композитор практически завершил первый акт, когда Ребель

[263] Справедливости ради отметим, что хронологически первым опытом создания нового музыкального оформления для старого либретто стал «Влюбленный Геракл» на текст аббата Франческо Бути, написанный в 1707 году Антонией Бембо (1640–1715) — итальянской певицей и композитором, жившей при дворе Людовика XIV. Музыка оригинального спектакля 1662 года принадлежала одному из лучших композиторов венецианской школы — Франческо Кавалли, создавшему его по заказу кардинала Мазарини для бракосочетания Людовика XIV и испанской принцессы Марии Терезии. Причины, побудившие Бембо повторно обратиться к этому тексту, достоверно не известны. Быть может, воспитанница Кавалли хотела отдать дань уважения своему учителю, а в чем-то — и превзойти его. Или же либретто Бути (в центре которого находится героическая фигура Геракла) как нельзя лучше подходило для аллегорического восхваления Короля-Солнца, а также позволяло раскрыть важную для творчества Бембо тему искупления [271]. В любом случае «Влюбленный Геракл» Бембо был по меркам первой половины века скорее исключением из правил — причудой эксцентричной иностранки, не имевшей отношения ни к оперному канону того времени, ни к репертуарной политике директоров Оперы.

и Франкёр узнали о его начинании и посоветовали отказаться от подобной задумки, как пишет Лаборд, «из уважения к музыкальной трагедии Люлли» [27, *378*]. На самом деле, директора, искренне сочувствовавшие своему младшему коллеге, возможно, опасались скандала, который мог поставить крест на его многообещающей карьере. Тем не менее, Доверн не отказался полностью от своего плана. В 1758 он исполняет в стенах Оперы «Энея и Лавинию» — новую версию трагедии Коласса на текст Бернара Ле Бовье де Фонтенеля[264], а двумя годами позже пересматривает еще одно творение того же композитора — «Каненту» на либретто Антуана Удара де Ламотта.

Казалось бы, Доверн выбрал весьма подходящий момент для осуществления своего проекта. Как отмечал в одном из писем Папийон де Лаферт, среди оперных меломанов этого времени крепло убеждение, что только драматурги старой школы в своих либретто умели сочетать запутанные сюжетные ходы с изяществом поэтического текста и искусно вплетать балетные сцены в основное повествование[265]. Кроме того, оперы Коласса сами по себе были вполне безопасным «полем» для подобного рода эксперимента. В отличие от более успешной ранней трагедии «Фетида и Пелей» (1689), «Эней и Лавиния» Коласса была уже порядком забыта, — впрочем, как и «Канента» (признанная наиболее слабым либретто Ламотта, она ни разу не исполнялась с момента премьеры в 1700 году).

Между тем, выбор в качестве литературной основы не самых выдающихся творений Фонтенеля и Ламотта (как и ранее «Исиды» Кино) был для Доверня не только способом обезопасить свое начинание от нападок почитателей старины, но и в некотором смысле вызовом своему композиторскому мастерству. Он словно бы хотел доказать, что даже заведомо невыигрышный сюжет в искусных руках способен кардинально преобразиться благодаря талантливо выстроенной

---

[264] Если верить Лаборду, инициатором первой из них выступил граф д’Аржансон [27, 375].

[265] См. письмо государственному секретарю Антуан-Жану Амело де Шайю (À Marly, le 14 octobre 1780. F-Pan/ O1 615 n° 72). Цит. по: [177, *351*].

музыкальной драматургии, нивелирующей недостатки литературного первоисточника.

В то же время, в намерениях Доверня не было желания превзойти своего предшественника Коласса, как и не было замысла развенчать люллистские оперные традиции (по крайней мере, подобный диалог между разными музыкальными «эпохами» в его партитурах не считывается). Композитор скорее следует по стопам своих великих современников, открывая новые грани музыкальной выразительности, экспериментируя с оркестровыми и тонально-гармоническими красками и пытаясь скрестить французскую акцентированную манеру декламации с итальянской «певучестью» и живописностью.

С точки зрения стилистики обе названные партитуры Доверня словно бы находятся на перекрёстке различных музыкальных течений того времени. Так, плотное оркестровое письмо в симфонических эпизодах опер (особенно, в увертюрах и крупных инструментальных прелюдиях) отчетливо напоминает опусы музыкантов мангеймской школы с типичными для них динамическими и фактурными приемами (см. увертюру к «Каненте» и сцену ярости из III акта «Энея и Лавинии»; примеры 78–79)[266]. В то же время, композиция дивертисментов (прежде всего, мастерски выстроенная драматургия хоровых сцен, ритмическая и мелодическая изобретательность балетных эпизодов), а также терпкая диссонантность гармонического письма (использование увеличенных и уменьшенных созвучий, неожиданные модуляции в далекие тональности) и колористичная трактовка тональностей (например, частое использование мажоров и миноров с пятью-шестью ключевыми знаками) явно восходят к поздним трагедиям Рамо (см. речитатив Тени Дидоны из II акта; пример 80).

Наконец, выразительная декламация речитативных эпизодов (усложненная интервальными скачками), как и мелодическая грациозность ариозных, наследуют поздним операм Кампра и Детуша. При этом французская кантилена нередко

[266] Довернь задействует все доступные в его время оркестровые средства: это расширенная группа струнных, флейты (в том числе малые), гобои, кларнеты, фаготы, валторны, а также трубы и литавры. Кроме того, партии струнных в прочтении композитора (в прошлом, отметим, виртуозного скрипача) насыщены современными ему исполнительскими приемами.

подкрепляется у Доверня полнокровным итальянским аккомпанементом, примиряющим эти, казалось бы, противоположные традиции (яркими образцами являются монолог Лавинии из II акта «Энея и Лавинии» и ариозо Цирцеи из I акта «Каненты»; примеры 81–82).

Музыкальная изобретательность Доверня удостоилась аплодисментов и весьма лестных отзывов слушателей, отметивших «гениальность» симфонических и танцевальных эпизодов опер, а также талантливую исполнительскую интерпретацию. И все же, несмотря на похвалы его музыке, успех новых прочтений оказался более скромным, чем рассчитывал композитор[267], — как ни парадоксально, главным образом из-за неудачного выбора поэтического текста. Суть претензий критиков хорошо передает следующий отзыв обозревателя «Французского Меркурия», рекомендации которого на самом деле применимы не только к «Энею и Лавинии», но и к последующей «Канените»:

«Интересно представить текст “Энея и Лавинии” — трудная задача. Некоторые сцены оперы кажутся затянутыми. И дело вовсе не в том, что они действительно затянутые, а в том, что теперь невероятно сложно заставить зрителя наслаждаться сценой, целиком состоящей из речитатива. Его необходимо разбавлять ариозо, обрисовывающими ситуацию, в которой находится герой, и переживания, которые он хочет выразить. Старые либретто нечасто предлагают такие возможности. Почти всегда диалог в них построен таким образом, что в нем нет подобного рода передышек и рефлексий. В этом случае недостатки текста приходится нивелировать с помощью редактуры. Однако еще лучше было бы иметь дело с такой поэзией, в которой все эти неудобства были бы изначально исключены»[268].

Как мы видим, основная претензия критика заключалась не в музыке Доверня самой по себе, а в том неоднозначном эффекте, который его великолепная партитура производила *вместе* с высокопарной, несколько тяжеловесной поэзией

---

[267] Наибольшим успехом у публики пользовался дивертисмент «Вакханки» из третьего акта «Энея и Лавинии». Впоследствии он часто иполнялся в составе оперных фрагментов.
[268] Mercure de France. Janvier, 1769. P. 157.

Фонтенеля. Это мнение разделяла и редакция «Французского Меркурия»: «Чем больше мы слушали оперу, тем громче аплодировали господину Доверню <…>. Можно с уверенностью сказать, что в этой опере, за исключением одного пункта, есть все, что можно только пожелать. Костюмы [артистов] прекрасны, музыка великолепна, балеты очаровательны. Не хватает только хороших стихов…»[269].

На самом деле старые либретто очень тщательно редактировались (что как раз и отметил рецензент в обзоре выше). Например, в «Энее и Лавинии» Франсуа Огюстен де Паради де Мокриф (предварительно заручившись одобрением Фонтенеля) серьезно сократил текст, чтобы сделать оперное действие более динамичным. А в «Каненте» Жан-Батист Бай де Кюри вовсе заменил трагический финал счастливой развязкой, что позволило композитору создать большой заключительный дивертисмент[270]. Однако даже несмотря на правки публика все равно сочла поэтический текст несоразмерным дарованию Доверня, у которого «не было возможности блеснуть своими талантами мелодиста, потому что [либретто Ламотта] просто лишено тех сцен, которые могут принести успех постановке»[271].

Наконец, в «Историческом журнале» Шарля Колле мы находим также весьма ценную ремарку по поводу премьеры «Энея и Лавинии», которая проливает свет на причины неуспеха этого и последующего перепрочтений опер Коласса: «Итак, этот метод [пересочинения музыки для либретто], широко применяемый в Италии, практикуется у нас впервые. Я бы добавил, к сожалению, что для этой пробы пера, которая сама по себе приемлема, музыканту хватило разумения выбрать столь безэмоциональный, топорно написанный и немузыкальный стихотворный текст, как этот; хотя, пожалуй, мы должны винить литераторов, которые дали Доверню такой скверный совет, ведь музыкант и не обязан обладать подобным здравомыслием. Если бы существовал обычай

[269] Mercury de France. Avril, 1758. P. 165.
[270] В ламоттовском оригинале главные герои — Канента и Пик — становятся жертвами фурий. В новой же версии либретто Амур вмешивается в ход событий, прогоняет фурий и благословляет влюбленных.
[271] Mercury de France. Janvier, 1761. Premier volume. P. 152.

переделывать музыку для одного и того же оперного либретто, нам следовало бы начать с лучших текстов Кино <…>; затем можно взять те либретто, в которых превосходные стихи, но слабая или плохая музыка, например, “Каллирою”, “Филомелу” и т. д. <…> Тем самым эти стихи положат на современную музыку, благодаря чему они не будут потеряны для потомков <…>. Но я сильно опасаюсь, что неуспех Доверня, связанный, главным образом, с его неудачным выбором [либретто], отпугнет других талантливых и гениальных музыкантов и отодвинет лет на десять, а может быть и дольше, эту блестящую идею (подобно тому, как смерть нескольких человек, скончавшихся из-за неудачно сделанной прививки оспы, сдерживает сегодня распространение этого превосходного изобретения)»[272].

Из вдохновенных слов Колле складывается впечатление, что отношение французов к подобным «ремейкам» на самом деле было не столь категоричным, как того ранее опасались Ребель и Франкёр. Более того, историк находит эту задумку блестящей, и даже предлагает «план действий» для ее более успешной реализации в будущем. Однако желающие продолжить начинание Доверня (особенно после прохладного приема его «Канены»[273]), нашлись не сразу. Сам же композитор в начале 1760-х годов несколько охладел к трагедийному жанру, увлекшись сочинением балетных спектаклей.

Лишь в 1765 году Ребель и Франкёр наконец решатся обратиться к либретто Кино и представить на суд публики новую версию «Тезея», пересочиненную любимцем парижан Жан-Жозефом Мондонвилем. Однако несмотря на невероятную популярность последнего провал постановки «Тезея», выдержавшей только четыре представления, был сокрушительным.

Причиной неудачи на этот раз послужил не выбор либретто, а достаточно провокационные заявления композитора, который позиционировал сочинение как своего рода музыкальный манифест. Об этом свидетельствуют большое авторское предисловие к изданному по случаю постановки либретто [418; *3–4*], заявления на

---

[272] Collé Ch. Journal historique. Tome II (février 1758) [15, *226*]. Примечательно, что нападки Колле на «плохие стихи» Фонтенеля совпали с выходом в свет десятого издания полного собрания сочинений поэта (Oeuvres de Monsieur de Fontenelle. Paris: B. Brunet, 1758).

[273] Возможно, тут сказался авторитет Гримма, прямо назвавшего оперу слабой.

страницах «Французского Меркурия»[274], а также тот факт, что из-за критических высказываний в адрес постановки композитор демонстративно сжег партитуру сочинения. Выбор Мондонвилем текста Кино также не был случаен: в предисловии композитор поясняет, что в своем начинании он руководствовался не стремлением «напасть» на Люлли, а искренним восхищением трагедией Кино. Не желая вносить правки в партитуру прославленного композитора, Мондонвиль решает создать новую музыку, надеясь, что это откроет новые возможности для других авторов.

Возможно, композитор не до конца осознавал опасность подобного предприятия, ведь отдельные элементы старых трагедий Люлли — прежде всего, его речитативы, несмотря на замечания энциклопедистов все еще считались во Франции эталоном музыкальной декламации, «превосходящей все возможности современной музыки»[275]. Как иронизировал Гримм, «даже если бы ангел сошел с неба с новой музыкой “Тезея”, он бы пал жертвой посмертного почитания преподобного Люлли и за подобное кощунство был бы сожжен заживо вместе с партитурой перед главным входом Королевской академии музыки»[276].

Впрочем, если бы речь шла лишь о почитании Люлли, вряд ли новый «Тезей» произвел бы подобный «фурор». Колле писал, что парижане возмутились скорее самонадеянностью музыканта, который взял на себя обязательство «исправить» речитатив Люлли, но на самом деле и не подумал этого сделать. «<…> Исковеркать произведение — это одно, усовершенствовать — совсем другое. Если бы Мондонвиль создал новый тип речитатива — хороший или плохой — мы могли бы рискнуть предположить, что его изобретение лучше, чем у Люлли; но за неимением нового он своей дерзостью и наглостью скорее нанес значительный урон [произведению], нежели улучшил его. Творец подобного уровня не правомочен поправлять гениального человека. Тридцать лет назад Рамо предложил подлатать все оперы Люлли, при этом категорично заявил, что не

[274] Mercury de France. Novembre, 1764. P. 238–240.
[275] Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome II. P. 285 (9 novembre 1765) [38].
[276] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome IV. P. 439 (15 novembre 1765) [21].

прикоснется к речитативу. С чистосердечностью подлинного гения он признал, что не способен не только добиться большего, но даже повторить успех [Люлли]»[277]. Это мнение разделяли и энциклопедисты: ожидая увидеть нечто оригинальное, они нашли оперу Мондонвиля столь же «блеклой, плоской и унылой», как и ветхие работы самого Люлли. «В конце концов, — замечает Гримм, — не нужно намеренно разрушать старые алтари: достаточно подождать, пока они рухнут сами»[278].

В итоге эффект от «Тезея» Мондонвиля оказался прямо противоположным тому, на который рассчитывали композитор и постановщики. Из-за скандала это произведение не только не проложило новые пути, но на годы отвратило других желающих от подобных авантюр. Доверн планировавший в конце 1760-х годов создать новую версию «Семирамиды» на либретто Руа, был вынужден поспешно отказаться от своего замысла [177, *250*]. «Фетида и Пелей» Лаборда — перепрочтение еще одного полузабытого либретто Фонтенеля, созданное в один год со злополучным «Тезеем», — прошла практически незамеченной. Более того, Лаборд так и не рискнул целиком заменить музыку Коласса, сохранив значительную часть третьего акта к «вялому неодобрению» слушателей[279].

Столь же неоднозначной была судьба последних работ в этом роде, исполненных вскоре после ухода Ребеля и Франкёра. Первая из них — «Омфала» Жан-Батиста Кардонна[280], новое прочтение ранее известной оперы Андре Кардиналя Детуша[281] на либретто Антуана Удара де Ламотта. Причины,

---

[277] Collé Ch. Journal historique. Tome III (janvier 1765) [15, *290–291*].
[278] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome V. P. 310 (1 février 1767) [21].
[279] Mercury de France. Octobre, 1765. Second partie. P. 200.
[280] Сегодня имя Жана-Батиста (Филибера) Кардонна (1730 — после 1792) почти неизвестно. Тем не менее, этот одаренный композитор (в 13 лет исполнивший перед королем собственный мотет для большого хора, а в 15 — опубликовавший первый сборник сочинений), ученик Колена де Бламона, замечательный певец и клавесинист, занимал высокий музыкальный пост при дворе незадолго до Революции. Добившись успехов в духовной и камерно-инструментальной музыке, он обратил свое внимание на оперный театр, начав с небольшой пасторали «Амариллис» (1752). Произведение не вызвало особого интереса у публики, однако спустя годы Кардонн решает вновь попытать удачу — на этот раз в жанре музыкальной трагедии.
[281] В поздней историографии версия 1769 года часто описывается как четвертое возобновление «Омфалы» с музыкой Детуша, однако на самом деле это было совершенно новое музыкальное прочтение латомоттовского текста, сделанное Кардонном.

побудившие обратиться именно к этому тексту (особенно после недавнего провала «Тезея»), нам доподлинно неизвестны. Возможно, его могло вдохновить на это предприятие «Письмо об Омфале» Гримма (содержание которого он наверняка знал), а именно высказанная критиком идея о необходимости реформирования оперного жанра. В любом случае, работа явно имела для композитора особое значение и выполнялась со всей тщательностью: об этом свидетельствует филигранность отделки оперы, проработанность каждой ее сцены, каждой драматургической и музыкальной детали. Сокращение ламоттовского либретто позволило придать действию цельность, а словам героев — выразительность[282]; при этом словесный лаконизм в опере компенсируется весьма искусной композиционной работой с музыкальным материалом (особенно в хоровых и диалогических сценах). Хотя Кардонн формально сохраняет приметы французского оперного стиля (отказываясь лишь от пролога), манера письма композитора отражает изменившиеся к последней трети века музыкальные вкусы.

При более подробном рассмотрении повествовательных сцен новой «Омфалы» можно заметить, насколько их композиционное решение созвучно первоисточнику Детуша. Осмысливая психологические нюансы ламоттовского текста, композиторы часто двигались в одном направлении и приходили к общим выводам, но говорили при этом на разных музыкальных языках. В то время как Детуш искал выразительные возможности в рамках традиционной музыкальной декламации, Кардонн, напротив, использует современные оркестровые и тонально-гармонические средства в духе Рамо, а также виртуозную вокальную мелодику. Кроме того, ему присуще уже иное — *классицистское* ощущение соразмерности частей целого, что отражается в логической ясности и законченности его построений, а также в выверенных тональных планах. Меняется и вокальная мелодика: это уже не утонченные фиоритуры и плавные изгибы мелодии, типичные для стиля Детуша, а отрывистые «кричащие» реплики в духе будущих опер Глюка, которые нередко звучат в запредельных для

[282] За основу была взята версия 1752 года, однако Кардонн (у которого скорее всего был помощник) значительно её сокращает, а также добавляет некоторые новые фрагменты [352].

исполнителей заглавных партий диапазонах (см. монолог Аргины из IV акта; пример 83).

Несмотря на оригинальность композитора (в чем-то предвосхитившего триумфальное пришествие Глюка и споры вокруг его музыки), вместо похвалы публики Кардонн столкнулся с резкой критикой, о чем свидетельствует следующая заметка: «Сегодня в Королевской академии музыки была поставлена опера “Омфала”. Предчувствия неудачи, которые были у нас по поводу обновленной музыки, в целом оправдались, и ценители единодушно предпочли нежные и приятные мелодии Детуша сухой и грубой композиторской работе господина Кардонна. Даже сторонники современной музыки не находят этого автора достаточно компетентным для задуманного предприятия. Однако мы не можем отказать композитору в таланте: в его музыке есть симпатичные оркестровые фрагменты; к тому же, как мы знаем, поспешные выводы, сделанные после первого исполнения, часто бывают ошибочными»[283]. Впрочем, ни после первого, ни после четвертого и последнего исполнения «Омфалы» Кардонна публика не изменила своего мнения. Постановка провалилась, а оперная карьера действительно многообещающего композитора оборвалась, так и не успев начаться.

Между тем, «Омфала» Кардонна, как и ее предшественник — «Тезей» Мондонвиля, — это не просто запоздалая дань прошлому. Подойдя к работе со всей серьезностью и отдавая дань почтения первоисточнику, композиторы предложили трактовку, которая вполне могла бы примирить и традиционалистов, и сторонников реформы трагедийного жанра. Однако слишком увлеченные полемикой, обе стороны посчитали новые оперы дерзким вызовом в свой адрес. Приверженцев традиций возмутил неприкрытый факт покушения на почтенную классику, а их оппоненты-энциклопедисты посчитали сочинения недостаточно новаторскими. Последнее, например, подтверждает рецензия Гримма на постановку «Тезея», в которой он ставит знак равенства между оригиналом Люлли

[283] Bachaumont. Mémoires secrets <…>. Tome IV. P. 233–234 (2 mai 1769) [38].

и переработкой Мондонвиля, находя их одинаково скучными[284]. Схожие аргументы приводит и автор упомянутой выше заметки о премьере «Омфалы» Кардонна.

Неудача «Омфалы» отразилась и на сценической судьбе еще одной примечательной работы, созданной в этот период. В 1771 году в театре состоялась постановка «Амадиса Гальского» Пьер-Монтана Бертона и Жан-Бенжамена де Лаборда. Сами создатели позиционировали эту работу как *возобновление*: так, в предисловии к изданию либретто они выражали надежду, что публика простит им *правки*, внесенные в сочинение Люлли: «Руководствуясь тем [теплым] приемом, что публика оказала изменениям и дополнениям (changements & additions), внесенным теми же авторами в дивертисменты различных произведений [Люлли], мы решились на переделку музыки хоров и дивертисментов в «Амадисе». Эти эпизоды не могли быть созданы Люлли в том виде, какого они требуют ныне, поскольку у этого великого человека не было под рукой достаточного числа исполнителей, чтобы осуществить всё, что диктовал ему его гений. Кроме того, вкус публики в этом отношении значительно изменился за почти столетие, прошедшее с тех пор, как это произведение было впервые исполнено на сцене. Если публика соизволит одобрить предпринятые усилия, то искусные руки сохранят и обновят ещё несколько великолепных опер того же автора, коих мы были бы навсегда лишены, если бы не осовременнивали (rajeunissoit) их» [371, *2*].

Слушателей, присутствовавших на постановке, очевидно, убедило подобное объяснение. Хотя они и отметили необычайную свободу этой «переработки», но все же были склонны считать ее очередной редакцией: так, в обзоре премьерного спектакля «Амадиса» 1771 года рецензент отмечает, что, «<…> хотя пересочиненные эпизоды и далеки от стилистики оригинала, их достоинства заключаются в великолепном оркестровом эффекте, невозможном во времена Люлли, и, вместе с тем, в формировании нового музыкального целого»[285].

---

[284] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome X. P. 111 (Février, 1767) [21].
[285] Journal de musique. Septembre, 1770, P. 21.

Между тем, за этим «новым музыкальным целым» на самом деле скрывалась не редакция, а совершенно новый музыкальный опус, созданный Бертоном и Лабордом. Так, в сохранившейся рукописной партитуре[286] мы не найдем упомянутых в предисловии новых танцев и хоров. Скорее всего, как раз эти эпизоды были позаимствованы редакторами из более ранней версии 1769 года, тогда как остальной музыкальный текст был ими пересочинен. И хотя композиторы постарались сохранить общие тональные очертания сцен, их трактовка речитативных и ариозных эпизодов выходит далеко за рамки скромных «изменений и дополнений».

Например, уже в первой сцене оперы (представляющей собой диалог Флорестана и Амадиса) композиторы нарушают баланс между речитативной декламацией и ариозо в пользу последнего. Сильно сокращенные и «обезличенные» (лишенные риторических пауз, акцентов и прочих выразительных музыкальных нюансов) речитативные реплики, открывающие сцену, воспринимаются как сюжетная подводка к большой трехчастной арии Амадиса «Ah, que l’amour» и последующей за ней каватиной «Fut-il jamais amant plus fidele» (возведенных на месте небольших ариозо героя; см. примеры 84–86). Более того, в традициях оперы seria, Бертон и Лаборд не только отделяют арию и каватину Амадиса от окружающих их речитативов инструментальными прелюдиями, но и обособляют их фактурно (с помощью плотной оркестровки) и тонально (ария, написанная в E-dur, и каватина в F-dur ярко выделяются на фоне общей тональности сцены g-moll).

Подобные музыкальные «вставки», нарушающие присущие люллистским операм цельность и плавность переходов речитативных и ариозных разделов, встречаются практически в каждой сцене. Меняется лишь функция речитативов, которые играют роль либо сюжетной подводки (как в первой сцене), либо драматургической разрядки. Так, во второй сцене речитатив, помещенный в центр

[286] «“Амадис”. Слова Кино. Музыка пересочинена Пьером Бертоном и де Лабордом» (Amadis. Paroles de Quinault. Musique refaite par Pierre Berton et de Laborde). Париж, Библиотека-Музей Оперы (La Bibliothèque-Musée de l’Opéra). Шифр: F-Pc D. 1034–1035.

композиции, разделяет крайние разделы, представляющие собой оркестрованные, крайне виртуозные дуэты Флорестана и Коризанды (в тональностях D-dur и g-moll). Второстепенную функцию речитативов подчеркивают и во многом превосходящие их масштабы арий и дуэтов: например, в третьей сцене c-moll'ная ария Орианы «Juste dépit, brisez ma chaîne, Amadis» (буквально вторгающаяся в диалог героев; ее появление отмечено в партитуре ремаркой *aria subito*), занимает почти всю сцену. Также в версии Бертона и Лаборда встречается и совершенно нетипичная для люллистских опер трактовка речитативных диалогов — одновременное скандирование (а не пение) героями слов на манер итальянских дуэтов согласия (см., например, речитатив Коризанды и Флорестана «Non, on ne sort pas aisement» из третьей сцены; пример 87).

Примечательно, что изданное по случаю постановки либретто «Амадиса» не отражает поэтические изменения и дополнения, внесенные создателями [371]. В нем нет текстов добавленных арий и дуэтов, как и нет представленного в партитуре членения эпизодов на речитативы, арии, дуэты и хоры. Едва ли это можно объяснить невнимательностью издателей. Напротив, заявления авторов в предисловии и намеренно «очищенный» от всех нововведений текст либретто выглядят как тщательно обдуманная дирекцией театра стратегия. Скорее всего, после неуспеха предшествующих перепрочтений «Тезея» и «Омфалы» постановщики предпочли не афишировать новизну сочинения, объявив его очередной редакцией. Слушатели же, не имея формальных оснований для критических нападок, отнеслись к постановке весьма благосклонно, лишь мимоходом намекнув на необычайную для редакции свободу обращения с текстом первоисточника. Все это еще раз убеждает нас в том, что предудыщий сценический провал «Тезея» и «Омфалы» никак не был связан с обнаруженными критиками музыкальными «недостатками» прочтений Мондонвиля и Кардонна. Однако в эстетической атмосфере тех лет даже неосторжного заявления было достаточно для того, чтобы предать публичному остракизму и постановку, и ее создателя.

Подлинный ренессанс старых либретто — прежде всего, поэм Кино — начнется в Королевской академии музыки лишь с середины 1770-х годов. Он был связан с политикой Папийона и Девима: мечтая превратить Оперу в европейский центр музыкального искусства, они провозгласили курс на обновление и расширение репертуара театра, а также открыли его двери для иностранных музыкантов. Последние же, стремясь «натурализоваться» в Париже, выбирали по совету дирекции исконно французские оперные сюжеты. К этому моменту, однако, мало кого из публики смущало столь вызывающее предприятие. Оперные эксперименты Доверня, Мондонвиля, Кардонна, Бертона и Лаборда, несмотря на публичное порицание, сыграли свою роль: они подготовили почву для того, чтобы полностью отказаться от старой музыки (в том числе — от люллистских речитативов) и создать совершенно новое музыкальное прочтение почтенных либретто.

3.2. Либретто Филиппа Кино в прочтении иностранных музыкантов

3.2.1. Реформировать или европеизировать? «Армида» Кристофа Виллибальда Глюка, «Роланд» и «Атис» Никколо Пиччинни

В период между 1777–1803 годами в Опере было представлено восемь новых опер на либретто Кино, причем авторами музыки выступали преимущественно иностранцы: немецкий реформатор Глюк, итальянцы Пиччинни и Паизиелло (начавшие свою карьеру во Франции с комедий и лишь впоследствии «допущенные» до трагического жанра)[287], и «английский Бах» — Иоганн Кристиан, чьи инструментальные сочинения, наряду с симфониями Стамица и Гайдна, исполнялись в программах Духовных концертов. Обращаясь к поэмам Кино, эти музыканты стремились, казалось бы, к одной цели — создать эффектные с драматической точки зрения интерпретации, которые по своим

[287] К итальянским музыкантам, работавшим в Опере и обращавшимся к старым французским либретто, следует также отнести Антонио Саккини, который, однако, не использовал либретто Кино. В 1783–1784 годах он предлагает новые версии «Рено» (трагедии аббата Симона-Жозефа Пеллегрена, музыку для которой впервые создал в 1722 году Анри Демаре) и «Дардана» Шарль-Антуана Леклерка де Ла Брюера (перепрочтение трагедии Рамо).

художественным достоинствам не уступили бы первопрочтениям Люлли, а в идеале и затмили бы их в глазах современной публики. Однако способы достижения этой цели представлялись композиторам прямо противоположным образом. Для одних это был тернистый путь реформотворчества — попытка проникнуть в суть французской оперной традиции и, сохранив ее самобытные черты, воссоздать в духе современности, тогда как для других — скорее адаптация французских сюжетов к европейской оперной моде.

Знаменитое «противостояние» Глюка и Пиччинни, организованное в 1777–1778 годах директором Оперы Девимом дю Вальге, обычно рассматривается как один из эпизодов франко-итальянских оперных дебатов, тянущихся еще со времен Люлли. На самом деле, приверженцев Глюка (выступавших на стороне французской оперы и, что важно, считавших *немецкого* композитора ее достойным представителем) и Пиччинни (открыто симпатизировавших итальянскому оперному стилю) волновало не столько очередное обсуждение достоинств и недостатков национальных оперных традиций, сколько куда более фундаментальные эстетические вопросы. Так, в преддверии нового столетия многих беспокоило будущее серьезного оперного жанра во Франции: есть ли у него собственные ресурсы для полномасштабной реформы, или же французким композиторам следует перенять опыт итальянских коллег? Более того, это были вовсе не абстрактные дискуссии, ведь «Армида» Глюка и последовавшие за ней постановки «Роланда» и «Атиса» Пиччинни как раз служат наглядными иллюстрациями каждого из подходов.

Для недавно обращенного во французскую оперную «веру» иностранца Глюка работа над «Армидой» Кино воспринималась почти как сакральное действо, требующее максимальной концентрации, вдохновения и творческой самоотдачи. Взявшись за один из главных текстов французской оперной традиции, композитор пытался не просто приспособить его к запросам новой эпохи (создав для него более яркое и привлекательное музыкальное «обрамление»), — он хотел разглядеть и высветить скрытые в нем смыслы, актуальные для современного слушателя, — «тронуть до слез», а не только

«пробудить изысканные ощущения» [81, *342*][288]. Неслучайно Глюк сравнивал свой метод работы с подходом скорее живописца и поэта, нежели музыканта.

Композитор стремился абстрагироваться от чужих суждений и опыта предшественников, намеренно выбирая в процессе интерпретации либретто Кино «непроторенные тропы». Так, в пику распространенному мнению о затянутости старых французских либретто, Глюк отказывается от текстовых купюр и воспроизводит полный текст трагедии Кино в ее первоначальном варианте 1686 года, — «не вычеркивая ни строчки»[289]. При этом композитор осознавал трудность подобного предприятия. В письме к Дю Рулле он писал, что «во многих сценах музыка должна идти рысью или, еще лучше, пускаться галопом, дабы вместо холодности и скуки в душе нашлось место сочувствию» [81, *339*]. Однако для того, чтобы обилие второстепенных персонажей не перегружало действие, он музыкально «облегчает» (а не купирует) их партии, прописывая им более простые в гармоническом и мелодическом планах ариетты, в отличие от развернутых монологов главных персонажей (сравним ариозо Армиды и ариетту Фенис и Сидонии из III акта; примеры 88–89). Тем самым он действительно нашел способ «заставить разных персонажей изъясняться так, чтобы можно было сразу сказать, поет это Армида или кто-то другой» [81, *342*].

В то же время, Глюк не стремился в духе своей эпохи нивелировать люллистские речитативы, превратив их в скромную «подводку» к арии. Напротив, он сохраняет непрерывное развитие музыкальной мысли за счет плавного перетекания небольших ариетт в развернутые речитативные построения. Песенность в опере скорее типична для сцен второго плана и дивертисментов, тогда как в наиболее драматичных эпизодах трагедии с участием главных героев преобладает экспрессивная декламация — речитативы с развитым оркестровым сопровождением. Как отмечает Р. А. Насонов, новаторство Глюка как раз состояло в увеличении удельного веса аккомпанированного речитатива, который

[288] Здесь и далее в этом разделе цитаты из писем Глюка Дю Рулле касательно замысла «Армиды» приводятся в переводе Л. В. Кириллиной по изданию: [81].

[289] Единственным отступлением от этого замысла стало четверостишие арии Армиды, добавленное в конце третьего акта.

обычно использовался лишь в самых безысходных сюжетных ситуациях, обнажающих крайнюю степень страдания оперных героев [97, *153*]. Именно поэтому воспроизведение человеческих страстей в трагедии немецкого музыканта выходило за рамки «изысканных ощущений» и казалось французским слушателям излишне натуралистичным, балансирующим на грани приличий.

В этом, однако, и заключалось весьма нестандартное представление Глюка о зрелищности избранного сюжета. В то время как французскую публику привлекал волшебный антураж царства Армиды (представленный в многочисленных дивертисментах этой оперы), для композитора главная притягательность текста Кино заключалась в образе самой волшебницы, лишенном этикетного лоска, в ее сложной, противоречивой натуре, не скованной рамками условностей. С шокирующими натурализмом и прямолинейностью он хотел показать самые сокровенные глубины внутренней жизни героини[290].

Именно в этом Глюк видел «своеобразную утонченность» своей трактовки сюжета «Армиды», воспринять которую, как он предвидел, смогут отнюдь не сразу и далеко не каждый. Композитор вовсе не пытался заманить публику красотами оркестровой музыки или очаровать приятными ариями и танцами (хотя его партитура не лишена броскости и живописности). Средства современного музыкального языка используются им весьма избирательно, а тонкость живописных деталей направлена прежде всего на то, чтобы держать слушателя в напряжении, а не только дарить ему приятное отдохновение.

Совсем иным образом представляли себе интерпретацию сюжетов Кино итальянские коллеги Глюка. Пиччинни и его последователи ставили своей задачей «европеизировать» французскую оперу по образу и подобию итальянской. Подобный подход объясняет весьма специфичную манеру трехактных переработок трагедий Кино соавторами итальянских музыкантов — драматургами Жан-Франсуа Мармонтелем (соратником Пиччинни) и Николя-Франсуа Гийяром

[290] Трактовка образа главной героини Глюком весьма подробно освещается в большом очерке Л. В. Кириллиной [81, *264–296*].

(либреттистом Саккини и Паизиелло). Пытаясь адаптировать тексты французского драматурга к итальянской оперной стилистике конца XVIII века, они решительно перекраивали вверенные им либретто, отсекая лишние на их взгляд сюжетные линии и перекомпоновывая сцены трагедий.

Особенно радикальным был метод Мармонтеля — ведущего редактора текстов Кино и, вместе с тем, его преданного почитателя[291]. Полемизируя с критиками, считавшими стихи Кино чересчур высокопарными и тяжеловесными, он указывал на скрытые в их недрах выразительные красоты, которые, однако, следует высветить с помощью редактуры. Его попытки переосмыслить французские шедевры в духе современной (прежде всего итальянской) оперной эстетики были с интересом встречены просветителями — особенно Гриммом, считавшим «мармонтелизированные либретто» (livrets marmontélisés) спасением для старого оперного фонда[292]. Между тем современники нередко иронизировали по поводу свободы обращения Мармонтеля и некоторых его коллег с поэтическими первоисточниками. Так, в одной из популярных эпиграмм сам дух Кино протестует против своего насильственного воскрешения:

Узнайте ж, как судьба моя печальна,
Должно ли и после смерти
По-прежнему мне опасаться критики?
Я испытал гнев от несправделивости Буало,
Кто так завидовал моим успехам;
В чем сам он мне признался.
Но это ведь не все, бессчетно множество
Писателей известных, по чьей вине меня преследуют.
Сент-Марк, Дюбрей, Лебёф, Ложон, Герсен, Седен,
Молин, Дюплесси, Дезриё, Дефонтен,
Сантер, Совиньи, Леру, Фавар, Рошон,
Сент-Вивье, Лемонье, Морель и Шабанон;
Каждый из них звучаньем своей лиры нежной
Из театра навеки мои тексты изгнал.
Теперь я просто стихотворец — вялый, томный,

[291] Мармонтель не только редактировал либретто «Роланда» (1778), «Атиса» (1780) и «Персея» (1780), но также вынашивал планы пересмотреть другие трагедии драматурга — «Амадиса», «Армиду», «Исиду», «Фаэтона» и «Тезея». Кроме того, он активно пропагандировал творчество Кино, посвятив ему несколько глав в своей книге «Основные элементы литературы» (Éléments de littérature, 1787) [33], обширную статью в «Энциклопедии», небольшую «диссертацию» (включенную Лабордом в «Очерки о древней и современной музыке») [27] и немало восторженных страниц в «Мемуарах» (1751) [35].

[292] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome X. P. 361–362 (Novembre 1780) [21].

Однообразный, застылый, скучный.
Один, меня терзая заботой вероломной,
«Роланда» правит *, другой — «Армиду»**;
«Атис»*** уже не тот; «Амадис»**** заменен.
И вот со всех сторон я оскорблен,
И если кто еще замест меня себя провозгласит,
То вкус его объявят странным, диким,
Сочтут, рассудка он лишен и разуменья,
И мое имя запретят произносить.
<…>
Чужим на родине я стал,
И узрите однажды, как от щедрот
Мне выделят местечко в книжном магазине
Околь Прадона и Коттен.

* — Господин Мармонтель, который сократил «Роланда» до трех актов.
** — Несмотря на все наши изыскания, мы не знаем имени скромного автора, представившего несколько лет назад Оперному комитету новую «Армиду».
*** — Представлен в трех актах Мармонтелем.
**** — Представлен в трех актах Сент-Вивье[293].

Хотя Мармонтель являлся поклонником трагедий Метастазио, он, вместе с тем, хорошо осознавал, что их поэтика никогда не сможет в полной мере прижиться на французской почве. Кроме того, с его точки зрения либретто итальянского драматурга не были лишены недостатков в той же мере, как и поэмы Кино. Если в ариях, где должны царить бурные и неистовые страсти, Метастазио опережал Кино с его «затянутыми, трудными для пения и несколько монотонными стихами», то в выразительных декламационных эпизодах стиль итальянского поэта казался Мармонтелю «слишком лаконичным и менее восприимчивым к красивым модуляциям» [33, *45*]. Поэтому он хотел не просто переделать тексты Кино на манер опер seria, а предложить новую трактовку трагедийного жанра, примиряющую две оперные традиции — фрацузскую и итальянскую. Так, по словам драматурга он планировал «взять прекрасные сочинения Кино, сократить в них отдельные эпизоды и лишние детали, добавить арии, дуэты и аккомпанированные речитативы-монологи (monologues en récitatif obligé), а также

[293] Анонимный памфлет был опубликован на страницах сатирической брошюры «Волшебный фонарь, или Скандальная хроника парижских спектаклей» (La Lanterne magique ou chronique scandaleuse des spectacles de Paris, 1793) [6, *40*]. Упоминаемые в конце приведенного стихотворного фрагмента авторы — неудачливый соперник Бауало и Расина Николя Прадон и малоизвестная французская романистка конца XVIII века Софи Коттен.

хоры в диалогических сценах, приблизив их тем самым к итальянской музыке, но создав нечто еще более разнообразное, более живое, более лаконичное, более связное с точки зрения сюжета и еще более устремленное» [35, *374*].

Обретя в лице Пиччинни единомышленника, Мармонтель получил долгожданную возможность реализовать свою задумку. В точности следуя намеченному плану, он проводит тотальную ревизию «Роланда» и «Атиса», отсекая часть дивертисментов и сокращая реплики второстепенных героев. Оставшиеся эпизоды он распределяет по трем актам, следуя модели оперы seria. Первое действие теперь служит стремительной завязкой событий; второе (вмещающее в себя заметно сокращенные второй и третий акты трагедий Кино) — столь же активное развитие основного сюжета; наконец, третье действие представляет собой краткую выжимку событий четвертого и пятого актов, — быструю и эффектную развязку.

Под влиянием итальянской оперы Мармонтель переосмысливает саму структуру оперного акта. Если во французских музыкальных трагедиях «центр тяжести» каждого из действий всегда приходился на дивертисменты, в новых прочтениях «Роланда» и «Атиса» повествование предельно сконцентрировано на внутренних коллизиях главных героев (практически непрерывно пребывающих на сцене), тогда как их окружение показано лишь общим планом, а все второстепенные сюжетные линии полностью исключены. Поэт не только сокращает бóльшую часть хоров и танцев (как можно теснее связывая оставшиеся эпизоды с основным действием), но и равномерно рассредотачивает их по всему акту, отказываясь тем самым от существовавшего в трагедиях Люлли деления на сцены внешнего (дивертисменты) и внутреннего (монологи и диалоги героев) планов.

Тем самым каждая массовая сцена (как, впрочем, и ее отсутствие) в прочтении Мармонтеля несут на себе определенную драматическую нагрузку. Например, второй акт нового «Роланда» неожиданно открывается хором и танцами влюбленных, черпающих воду из источника Любви и убеждающих Ревнивца не пить из источника Ненависти. Между тем, этот эпизод

непосредственно предвосхищает следующую сцену, в которой Анжелика добровольно обрекает себя на страдания, отказываясь отречься от своей любви к Медору.

Еще более смелой представляется трактовка финалов трагедий, лишенных заключительных хоровых и балетных сцен. Так, в новом прочтении «Атис» завершается шокирующей сценой самоубийства главного героя. В этом контексте последующий эпизод оплакивания Атиса и танцев нимф, прописанный в либретто Кино, показался Мармонтелю совершенно неуместным и был изъят (новую версию финала см. в примере 90)[294].

Схожим образом драматург переосмысливает заключение «Роланда». Вместо воинственной сцены «отречения от любви» (с многократными хоровыми повторами, сопровождающимися потрясанием оружием и воинственным скандированием), Мармонтель направляет сюжет в более мирное русло. Отказ Роланда мотивирован не стремлением героя к Славе, а желанием преданно служить своему королю и отчизне (см. таблицу 42):

Таблица 42. «Роланд». Финал оперы в прочтении Кино и Мармонтеля

«Роланд» Кино. V акт, 4 сцена	«Роланд» Мармонтеля. III акт, 8 сцена
СЛАВА Роланд, нужно вооружить вашу непобедимую руку, Ужас готовится опередить вас на пути: Спасите вашу страну от жестокой войны, Не следуйте больше любви, Это неверный вожатый. Никогда, никогда не забудьте Зло, которое причинила вам любовь. **ЛОЖИСТИЛЛА** Вас Слава призывает, Вздыхайте лишь по ней. Никогда, никогда не забудьте Зло, которое причинила вам любовь. **ХОРЫ** Вас Слава призывает…	**ХОР** Путь к Славе открыт перед тобой! **ЛОЖИСТИЛЛА** Следуй за мной, Роланд, следуй за мной! **ЛОЖИСТИЛЛА и ХОР** На поле победы Приди и принеси ее плоды своему Королю. **РОЛАНД** Безумная любовь, прочь от меня. Для меня существуют лишь Слава, Отчизна и Король. **ЛОЖИСТИЛЛА** Следуй за мной, Роланд, следуй за мной! **ХОР** Для нас существуют лишь Слава, Отчизна и Король.

[294] В трагедии Кино раскаявшаяся Кибела превращала умирающего Атиса в дерево, при этом столь трагический эпизод сопровождался не только хорами нимф, но и танцами. Вполне возможно, что прохладная встреча финала «Атиса» Пиччинни была вызвана как раз отсутствием столь любимого публикой заключительного балета.

РОЛАНД
Для меня существуют лишь Слава,
Отчизна и Король.

Наряду с дивертисментами, Мармонтель уделяет пристальное внимание репликам второстепенных персонажей (на которые приходилось около четверти стихов в трагедиях Кино). В своем прочтении он полностью лишает их хоть сколько-нибудь протяженных ариозо, поручая лишь короткие речитативные фразы. Напротив, монологи главных героев укрупняются драматургом за счет досочинения стихов либо путем составления ариозных фрагментов в один большой, превращаясь тем самым в полноценные оперные арии. Это разделение наглядно представлено даже в печатном тексте либретто «Атиса», изданном по случаю постановки. Арии главных героев (обозначенные как «airs»), а также ансамбли (дуэты, трио и квартеты) здесь графически отделены от речитативных реплик остальных персонажей (примеры 91–92).

Подобный подход являл собой полную противоположность методу Глюка. В то время как для немецкого музыканта, использовавшего в «Армиде» полный текст Кино, способом разграничения персонажей служила сама манера пения (более простые песенные ариетты у второстепенных героев, сложная артикулированная музыкальная декламация у главных), у Мармонтеля и Пиччинни на первый план выходит музыкальная выразительность. Реплики второстепенных персонажей, ужатые до речитативных фраз, ярко контрастировали развернутым, полнозвучным ариям главных героев. Тем самым драматургия «Армиды» с преобладающей в ней речитативной декламацией действительно была ближе по духу оригиналу Люлли, нежели прочтение Пиччинни, скорее напоминающее традиционную итальянскую оперу с рациональным чередованием речитативов, арий и ансамблей.

Хотя стилистика пиччинниевских арий созвучна итальянским оперным образцам[295], все же в некоторых ключевых монологах героев композитор

[295] Для арий главных героев в «Роланде» и «Атисе» типичны трехчастная форма, протяженные инструментальные ритурнели, пышная вокальная мелизматика, изобразительные детали (подчеркивающими важные по смыслу слова) и импровизационные каденции вокалистов. При

постарался сохранить не только полный текст Кино, но и музыкальную гибкость и текучесть, присущие стилю Люлли. Отметим, например, два монолога Роланда «Ah! j'attendrai long-tems: la nuit est loi encore» и «Je suis trahi. Ciel! qui l'auroit pû croire?» из третьего акта одноименной оперы (любовный апофеоз во второй сцене и страшная картина постигшего его безумия в шестой[296]), или монолог главного героя из третьей сцены второго акта «Атиса» («Ô funeste amitié! Confiance accablante!» — «О, роковая дружба! Губительное доверие!»[297]). Композиция этих эпизодов весьма точно повторяет очертания люллистских сцен с их плавными переходами от декламационных разделов к ариозным (за исключением границ разделов, все же отмеченных Пиччинни паузами, сменами темпа и размера). Рассмотрим, например, композицию новой версии одного из монологов Роланда:

Таблица 43. Пиччинни. «Атис». III акт, 2 сцена. Монолог Роланда. Композиция

	Раздел	**Музыкальное воплощение**
1	**«Ah! j'attendrai long-tems: la nuit est loi encore…»** («Ах! я долго буду ждать, ночь еще далеко…»)	Речитатив
2	**«Le charmant objet de mes vœux…»** («Прелестнейший Объект моих обетов…»)	Ариозо. 2/4, F-dur → g-moll
3	**«Que ces gazons sont verds! que cette grotte est belle!»** («Как зелен этот дерн! Как прекрасен этот Грот!»)	Речитатив. Andantino, g-moll → B-dur
4	**«"Beaux lieux, doux asyles…"»** («Прекрасные места, нежные убежища…»)	Ариозо. 3/8. Andantino sostenuto, B-dur
5	**«Voyons tout... Qu'est-ce que je voi?...»** («Узрим же... Что я вижу?»)	Речитатив. Allegro
6	**«Que l'insolent qui m'outrage…»** («Пусть оскорбившая меня…»)	Ария. C. Allegro assai. B-dur (здесь Пиччинни значительно укрупнил очертания арии, написав ее в трехчастной форме. В оригинале Люлли она была совсем скромной, начинаясь с раздела «J'entends un bruit…» — «Я слышу шум…»)

Речитативные эпизоды становятся в операх Пиччинни драматическим центром — наивысшей точкой в развитии образов главных героев. Именно в этом

этом оркестровка опер Пиччинни куда более изысканная и красочная, нежели партитуры его итальянских коллег-композиторов.

[296] В поэме Кино эти монологи находились во второй и седьмой сценах IV акта.

[297] Текст этого монолога был добавлен в оперу Мармонтелем.

заключался упомянутый выше замысел Мармонтеля — сохранить выразительную декламационность текстов Люлли, ярко отличавшую их от более простых монологов итальянской оперной традиции. Тем самым оперы Пиччинни обнаруживают не только отличие от идей Глюка, но и неожиданную близость им. И немецкий музыкант, и его итальянские коллеги искали возможные пути синтеза европейских оперных традиций и национальных французских. Однако если прочтения итальянцев с их колоритными ариями и хорами, изысканной вокальной и оркестровой мелодикой, прихотливостью вокальных партий и пышностью ансамблевых сцен были более приспособлены для восприятия массового слушателя, то прочтение Глюка могли понять и разделить только тонкие ценители.

Кроме того, если судить об успехе предприятий немецкого и итальянского композиторов с высоты нашего времени, то Глюк представляется нам безусловным победителем. Однако если рассматривать их опыт с точки зрения меломана конца XVIII — начала XIX столетий, то победа немецкого музыканта менее очевидна. На это обращает внимание и Джулиан Раштон: ученый обнаруживает, что влияние Глюка на последующее поколение композиторов было косвенным и, хотя некоторые авторы утверждали, что шли по стопам немецкого музыканта, это сходство не всегда подкреплялось на уровне музыкальной стилистики [282, *183*]. Между тем, стиль сочинений Пиччинни — с их более свободной и, в то же время, ясной структурой, лаконичными дивертисментами и мелодичными ариями — оказался более перспективным для оперной практики рубежа XVIII–XIX веков: он угадывается в сочинениях как французских (Госсека, Филидора и Спонтини), так и иностранных (Саккини, Сальери и Керубини) композиторов, работавших в этот период в Париже.

3.2.2. «Амадис Гальский» Иоганна Кристиана Баха

В то время как сторонники Глюка и Пиччинни спорили о достоинствах и недостатках их интерпретаций французских трагедий, другие композиторы, обращавшиеся к либретто Кино, оказались против воли втянуты в это

противостояние. Среди них — и Иоганн Кристиан Бах, которому в 1778 году Девим дю Вальге предложил создать оперу по мотивам «Амадиса Гальского» Кино[298]. Лестное приглашение директора Оперы было встречено Бахом с большим интересом, — еще до приглашения Девима композитор вынашивал планы на время покинуть Туманный Альбион из-за финансовых трудностей[299]. Не исключено также, что его привлекала возможность попробовать свои силы в новом для себя жанре французской оперы, предложив, подобно Глюку (с реформаторскими работами которого он было хорошо знаком[300]), собственную трактовку.

Процесс работы Баха над «Амадисом Гальским» хорошо задокументирован в парижской прессе за 1778 год, а также в письмах Моцарта, который в это время как раз находился в Париже, пытаясь получить должность при дворе[301]. Эти свидетельства позволяют нам представить, с какими трудностями столкнулся Бах во время работы над своей первой и последней французской оперой. Так, композитору, как и в свое время Глюку, пришлось заранее приехать в Париж, чтобы на месте восполнить «пробелы в образовании». Поскольку Бах никогда ранее не работал со столь большим оркестром, как парижский, а также не имел опыта сочинения развернутых хоровых и балетных эпизодов, он тщательно изучал партитуры Глюка и Рамо (возможно, и Люлли, однако это доподлинно неизвестно), пытаясь проникнуть в суть французской оперной эстетики.

---

[298] С 1762 года Бах окончательно обосновался в Англии, где давал музыкальные уроки королеве Шарлотте (супруге Георга III), сочинял на заказ для Королевского оперного театра, организовывал успешные серии публичных концертов и издавал собственные сочинения по всей Европе. Именно благодаря публикациям в 1760-е годы он получил известность во Франции, где его симфонии исполнялись в программах Духовных концертов.

[299] Этот факт приводится в биографической статье Кристофа Вольфа и Стивена Роу. Так, в 1778 году Бах потерял более чем тысячу фунтов стерлингов из-за махинаций одного из его служащих, занимавшихся организацией публичных концертов. Оперный театр в эти годы «узурпируют» Саккини и другие приезжие музыканты, а концертную сцену — ученик Баха, клависинист и пианист Иоганн Самуэль Шрётер [313].

[300] Бах был ведущим популяризатором творчества Глюка в Англии, а также в Италии. В 1770 году он создал для Лондона собственную редакцию «Орфея и Эвридики», дополнив ее новыми речитативами, ариями и хорами. В 1774 году тот же спектакль был исполнен в театре Сан Карло в Неаполе по случаю именин короля Фердинанда IV. Подробнее см. статью И. П. Сусидко [110].

[301] Имеются в виду письма Моцарта отцу от 9 июля 1778 года [301, *835*] и 27 августа 1778-го [301, *900*].

Несмотря на организационные проблемы — забастовки артистов, недовольных политикой Девима, и эпидемию гриппа, упоминаемые Кастиль-Блазом [143, *403*], — премьера, состоявшаяся в декабре 1779 года в присутствии королевской семьи, прошла с большим успехом. Пресса отметила великолепную сценографию Луи-Рене Боке и хореографию Жан-Жоржа Новерра (к сожалению, эскизы не сохранились, но подробнейшие ремарки в либретто, описывающие смену декораций и танцы, весьма красноречивы; см.: [371]), а также звездный состав исполнителей (среди которых были Розали Левассёр и Жозеф Легро)[302]. Между тем, мнения критиков касательно музыкальных и поэтических достоинств «Амадиса» Баха кардинальным образом разделились.

Самые громкие разногласия вызвала редакция либретто Кино, сделанная для баховской постановки Альфонсом Девимом дю Вальге — младшим братом директора театра. В то время, как бóльшая часть рецензентов яростно ругала работу, проделанную этим «абсолютным дилетантом», за ее топорность и неумелость (уподобляя текст Кино «статуе, которой отрубили голову и ноги, посчитав ее пропорции слишком громоздкими»[303]), другая часть критиков, напротив, считала, что Девим замечательно перекомпоновал старое либретто, отчего оно лишь выиграло с точки зрения драматургии.

Девим-младший действительно был дилетантом в области стихотворчества. Так, в либретто его «Амадиса» отчетливо заметны места «спайки» оригинальных и пересочиненных фрагментов текста, в отличие, например, от редакций того же Мармонтеля, которые сделаны безукоризненно с точки зрения стилистики. Однако эти недочеты нисколько не умаляют достоинств нового прочтения либретто Кино, тем более если учесть масштаб замысла Девима-младшего, пытавшегося придать либретто черты оперы seria, но при этом сохранить «родовые» особенности французской оперы[304].

---

[302] Mercure de France. 25 décembre 1779. P. 196.
[303] Anecdotes Secrètes, 16 décembre 1779. P. 65.
[304] Замысел Девима-младшего подробно обсуждается на страницах одного из выпусков «Парижской газеты»: так, обозреватель рассуждает о поэтике либретто Метастазио, проводя параллели между ними и предпринятой Девимом редакцией. См.: Journal de Paris. 15 décembre 1779. P. 1423.

Кроме того, «Амадис» Кино — сам по себе весьма неблагодарный материал для подобного рода переработки. Многие парижские слушатели конца XVIII века считали, что это сочинение безвозвратно устарело, что в нем много ненужных и утомительных диалогов. Так, в одном из отзывов на постановку Баха рецензент утверждает, что «Амадиса», с его «несколькими изящными стихами, четырьмя или пятью действительно глубокими мыслями и обилием неискренних, слабых, банальных и бессвязных стихов» вовсе не следовало возвращать из забвения, коему он справедливо был предан[305].

Все это объясняет тщательность и масштабность переработки, предпринятой Девимом. Помимо пролога, он сократил весь первый акт, внеся также большие купюры во второе и третье действия и объединив два последних. Девим не только удалил второстепенную сюжетную линию с Флорестаном и Коризандой, но и убрал повторы сценических ситуаций (например, пятую сцену четвертого акта, в которой Амадис видит тело мертвой Орианы), из-за чего действие стало более динамичным, а в центре сюжета оказались фигуры двух влюбленных.

Таблица 44. Сравнение композиций «Амадиса» в оригинальной версии Кино и редакции Альфонса Девима дю Вальге 1778 года

Сцены	**«Амадис» Кино**	**«Амадис» в редакции А. Девима дю Вальге**
	Пролог	**Увертюра**
	Акт I	—
	Акт II	**Акт I**
1	Монолог Аркабонны	
2	Сцена Аркабонны и Аркалауса	
3	Монолог Аркалауса, призывающего демонов	Монолог Аркалауса [*сцена значительно расширена: либреттист вводит новых персонажей — Ненависть и Раздор — чьи реплики чередуются со словами волшебника*]
4	Появление Амадиса	Сцена Амадиса и Орианы
5	Сцена Амадиса и Коризанды	Монолог Амадиса
6	Сцена на мосту: похищение Коризанды	Сцена на мосту: демоны зачаровывают Амадиса
7	Сцена сражения Амадиса и Аркалауса	Сцена сражения Амадиса с демонами. Демоны зачаровывают и усыпляют Амадиса

[305] Mercure de France. 25 décembre, 1779. P. 189.

Сцены	«Амадис» Кино	«Амадис» в редакции А. Девима дю Вальге
8	Сцена сражения Амадиса с демонами	—
9	Дивертисмент: демоны, превратившиеся в пастухов и пастушек, зачаровывают Амадиса	
	Акт III	**Акт II**
1	Сцена в подземелье (Флорестан и Коризанда, остальные пленники и тюремщики)	Хор пленников и тюремщиков
2	Церемония подготовки пленников к жертвоприношению. Прощальный дуэт Флорестана и Коризанды	Церемония подготовки пленников к жертвоприношению
3	Явление тени Ардана Канила	
4	Сцена Амадиса и Аркабонны. Освобождение пленников	
5	Заключительный дивертисмент	
	Акт IV	**Акт III**
1	Сцена Аркабонны и Аркалауса	
2	Монолог Орианы	
3	Сцена Аркалауса и Орианы	Сцена Аркалауса и Орианы. Ориана видит мертвого Амадиса
4	Сцена видения Ориане тела мертвого Амадиса	Монолог Орианы
5	Сцена Аркабонны, Аркалауса и Амадиса: сцена видения Амадису тела мертвой Орианы	—
6	Появление Урганды и спасение главных героев	
7	Дивертисмент (сражение слуг Урганды с демонами, призванными Аркабонной и Аркалаусом)	
	Акт V	—
1	Сцена Урганды и Амадиса	
2	Сцена Амадиса и Орианы	Любовный дуэт Амадиса и Орианы. Трио Амадиса, Орианы и Урганды
3	Сцена Амадиса, Орианы и Урганды	—
4	Флорестан и Коризанда, Амадис и Ориана, Урганда	
5	Заключительный дивертисмент	

Столь же несправедливыми представляются и отзывы слушателей о музыке Баха. Хотя общее впечатление о его партитуре было скорее положительным (так, ни один из рецензентов не отказывает музыканту в композиторском даровании;

напротив, все отмечают талант драматурга, достаточно сложные и изысканные оркестровку и гармоническое письмо), тем не менее в высказанных замечаниях чувствуется предвзятость каждого из критиков, их принадлежность к тому или иному «оперному лагерю».

В то время как глюкисты находили музыку Баха «недостаточно выразительной и экспрессивной, лишенной оригинальности и возвышенных порывов» [39, *89–90*], пиччиннисты, напротив, отмечали «отсутствие мягкости и элегантности, мелодического очарования и разнообразия, подобных сочинениям неаполитанского мастера»[306]. Здесь же возникает еще один полемический диалог касательно «национальной принадлежности» «Амадиса»: тогда как Мармонтель открыто называл Баха конформистом, пытающимся всеми силами угодить парижской публике и слепо следовать условностям французского оперного жанра [36, *357*], консерваторы из лагеря люллистов, напротив, представляли его оперу как нечто совершенное чуждое французским оперным традициям.

Порой пристрастность суждений обнаруживается в замечаниях одного и того же рецензента. Так, Луи-Жозеф Метр, называя музыку Баха недостаточно экспрессивной, сам же через несколько абзацев отмечает потрясающую по силе воздействия сцену в темнице из II акта (хор пленников из первой сцены и пророчество Ардана Канила из третьей) [39, *90*]. В свою очередь, критик, ругавший «Амадиса» за недостаток мелодического разнообразия, уже через несколько страниц восхищается «живостью и жизнерадостностью танцевальных мелодий композитора»[307].

Приведенные выше суждения рецензентов о выразительности, элегантности и изысканности, о следовании или не следовании французскому оперному вкусу не столько относились к музыке Баха, сколько были некими избитыми, абстрактными формулами, которыми пользовались участники оперных дебатов, полемизируя между собой. Как писал Бенжамен де Лаборд в «Очерках о древней и современной музыке», каждый парижанин в этот период четко

[306] Abrégé du Journal de Paris. 19 décembre 1779. P. 1239.
[307] Almanach Musical, 1781. P. 191–192.

идентифицировал себя с той или иной оперной партией: глюкисты и пиччиннисты, люллисты и рамисты, буффоны, — их представители активно выступали в прессе, продвигая свою программу [27, *529*]. Однако у Баха не было определенной эстетической установки: в отличие от Глюка и итальянских музыкантов, которых поддерживал Мармонтель, он не писал открытых писем и не предлагал реформ. Лишь незадолго до премьеры «Амадиса» Девим намекнул журналистам, что Бах прибыл в Париж с «миротворческой миссией» — сгладить разногласия глюкистов и пиччиннистов[308]. Однако никого из участников дискуссий не интересовала музыка композитора с ее несомненными художественными достоинствами: они не искали компромисса, довольствуясь существующей оппозицией. В итоге Бах оказался «третьим лишним» на полях парижских оперных дебатов 1770-х годов.

«Миротворческая миссия», о которой упоминал Девим, на самом деле представляла собой нечто большее, чем рекламный лозунг, придуманный директором. В своем прочтении «Амадиса» Бах действительно стремился найти «третий путь» между глюковской мелодрамой и «итальянизированной» пиччинниевской трагедией. Однако это был путь не реформотворчества (которого, возможно, и ожидали от известного композитора французские слушатели), а скорее синтеза разных оперных традиций. Эрнест Уорбёртон в обзоре оперного наследия Баха отмечал, что в отличие от инструментального творчества в сценических работах композитор всегда предпочитал следовать моде, а не задавать ее [305, *393*]. Бах мастерски адаптировал свои оперы под запросы публики — неаполитанской, мангеймской, лондонской, наконец, парижской, впитывая самые разные традиции и стили, из-за чего его авторский почерк был необычайно пластичным, но трудноразличимым. «Амадис Гальский» не стал исключением: это сочинение представляло собой синтез наиболее влиятельных тенденций французского и итальянского оперного искусства.

Как было упомянуто выше, в процессе сочинения своей первой парижской оперы Бах внимательно изучал партитуры Глюка и Рамо. Влияние французского

[308] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome X. P. 236 (Novembre 1780) [21].

новатора ощущается прежде всего в музыке дивертисментов, изобилующей тонкими гармоническими и оркестровыми находками. У него же, очевидно, Бах позаимствовал идею завершить оперу ариеттой Амадиса с хором («Jeunes cœurs que l'Amour engage», III акт, сцена 7), — подобное решение Рамо неоднократно использовал в своих поздних сочинениях.

В свою очередь, выразительную манеру декламации «Амадис» унаследовал от реформаторских опер Глюка с их аккомпанированными речитативами. Некоторые сцены «Амадиса» и вовсе воспринимаются как отсылка к сочинениям немецкого музыканта. Так, резкое вторжение c-moll'ного монолога Аркабонны («Amour! Que veux-tu de moi?»; I акт, сцена 1) после искрометной мажорной увертюры в итальянском духе напоминает первую сцену «Орфея»; венчающий первый акт хор демонов, на фоне которого звучат реплики главного героя, создан в духе инфернальных картин второго действия той же оперы, а B-dur'ный монолог сраженного горем Амадиса («Je ne verrai plus ce que j'aime»; I акт, 5 сцена) удивительно созвучен C-dur'ной арии Орфея, вновь утратившего Эвридику (см. примеры 93–96). Влияние Глюка ощущается и в наиболее драматичных эпизодах второго акта — хорах пленников из первой и заключительной картин, а также в сцене пророчества Ардана Канила (впрочем, звучащий в этом эпизоде хорал низких духовых удивительным образом напоминает и генделевскую сцену явления Самуила в «Сауле»; пример 97).

Между тем, экспрессивные речитативные эпизоды «Амадиса» словно бы существуют в отдельном измерении, резко контрастируя ариям и ансамблям главных героев, а также хорам первого и третьего действий. Яркие, цельные (благодаря одноаффектности, плавной фразировке и ясному гармоническому плану), лишенные громоздких барочных колоратур и очень изящно оркестрованные, они близки галантной стилистике конца XVIII столетия.

Скорее всего, именно стилевая «неопределенность» оперы Баха, музыка которой непрерывно балансирует между мелодраматизмом глюковских аккомпанированных речитативов и мелодизмом пиччинниевских арий, послужила главной причиной неприятия «Амадиса» парижскими полемистами. Ни одна из

сторон не могла однозначно признать и одобрить сочинение композитора. Каждый находил в нем свои сильные и слабые стороны: глюкисты одобряли речитативы, но из-за обилия арий отказывали сочинению в выразительности и драматизме; пиччиннисты, напротив, отмечали мелодическое богатство, но считали декламационные эпизодом грубыми и затянутыми. И лишь симфонические фрагменты оперы Баха (танцы, увертюра, инструментальные прелюдии) — то, за что музыка композитора и ценилась в Париже, — были единодушно признаны всеми.

Таким образом, конформистская тактика следования моде оказалась неудачным решением в парижских реалиях конца 1770-х годов. Коль скоро иностранный музыкант обращался к французской оперной классике, от него ожидалось нечто экстраординарное; в противном случае его сочинение могли счесть столь же скучным и вторичным, как и устаревший музыкальный подлинник. Мало кто из композиторов, однако, мог «оживить» барочные сюжеты: здесь требовался либо неповторимый мелодраматический дар Глюка, либо талант драматурга, подобный мармонтелевскому. В конечном счете, новые сочинения (причем не только в серьезном, но и в комическом жанре) вполне успешно заполняли брешь в репертуаре Оперы, избавляя дирекцию от необходимости обращаться к старым либретто.

И все же цепная реакция, запущенная творениями Глюка и Пиччинни, оказалась настолько сильной, что и на излете XVIII века новое поколение музыкантов, пришедшее в театр накануне Революции, продолжит эксперименты с французской классикой. Пока иностранные музыканты будут «европеизировать» старые трагедии, французские авторы, вдохновляясь исканиями Глюка, обратятся к истокам и попытаются адаптировать оперное наследие своей страны к новым художественным и общественным реалиям.

3.3. Рефлексия французской традиции в последних операх на либретто Кино

В то время как партитуры Люлли и его преемников к 1780-м годам окончательно превращаются в пережиток прошлого, поэтические тексты,

обретшие вторую жизнь в руках Глюка и Пиччинни, напротив, приобретают статус национального достояния наряду с трагедиями Расина и Корнеля. К тому же, в возрождении старых либретто заключался большой символический и практический смысл: в годы политического кризиса они служили напоминанием о былом театральном величии, позволяли отрефлексировать французскую оперную традицию.

С каждым годом, приближающим Революцию, фонд либретто заметно «мельчал», а постановщики все реже и неохотнее обращались к литературным полотнам Кино, предпочитая не столь претенциозные тексты — «Адель де Понтье» Жан-Поль-Андре Разена де Сент-Марка (1781; муз. Никколо Пиччинни), «Рено» аббата Жан-Батиста Пеллегрена и «Дардана» Шарль-Антуана Леклерка де Лабрюера (1783–1784; муз. Антонио Саккини), «Кастора и Поллукса» Пьер-Жозефа Бернара (1791; муз. Пьер-Жозефа Кандея), а также «Альциону» и «Омфалу» Антуана Удара де Ламотта, «Танкреда» Антуана Данше (предложенные репертуарной комиссии, но так и не положенные на музыку[309]).

В начале 1780-х годов драматург Луи-Себастьян Мерсье откровенно заявляет, что ему не нравится Кино, перо которого «не могло вдохновить ни Люлли, ни, тем более, Пиччинни». «Нет на свете, — продолжает он, — ничего более пресного, чем его [Кино] оперы. Стремление исправить их недостатки — форменное безумие; музыканты лишь будут тратить время и рисковать своей репутацией, обращаясь к этим пустым холстам, противным гению» [252, *201*].

Отвергая либретто Кино, постановщики, с одной стороны, справедливо опасались конкуренции с шедеврами Глюка и Пиччинни, а с другой — старались избежать трат на редакторов (которым предстояло провести тщательную ревизию старых текстов) и дорогостоящие декорации (что было неизбежно, если речь шла о сюжетах Кино). Наконец, следует признать, что политическая ангажированность, присущая старым либретто времен Людовика XIV, а также их

[309] План создания музыки на эти либретто был предложен читательской комиссией Оперы в конце 1780-х и даже занесен «Перечень опер, музыка которых готова к репетиции» (Liste des opéras dont messieurs les auteurs disent que la musique est prête à être répétée, 1788. France, Archives nationales O^1 621 no. 142; цит. по: [177, *399*]). Однако дальше обсуждений дело не пошло.

барочная пестрота и вычурность были чужды революционной атмосфере конца 1780-х — 1790-х годов, благоприятствующей неоклассицистской топике и зарождающейся эстетике реализма, поддерживаемой многими литераторами (в том числе и упомянутым выше Мерсье). Как писал в 1780 году Гримм, «атмосфера чудесного, которая господствует [в Опере], не кажется столь уж иллюзорной, — это прекрасно отлаженная машина для зрелищ; <…> и все же мы так устали видеть летающие колесницы, болтающихся в воздухе богов, картонных монстров, рассекающих марлевые волны (и т. д, и т. п.), что во всей этой магии уже нет ничего, что могло бы вызвать наше восхищение»[310].

В итоге многие попытки переосмыслить поэмы драматурга не увенчались успехом: «Армида» Бернара Жермена де Ласепеда и Франкёра-старшего, «Альцеста» в прочтении Этьен-Жозефа Флоке, «Прозерпина» Симона Майра и «Кадм и Гермиона» в версии Марк-Антуана Дезожье по разным причинам так и не были поставлены [177, *398*]. Лишь три сочинения по либретто Кино получили сценическое воплощение на рубеже XVIII–XIX веков — «Персей» Франсуа-Андре Даникана Филидора (1780), «Тезей» Франсуа-Жозефа Госсека (1782) и «Прозерпина» Джованни Паизиелло (1803).

Эксперименты Глюка и Пиччинни с музыкальной декламацией во французских операх были с интересом встречены представителями нового поколения композиторов — Франсуа-Андре Даниканом Филидором и Франсуа-Жозефом Госсеком[311]. На материале поэм Кино они хотели создать новую, более гибкую и выразительную модель французского оперного пения — найти золотую середину между старой декламационной манерой люллистских опер (как ее

---

[310] Grimm. Correspondance littéraire <…>. Tome X. P. 358 (Novembre 1780) [21].

[311] Жан-Франсуа Госсек (1734–1829) — одна из ключевых фигур французской музыкальной культуры конца XVIII столетия. Творческий путь композитора связывает воедино несколько музыкальных «эпох»: застав расцвет оперных шедевров Рамо, он стал свидетелем парижского триумфа Глюка и ушел из жизни накануне премьеры «Фантастической симфонии» Берлиоза. Больше известный как «отец французской симфонии», «певец Революции», Госсек тем не менее оставил внушительное оперное и балетное наследие (к нему относится, например, пользовавшаяся большим успехом трагедия «Сабин», 1773), а также основал Королевскую школу пения (École royale de chant), на базе которой позднее будет создана Парижская консерватория). Касательно творчества Франсуа-Андре Даникана Филидора см. сноску 73.

называли во времена Гримма и Мармонтеля, *chant français* [280, *218*]) и певучим мелодизмом итальянских арий.

Еще в 1767 году в трагедии «Эрнелинда» Филидор предпринял весьма успешную попытку создать более гибкую музыкально-драматическую структуру, в которой появляются развернутые арии в итальянской манере, но при этом сохраняются выразительные речитативные эпизоды, хоровые и танцевальные сцены, а также характерная для французской традиции насыщенная оркестровка. Написанный спустя годы «Персей» (1780) стал продолжением этих поисков, подкрепленных в том числе недавними открытиями Глюка и Пиччинни.

Между тем, переработка текста Кино, сделанная Мармонтелем, внесла заметные коррективы в замысел композитора. Из-за того, что драматург сильно ужал композицию трагедии (полностью исключив из сюжета Меропу, сократив бóльшую часть сцен с участием Финея и значительную часть диалогов остальных персонажей, в том числе Персея и Андромеды[312]) и переформатировал большинство речитативных монологов героев в замкнутые трехчастные композиции, Филидор был вынужден действовать в заданных рамках. В итоге задуманный им синтез декламационности и песенности не состоялся в полной мере: так, большинство монологов в «Персее» приближаются к итальянским ариям и речитативам, и лишь отдельные приметы (например, смены темпов в наиболее драматичных эпизодах или музыкальное подчеркивание ключевых слов в тексте) указывают на преемственность французской оперной традиции.

Слушатели премьерного спектакля восприняли сочинение Филидора как тривиальное подражание стилю Пиччинни, отметив и неудачный выбор стихотворного сюжета, и своеобразие мармонтелевской переработки[313]. Не дожидаясь окончания сезона, Девим снял «Персея» из репертуара, а партитура, так

[312] В трехактной версии «Персея» Мармонтеля взаимоотношения между парами героев — Персеем и Андромедой, Меропой и Финеем — сведены к минимуму, а сама история, заканчивающаяся гибелью чудовища, напоминает скорее приключенческий роман [397].

[313] Большой обзор «Персея» Филидора был опубликован в двух выпусках «Французского Меркурия» (Mercure de France. 11 Novembre 1780. P. 84–94; 23 Décembre. P. 146–158).

и не опубликованная, была почти целиком утрачена[314]. Как заметил Раштон, есть определенная ирония в том, что творец, проложивший в «Эрнелинде» новые пути развития трагедийного жанра во Франции, оказался в итоге в тени своих же последователей [281, *737–737*].

Куда более ярко заявленный синтез старой люллистской традиции и современной оперной стилистики представлен в «Тезее» Госсека (1782) — одном из последних проектов Девима дю Вальге[315]. Выдержав всего шестнадцать спектаклей (достаточно много для столь экспериментальной работы, но слишком мало для того, чтобы говорить об успехе произведения и сохранять его в репертуаре), «Тезей» очень быстро покинул сцену, оставив после себя смешанные впечатления, — как писал Гримм, «не вызвав ни ропота, ни восторга»[316]. Кто-то отметил в рецензии «тяжеловесность оркестровки» оперы[317], кто-то счел ее очередным подражанием Глюку из-за плотности речитативной декламации и отсутствия «приличных арий»[318]. Однако наблюдения современников ничего не говорят об исключительной оригинальности сочинения Госсека, — возможно потому, что эта черта проявила себя лишь спустя многие десятилетия, когда у исследователей представилась возможность рассмотреть его в исторической перспективе.

Дратвики, ставя «Тезея» Госсека в один ряд с такими знаковыми сочинениями эпохи, как «Ифигения в Авлиде» Глюка и «Весталка» Спонтини [186, *17*], очень удачно определяет стилевые «грани» работы композитора. С одной стороны, «Тезей» 1782 года действительно близок реформаторским идеям немецкого музыканта. Либретто, переработанное для постановки известным драматургом Этьеном Морелем де Шедевилем,

---

[314] В каталоге RISM упоминаются лишь отдельные сохранившиеся фрагменты рукописи сочинения, хранящиеся в Муниципальной библиотеке Лилля (Bibliothèque municipale de Lille; Médiathèque Jean Lévy. F-Lm M. 6096).

[315] «Тезей» Госсека был завершен еще в 1778 году, — планировалось, что он будет исполняться вместе с возобновлением одноименной оперы Люлли. Однако из-за премьеры «Армиды» постановка была отложена на несколько лет [186, *11*].

[316] Grimm F. M. Correspondance littéraire <…>. Tome XI. P. 72 (mars 1782) [21].

[317] Ibid. P. 73

[318] La Harpe J.-F. Correspondance littéraire <…>. Tome 3. P. 325.

обнаруживает то же стремление сохранить выразительные нюансы текста Кино[319]. При этом экспрессивное музыкальное повествование, которое раскрывается главным образом в речитативных монологах (отметим, например, монологи Медеи — «Dépit mortel, transport jaloux», завершающий второй акт, и «Ah! faut-il me venger», открывающий четвертый; примеры 98–99), величественная ораториальность и живописность хоровых сцен[320] (например, хор «O Minerve! Arrêtez la cruelle furie!» из первого действия (пример 100), или хоры демонов «On nous tormente» в третьем акте и «Embrasons, brûlons tout!» в четвертом), — все это напоминает страницы парижских опер Глюка.

Речитативные сцены заставляют вспомнить и о старых французских традициях. Господство декламации над пением говорит не столько о стремлении подражать Глюку, сколько о желании вернуться к национальным оперным истокам, уже порядком забытым современниками под влиянием иностранных авторов. Композитор сохраняет декламационную свободу, присущую стилю люллистских опер, плавные переходы от речитативных разделов к ариозным, однако создает для разговорных сцен плотное оркестровое сопровождение (см. речитатив Эгея из I акта; пример 101). Порой Госсек намеренно подчеркивает преемственность Люлли: он даже заимствует музыку из знаменитой арии Эгея «Faites grace à mon âge», лишь незначительно изменяя ее инструментовку (пример 102).

Между тем, Госсек — мастер оркестрового письма, оставивший солидное симфоническое наследие, — ясно осознавал разрыв между старым барочным пониманием театральной зрелищности и современным. Не вторгаясь в область поэтической драматургии, он предпочитает добиваться сильного драматического эффекта исключительно с помощью музыкальных средств — гармонии и, особенно, оркестровки. Именно оркестровые краски, наряду с пышными

---

[319] Шедевиль сокращает ряд сцен с участием второстепенных персонажей, объединяя тем самым третий и четвертый акты. Однако в остальном он весьма точно следует драматургии Кино, сохраняя пропорции между речитативными и ариозными эпизодами [419].

[320] Редактор сохранил все хоровые сцены трагедии Кино, поэтому партитура «Тезея» буквально изобилует хорами.

хоровыми сценами и выразительными монологами и диалогами героев, становятся в «Тезее» главным средством создания картинных «спецэффектов».

Отметим, например, весьма оригинальную трактовку *увертюры* «Тезея». Вместо традиционной двухчастной композиции Госсек создает программную симфоническую прелюдию — картину битвы, каждый из разделов которой имеет свой подзаголовок, комментирующий происходящие на сцене события (примеры 103–106)[321]. В духе идей Глюка о тесной связи увертюры с последующим сюжетом драмы, прелюдия служит своего рода прологом к «Тезею»: первая сцена оперы следует за увертюрой *attacca*, тогда как тема начального хора «Avançons, avançons, que rien ne nous étonne» построена на мотиве битвы из второго раздела увертюры (пример 107).

Таблица 45. Композиция увертюры «Тезея» Госсека

Раздел	Подзаголовок	Музыкальное воплощение
1 раздел	«Сигнал к битве» («Signal du Combat»)	Оркестровые фанфары
2 раздел	«Битва» («Combat»)	Оркестровое крещендо
3 раздел	«Молитвы жриц во время битвы» («Prières des Prêtresses pendant le Combat»)	Хорал духовых инструментов
4 раздел	«Стенания» («Plaintes»)	

Подобное стремление изобразить с помощью оркестра драматические события можно заметить и в других эпизодах спектакля. Каждый акт, каждый монолог или хоровая сцена открываются и завершаются оркестровой прелюдией, погружающей слушателя в атмосферу действия. Помимо этого, Госсек сохраняет протяженные танцевальные сюиты (приведем в качестве примера танцевальную пантомиму и чакону из восьмой сцены первого акта; заключительный дивертисмент третьего акта, включающий в себя выходы крестьян, пастухов и пастушек и пятичастную танцевальную пантомиму), а также вводит невероятное количество шумной батальной музыки — маршей, фанфар, симфонических картин сражений, в которых чувствуется предвестье грядущих революционных событий. Все эти сценические эффекты, массовые хоровые сцены и развернутые

[321] Сюжет «Тезея» начинается со сцены битвы, бушующей вокруг Афин: жрицы и принцесса Эгле, собравшиеся в храме, молят богиню Минерву защитить их город.

танцевальные эпизоды действительно во многом предвосхитили стилистику «Весталки» Спонтини — первого в своем роде образца большой французской оперы XIX столетия.

Пожалуй, главной причиной скромного приема и скорого забвения невероятно талантливого сочинения Госсека стал неудачный выбор момента для премьеры спектакля. Если бы опера была исполнена в 1778 году (как и задумывалось первоначально Девимом), ее оригинальная концепция, вне сомнения, произвела бы фурор, сравнимый с постановками Глюка. Однако в 1780-е годы художественные искания и открытия Госсека в области музыкальной драмы казались анахронизмом, как, впрочем, и выбор сюжета.

С другой стороны, сам текст Кино (даже столь знаковый, как «Тезей»), оказался не самым подходящим материалом для экспериментов, причем не только Госсека, но и его предшественника Филидора. Это объясняет и то, почему более ранние опыты композиторов в трагедийном жанре — «Эрнелинда» Филидора (1764) и «Сабин» Госсека (1773), в которых они, казалось бы, решали те же художественные задачи, что и в перепрочтениях Кино, — получили куда большее признание. Поэмы соавтора Люлли, созданные в других политических и эстетических реалиях, пронизанные героическим пафосом, аллегоричностью и пышной декоративностью, с трудом «переводились» на музыкальный язык современности. Даже радикальные перестановки и купюры либретто не могли сгладить их старомодность, а будучи сокращенными, они утрачивали свою трагедийную глубину, превращаясь либо в бытовые драмы с участием изрядно «обмельчавших» героев и богов (как произошло, например, с мармонтелевским «Персеем»), либо в приключенческие «блокбастеры» в духе «Тезея» Госсека.

Именно это произошло с последней трагедией Кино, возрожденной на сцене Парижской оперы — «Прозерпиной», созданной Джованни Паизиелло (1803). Обращение к подобному сюжету может показаться само по себе странным для прославленного во всей Европе создателя комических опер. Вероятнее всего, Паизиелло, прибывший в Париж по личному приглашению Наполеона, хотел

отдать своеобразную дань уважения французской оперной традиции, о которой, впрочем, имел лишь отдаленное представление[322].

Даже выбор поэтического текста оказался делом случая: готовое либретто было предложено композитору Николя-Франсуа Гийяром (соавтором Глюка, Саккини и Сальери). Еще в начале 1780-х годов драматург, на волне популярности работ Мармонтеля, переработал текст этой полузабытой трагедии Кино, сократив ее до трех актов, однако так и не нашел подходящего автора для создания музыки. Французские композиторы конца XVIII столетия отдавали предпочтение более популярным сюжетам (вроде того же «Тезея» или «Персея»). Кроме того, их могла смутить весьма своеобразная трактовка литературного первоисточника. Из эффектного эпоса «Прозерпина» превратилась в руках Гийяра в скромную семейную драму: боги в его прочтении максимально очеловечены и в чем-то даже комичны, а все аллегорические сцены, отсылающие к фигуре монарха, исключены из повествования.

Подобное либретто как нельзя лучше подошло легкому мелодичному стилю Паизиелло. Простые формы, трогательные ансамбли, красочное и при этом не вычурное, «воздушное» оркестровое сопровождение, изысканная, но не перегруженная излишней мелизматикой мелодика — все это отчетливо прослеживается в «Прозерпине». Тем не менее, при знакомстве с оперой сложно представить, что это сочинение имеет какое-либо отношение к французской традиции (за исключением, разве что, языка либретто).

Удивительно, что столь «легкомысленная» интерпретация трагедийной классики не вызвала у парижской публики, еще помнящей шедевры Глюка и даже Люлли, никакой реакции, — лишь холодное равнодушие и недоумение по поводу выбора устаревшего и неуместного на ее взгляд либретто. Как иронично заметил Кастиль-Блаз, интерес к трагедии со стороны парижской публики был «практически нулевым» и даже высокое покровительство, дарованное

[322] См. подробнее статью Ж. Продомма [268].

итальянскому мастеру, «не помешало Прозерпине вновь отправиться на тот свет» [143, *91*].

Слова музыковеда проницательно характеризуют не только парижский дебют Паизиелло в серьезном оперном жанре, но и подводят итог более чем вековой истории *ancienne musique*. После кровавых революционных событий и перестройки аппарата управления Академии музыки, проблема старого репертуара утратила свою остроту. Имена Люлли и Кино перестали служить скрепами ее «здания», а парижский свет обрел новых оперных кумиров. Сбылось давнее предсказание энциклопедистов, и оперное наследие Люлли, Кино и их преемников, вслед за «Прозерпиной», на долгие годы ушло в небытие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование «старой музыки» (ancienne musique) в программах Парижской оперы XVIII века позволяет нам по-новому взглянуть на историю французского музыкального театра времен Старого режима — осмыслить происходившие в нем события с точки зрения *репертуарной политики*, планомерно проводимой в стенах Академии музыки несколькими поколениями ее директоров и музыкантов.

В основе разработанного театральными администраторами подхода лежали две ключевые идеи: сохранение старого наследия, жизненно важного для функционирования Оперы, и стремление к новизне, за которую ратовали многие критики середины и второй половины XVIII века, в том числе энциклопедисты. К чести директоров театра, им удавалось находить компромисс между этими несовместимыми на первый взгляд установками. На протяжении многих десятилетий они планомерно обновляли старое наследие, приспосабливали его к исполнительской практике и вкусам французской публики XVIII столетия, сохраняя при этом некоторый налет консерватизма, приличествующий, по их мнению, музыкальной *Академии*.

Когда речь заходит о прогрессивных течениях во французском музыкальном театре XVIII века, их часто связывают с литературной критикой, которая осуждала закоснелость оперного репертуара и поддерживала новых авторов. В противном случае история французской оперы представляется как перечень «реформ», которые предпринимали отдельные поэты и композиторы. На самом деле, сотрудничество с Рамо в 1730-х — 1740-х годах, приезд итальянских комедиантов в 1752 году и 1778–1779-м, создание новых музыкальных версий старых французских либретто в 1750-е — 1760-е, наконец, приглашение иностранных музыкантов в последней трети века, соперничество Глюка и Пиччинни — всё это было инициировано администрацией театра, которая не довольствовалась одними лишь возобновлениями «старой музыки» (как казалось многим критикам), но стремилась расширять уже существующий репертуар с тем, чтобы постепенно заменить устаревшие сочинения новыми.

Из-за репертуарной политики, проводимой дирекцией, композиторы XVIII века, работавшие в стенах Оперы, постоянно оказывались между двух огней. Они были вынуждены поддерживать диалог со старым оперным наследием и, в то же время, оправдывать ожидания прогрессивно настроенной публики. Столь шаткое положение не позволило ни Рамо, ни Глюку, ни другим многообещающим авторам основать в XVIII столетии новый оперный канон. Их произведения — бесспорные, но неповторимые в своем роде шедевры — не обладали универсализмом и оказались не способны ни примирить противоборствующие стороны, ни породить достаточное количество подражателей. Оперное же наследие Люлли и его ближайших преемников, символизировавшее блистательную эпоху Людовика XIV, — в силу своей регламентированности, формульности и, главное, удивительной *адаптивности* к современному музыкальному вкусу и быстро меняющейся исполнительской практике — находило последователей на протяжении всего XVIII века, господствуя на оперной сцене.

И все же главная причина долголетия почтенных опер заключалась в изобретательности, с которой редакторы продлевали их жизнь и доказывали необходимость их возобновления на протяжении почти века. Основной задачей постановщиков вплоть до 1770-х годов была адаптация шедевров прошлого к современным музыкальным и сценографическим условиям, а также к социальным реалиям. Подобно реставраторам, оперные редакторы действовали в заданных дирекцией и слушателями рамках. Их работа сводилась к решению технических задач — устранению потенциальных и уже обнаруженных слушателями длиннот, переоркестровке, украшению вокальной мелодии мелизматикой, замене вышедших из моды танцев, ариетт и симфонических эпизодов новыми. Однако действительно ли они тем самым *улучшали* старые сочинения Люлли и его преемников?

С точки зрения идеи непрерывного прогресса в искусстве, популярной во Франции второй половины XVIII века, каждое новое возобновление — вне зависимости от степени переработки оригинального текста и его художественных

достоинств — действительно представлялось более совершенным по сравнению с предшествующими версиями. Однако на практике масштабные купюры декламационных эпизодов, разнородность и изобилие вставных номеров привели к тому, что старые произведения утратили присущую им стилевую цельность, а баланс между драмой и зрелищем (которому публика всегда отдавала предпочтение) ожидаемо нарушился в пользу последнего.

Редакторы конца 1760-х — 1770-х годов, обладавшие большей творческой свободой, нежели их предшественники, попытались нивелировать диспропорцию, однако единственным способом это сделать оказалась полномасштабная переработка, затронувшая все аспекты музыкальной композиции. Тем самым они подошли к той грани, за которой стираются различия между старым музыкальным сочинением и новым. И все же, как свидетельствует история с последней редакцией оперы Люлли в XVIII веке — «Армидой» 1778 года, — они не пересекли эту черту. В то время как Глюк, Пиччинни, а также их французские и иностранные коллеги, обращавшиеся в эти годы к классическим французским либретто, привносили актуальные смыслы в хорошо известные трагические сюжеты, оперные редакции могли предложить слушателю лишь сильно осовремененное музыкальное оформление и текстовые купюры (потенциал которых также был не безграничен).

Неслучайно обращение к старым партитурам и либретто станет неактуальным именно к концу века. Многолетние усилия директоров, направленные на обновление и жанровое разнообразие оперных программ, новая музыкальная эстетика, пришедшая с операми иностранных и французских новаторов конца XVIII — начала XIX века, наконец принесли свои плоды. На культурную политику повлияли взятие Бастилии и последовавшие за ним революционные события. Наконец, новая буржуазная парижская публика отвернулась от чудесного, пасторального, чувственного — куда больше ее увлекали перенесенные на сцену политические интриги, семейные драмы (точнее сказать *мелодрамы*), экзотика далеких стран и картины исторических событий.

В «мармонтелизированных» трехактных либретто, в работах Глюка, Пиччинни, французских и итальянских музыкантов рубежа веков старый оперный канон претерпел существенные изменения — как по форме, так и по содержанию. И всё же некоторые его «родовые» черты продолжили жизнь в новых культурных условиях. Вплоть до середины 1820-х годов музыкальная трагедия занимала почетное место во французской жанровой иерархии[323] и, несмотря на современные неоклассицистские тенденции — ориентацию на античность, стремление к лаконизму и драматической цельности, осуждение барочных «излишеств», — и тенденции романтические, по-прежнему олицетворяла роскошь, блеск и национальное величие. Наконец, суть репертуарной политики Парижской оперы в последующее столетие осталась неизменной. В ее основе лежали те же принципы программирования оперных сезонов и механизмы редактирования, что и в прошлые десятилетия; возобновление старых сочинений также не потеряло своей практической значимости для функционирования этой крупнейшей театральной институции.

В завершение отметим, что репертуарная практика Королевской академии музыки XVIII века — это не сухая историческая материя, а весьма перспективная область, которая осваивается не только современными исследователями, но и исполнителями. Ученые Центра барочной музыки Версаля (Centre de musique baroque de Versailles) совместно с исполнителями реконструируют редакции сочинений Люлли и его преемников, а также возрождают на сцене оперы, созданные на классические либретто Кино, Ламотта и других драматургов. Так, помимо упомянутых во второй главе реконструкций «Персея» 1770 года и «Армиды» 1778-го (записи 2016 и 2020 годов, дир. Эрве Нике), в XXI столетии прозвучали «Роланд» Пиччинни (2001, дир. Дэвид Голуб)[324], «Иссе» Детуша в редакции 1708 года (2002, дир. Уильям Кристи)[325]; «Прозерпина» Паизиелло

[323] Последней музыкальной трагедий стала «Вирджиния» Анри-Монтана Бертона, исполненная в 1823 году и после 32 представлений покинувшая сцену в 1827 году.
[324] Piccinni: Roland / Orchestra Internazionale d'Italia, Bratislava Chamber Choir, David Golub. Dynamic, CDS 367/1–3, 2001.
[325] Destouches: Issé / William Christie, Les Arts Florissants. Harmonia Mundi, HMC 901742.43, 2002

(2004, дир. Джулиано Карелла)[326], «Каллироя» Детуша в редакции 1743 года (2006, дир. Эрве Нике)[327], «Амадис Гальский» Баха (2012, дир. Дидье Тальпен)[328], «Тезей» Госсека (2013, дир. Ги ван Ваас; научный редактор Ёсие Сакатэ)[329], «Рено» Саккини (2013, дир. Кристоф Руссе)[330], «Омфала» Кардонна (2021, дир. Эрве Нике; научный редактор Жак Дюбрюк)[331]; список дополняют многочисленные исполнения «Армиды» Глюка и обширная дискография опер Рамо в различных редакциях[332]. Эти проекты не только позволяют разнообразить концертные программы, но и предоставляют современным режиссерам и дирижерам необычайную свободу интерпретации, позволяя выбрать наиболее подходящую их художественному замыслу сценическую версию сочинения.

Если ранее соседство двух «армид» или двух «персеев» — сочиненных, соответственно, в XVII и в XVIII столетиях — на одной оперной сцене выглядело бы по меньшей мере странным, то для современной постановочной практики сосуществование нескольких различных версий одного и того же сочинения становится вполне обыденным явлением[333]. У меломанов XXI века больше нет

---

[326] Paisiello: Proserpine / Orchestra Internazionale d'Italia and Bratislava Chamber Choir, Giuliano Carella. Dynamic, CDS 442, 2004.

[327] Destouches: Callirhoé / Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Glossa, GCD 921612, 2006. В 2024 году вышло переиздание диска.

[328] Johann Christian Bach: Amadis de Gaule / Solamente Naturali, Musica Florea / Didier Talpain. Ediciones Singulares, ES 1007, 2 CD + Book, 2012.

[329] Gossec: Thésée / Les Agrémens and Le Chœur de Chambre de Namur. Ricercar, RIC337, 2013.

[330] Sacchini: Renaud / Les Talens Lyriques, Christophe Rousset. Ediciones Singulares / Bru Zane, ES 1025, 2013.

[331] Концертное исполнение «Омфалы» Кардонна состоялось 16 сентября 2021 года на сцене Дворца искусств в Будапеште. Подробную информацию о концерте см. на сайте — URL: https://m.mupa.hu/en/program/classical-music-opera-theatre/cardonne-omphale-2021-09-16_19-30-bela-bartok-national-concert-hall (дата обращения: 05.05.2025). Партитура вышла в свет в издательстве Версальского центра барочной музыки (серия «Коллекция цифровой оперы») в редакции Ж. Дюбрюка [430].

[332] Rameau: Zoroastre (1749 version) / William Christie, Les Arts Florissants. Erato, 2564 69619-7 / ECD 88119, 1981; Rameau: Les Fêtes d'Hébé / Simon Preston, Orchestra of the 18th Century. Archiv Produktion, 419 253-2, 1986; Rameau: Zoroastre (1756 version) / Marc Minkowski, Les Musiciens du Louvre. Naïve, E 8870, 2002; Rameau: Castor et Pollux (1754 version) / Hervé Niquet, Le Concert Spirituel. Glossa, GCD 921616, 2008.

[333] Особенно ярко эта тенденция заметна на примере наследия современника описываемых нами событий, Генделя. Его оратория «Мессия» ныне хорошо известна в самых разных версиях — от дублинского исполнения 1742 года (2008, дир. Гарри Кристоферс), лондонской редакции 1754 года (1979, дир. Кристофер Хогвуд; 2017, дир. Эрве Нике), редакции Моцарта 1789 года (эталонная запись подобного рода — 1976, дир. сэр Невилл Марринер) до монументальных

необходимости ограничивать себя, выбирая из всего многообразия исторических версий только одну — наиболее «авторскую». Поэтому чем дальше мы уходим от XVIII века, тем яснее способны различить тот увлекательный диалог различных музыкальных «эпох», стилей, композиторских школ и репертуарных стратегий, который вместила в себя французская *ancienne musique.*

викторианских версий XIX века. Подобным образом возрождаются и различные сценические версии опер композитора (редакции «Юлия Цезаря в Египте» 1724 и 1730 годов; «Агриппины» 1709 года; «Тамерлана» 1724 года, «Роделинды» 1725 года, «Альцины» 1736 года и прочие). Эту коллекцию дополняют редакции реформаторских опер Глюка (венские и парижские), а также Моцарта — малоизвестная венская редакция «Дон Жуана» (2006, дир. Рене Якобс) или мюнхенская версия «Идоменея» (1990, дир. Джон Элиот Гардинер). Даже оперы их современника Сальери сегодня исполняются в разных сценических версиях (например, оригинальный «Тарар», воссозданный в 2018 году Жеромом Корреасом и венская версия этого же сочинения — «Аксур, царь Ормуза» в прочтении Альберто Дзедды 1999 года). Наконец, в наши дни принято возрождать непопулярные ранее редакции оперных шедевров XIX века.

ГЛОССАРИЙ ЖАНРОВ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА XVIII ВЕКА

Героический балет (ballet héroïque) — термин, впервые введенный Л. Фюзелье в либретто к балету Ф. Коллена де Бламона «Греческие и римские празднества» (1723). Драматург определяет «героический балет» как балет «совершенно нового типа» (un ballet d'une especе toute nouvelle), в каждом из выходов которого фигурирует один или несколько героев древней *истории* (а не мифологии), переживающие всевозможные славные приключения (avantures illustres)[334]. Однако ни Фюзелье, ни его современники не придерживались обозначенного принципа. Лишь в некоторых героических балетах XVIII века есть исторические персонажи, — в основном же это мифологические герои, боги и даже люди, вовсе лишенные героического или божественного статуса (как, например, в «Галантных Индиях» Рамо). Кроме того, сам Фюзелье создавал свое сочинение по модели оперы-балеты, объединяя сюжетно разрозненные акты общей темой. Однако «героические балеты» могли иметь и сквозное действие (как, например, «Заис» Ж.-Ф. Рамо). Из-за всех этих несоответствий Г. Садлер считает использование термина «героический балет» для обозначения *жанра* ряда сочинений XVIII века (особенно работ Рамо) практически бесполезным [284, *34*].

Героическая пастораль (pastorale héroïque) — жанровая разновидность, возникшая в конце XVII века почти одновременно с музыкальной трагедией, — первым сочинением, обозначенным подобным образом, была пастораль «Ацис и Галатея» Ж.-Б. Люлли (Acis et Galatée, 1686). Подобно обычным пасторалям, для нее типичны буколический сюжет (действие которого разворачивается на лоне природы, часто в сельской местности) и трехактное строение. Однако наряду с пастухами и пастушками, в героических пасторалях участвуют персонажи «высокого жанра» — герои и божества, а история подчас может приобретать серьезный и даже трагический характер.

---

[334] См. предисловие к либретто балета [344, *III*].

Действенный балет (ballet d'action) — разновидность балетного жанра, зародившаяся в XVIII веке. Драматический сюжет раскрывался в нем танцовщиками с помощью выразительной пантомимы, как правило без использования поэтического слова (не случайно его также называли ballet-pantomime — «пантомимный балет»). Примерно в одно и то же время жанр начинают разрабатывать хореографы разных стран — Д. Уивер в Англии, Ф. Гильфердинг в Австрии, Ж.-Ж. Новерр во Франции. Однако в силу европейской известности Новерра его видение пантомимного балета, изложенное в книге «Письма о танцах и о балетах» (Lettres sur la danse, et sur les ballets, 1760), считается наиболее влиятельным [153].

Комедия-балет (comédie-ballet) — музыкально-театральный жанр, созданный Ж.-Б. Мольером и Ж.-Б. Люлли в 1660-е годы. Представлял собой разговорную пьесу, которая перемежалась музыкальными интермедиями, связанными с основным сюжетом. После смерти Мольера комедия-балет пришла в упадок, — подобные произведения лишь изредка появлялись в XVIII веке. Важно отметить, что разговорные пьесы не всегда были комедиями в буквальном смысле этого слова. Например, в сюжетах комедий-балетов Рамо — «Принцессы Наваррской» (1745) и «Паладинов» (1760) — нет ничего комедийного: влюбленные проходят через всевозможные испытания, счастливо воссоединяясь в конце. Иногда сочинения, обозначенные как комедии-балеты, не имели и разговорных диалогов (например, «Карнавал и Фолия» А. Кардиналя Детуша, «Паладины» Рамо и др.).

Музыкальная трагедия[335] (tragédie en musique) **—** жанр, созданный Ж.-Б. Люлли и Ф. Кино в начале 1670-х годов и претерпевший значительную эволюцию в XVIII веке. Отличительными чертами французских музыкальных трагедий были пятиактная композиция, возвышенный сюжет, высокопарный тон повествования,

[335] В современном отечественном музыкознании принято использовать именно такой перевод, а не устаревший вариант «трагедия на музыке» и тем более некорректное выражение «лирическая трагедия».

а также дорогое сценическое оформление и искусная машинерия. В остальном же трагедии включали в себя те же структурные элементы — речитативы, ариозо, ариетты, ансамбли, хоры и танцы, — что балеты и пасторали.

До 1760-х годов термин «tragédie en musique» (или его усеченный вариант «tragédie») обычно встречался на титульных листах печатных либретто, в то время как в нотных изданиях жанр обозначался как «tragédie mise en musique» (дословно «[литературная] трагедия, положенная на музыку») или, если к старому либретто было сочинена новая музыка, «remise en musique <…>» (то есть «возобновлено с музыкой <…>»).

В 1770-х годах на титульных листах либретто появляется и синонимичный вариант — «tragédie lyrique»: он использовался, прежде всего, в литературном контексте для различения музыкальной (lyrique) трагедии от драматической. Благодаря реформаторским операм Глюка (обозначенным подобным образом) это понятие стало использоваться повсеместно, в том числе применительно к трагедиям Люлли и Рамо. Однако некоторые современные ученые считают это анахронизмом и призывают обозначать трагедии, созданные до 1770-х годов, как «tragédies en musique» [284, *210*].

Одноактный балет (acte de ballet) — балетный жанр XVIII века. Представлял собой самостоятельное произведение, по продолжительности не превосходящее одно действие (или один выход, entrée). В программах Парижской оперы одноактные балеты обычно группировались с другими сочинениями: с одноактными же балетами других авторов, с избранными актами из опер-балетов и даже с музыкальными трагедиями.

Опера-балет (opéra-ballet) — одна из исторических разновидностей придворного «балета в выходах»[336], появившаяся в конце XVII века (первым образцом жанра

[336] В современном понимании жанр балета обычно не включает в себя пение, поэтому столь тесное соседство понятий «опера» и «балет» может показаться необычным. Однако на раннем этапе развития балетного икусства вокальная музыка являлась его неотъемлемой частью, а оперный и балетный жанры были крепко спаяны друг с другом. Так, французкие музыкальные

считается «Галатная Европа» А. Кампра и А. Кардиналя Детуша на либретто А. У. де Ламотта, исполненная в 1697 году; однако образец подобного рода драматургии был представлен еще в 1695 году в балете «Времена года» П. Коласса). Французские литераторы XVIII века (П.-Ш. Руа, Ж.-Ф. Мармонтель, Ж.-Ж. Руссо, Л. де Каюзак и другие) использовали этот термин для обозначения жанра, в котором, в отличие от музыкальной трагедии, не было единой сюжетной линии[337]; он состоял из нескольких отдельных актов, или выходов (entrées), каждый из которых имел свой законченный сюжет. При этом все сюжетные линии были связаны общей идеей, обычно заданной в названии произведения (например, «Стихии», «Венецианские празднества», «Галантные Индии» и т. п.).

Как отмечает Дж. Энтони, терминологическая ситуация с «оперой-балетой» очень запутанная, поскольку в либретто и партитурах XVIII столетия этот термин практически не встречался [121, *197*]. Авторы пользовались более общими понятиями, такими как «балет» или «героический балет», которые также применялись и для обозначения сочинений со сквозным сюжетом. Так, упомянутая «Галантная Европа» Кампра и Детуша обозначена создателями как балет (ballet), а «Галантные Индии» Рамо — как героический балет (ballet héroïque). Таким образом, используя сегодня оригинальную терминологию, необходимо уточнять — к какому из жанров на самом деле относится то или иное балетное сочинение.

трагедии и пасторали всегда включали в себя танцы, а балеты — ариетты, дуэты и хоры. Эта связь нарушится в конце XVIII столетия с появлением «действенных балетов» (ballet d'action), в которых драматический сюжет раскрывался лишь посредством выразительной пантомимы танцовщиков.

[337] В статье для «Энциклопедии» Мармонтель писал: «Опера-балет — это спектакль, состоящий из сюжетно несвязанных актов, объединенных, вместе с тем, общей идеей; например, Чувствами, Стихиями» [37]. Позднее Л. де Каюзак уточнит: «Опера, задуманная Кино — это грандиозное действие, разворачивающееся на протяжении пяти актов. <…> Спектакль, созданный Ламоттом, представляет собой композицию из нескольких актов, каждый из которых — [самостоятельное] действие, в котором песенные номера и танцы перемежаются между собой. Это очаровательные миниатюры, поражающие воображение и требующие предельной точности рисунка, изящества кисти и яркости колорита» [12, *10*].

Фрагменты (fragments) — смешанные спектакли, составленные из избранных фрагментов разных сочинений, принадлежащих одному или нескольким авторам. Первым образцом подобного рода спектакля послужили «Отрывки из господина Люлли» (Les Fragmens de Monsieur de Lully), составленные А. Кампра в 1702 году. Однако широкое распространение эта разновидность спектаклей получила во второй половине XVIII века. В качестве фрагментов постановщики обычно использовали популярные балетные выходы, отдельные акты или прологи. Чтобы привлечь публику, они также периодически разбавляли фрагменты старых сочинений музыкальными новинками.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники XVIII века

1. *Д'Аламбер Ж. Л.* Предварительное рассуждение издателей // Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера / под ред. В. М. Богуславского. — М.: Наука, 1994. — С. 55–121.

2. *Дидро Д.* О драматической поэзии моему другу господину Гримму / Дени Дидро; пер. Р. И. Линцер // Собрание сочинений в десяти томах / под общей редакцией И. К. Луппола. — Том V. Театр и драматургия. — М.-Л.: Academia, 1936. — С. 336–437.

3. *Руссо Ж.-Ж.* Письмо о французской музыке / пер. с фр. Е. М. Лысенко // Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. — Том 1. — М.: Гослитиздат, 1961. — С. 178–213.

4. *Руссо Ж.-Ж.* Рассуждение о науках и искусствах / пер. с фр. Н. И. Кареева // Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. — Том 1. — М.: Гослитиздат, 1961. — С. 41–64.

5. *Руссо Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза. Письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножия Альп / пер. с фр. Н. И. Немчиновой и А. А. Худовой // Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. — Том 2. — М.: Гослитиздат, 1961. — 768 с.

6. [*Anonyme.*] La Lanterne magique ou chronique scandaleuse des spectacles de Paris. — Paris: chez les Marchands de Nouveautés, 1793. — 177 p.

7. *Alembert D'*. Mêlanges de littérature, d'histoire, et de philosophie. Nouvelle édition, Augmentée de plusieurs Notes sur la Traduction de quelques morceaux de Tacite. — Tome quatrieme. — Amsterdam: Zacharie Chatelain et fils, 1759. — 612 p.

8. *André Y. M.* Essai sur le beau. Nouvelle édition, augmentée de six discours. — Paris: Ganeau, 1770. — 501 p.

9. *Blainville C.-H.* L'esprit de l'art musical, ou Réflexions sur la musique et ses différentes parties. — Genêve, 1754. — 126 p.

10. *Bricaire de La Dixmerie N*. Lettres sur l'état présent de nos spectacles, avec des vues nouvelles sur chacun d'eux, particulièrement sur la Comédie Françoise & l'Opéra. — Amsterdam: ches Duchesne, 1765. — 83 p.

11. *Burney Ch*. A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Perumal, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients. — Vol. IV. — London, 1789. — 688 p.

12. *Cahusac L. de*. La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse. — T. 3. — Paris: La Haye, 1754. — 182 p.

13. *Chastellux F.-J. de*. Essai sur l'union de la poésie et de la musique. — Paris: chez Merlin, 1765. — 104 p.

14. *Clément M., Laporte J. de*. Anecdotes Dramatiques. In 3 vol. — Paris, 1775.

15. *Collé Ch*. Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748–1772). — Tome II. — Paris: Firmin Didot, frères, fil et cie, 1868. — 404 p.

16. Dictionnaire de l'Académie française [...], 5e ed. — Paris: Smits, 1798. — 3433 p.

17. *Diderot D*. «Rameau's Nephew» «Le Neveu de Rameau»: A Multi-Media Bilingual Edition / ed. by Marian Hobson. 2nd ed. — Vol. 4. — Open Book Publishers, 2016. — 262 p.

18. *Du Roullet Fr.-L*. Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck. — Naples; Paris: chez Bailly, 1781. — 491 p.

19. *Dubos J.-B.* Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. — 2 vol. — Paris: J. Mariette, 1719.

20. [*Durey de Noinville J.-B.*, *Travenol L.-A*.] Histoire du Théatre de l'Opera en France. Depuis l'Établissement de l'Académie Royale de Musique, jusqu'à present. Premiere partie. — Paris: J. Barbou, 1753. — 264 p.

21. [*Grimm F. M.*, *Diderot D*. et al.] Correspondance littéraire, philosophique et critique depuis 1753 jusqu'en 1790 / eds. J.-A. Taschereau, A Chaudé. — 16 vols. — Paris: Furne. 1829–1831.

22. *Grimm F. M*. Le petit prophète de Boehmischbroda. Le correcteur des bouffons. La guerre de l'Opéra. — Paris, 1752. — 132 p.

23. [*Grimm F. M*.] Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752. — Paris, 1752. — 52 p.

24. Histoire de l'Académie royale de Musique, depuis son établissement jusqu'à présent, par les frères Parfaict. — Paris, 1741. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits (manuscrit F-Pnm. NAF 6532). — 239 p. — URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100889278 (дата обращения: 20.10.2025).

25. *Holbach P. H. D. baron d'*. Lettre à une dame d'un certain age, sur l'état présent de l'opéra. — Paris: en Arcadie, aux dépens de l'Académie royale de musiqueaux dépens de l'Académie royale de musique, 1752. — 18 p.

26. Instruction du procès entre les premiers sujets de l'Académie royale de musique et de danse et le Sr de Vismes, entrepreneur jadis public, aujourd'hui clandestin et directeur de ce spectacle, par-devant la Tournelle du public. — Paris, 1779. — 48 p.

27. *La Borde J.-B*. Essai sur la musique ancienne et moderne. — Tome troisième. — Paris: chez Eugene Onfroy, 1780. — 702 p.

28. *La Harpe J.-F*. Correspondance littéraire, adressée à Son Altesse Impériale Mgr le grand-duc, aujourd'hui Empereur de Russie, et à M. le Cte André Schowalow, <…> depuis 1774 jusqu'à 1789. — Tome 1. — Paris: Migneret, 1804. — 446 p.

29. La Lanterne magique ou chronique scandaleuse des spectacles de Paris. — Paris: chez les Marchands de Nouveautés, 1793. — 191 p.

30. *Lecerf de la Viéville J.-L*. Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Où, en examinant en détail les avantages des spectacles, & le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique, 2e edition. — Bruxelles: François Poppens, 1705–1706 [réimpr. Genève, Minkoff, 1972]. — 214 p.

31. Letter to M. Grimm on the Subject of the Remarks Added to His Letter on «Omphale» // Essay on the origin of languages and writings related to music, Jean-Jacques Rousseau / ed. J. T. Scott. — Hanover N. H: University Press of New England, 1998. — P. 121–133.

32. [*Luynes Ch. Ph. d'Albert duc de*.] Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758). — Tome 15. — Paris: Firmin Didot frères, 1863. — 302 p.

33. *Marmontel J.-F*. Éléments de littérature. — Tome 3. — Paris: Verdière, 1825. — 513 p.

34. *Marmontel J.-F*. Essai sur les révolutions de la musique, en France. — [Paris], 1777. — 38 p.

35. [*Marmontel J.-F*.] Mémoires de Marmontel. Tome 2 / publ. avec préf., notes et tables, par Maurice Tourneux. — Paris: Librairie des bibliophiles, 1891. — 378 p.

36. [*Marmontel J.-F*.] Oeuvres posthumes de Marmontel. La neuvaine de Cythère. Polymnie. — Paris: Verdière, 1820. — 400 p.

37. *Marmontel J.-F*. Prologue // Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / éd. D. Diderot, J.-L. d'Alembert. — Tome XXVII. — Paris: Briasson; David l'aîné; Le Breton; Durand, 1751–1772. — P. 535.

38. Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... [1762] jusqu'à nos jours [1787], ou Journal d'un observateur... [par L. Petit de Bachaumont, puis M.-F. Pidansat de Mairobert et B.-F.-J. Moufle d'Angerville]. — Tomes 1–36. — Londres: J. Adamson, 1783–1789.

39. *Metra L.-F*. Correspondance secrete, politique et littéraire <…>. Tome IX. — Londres: Adamson, 1789. — 432 p.

40. *Nougaret P.-J.-B*. De l'art du théâtre en général, où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne & nouvelle, la tragédie, la pastorale-dramatique. Avec l'histoire philosophique de la musique, & des observations sur ses différens genres reçus au théâtre. — Tome 2. — Paris: chez Cailleau, 1769. — 396 p.

41. [*Papillon de la Ferté D.-P.-J.*] Journal de Papillon de la Ferté, intendant et contrôleur de l'argenterie, menus-plaisirs, et affaires de la chamber du roi (1756–1780) / ed. Ernest Boysse. — Paris: P. Ollendorff, 1887. — 454 p.

42. *Papillon de La Ferté D.-P.-J*. Précis sur l'opéra et son administration, et réponses à différentes objections. — Paris, 1789. — 92 p.

43. *Raguenet F*. La paix de l'Opéra, ou parallèle impartial de la musique française et de la musique italienne. — Amsterdam, 1753. — 40 p.

44. Recueil des fêtes et spectacles donnés, devant Sa Majesté, à Versailles, à Choisy, & à Fontainebleau, pendant l'année 1770. — Tome premier. — Paris: de l'Imprimerie de Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1770. — 473 p.

45. [*Reichardt J. F.*, *Kunzen, F. L. A.*]. Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift für das Jahr 1792 in 2 Teilen. — Berlin: im Verlage der neuen Musikhandlung, 1793. — 79 s.

46. Remarks on the Subject of the Letter by M. Grimm on «Omphale» (Raynal) // Essay on the origin of languages and writings related to music, Jean-Jacques Rousseau / ed. J. T. Scott. — Hanover N. H: University Press of New England, 1998. — P. 115–121.

47. [*Rousseau J.-J.*] Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale. — [Paris], 1752. — 29 p.

48. [*Saint-Évremond C. de.*] Oeuvres meslées de Mr de Saint-Évremond. — Tome 2. — Londres: J. Tonson, 1709. — 488 p.

49. *Titon Du Tillet E*. Supplement du Parnasse François, jusqu'en 1743 et quelques autres pièces qui ont rapport à ce monument. — Paris: Coignard, 1743. — 292 p.

50. Voltaire. Le Siècle de Louis XIV // Oeuvres historiques / ed. de R. Pomeau. — Paris: Gallimard, 1958. — 1813 p.

51. [*Voyer d'Argenson R.-L. de*]. Journal et mémoires du marquis d'Argenson. — 5 vol. — Paris: P. Jannet, 1857–1858.

52. *Viotti G. B*. Mémoire au roi concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra [1789]. — 53 p.

Научная литература

53. *Асеев Б. Н*. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. — М.: Искусство, 1977. — 512 с.

54. *Баранова Т. Б*. О французской художественной концепции начала XVIII века (Leçons de tenebres Франсуа Куперена) // Аспекты теоретического музыкознания:

сб. науч. трудов / отв. ред. и сост. Ю. В. Кудряшов. — Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1989. — С. 61–78.

55. *Бахмутский В. Я.* На рубеже двух веков // Спор о древних и новых / сост. В. Я. Бахмутский. — М.: Искусство, 1985. — С. 7–41.

56. *Березин В. В.* Заметки о французском оркестре времен Людовика XIV // Старинная музыка. — 2020. — № 3 (89). — С. 20–35.

57. *Березин В. В.* Из времен Людовика XIV: Несколько документов к истории Королевской Академии музыки // Старинная музыка. — 2007. — №№ 1–2. — С. 14–20.

58. *Березин В. В.* Лексика и терминология французских музыкально-исторических текстов XVII — начала XVIII вв. Вопросы перевода и актуализации // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 1 (28). — С. 60–79.

59. Березин В. В. Музыканты королей Франции. — 2-е изд. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024. — 353 с.

60. *Березин В. В.* Флейты и кларнеты в трактате Луи Жозефа Франкёра «Основной диапазон всех духовых инструментов» // Старинная музыка. — 2023. — № 4 (102). — С. 1–15.

61. *Березин В. В.* Уставы и правила французских музыкальных корпораций XIV–XVIII веков // Старинная музыка. — 2018. — № 2. — С. 1–10.

62. *Боссан Ф.* Людовик XIV, король-артист / пер. с фр. А. В. Булычевой. — М.: Аграф, 2002. — 272 с.

63. *Брянцева В. Н.* Жан–Филипп Рамо и французский музыкальный театр. — М.: Музыка, 1981. — 304 с.

64. *Брянцева В. Н.* Французская комическая опера XVIII века: Пути становления и развития жанра. — М.: Музыка, 1985. — 310 с.

65. *Булычева А. В.* Контрабас во Франции в эпоху барокко и загадка контрабасовой партии в «Бореадах» Жана-Филиппа Рамо // Opera musicologica. — 2015. — №1 (23). — С. 26–44.

66. *Булычева А. В*. Сады Армиды: музыкальный театр французского барокко. — М.: Аграф, 2004. — 444 с.

67. *Булычева А. В*. Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли: дис. … канд. искусствоведения. — СПб, 1999. — 212 с.

68. *Булычева А. В*. Французская музыка первой половины XVIII века. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. — 112 с.

69. *Бюкен Э*. Героический стиль в опере. — М.: Музгиз, 1936. — 180 с.

70. *Бюкен Э*. Музыка эпохи рококо и классицизма. — М.: Музгиз, 1934. — 272 с.

71. *Гинзбург С. Л*., *Иоффе И. И*. Война буффонов и борьба за реализм в французской музыке XVIII века. — Л.: ИЗОГИЗ, 1933. — 32 с.

72. *Голубков А. В*. К вопросу о поэтике перевода во французской культуре XVII–XVIII вв.: «Слово о Гомере» А. Удара де Ла Мота // Вестник Московского Городского педагогического университета. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». — 2019. — № 1 (33). — С. 8–14.

73. *Дулат-Алеев В. Р*. Жан-Жозеф Мондонвиль и французская музыка эпохи Людовика XV (к 300-летию со дня рождения) // Вестник СПбГУ. — Сер. 15. — 2012. — Вып. 1. — С. 238–244.

74. *Жесткова О. В*. Блистательный мсье Верон // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2012. — № 4. — С. 44–57.

75. *Жесткова О. В*. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление, 1820–1830-е годы: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. — Казань, 2018. — 48 с.

76. *Кагарлицкий Ю. И*. Театр на века. Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. — М.: Искусство, 1987. — 350 с.

77. *Кириллина Л. В*. Античный миф в культуре Нового Времени. От «Алкесты» к «Альцесте» // Музыка и миф. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных, вып. 118 / отв. ред. и сост. В. Б. Валькова. — М: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. — С. 75–99.

78. *Кириллина Л. В*. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М.: Московская государственная консерватория, 1996. — 192 с.

79. *Кириллина Л. В*. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — М.: Композитор, 2007. — 224 с.

80. *Кириллина Л. В*. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. — М.: Композитор, 2007. — 376 с.

81. *Кириллина Л. В*. Реформаторские оперы Глюка. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. — 384 с.

82. *Кириллина Л. В.* Традиции Люлли и русская опера // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: к 70-летию Российской академии музыки им. Гнесиных. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года / ред. Т. И. Науменко. — М.: Пробел–2000, 2015. — С. 203–220.

83. *Колтакова Т. Ю*. Музыкальный театр во Франции между Люлли и Рамо // Театр. Живопись. Кино. Музыка: межвуз. сб. научно-исслед. работ молодых ученых / сост. Д. В. Трубочкин. — Вып. 1. — М.: ГИТИС, 2004. — С. 265–276.

84. *Кречмар Г*. История оперы / под ред. и с предисл. И. Глебова. — М.: ГИТИС, 2014. — 385 с.

85. *Левашев Е. М*. Проблемы редактирования, реставрации и реконструкции музыкальных произведений на материале творчества русских композиторов XVII–XX веков // Множественность научных концепций в музыкознании. К 60-летию Е. М. Левашева. Келдышевские чтения — 2005 / ред.-сост. Р. Э. Берченко, А. В. Лебедева-Емелина, Н. И. Тетерина — М.: Композитор, 2009. — С. 307–346.

86. *Левашева О. Е*. Французская комическая опера // История русской музыки. — Т. 2: XVIII век: Часть первая / Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева. — М.: Музыка, 1984. — С. 129–152.

87. *Ливанова Т. Н*. История западноевропейской музыки до 1789 года. — Том второй, XVIII век. — М.: Музыка, 1982. — 668 с.

88. *Ливанова Т. Н*. Реформа Глюка и французский оперный театр перед революцией 1789 года // Классическое искусство за рубежом: сб. ст. / редкол. Б. Р. Виппер [и др.]. — М.: Наука, 1966. — С. 113–140.

89. *Лоранси Л. де ля*. Французская комическая опера XVIII века. — М.: ГИТИС, 2016. — 206 с.

90. *Луцкер П. В*. Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. — М., 2015. — 48 с.

91. *Луцкер П. В*., *Сусидко И. П*. Итальянская опера XVIII века. Ч.2: Эпоха Метастазио. — М.: Классика-XXI. — 768 с.

92. *Малиньон Ж*. Ж.-Ф. Рамо. — Л.: Музыка, 1983. — 123 с.

93. Материалы и документы по истории музыки. XVIII век / сост. М. В. Иванов-Борецкий. — М.: Гос. муз. изд-во, 1934. — 602 с.

94. *Михайлов А. В*. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры / ред. А. Ф. Лосев. — М., 1988. —С. 308–324.

95. *Мокульский С. С*. История западноевропейского театра: в 2 т. — Т. II: Театр эпохи Просвещения. — М.; Л.: Искусство, 1939. — 512 с.

96. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / ред. В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1971. — 688 с.

97. *Насонов Р. А*. «Злые боги» (О внемузыкальных аспектах оперной реформы К. В. Глюка) // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — Том 6. — Выпуск 2. — С. 150–155.

98. *Неклюдова М. С*. Эффект оперы: Шарль де Сент-Эвремон и музыкальная полемика конца XVII – первой половины XVIII века // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso. Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца / сост. и ред. А. А. Долин. — СПб: Издательство европейского университета, 2013. — С. 82–92.

99. *Панов А. А.*, *Розанов И. В*. Темп и ритм в музыке барокко, галантного маньеризма и классицизма. — СПб: Санкт-Петербургский государственный университет, 2025. — 416 с.

100. *Панов А. А.*, *Розанов И. В*. Французские музыканты XVIII века об интерпретации сочинений Жана Батиста Люлли // Современные проблемы музыкознания. — 2023. — № 1. — С. 72–86.

101. *Розеншильд К. К*. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. — М.: Музыка, 1979. — 168 с.

102. *Роллан Р*. Музыкально-историческое наследие. Вып. 1: История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. — М.: Музыка, 1986. — 310 с.

103. *Роллан Р*. Опера в XVII веке во Франции // Музыкально-историческое наследие. Вып. 2: Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. — М.: Музыка, 1987. — С. 112–147.

104. *Сафонова А. А*. Московские версии опер Андре Гретри и его современников: последняя четверть XVIII века: дис. … канд. искусствоведения. — М., 2017. — 224 с.

105. *Сафонова А. А*. Письмо господину Паизиелло от любителей оперного искусства // Старинная музыка. — 2023. — № 2 (100). — С. 22–31.

106. *Сафонова А. А*. Покровители и путь к успеху, или Андре Гретри и исторические коллизии во Франции последней трети XVIII века // Старинная музыка. — 2020. — №3 (89). — С. 8–13.

107. *Сусидко И. П*. Глюк и классицизм // Музыка барокко и классицизма: Вопросы анализа. Сб. статей: ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 84 / отв. ред. Э. П. Федосова. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. — С. 113–127.

108. *Сусидко И. П*. Кто и где начал оперную реформу Глюка? Опера в Парме 1750–60-гг. // Опера в музыкальном театре. История и современность. Сб. статей по материалам научной конференции 12–14 октября 2015 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. — С. 30–39.

109. *Сусидко И. П*. Оперы К. В. Глюка: о пародиях и заимствованиях в музыкальном театре XVIII века // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 1. — С. 43–67.

110. *Сусидко И. П.* «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка глазами И. К. Баха: о малоизвестных постановках в Лондоне (1770) и Неаполе (1774) // Старинная музыка. — 2011. — № 2. — С. 35–38.

111. Театрократия. Екатерина II и опера: каталог выставки / сост. и авт. текста Н. И. Серебрянская, Т. А. Рудич, Е. А. Морозова, И. В. Мельникова. — Москва: Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2021. — 240 с.

112. *Хлюпина А. А.* Андре Кардиналь Детуш — мушкетер и музыкальный суперинтендант Его Величества // Старинная музыка. — 2024. — № 1 (103). — С. 1–11.

113. *Хлюпина А. А.* В поисках контракта: к истории оперного дебюта Глюка в Париже // Научный вестник Московской консерватории. — 2024. — Том 15. — Выпуск 4. — С. 618–637.

114. *Хлюпина А. А.* Жертвоприношение «Омфалы»: барон фон Гримм о будущем оперного искусства во Франции // Научный вестник Московской консерватории. — 2023. — Том 14. — Выпуск 2. — С. 324–365.

115. *Хлюпина А. А.* Казус «Омфалы» Андре Кардиналя Детуша. К истории французской музыкальной трагедии (выпускная квалификационная работа). — М.: Московская государственная консерватория, 2022. — 189 с.

116. *Хлюпина А. А.* «Старые алтари» Парижской оперы: судьба люллистского наследия в XVIII веке // Музыкальная академия. — 2024. — № 1. — С. 72–91.

117. Amadis de Gaule (1779) de Johann Christian Bach, Philippe Quinault et Saint-Lambert / ed. par Jean Duron. — Wavre; Versailles: Mardaga; Centre de musique baroque de Versailles, 2009. — 335 p.

118. *Angermüller R.* Opernreformen im Lichte der wirtschaftlichen Verhältnisse an der Académie royale de Musique von 1775 bis 1780 // Die Musikforschung. — 1972. — No. 3 (25). — S. 267–291.

119. *Anthony J. R.* Air and Aria Added to French Opera from the Death of Lully to 1720 // Revue de Musicologie. — 1991. — T. 77. — No. 2, Musique Française et Musique Italienne Au XVIIe Siécle (Villecroze, 2–4 octobre 1990). — P. 201–219.

120. *Anthony J. R*. French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau. — Portland: Amadeus Press, 1997. — 551 p.

121. *Anthony J. R*. The French Opera-Ballet in the Early 18th Century: Problems of Definition and Classification // Journal of the American Musicological Society. — Vol. 18. — Summer, 1965. — No. 2. — P. 197–206.

122. *Armellini M*. CD booklet notes to Gluck's *Armide*, Le Musiciens de Louvre / Marc Minkowski. — Archiv Produktion 459 616-2, 1999. — P. 15–16.

123. *Armellini M*. Le due *Armide*. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck. — Firenze: Passigli Editon, 1991. — 326 p.

124. *Armellini M*. Opéra pour la monarchie, opéra pour la république: Paris et Venise à l'époque de Lully // Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671–2009)/ ed. de M. Noiray, S. Serre. — Paris: École nationale des chartes, 2010. — P. 27–36.

125. *Arnold R. J*. "Objet d'étude et de curiosité": Candeille's Castor et Pollux and its audiences, 1791–1817 // The Operas of Rameau. Genesis, Staging, Reception. — London: Routledge, 2021. — P. 185–197.

126. *Arnold R. J*. Grétry's Operas and the French Public: From the Old Regime to the Restoration. — London: Routledge, 2020. — 244 p.

127. *Arnold R. J*. Musical Debate and Political Culture in France, 1700–1830. — Woodbridge: Boydell and Brewer, 2017. — 240 p.

128. *Barrington J*. The Musical World of Marie-Antoinette: Opera and Ballet in 18th Century Paris and Versailles. — Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2021. — 267 p.

129. *Barthélemy Ch. de.* "Samson" de Voltaire et Rameau; "Pomone" de Perrin et Cambert // La Chronique musicale: revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne. — Tome 5–6 (juillet — décembre). — Paris, 1874.

130. *Bartlet M. E. C*. A Musician's view of the French baroque after the Advent of Gluck: Grétry's *Les trois âges de l'opéra* and its context // Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony / ed. by J. H. Heyer. — Cambridge: Cambridge University Press, 1988. — P. 291–319.

131. *Beaussant Ph*. Lully ou le musicien du soleil. — Paris: Gallimard, 1992. — 892 p.

132. *Bennet J*. Gluck's Introduction to Paris // The Musical Times and Singing Class. — Vol. 24. — 1883. — No. 485. — P. 369–371.

133. *Bloechl O. A*. Opera and the Political Imaginary in Old Regime France. — Chicago: The University of Chicago Press, 2017. — 286 p.

134. *Bonnassies J*. La musique à la Comédie-Française // La Chronique musicale: revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne. — 1874. — Tome. III. — No. 14 (janvier 1874). — P. 55–60; No. 16 (février 1874). — P. 166–171; No. 18 (mars 1874). — P. 252–258.

135. *Borrel E*. L'interprétation de Lully d'après Rameau // Revue de Musicologie. — Vol. 10. — 1929. — No. 29. — P. 17–25.

136. *Bouissou S*. Les versions multiples des opéras de Rameau et le concept d'authenticité // Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671–2009) / ed. de M. Noiray, S. Serre. — Paris: École nationale des chartes, 2010. — P. 213–229.

137. *Brown L. E*. Departures from Lullian Convention in the tragédie lyrique of the préramiste Era // Recherches sur la musique française classique. — 1984. — No. 22. — P. 57–78.

138. *Brown L. E*. The *tragédie lyrique* of André Campra and his contemporaries (Ph.D. diss.). — U. of North Carolina, 1978. — 365 p.

139. *Buch D. J*. Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater. — Chicago: University of Chicago Press, 2008. — 480 p.

140. *Camp P*. First Frame: Theatre Space in Enlightenment France. — Cambridge: Cambridge University Press, 2014. — 288 p.

141. *Campardon É*. L'Académie royale de musique au XVIII siècle: documents inédits découverts aux Archives nationales. — Paris: Berger-Levrault et Cie, 1884. — 442 p.

142. *Carbonnier Y*. Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI // Histoire, économie et société. L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie. — 2003. — No. 2. — P. 177–206.

143. *Castil-Blaze*. L'Académie impériale de musique: histoire, littéraire musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1855. — Tome I. — Paris: Castil-Blaze, 1855. — 540 p.

144. *Censer J.* The French Press in the Age of Enlightenment. — London, New York: Routledge, 1994. — 276 p.

145. *Champonnois C.* Le mélange du sacré et du profane dans les livrets de tragédies lyriques du librettiste Nicolas-François Guillard (1752–1814) // Quêtes littéraires. — 2013. — No 3. — P. 48–57.

146. *Charle C.* Opera in France, 1870–1914: Between nationalism and foreign imports // Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu / ed. V. Johnson, J. F. Fulcher, T. Ertman. — Cambridge: Cambridge University Press, 2007. — P. 243–267.

147. *Charle C.* The Creation of an Operatic Canon in Nineteenth-Century Europe // Towards a Quantitative Approach. Biens Symboliques (Symbolic Goods). — 2021. — No. 8. — P. 1–15.

148. *Charlton D*. Grétry and the Growth of Opéra-comique. — Cambridge: Cambridge University Press, 1986. — 371 p.

149. *Charlton D*. Envoicing the Orchestra: Enlightenment Metaphors in Theory and Practice // French Opera 1730–1830: Meaning and Media. — Aldershot: Ashgate, 2000. — P. 31–62.

150. *Charlton D*. Genre and form in French opera // The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera / ed. by A. R. Deldonna, P. Polzonetti. — Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — P. 155–184.

151. *Charlton D*. Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism. Cambridge Studies in Opera. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012. — 420 p.

152. *Charlton D*. Popular Opera in Eighteenth-Century France: Music and Entertainment before the Revolution. — Cambridge: Cambridge University Press, 2022. — 368 p.

153. *Chazin-Bannahum J*. Jean-George Noverre: Dance and Reform // The Cambridge Companion to Ballet / ed. by M. Kent. — Cambridge: Cambridge University Press, 2007. — P. 87–97.

154. *Chouquet G*. Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours. — Paris, 1873. — 448 p.

155. *Circu Bouchon M.-F*. Noverre maître des ballet à l'Académie Royale de Musique (1776–1781) // Musicorum 10. — 2001. — P. 85–96.

156. Chronologie des saisons théâtrales // Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669–1791). — Tome IV – P-Z. — Paris: Classiques Garnier, 2020. — P. 1053–1157.

157. Claude et François Parfaict. Histoire de l'Académie royale de Musique depuis son établissement jusqu'à présent (1741). Vol. 1 // Regards croisés: textes réunis par Jean-Philippe Goujon et Laurent Guillo. — Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2025. — 138 p.

158. *Clément F., Larousse P*. Dictionnaire des opéras: dictionnaire lyriques contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et opéras-comiques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ce genre d'ouvrages jusqu'à nos jours. — Paris: Administration du Grand dictionnaire universel, 1881. — 760 p.

159. *Coeyman B*. Theatres for Opéra and Ballet during the Reigns of Louis XIV and Louis XV // Early Music 18. — 1990. — No. 1. — P. 22–37.

160. *Cook N*. Music, Imagination and Culture. — Oxford: Clarendon Press, 1990. — 272 p.

161. Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918 / ed. by K. Gibson, I. Biddle. — London: Routledge, 2019. — 310 p.

162. *D'Espezel P*. Le Palais-Royal. — Paris: Calmann-Lévy, 1936. — 233 p.

163. Dans l'atelier des Menus-Plaisirs du Roi: spectacles, fêtes et cérémonies aux XVIIe et XVIIIe siècles. — Paris: Archives nationales, 2010.

164. *Darlow M*. Dissonance in the Republic of Letters. The Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes. — London: Routledge, 2017. — 240 p.

165. *Darlow M*. Nicolas-Étienne Framery and Lyric Theatre in Eighteenth-Century France. — Oxford: Voltaire Foundation, 2003. — 417 p.

166. *Darlow M*. Staging the French Revolution. Cultural Politics and the Paris Opéra, 1789–1794. — Oxford: Oxford University Press, 2012. — 421 p.

167. *Dauphin C*. La Querelle des Bouffons: crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV // Synergies Espagne. — 2011. — No. 4. — P. 139–154.

168. *Dean W*. Handel's operas, 1704–1726. — Woodbridge: Boydell Press, 2009.— 793 p.

169. *Dean W*. Handel's operas, 1726–1741. — Woodbridge: Boydell Press, 2006. — 565 p.

170. *Dénéchau P*. Directeurs et détenteurs du privilège de l'Opéra de Paris dans l'Histoire de l'Académie royale de musique des frères Parfaict // Claude et François Parfaict. Histoire de l'Académie royale de Musique depuis son établissement jusqu'à présent (1741). Vol. 1 / Regards croisés: textes réunis par Jean-Philippe Goujon et Laurent Guillo. — Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2025. — P. 51–57.

171. *Dénéchau P*. Thésée de Lully et Quinault, histoire d'un opéra: Étude de l'oeuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675–1779) (Doctoral diss.). — University Paris-Sorbonne, 2006. — 828 p.

172. *Denécheau P*. Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767: héritage ou modernité? // Deuxième séminaire de recherche de l'IRPMF «La notion d'héritage dans l'histoire de la musique», 2007. — P. 1–47.

173. *Dill C*. Eighteenth-Century Models of French Recitative // Journal of the Royal Musical Association 120. — 1995. — No. 2. — P. 232–250.

174. *Dill C*. Ideological Noises: Opera Criticism in Early Eighteenth-Century France // Operatic Migrations: Transferring Works and Crossing Boundaries. — London: Routledge, 2006. — P. 65–85.

175. *Doe J*. French Opera at the Italian Theater (1762–1793): Opéra-Comique and the Development of National Style in France (Doctoral diss.). — Yale University, 2013. — 450 p.

176. *Doe J*. Marie Antoinette et la musique: Habsburg Patronage and French Operatic Culture // Studies in Eighteenth-Century Culture. — Vol. 46. — 2017. — P. 81–94.
177. *Dratwicki B*. Antoine Dauvergne (1713–1797): Une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières. — Wavre: Mardaga, 2011. — 480 p.
178. *Dratwicki B*. Antoine Dauvergne. Correspondance avec Denis Papillon de La Ferté conservée aux Archives nationales 1780–1782; 1785–1790. — URL: http://www.bruzanemediabase.com/fre/Personnes/DAUVERGNEAntoine (дата обращения: 10.12.2025).
179. *Dratwicki B*. Chanter Rameau à l'époque de Gluck (1764–1785) // Rameau, entre art et science / ed. par S. Bouissou, G. Sadler, S. Serre. — Paris: École nationale des chartes, 2016. — P. 157–181.
180. *Dratwicki B*. La distribution de Persée en 1770: un exemple de mutation esthétique // L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle / ed. par A. Terrier, A. Dratwicki. — Lyon: Éditions Symétrie, 2010. — P. 85–96.
181. *Dratwicki B*. Le Persée des fêtes de 1770: un collectif d'artistes à la gloire du goût français // Cahiers Philidor 36. — Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2009. — P. 5–91.
182. *Dratwicki B*. Les Concerts de la Reine. — Paris: Centre de musique baroque de Versailles, 2012. — 70 p.
183. *Dratwicki B*. Lully d'un siècle à l'autre // Jean-Baptiste Lully: Armide 1778 / Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. — Alpha Classic, ALPHA 973, 2020. — P. 8–12.
184. *Dratwicki B*. Persée, 1682. Versailles, 1770: Lully d'un siècle à l'autre. CD booklet // Jean-Baptiste Lully: Persée 1770 / Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. — Alpha Classic, ALPHA 967, 2016. — P. 12–27.
185. *Dratwicki B*. Seria et Buffa italien sur la scène de l'Académie royale (1774–1789): une contribution au répertoire comique et de demi-caractère. — Academia, 2019. — URL: https://hal.science/hal-04308269 (дата обращения: 10. 09. 2024).
186. *Dratwicki B*. Thésée en son temps. CD booklet // Gossec: Thésée / Les Agrémens and Le Chœur de Chambre de Namur. — Ricercar, RIC337, 2013. — P. 10–18.

187. *Duron J*. Introduction // Amadis de Gaule: Livret, études et commentaires / ed. par J. Duron. — Wavre: Mardaga, 2011. — P. 5–38.

188. *Duron J*. La Naissance du style français (1650–1673). — Wavre: Mardaga, 2008. — 192 p.

189. *Ecorcheville J*. De Lulli a Rameau: l'esthétique musicale 1690–1730. — Paris: Impressions L.-M. Fortin, 1906. — 187 p.

190. *Einstein A*. Gluck // trans. by E. Bloom. — London: J. M. Dens and Sons Ltd., 1936. — 288 p.

191. *Ellis K*. Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth–Century France. — Oxford: Oxford University Press, 2005. — 298 p.

192. *Escande F.*, *Dratwicki B*. Destouches and Collin de Blamont: two surintendants in the face of the Ramiste threat // The Operas of Rameau. Genesis, Staging, Reception. — London: Routledge, 2021. — P. 25–45.

193. *Everist M*. Opera in Paris from the Empire to the Commune. — London: Routledge, 2009. — 473 p.

194. *Fabiano A*. Histoire de l'opéra italien en France (1752–1815): héros et héroïnes d'un roman théâtral. — Paris: CNRS Éditions, 2006. — 296 p.

195. *Fabiano A*. La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle. — Paris: CNRS éditions, 2005. — 220 p.

196. *Fajon R*. A. C. Destouches et l'évolution du répertoire de l'Académie royale de musique en France (thèse). — Université de Paris, 1984.

197. *Farge R*. Autour d'une salle d'Opéra, un haut fonctionnaire de l'Ancien Régime, Papillon de la Ferté // Annales Révolutionnaires. — Vol. 5. — 1912. — No. 1. — P. 1–22.

198. Ferdinando Galiani and Louise d'Epinay: Correspondance // ed. by G. Dulac, D. Maggetti. — 5 Vols. — Paris: Desjonquères, 1992–1997.

199. *Fétis F. J*. Biographie universelle, ou Dictionnaire historique des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes, depuis le commencement du monde jus'qua nos jour. — Tome 3. — Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie Imprimerie, 1837. — 400 p.

200. *Fontijn C.* Desperate Measures. The Life and Music of Antonia Padoani Bembo. — Oxford: Oxford University Press, 2006. — 372 p.

201. French Baroque Opera: A Reader. Revised Edition / ed. by C. Wood, G. Sadler. — London: Routledge, 2019. — 238 p.

202. *Fulcher J. F.* The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1987. — 280 p.

203. *Garlington A. S.* «Le Merveilleux» and Operatic Reform in 18th–century French Opera // The Musical Quarterly 49. — 1963. — No. 4. — P. 484–497.

204. *Gibbons W.* Building the Operatic Museum. Eighteenth-Century Opera in Fin-de-Siècle. — Paris: University of Rochester Press, 2013. — 267 p.

205. *Gibbons W.* Eighteenth-Century Opera and the Construction of National Identity in France, 1875–1918 (Ph. D. diss.). — University of North Carolina, 2010. — 291 p.

206. *Girdlestone C.* Jean-Phillipe Rameau: His Life and Work. — New York: Dover Publications, 1969. — 631 p.

207. *Girdlestone C.* La tragédie en musique (1673–1750) considérée comme genre littéraire. — Genève: Droz, 1972. — 423 p.

208. Gluck / ed. by P. Howard. — London: Routledge, 2015. — 512 p.

209. *Goehr L.* The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music. — Oxford: Clarendon Press. — 314 p.

210. *Gros É.* Philippe Quinaut: sa vie et son œuvre. — Paris: H. Champion & Aix-en-Provence. Éditions du Feu, 1926. — 825 p.

211. *Grout D. J., Williams H.* A Short History of Opera 4th ed. — New York: Columbia University Press, 2003. — 992 p.

212. *Guiet R.* L'Évolution d'un genre: le livret d'opéra en France de Gluck á la Révolution (1774–1793). — Northampton, MA: Smith College, 1936. — 199 p.

213. *Harris-Warrick R.* Dance and Drama in French Baroque Opera. — Cambridge: Cambridge University Press, 2016. — 454 p.

214. *Harris-Warrick R*. Le prologue de Lully à Rameau // Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671–2009) / ed. de M. Noiray, S. Serre. — Paris: École nationale des chartes, 2010. — P. 199–211.

215. *Harvey S. L*. Opera Parody in Eighteenth-Century France: Genesis, Genre, and Critical Function. (Doctoral diss.). — Stanford University, 2002. — 439 p.

216. *Hayes J*. Armide: Gluck's Most French Opera? // The Musical Times. — Vol. 123. — 1982. — No. 1672. — P. 408–410.

217. *Heartz D*. Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780. — New York: W.W. Norton, 2003. — 1062 p.

218. *Heller W*. Power and Pleasure at the Court of Louis XIV // Western Music in Context: A Norton History. — London, New York: W. W. Norton and Company, 2014. — P. 112–130.

219. *Hellouin F*. François-Joseph Gossec et la Musique française à la fin du XVIIIe siècle. — Paris: A. Charles, 1903. — 220 p.

220. *Hemmings F. W. J*. Theatre and State in France, 1760–1905. — Cambridge: Cambridge University Press, 1994. — 285 p.

221. *Hennebelle D*. Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime: Les transformations d'un patronage séculaire (1760–1780) // Revue de Musicologie. — 2001. — No. 2. — P. 395–418.

222. *Howard P*. Gluck and the Birth of Modern Opera. — London: Barrie and Rockliff, 1963. — 136 p.

223. *Howard P*. Gluck's Two Alcestes: A Comparison // The Musical Times 115. — 1974. — No. 1578. — P. 642–643.

224. *Howard P*. Quinault, Lully, and the Précieuses: Images of Women in Seventeenth-Century France // Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music / ed. S. C. Cook, J. S. Tsou. — Urbana: University of Illinois Press, 1994. — P. 70–89.

225. *Hoxby B*. All Passion Spent: The Means and Ends of a "Tragédie en Musique" // Comparative Literature 59. — 2007. — No. 1. — P. 33–62.

226. *Huebner St*. French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style. — Oxford: Oxford University Press, 1999. — 552 p.

227. *Isherwood R. M*. Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris. — New York and Oxford: Oxford University Press, 1986. — 346 p.

228. *Johnson J. H*. Listening in Paris. A Cultural History. — University of California Press, 1995. — 363 p.

229. *Johnson V*. Backstage at the Revolution: How the Royal Paris Opera survived the end of the Old Regime. — Chicago: University of Chicago Press, 2008. — 281 p.

230. *Jullien A*. L'Opéra secret au XVIIIe siècle, 1770–1790. — Paris: Eduard Rouveyre, 1880. — 272 p.

231. *Kintzler C*. Poétique de l'Opéra-Français de Corneille à Rameau. — Paris: Minerve, 1991. — 583 p.

232. *Kintzler C*. Representations of le peuple in French opera, 1673–1764 // Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu / ed. V. Johnson, J. F. Fulcher, T. Ertman. — Cambridge: Cambridge University Press, 2007. — P. 72–87.

233. *Koal V*. Theater am Hof von Versailles zur Zeit der Marie Antoinette, 1770–1789. (PhD diss.). — Universität Wien, 1968. — 518 s.

234. L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669–2010) / ed. par S. Chaouche, D. Herlin, S. Serre. — Paris: École nationale des chartes, 2016. — 424 p.

235. *La Gorce J. de*. L'opéra à Paris au temps de Louis XIV: histoire d'un théâtre. — Paris: Fayard, 1992. — 636 p.

236. *La Gorce J. de*. L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau // Revue de Musicologie. — 1990. — T. 76. — No. 1. — P. 23–43.

237. *Lacome P*. Les fondateurs de l'opéra français. — Paris: Enoch, 1878. — 114 p.

238. *Lagrave H*. Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750. — Paris: Klincksiek, 1972. — 717 p.

239. *Lajarte T de*. Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra: catalogue historique, chronologique, anecdotique / publié sous les auspices du Ministère de l'Instruction

publique et des Beaux-Arts; rédigé par Théodore de Lajarte. — Paris: Librairie des Bibliophiles, 1876–1878. — T. 1. — 374 p.; T. 2. — 724 p.

240. *Lajarte T de*. Les airs à danser de l'ancienne école française (de Lulli à Méhul) // La Chronique musicale: revue bi mensuelle de l'art ancien et moderne. — Tomes 4–6 (juin — octobre). — Paris, 1874.

241. *Lajarte T de*. Les transformations d'un opéra au dix-huitième siècle // La Chronique musicale: revue bi mensuelle de l'art ancien et moderne. — Tome 4 (avril). — Paris, 1874. — P. 61–65.

242. *Law H*. «Tout, dans ses charmes, est dangereux»: Music, gesture, and the dangers of french pantomime, 1748–1775 // Cambridge Opera Journal 20. — 2008. — No. 3. — P. 241–268.

243. *Law H*. Music, Pantomime and Freedom in Enlightenment France. — Woodbridge: Boydell & Brewer, 2020. — 286 p.

244. *Lemaigre-Gaffier P.*, *Serre S*. L'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime // La règlementation de l'Opéra de Paris (1669–2019): édition critique des principaux textes normatifs. — Paris: École nationale des chartes, 2018. — P. 19–87.

245. *Lesure F*. L'Opéra classique français aux XVIIe et XVIIIe siècles. — Geneva: Éditions Minkoff, 1972. — 119 p.

246. Lully Studies / ed. by J. H. Heyer. — New York: Cambridge University Press, 2000. — 332 p.

247. *Masson P.-M*. André Cardinal Destouches: surintendant de la Musique du Roy, directeur de l'Opéra // Revue de musicology. — 1959. — No. 43. — P. 81–98.

248. *Masson P.-M*. La Lettre sur Omphale // Revue de musicology. 1945. — No. 24. — P. 1–19.

249. *Masson P.-M*. Lullistes et Ramistes: 1733–1752 // L'Année Musicale. — 1911. — P. 187–211.

250. *Masson P.–M*. Musique Italienne et Musique Française: La Première Querelle // Rivista Musicale Italiana. — 1912. — No. 19. — P. 519–545.

251. *McGinnis R*. The Mystery of Ernelinde // Eighteenth-Century Music 9. — 2012. — No. 1. — P. 47–61.

252. [*Mercier L.-S.*] Tableau de Paris. Étude sur la vie et les ouvrages de Mercier, notes, etc. — Paris: Pagnerre, Lecou, 1853. — 436 p.

253. *Mueller von Asow E. H*. The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck / translated by S. Thomson. — London: Barrie and Rockliff, 1962. — 239 p.

254. *Newman J*. Jean-Baptiste de Lully and his tragedies lyriques. — Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1979. — 266 p.

255. *Noiray M*. Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671–2009): Analyse et interprétation. Nouvelle édition. — Paris: École nationale des chartes, 2010. — 398 p.

256. *Noiray M*. The Practical and Symbolic Functions of Pre-Rameau Opera at the Paris Opéra before Gluck // The Oxford Handbook of the Operatic Canon / ed. by C. Newark, W. Weber. — Oxford University Press, 2018. — P. 26–50.

257. *Noiray M*. Vocabulaire de la musique de l'époque classique. — Paris: Minerve, 2005. — 256 p.

258. *Norman B*. Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the context of French Classicism. — Birmingham: Summa Publications, INC, 2001. — 402 p.

259. *Payne D. C*. The Business of English Restoration Theatre, 1660–1700. — Cambridge: Cambridge University Press, 2024. — 290 p.

260. *Pierre C*. Histoire du Concert Spirituel, 1725–1790. — Paris: Société Française de Musicologie, 1975. — 376 p.

261. *Piperno F*. Italian Opera and the Concept of «Canon» in the Late Eighteenth Century // The Oxford Handbook of the Operatic Canon / ed. by C. Newark, W. Weber. — Oxford University Press, 2018. — P. 51–71.

262. *Pitou S*. The Paris Opéra: An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Perfomers. Rococo and Romantic, 1715–1815. — Westport, Ct.: Greenwood Press, 1985. — 621 p.

263. *Pougin A*. Un directeur d'Opéra au dix-huitième siècle: L'Opéra sous l'Ancien Régime, L'Opéra sous la Révolution. — Paris: Librairie Fischbacher, 1914. — 143 p.

264. *Porot B.* Lecture philologique d'un exemplaire des représentations d'Amadis de Lully en 1759 (Paris, Bibliothèque de l'Opéra, A16b) // Philomusica on-line. 2010. — Vol 9. — No. 2. — P. 208–230.

265. *Pougin A.* Lully // La Chronique musicale: revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne. — Tome 6 (octobre — décembre). — Paris, 1874. — P. 256–260.

266. *Pouradier M.* La modernité et le classique, deux réponses à la nouvelle exigence de la musique à partir du XVIIIe siècle // Tradition, modernité: un éternel retour. — 2010. — No. 70 (1). — P. 27–40.

267. *Prod'homme J.-G.* L'Opéra, 1669–1925: description du nouvel Opéra, historique, salles occupées par l'opéra depuis son origine, dénominations officielles, directions, répertoire, principaux artistes, bibliographie. — Paris: Librairie Delagrave, 1925. — 165 p.

268. *Prod'homme J.-G.*, *Martens F. H.* Napoleon, Music and Musicians // The Musical Quarterly. — Vol. 7. — 1921. — No. 4. — P. 579–605.

269. *Ravel J. S.* The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture 1680–1791. — Ithaca: Cornell University Press, 1999. — 272 p.

270. *Rice P.* Fontainebleau Operas for the Court of Louis XV of France by Jean-Phillipe Rameau (1683-1764). — Lewiston, NY: E. Mellen Press, 2004. — 342 p.

271. *Rokseth Y.* Antonia Bembo, Composer to Louis XIV // The Musical Quarterly. — Vol. 23. — Apr., 1937. — No. 2. — P. 147–169.

272. *Rosow L.* French Opera in Transition: Silvie (1765) by Trial and Berton // Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard / ed. by J. Knowles. — London: Routledge, 2016. — P. 333–365.

273. *Rosow L.* From Destouches to Berton: Editorial Responsibility at the Paris Opéra // Journal of the American Musicological Society. — 1987. — No. 40. — P. 285–309.

274. *Rosow L.* How Eighteenth-Century Parisians heard Lully's Operas: the Case of Armide's Fourth Act // Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony / ed. by J. H. Heyer. — Cambridge: Cambridge University Press, 1988. — P. 213–237.

275. *Rosow L*. Lully's «Armide» at the Paris Opéra: a performance history, 1686–1766 (Ph. D. diss.). — Brandeis University, 1981. — 716 p.

276. *Rosow L*. The Articulation of Lully's Dramatic Dialogue // Lully Studies / ed. by J. Hajdu Heyer. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000. — P. 72–99.

277. *Roule N*. The Operas of Jean-Baptiste Lully and the Negotiation of Absolutism in the French Provinces, 1685-1750 (Doctoral diss.). — Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, 2018. — 363 p.

278. *Rushton J*. Classical Music: A Concise History from Gluck to Beethoven. — London: Thames and Hudson, 1986. — 192 p.

279. *Rushton J*. In Defence of the French Alceste // The Musical Times 122. — 1981. — No. 1665. — P. 738–740.

280. *Rushton J*. Music and Drama at the Académie Royale de Musique (Paris) 1774–1789 (D. Phil. Thesis). — Oxford (Magdalen), 1969. — 362 p.

281. *Rushton J*. Philidor and the Tragédie Lyrique // The Musical Times. 1976. — Vol. 117. — No.1603. — P. 734–737.

282. *Rushton J*. The Theory and Practice of Piccinnisme // Proceedings of the Royal Musical Association. — 1971–1972. — No. 98. — P. 31–46.

283. *Saby P*. L'Opéra de Paris: une maison inflammable. Aspects du discours de presse sur les incendies de 1763 et 1781 // Presse et opéra aux XVIIIe et XIXe siècles, sous la direction d'Olivier Bara, Christophe Cave et Marie-Ève Thérenty. Médias 19. — URL: https://www.medias19.org/publications/presse-et-opera-aux-xviiie-et-xixe-siecles/lopera-de-paris-une-maison-inflammable-aspects-du-discours-de-presse-sur-les-incendies-de-1763-et-1781 (дата обращения: 10.09.2025).

284. *Sadler G*. The Rameau Compendium. — Woodbridge: The Boydell Press, 2014. — 269 p.

285. *Schechter R*. A genealogy of terror in eighteenth-century France. — Chicago: The University of Chicago Press, 2018. — 289 p.

286. *Schildt M.* Lully's music in northern Europe: evidence of early circulation in Swedish libraries // Early Music. — Vol. 52. — 2024. — No 2. — P. 190–203.

287. *Schildt M.* The Music in the Finspong Collection. — Uppsala: Uppsala Universitet, 2022. — 138 p.

288. *Schmidt D*. Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie. — Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001. — 331 s.

289. *Schneeman E*. Gluck in Paris: Johann Peter Burmeister-Lyser and the Reception of Christoph Gluck in the Biedermeier Period // Musicorum. — 2011. — No. 9. — P. 41–68.

290. *Schneider H*. Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 16. — Tutzing: Hans Schneider, 1982. — 394 s.

291. *Serre S*. L'opéra entre incarnation et representation. Quelques éléments d'un système poético-politique // Nouvelle revue d'esthétique. — 2013/2. — No 12. — P. 11–21.

292. *Serre S*. L'art sous la contrainte? Le répertoire de l'Académie royale de musique (1749-1791) // Revue de musicologie. — 2008. — T. 94. — P. 45–57.

293. *Serre S*. L'invention d'une tradition: le répertoire de l'Opéra de Paris dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle // Littératures classiques. — 2018/1. — No. 95. — P. 167–179.

294. *Serre S*. Mesurer la création, avec mesure: Chronopéra et le répertoire de l'Académie royale de musique (1749-1790) // Acta Musicologica. — Vol. 81. — 2009. — P. 353–367.

295. *Serre S*. Un fermier au tripot: Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valgay et l'Académie royale de musique (1778–1780) // Revue de Musicologie 96. — 2010. — No. 1. — P. 73–89.

296. *Smith A*. Gluck's Armide and the Creation of Supranational Opera (Master's Thesis). — University of Victoria, 2010. — 133 p.

297. *Smith A. J*. Genre, identity, and institutional authority at the Paris Opera in the «Age of Gluck», 1770–1781 (diss.). — Faculty of the Graduate School of Cornell University, 2020. — 348 p.

298. *Spielmann G*. La tragédie, et après? Autopsie d'un recentrage générique à la fin du Grand Siècle // Littérature classiques. — 2004. — No. 52. — P. 281–289.

299. *Spitzer J., Zaslaw N*. The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815. — Oxford: Oxford University Press, 2004. — 656 p.

300. *Taruskin R*. Courts Resplendent, Overthrown, Restored // Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. The Oxford History of Western Music 2. — New York: Oxford University Press, 2005. — P. 62–79.

301. The Letters of Mozart and His Family. Vol. 2 / ed. by O. E. Deutsch, E. Anderson. — London: Macmillan, 1938. — 1781 p.

302. The Operas of Jean-Philippe Rameau: Genesis, Staging, Reception / ed. by Graham Sadler, Shirley Thompson, and Jonathan Williams. — London and New York: Routledge, 2018. — 310 p.

303. *Thomas D*. Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment. — Cambridge: Cambridge University Press, 1995. — 195 p.

304. *Verba C*. Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012. — 338 p.

305. *Warburton E*. J. C. Bach's Operas // J. C. Bach (The Late Eighteenth-Century Composers) / ed. by Paul Corneilson. — London: Routledge, 2015. — P. 393–404.

306. *Weber W*. Canonic Repertories and the French Musical Press. — University of Rochester Press, 2021. — 317 p.

307. *Weber W*. Did People Listen in the Eighteenth Century? // Early Music. — 1997. — No. 25 (4). — P. 678–691.

308. *Weber W*. La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime // The Journal of Modern History. — Vol. 56. — Mar., 1984. — No. 1. — P. 58–88.

309. *Weber W*. Learned and General Musical Taste in Eighteenth-Century France // Past and Present. — 1980. — No. 89. — P. 58–85.

310. *Weber W*. Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au XVIIIe siècle // Annales. Histoire, Sciences Sociales. — Jul.-Aug., 1989. — No. 4. — P. 849–873.

311. *Weber W*. The History of Musical Canon // Rethinking Music. — 1999. — P. 336–355.

312. *Weber W*. The Parallel Canons at the Opéra and the Comédie-Française at the End of the Ancien Régime // Databases, Revenues & Repertory: The French Stage Online, 1680–1793. — URL: https://cfrp.mitpress.mit.edu/pub/1lxguc4r (дата обращения: 05.08.2025).

313. *Wolff Ch., Roe St.* Bach, Johann [John] Christian // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, sec. ed. — Vol. 2. — New York: Grove, 2001. — P. 413–427.

314. *Wood C*. Jean-Baptiste Lully and his Successors: Music and Drama in the tragédie en musique, 1673–1715 (thèse). — University of Hull, 1981. — 514 p.

315. *Wood C*. Orchestra and Spectacle in the tragédie en musique, 1673–1715: Oracle, sommeil and tempête // Proceedings of the Royal Musical Association. — 1981–1962. — No. 108. — P. 25–46.

316. *Young B*. Eloquence and Music: The Querelle des Bouffons in Rhetorical Context (PhD diss.). — Columbia University, 2013. — 436 p.

317. *Zaslaw N*. At the Paris Opéra in 1747 // Early Music. — Vol. 11. — Oct., 1983. — No. 4, Rameau Tercentenary Issue. — P. 514–516.

Либретто

318. [*Autreau J.*] Platée: Ballet bouffon, représenté par l’Académie Royale de Musique pour le Carnaval de mil sept cent quarante-neuf, le Mardi quatre Février de la même année. — Paris: 1749. — 56 p.

319. [*Autreau J.*] Platée: Ballet, représenté par l’Académie Royale de Musique, pour le Carnaval de mil sept cent quarante-neuf. Le Mardi quatre Février de la même année, et le Jeudi Gras, 5 Février 1750. Et Remis au Théâtre le Jeudi Gras, 21 Février 1754. Troisième Édition. — Paris: chez la V. Delormel & Fils, 1754. — 56 p.

320. [*Bernard P.-J.*] Castor et Pollux: Tragédie-opéra en cinq actes, représentée pour la première fois sur le théâtre de l’Académie Royale de Musique le Mardi 14 Juin 1791. — Paris: de l’Imprimerie de P. de Lormel, 1791. — 61 p.

321. [*Cahusac L. de.*] Naïs: Opéra pour la Paix, représenté par l'Académie Royale de Musique pour la première fois le Mardi vingt-deux Avril 1749. — Paris: 1749. — 60 p.

322. [*Cahusac L. de.*] Naïs: Ballet-héroïque, avec un prologue, représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Mardi 22 Avril 1749, et remis au Théâtre le Mardi 7 Août 1764. — Paris: chés de Lormel, 1764. — 60 p.

323. [*Campistron J. G. de.*] Acis et Galatée: Pastorale Héroïque, représentée pour la première fois dans le Château d'Anet devant Monseigneur le Dauphin, au mois d'Août 1686. Par l'Academie Royale de Musique. Et remise au Théâtre à Paris le 13 Juin 1702. — Paris: chez Christophe Ballard, 1702. — 40 p.

324. [*Campistron J. G. de.*] Acis et Galatée: Pastorale Héroïque. Représentée pour la première fois dans le Château d'Anet, devant Monseigneur le Dauphin, au mois d'Août 1686. Par l'Academie Royale de Musique, et ensuite à Paris. Remise au Théâtre le cinquième Octobre 1704. — Paris: chez Christophe Ballard, 1704. — 40 p.

325. [*Campistron J. G. de.*] Acis et Galatée: Pastorale Héroïque, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique. En mil six cent quatre-vingt-six, & remise au Theatre plusieurs fois, & en dernier lieu le Jeudi 18. Août 1718. — Paris: chez Pierre Ribou, 1718. — 40 p.

326. [*Campistron J. G. de.*] Acis et Galatée: Pastorale Héroïque, représentée par l'Academie Royale de Musique; Pour la première fois, en 1686. Pour la seconde, en 1704. Pour la troisième, en 1718. Pour la quatrième, en 1725. Pour la cinquième, le jeudy 19. Aoust 1734. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1734. — 66 p.

327. [*Campistron J. G. de.*] Acis et Galatée: Pastorale-Héroïque, représentée par l'Academie Royale de Musique. Pour la première fois, en septembre, 1686. Pour la seconde, le mardi 13 de juin, 1704. Pour la troisième, le jeudi 18 d'août, 1718. Pour la quatrième, le jeudi 13 de septembre, 1725. Pour la cinquième, le jeudi 19 d'août, 1734. Pour la sixième, le mardi 18 d'août, 1744. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1744. — 39 p.

328. [*Campistron J. G. de.*] Acis et Galatée: Pastorale-Héroïque, représentée par l'Académie Royale de Musique, le Mardi 6 Juin 1752. — Paris: chez la V. de Lormel & Fils, 1752. — 42 p.

329. [*Campistron J. G. de.*] Acis et Galatée: Pastorale-Héroïque, représentée pour la première fois par l'Academie-Royale de Musique, le 16 Janvier 1686, reprise le 31 Mai 1704, le 3 Septembre 1709, le 18 Août 1718, le 13 Septembre 1725, le 9 Août 1734, le 18 Août 1744, le 6 Mai 1752. Et remise au Théâtre le Mardi 7 Septembre 1762. — Paris: chez de Lormel, 1762. — 40 p.

330. [*Corneille P.*] Médée et Jason: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le vingt-quatrième jour d'Avril 1713, reprise le premier de May 1727, remise au Théâtre le Jeudy 22 Novembre 1736. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1736. — 51 p.

331. [*Corneille P.*] Médée et Jason: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique pour la première fois le vingt-quatrième jour d'Avril 1713, reprise le premier de May 1727, et le vingt-deux Novembre 1736, remise au Théâtre le Jeudi 26 Février 1749. — Paris: 1749. — 63 p.

332. [*Corneille Th.*, *Fontenelle B. de.*] Psyché: Tragédie représentée par l'Académie Royale de Musique. — Paris: imprimé aux dépens de ladite Académie par René Baudry, 1678. — 65 p.

333. [*Corneille Th.*, *Fontenelle B. de.*] Psyché: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique pour la première fois le 19 Avril 1678. Remise au Théâtre le 8 Juin 1703. — Paris: chez Christophe Ballard, 1703. — 68 p.

334. [*Danchet A.*] Tancrède: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le septième jour de Novembre 1702. Remise au Théâtre le Jeudy cinquième Octobre 1707. — Paris: chez Christophe Ballard, 1707. — 52 p.

335. [*Danchet A.*] Tancrède: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique; pour la première fois le septième jour de Novembre 1702, pour la seconde le vingt-huit Octobre 1707, pour la troisième le huitième juin 1717, et pour la quatrième le

troisième Mars 1729. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1729. — 68 p.

336. [*Danchet A.*] Tancrède: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique, en Novembre 1702, en Octobre 1707, en Juin 1717, en Mars 1729, et pour la cinquième Reprise le 23 d'Octobre 1738. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1738. — 68 p.

337. [*Danchet A.*] Tancrède: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique, en Novembre 1702, en Octobre 1707, en Juin 1717, en Mars 1729, en Octobre 1738, et pour la sixième fois le Dimanche 22 Février 1750. — Paris: chez la V. Delormel & Fils, 1750. — 64 p.

338. [*Danchet A.*] Tancrède: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique en Novembre 1702, en Octobre 1707, en Juin 1717, en Mars 1729, en Octobre 1738, pour la sixième fois le Dimanche 22 Février 1750, et remise au Théâtre le Vendredi 5 Octobre 1764. — Paris: chés de Lormel, 1764. — 56 p.

339. [*Fontenelle B. de.*] Thétis et Pelée: Tragédie en musique, représentée par l'Académie Royalle de Musique. — Paris: par Christophe Ballard, 1689. — 66 p.

340. [*Fontenelle B. de.*] Thétis et Pelée: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique en 1689, reprise en 1708, 1723 & en 1736, et remise au Théâtre le 24 Novembre 1750. — Paris: chez la V. Delormel & Fils, 1750. — 72 p.

341. [*Fontenelle B. de.*] Thétis et Pelée: Tragédie en cinq actes. Représentée devant Leurs Majestés à Fontainebleau, le 10 Octobre 1765. — Paris: de l'Imprimerie de Christophe Ballard, 1765. — 68 p.

342. [*Fontenelle B. de.*, *Corneille Th.*] Bellerophon: Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines, & de changements de théâtre. Représentée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye le troisième de Janvier 1680. — Paris: par Christophe Ballard, 1680. — 58 p.

343. [*Fontenelle B. de.*, Corneille Th.] Bellerophon: Tragédie, représentée à Paris par l'Académie Royale de Musique, l'An 1679 & le 3. Janvier de l'Année suivante 1680

à Saint Germain en Laye, devant le Roy, à l'arrivée de Madame la Dauphine; Remise au Théâtre le Mardy seizième d'Avril 1728, n'ayant point été représentée depuis 1718. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1728. — 58 p.

344. [*Fuzelier L.*] Les festes grecques et romaines: ballet heroique, representé pour la premiere fois, par l'Académie royale de musique, le Mardi treiziéme Juillet 1723. — Paris: chez la veuve de Pierre Ribou, 1723. — 38 p.

345. [*Houdar de La Motte A.*] Alcione: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Jeudi dix-huitième Février 1706. — Paris: chez Christophe Ballard, 1706. — 64 p.

346. [*Houdar de La Motte A.*] Alcione: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique ; pour la première fois le Jeudi dix-huit Fevrier 1706, pour la seconde le Lundy dix-sept Avril 1719, et pour la troisième le Mardy neuf May 1730. Cette Edition est conforme à la nouvelle Remise. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1730. — 39 p.

347. [*Houdar de La Motte A.*] Alcione: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique, pour la première fois le jeudi dix-huit février 1706, pour la seconde le lundi dix-sept avril 1719, pour la troisième le mardi neuf mai 1730. Remise au théâtre, le jeudi 21 septembre 1741. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1741. — 39 p.

348. [*Houdar de La Motte A.*] Alcione: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Jeudi dix-huit Février 1706. Reprise les dix-sept Avril 1719, le neuf Mai 1730, le vingt-un Septembre 1741. Et remise au Théâtre le Mardi dix-neuf Octobre 1756. — Paris: chez la V. Delormel & Fils, 1756. — 39 p.

349. [*Houdar de La Motte A.*] Omphale: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le dixième jour de Novembre 1701. — Paris: chez Christophe Ballard, 1701. — 51 p.

350. [*Houdar de La Motte A.*] Omphale: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique; pour la première fois en Novembre 1701, pour la seconde en Mars 1721, et pour la troisième le 27 Janvier 1733. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1733. — 47 p.

351. [*Houdar de La Motte A.*] Omphale: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, en 1701. Reprise en 1721. & en 1733. Remise au Théâtre le 14 Janvier 1752. — Paris, chez la V. Delormel & Fils, 1752. — 60 p.

352. [*Houdar de La Motte A.*] Omphale: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique en 1701, reprise en 1721, en 1733, en 1752, et remise au Théâtre le Mardi 2 Mai 1769. — Paris: chés de Lormel, 1769. — 55 p.

353. [*La Font J. de.*] Hypermnestre: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, Le Mardy trois Novembre 1716. — Paris: chez Pierre Ribou, 1716. — 68 p.

354. [*La Font J. de.*] Hypermnestre: Tragédie, mise au théâtre de l'Académie Royale de Musique de Lyon, pour la première fois en 1742. — Lyon: de l'Imprimerie d'Aymé Delaroche, 1742. — 63 p.

355. [*La Font J. de.*] Hipermynestre: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Jeudi 5 Novembre 1716. Reprise le Mardi 25 Mai 1728, le Jeudi 18 Août 1746, et remise au Théâtre le Mardi 1er Octobre 1765. — Paris: chés de Lormel, 1765. — 51 p.

356. Les Trois Ages de l'Opéra: Prologue, représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Lundi 27 Avril 1778, suivi de l'Acte de Flore. — Paris: de l'Imprimerie de P. de Lormel, 1778. — 48 p.

357. [*Mennesson.*] Ajax: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le Lundi 20. Avril 1716. — Paris: chez Pierre Ribou, 1716. — 68 p.

358. [*Mennesson.*] Ajax: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Lundi 20 Avril 1716, et remise pour la seconde fois le Dimanche 16 Juin 1726. — Paris: chez la veuve de Pierre Ribou, 1726. — 51 p.

359. [*Mennesson.*] Ajax: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique; pour la première fois, le lundi 20 avril 1716, pour la seconde, le dimanche 16 juin 1726. Remise au théâtre le jeudi 2 août 1742. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1742. — 47 p.

360. [*Mennesson.*] Ajax: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le 20 Avril 1716, le 16 Juin 1726, le 2 Août 1742. Et Remise au Théâtre le Mardi 13 Mai 1755. — Paris: chez la V. Delormel & Fils, 1755. — 46 p.

361. [*Mennesson.*] Ajax: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le 20 Avril 1716, le 16 Juin 1726, le 2 Août 1742; le 13 Mai 1755. Et remise au Théâtre le Mardi 9 Octobre 1770. — Paris: chés de Lormel, 1770. — 54 p.

362. [*Quinault Ph.*] Alceste ou le Triomphe d'Alcide: Tragédie, representée par l'Académie royale de musique. — Paris: Christophe Ballard, 1674. — 76 p.

363. [*Quinault Ph.*] Alceste ou le Triomphe d'Alcide: Tragédie, representée devant Sa Majesté à Fontainebleau le […] jour d'aoust 1677. — Paris: Christophe Ballard, 1677. — 75 p.

364. [*Quinault Ph.*] Alceste ou le Triomphe d'Alcide: Tragédie, representée devant le Roi à Fontainebleau, le [7] novembre 1754. — Paris: Christophe Ballard, 1754. — 70 p.

365. [*Quinault Ph.*] Alceste ou le Triomphe d'Alcide: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, au mois de janvier 1674. Remise au théâtre en 1728, en 1739, et le mardi 15 novembre 1757. — Paris: chez la V. Delormel & Fils, 1757. — 70 p.

366. [*Quinault Ph.*] Amadis: Tragédie en musique, représentée par l'Académie Royale de Musique. — Paris: imprimée aux dépens de ladite Académie par Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, 1684. — 59 p.

367. [*Quinault Ph.*] Amadis: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique le 16 Janvier 1684, et remise au Théâtre le Mardy 31 May 1701. — Paris: chez Christophe Ballard, 1701. — 65 p.

368. [*Quinault Ph.*] Amadis: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique; pour la première fois le seizième jour de Janvier 1684, pour la seconde le trente-un de May 1701, pour la troisième au mois de May 1718. Remise au Théâtre le Jeudy quatre Octobre 1731. Cette Edition est conforme à la nouvelle Remise. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1731. — 55 p.

369. [*Quinault Ph.*] Amadis: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique; pour la première fois le 16 Janvier 1684, la seconde le 31 May 1701, la troisième le May 1718, la quatrième le 4 Octob. 1731. Remise le 8 Nov. 1740 pour la cinquième Fois. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1740. — 55 p.

370. [*Quinault Ph.*] Amadis: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le 16 Janvier 1684, reprise le 31 Mai 1701, le 13 Mai 1718, le 4 Octobre 1731, le 8 Novembre 1740, et remise au Théâtre le Mardi 6 Novembre 1759. — Paris: chez la V. Delormel & Fils, 1759. — 63 p.

371. [*Quinault Ph.*] Amadis: Tragédie, représentée pour la premiere fois par l'Académie-Royale de Musique, le 16 janvier 1684. Reprise le 31 mai 1701, le 13 mai 1718, le 4 octobre 1731, le 8 novembre 1740, le 6 novembre 1759, et remise au théâtre, le mardi 26 novembre 1771. — Paris: chez de Lormel, 1771. — 62 p.

372. [*Quinault Ph.*] Armide: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le quinzième jour de Février 1686. — Paris: par Christophe Ballard, 1686. — 64 p.

373. [*Quinault Ph.*] Armide: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, Le quinzième jour de Février 1686. Remise au Theatre le vingt-septiéme jour de Novembre 1703. — Paris: chez Christophe Ballard, 1703. — 64 p.

374. [*Quinault Ph.*] Armide: Tragédie, représentée par l'Académie royale de musique. Quatrième edition. — Paris: chez Pierre Ribou, 1713. — 59 p.

375. [*Quinault Ph.*] Armide: Tragédie, donnée à Versailles, le 30 Décembre 1745. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1745. — 56 p.

376. [*Quinault Ph.*] Armide: Tragédie, donnée à Versailles pour la troisième fois le 17 Février 1746. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1746. — 64 p.

377. [*Quinault Ph.*] Armide: Tragédie, donnée à Versailles le 30 Décembre 1745; et continuée par l'Académie Royale de Musique à Paris le 7 Janvier 1746. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1746. — 64 p.

378. [*Quinault Ph.*] Armide: Tragédie, donnée à Versailles le 30 Décembre 1745, continuée par l'Académie Royale de Musique à Paris le 7 Janvier 1746, et remise au Théâtre le Mardi 3 Novembre 1761. — Paris: chés de Lormel, 1761. — 60 p.

379. [*Quinault Ph.*] Armide: Tragédie en cinq actes, donnée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique en 1686, 1746, 1761, 1764 ; et remise au Théâtre le Mardi 23 Septembre 1777. — Paris: chez P. de Lormel, 1777. — 66 p.

380. [*Quinault Ph.*] Atys: Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines, et de changements de théâtre. Représentée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye, le dixième jour de janvier 1676. — Paris: Christophe Ballard, 1676. — 72 p.

381. [*Quinault Ph.*] Atys: Tragédie, représentée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye, en 1676. & en 1682. Par l'Académie Royale de Musique, en 1679, en 1690, en 1699, en 1709, & en 1725. Remise au Théâtre le Jeudy 16 Fevrier 1736. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1736. — 67 p.

382. [*Quinault Ph.*] Atys: Tragédie, représentée devant Sa Majesté à Saint-Germain-en-Laye, és années 1676 & 1682, et depuis par l'Académie Royale de Musique en 1679, en 1690, en 1699, en 1709, en 1725. Remise au Théâtre le Mardy 7 Fevrier 1738. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1738. — 67 p.

383. [*Quinault Ph.*] Atys: Tragédie, représentée devant Sa Majesté à Saint-Germain-en-Laye, les années 1676 & 1682, et par l'Académie Royale de Musique en 1679, 1690, 1699, 1709, 1725 & 1738. Remise au Théâtre le Mardi 7 Novembre 1747. Nouvelle edition. — Paris, 1747. — 80 p.

384. [*Quinault Ph.*] Atys: Tragédie en cinq actes, représentée devant le Roi, à Fontainebleau le 17 Novembre 1753. — Paris: de l'Imprimerie de Ballard, 1753. — 65 p.

385. [*Quinault Ph.*] Cadmus et Hermione: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique. — Paris: par René Baudry, 1674. — 76 p.

386. [*Quinault Ph.*] Cadmus et Hermione: Tragédie, représentée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye le cinquième jour d'août mil six cent soixante-dix-huit. — Paris: par René Baudry, 1678. — 74 p.

387. [*Quinault Ph.*] Cadmus et Hermione: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique. — Paris: par Christophe Ballard, 1690. — 68 p.

388. [*Quinault Ph.*] Cadmus et Hermione: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique en 1673, et remise au Théâtre le 28 Août 1711. — Paris: chez Christophe Ballard, 1711. — 71 p.

389. [*Quinault Ph.*] Cadmus et Hermione: Tragédie, représentée pour la première fois en 1674 devant le Roy, ensuite en 1678 par l'Académie Royale de Musique; remise au Théâtre en 1703, en 1711 au mois d'Août, et le Vendredi vingt-deuxième Août 1737. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1737. — 64 p.

390. [*Quinault Ph.*] Isis: Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines, & de changements de théâtre. Représentée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye, le cinquième jour de Janvier 1677. — Paris: par Christophe Ballard, 1677. — 68 p.

391. [*Quinault Ph.*] Isis: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le cinquième Janvier 1677. Remise au Théâtre le 14 Février 1704. — Paris: chez Christophe Ballard, 1704. — 72 p.

392. [*Quinault Ph.*] Persée: Tragédie représentée par l'Académie Royale de Musique le dix-septième Avril 1682. — Paris: imprimée aux dépens de ladite Académie par Christophe Ballard, 1682. — 76 p.

393. [*Quinault Ph.*] Persée: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique pour la première fois le dix-septieme Avril 1682, et remise au Theatre le neuf Fevrier 1703. — Paris: chez Christophe Ballard, 1703. — 62 p.

394. [*Quinault Ph.*] Persée: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le 17 Avril, ensuite à Versailles le Juin 1682, et depuis remise au Théâtre le 9 Fevrier 1703, le 20 Novembre 1710, le 8 Novembre 1722, en la présente Année 1737 le 14 Février. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1737. — 71 p.

395. [*Quinault Ph.*] Persée: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique; pour la première fois, le 17 Avril, ensuite à Versailles au mois de Juin 1682. Remise

au théâtre le 9 Février 1703, le 20 Novembre 1710, le 8 Novembre 1722, le 14 Février 1737, et le Mardi quinze Novembre 1746. Nouvelle edition. — Paris, 1746. — 71 p.

396. [*Quinault Ph.*] Persée: Tragédie, donnée à Versailles le premier Mars 1747, avec un nouveau prologue. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1747. — 56 p.

397. [*Quinault Ph.*] Persée: Tragédie-lyrique remise en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Mardi 24 Octobre 1780. — Paris: de l'Imprimerie de P. de Lormel, 1780. — 52 p.

398. [*Quinault Ph.*] Phaéton: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France & de Ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté. — Paris: par Christophe Ballard, 1683. — 52 p.

399. [*Quinault Ph.*] Phaéton: Tragédie, représentée pour la première fois devant le Roi, à Versailles le 6 Janvier 1683. Par l'Académie Royale de Musique ; remise à Paris, en janvier 1710, en Novembre 1721, en l'Année 1730 le 21 de Décembre, et le 29 du même Mois, honorée de la présence du Roi. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1730. — 59 p.

400. [*Quinault Ph.*] Phaéton: Tragédie, représentée pour la première fois à Versailles devant le Roi, le mercredi 6 janvier 1683, par l'Académie Royale de Musique ; et à Paris, le mardi 27 avril 1683, en novembre 1692, le jeudi 12 janvier 1702, le dimanche 5 janvier 1710, le mardi 11 novembre 1721, le jeudi 21 décembre 1730, le 29 du même mois, honorée de la présence du Roi ; remise au théâtre le mardi 13 novembre 1742. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1742. — 59 p.

401. [*Quinault Ph.*] Proserpine: Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines, & de changements de théâtre. Représentée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye le troisième Fevrier 1680. — Paris: par Christophe Ballard, 1680. — 80 p.

402. [*Quinault Ph.*] Proserpine: Tragédie, remise au Théâtre le Janvier 1727. — Paris: chez la Veuve de Pierre Ribou, 1727. — 64 p.

403. [*Quinault Ph.*] Proserpine: Tragédie, représentée devant le Roi à Saint Germain en Laye, le troisième Fevrier 1680 ; remise au Théâtre par l'Académie Royale de Musique le 31 Janvier 1741. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1741. — 59 p.

404. [*Quinault Ph.*] Proserpine: Tragédie, représentée devant le Roi, à Saint Germain en Laye, en 1680 ; et par l'Académie Royale de Musique, en Juillet 1699, Mars 1715, Janvier 1727, Janvier 1741. Et remise au Théâtre, le Mardi 14 Novembre 1758. — Paris: chez la V. Delormel & Fils, 1758. — 71 p.

405. [*Quinault Ph.*] Proserpine: Tragédie lyrique en trois actes. Représentée pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra, le mardi 8 germinal an XI. — Paris: de l'Imprimerie de Guilleminet, 1803. — 32 p.

406. [*Quinault Ph.*] Roland: Tragédie en musique, représentée devant Sa Majesté à Versailles le huitième Janvier 1685. — Paris: par Christophe Ballard, 1685. — 76 p.

407. [*Quinault Ph.*] Roland: Tragédie, représentée pour la première fois devant Sa Majesté, à Versailles le huitième Janvier 1685, par l'Académie Royale de Musique, et remise au Théâtre le douzième Février 1705. — Paris: chez Christophe Ballard, 1705. — 78 p.

408. [*Quinault Ph.*] Roland: Tragédie, remise au théâtre par l'Académie Royale de Musique, le Mardy 15 Décembre 1716. — Paris: chez Pierre Ribou, 1716. — 68 p.

409. [*Quinault Ph.*] Roland: Tragédie, représentée devant Sa Majesté, à Versailles, le huitième jour de Janvier 1685. Remise au théâtre par l'Académie Royale de Musique, le Mardy onzième jour de Novembre 1727. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1728. — 66 p.

410. [*Quinault Ph.*] Roland: Tragédie, représentée devant Sa Majesté, à Versailles, le huitième jour de janvier 1685. Remise au théâtre par l'Académie Royale de Musique, les 12 février 1705, 15 novembre 1709, 15 décembre 1716, 11 novembre 1727 ; et le Jeudi 19 décembre 1743. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1743. — 79 p.

411. [*Quinault Ph.*] Roland: Tragédie, représentée devant Sa Majesté, à Versailles, le huitième jour de Janvier 1685. Remise au théâtre par l'Académie Royale de Musique,

les 12 Février 1705, 15 Novembre 1709, 15 Décembre 1716, 11 Novembre 1727, 19 Décembre 1743, et le Mardi 11 Novembre 1755. — Paris: chez la V. Delormel & Fils, 1755. — 66 p.

412. [*Quinault Ph.*] Thésée: Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines, & de changements de théâtre. Représentée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye, le onzième jour de Janvier 1675. — Paris: Par Christophe Ballard, 1675. — 72 p.

413. [*Quinault Ph.*] Thésée: Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines, & de changements de théâtre. Représentée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye, le seizième jour de Février 1677. — Paris: par Christophe Ballard, 1677. — 74 p.

414. [*Quinault Ph.*] Thésée, tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines et de changemens de théâtre. Représentée devant Sa Majestée à Fontainebleau. — Lyon: Thomas Amaulry, 1677. — 52 p.

415. [*Quinault Ph.*] Thésée: Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines, & de changements de théâtre. Représentée devant Sa Majesté à Fontainebleau. — Amsterdam: chez Henri Schelte, 1702. — 81 p.

416. [*Quinault Ph.*] Thésée: Tragédie, représentée devant Sa Majesté, à Saint Germain en Laye, le 11 Janvier 1675. Par l'Académie Royale de Musique; et depuis, à Paris, à différentes reprises, les dernières, en Novembre 1707 & en Janvier 1721. Remise au Théâtre le Mardy 29 Novembre 1729. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1729. — 75 p.

417. [*Quinault Ph.*] Thésée: Tragédie, représentée devant Sa Majesté, à Saint Germain en Laye, le 11 Janvier 1675, par l'Académie Royale de Musique; et depuis, à Paris, en différentes reprises; les dernières en novembre 1707, en janvier 1721, et en novembre 1729. Remise au théâtre le jeudi 10 Décembre 1744. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1744. — 67 p.

418. [*Quinault Ph.*] Thésée: Tragédie, représentée pour la premiere fois devant Leurs Majestés, à Fontainebleau, le 7 Novembre 1765. — Paris: de Christophe Ballard, 1765. — 72 p.

419. [*Quinault Ph.*] Thésée: Tragédie-lyrique en quatre actes, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le 11 Janvier 1675. En Novembre 1707, en Janvier 1721, en Novembre 1729, en Décembre 1744, en Décembre 1764, en Décembre 1763, en Février 1779. Remise en Musique par M. Gossec, et au Théâtre, le Mardi 26 Février 1782. — Paris: de l'Imprimerie de P. de Lormel, 1782. — 62 p.

420. [*Roy P.-Ch.*] Callirhoé: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le Mardy vingt-septième Décembre 1712. — Paris, chez Christophe Ballard, 1712. — 64 p.

421. [*Roy P.-Ch.*] Callirhoé: Tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique; pour la première fois le mardi 27 décembre 1712. Remise au théâtre le jeudi 3 janvier 1731, et le mardi 22 octobre 1743. Nouvelle édition, conforme à la dernière remise. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1743. — 50 p.

422. [*Roy P.-Ch.*] Callirhoé: Tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le Mardi 27 Décembre 1712. Remise au théâtre, le Jeudi 3 Janvier 1731. Le Mardi 22 Octobre 1743. Et le Mardi 9 Novembre 1773. — Paris, chez Delormel, 1773. — 60 p.

Нотные издания

423. Airs nouveaux ajoutez à l'opéra de Zéphire et Flore». — Paris: chez Christophe Ballard, 1715. — 16 p.

424. Airs nouveaux composez par Monsieur Bertin, ajoutez à l'opera d'Atys; et chantés par Mademoiselle Dun au mois de Decembre 1709. — Paris: chez Christophe Ballard, 1681. — 36 p.

425. Airs nouveaux, ajoutez à l'opera d'Hesione, remis au théatre le 19. juillet 1709. — Paris: chez Christophe Ballard, 1709. — 28 p.

426. [*Bertin de La Doué T.*] Ajax: Tragédie en musique par M. Bertin, Maître de Clavecin de leurs Altesses Royales Mesdemoiselles d'Orléans; dédiée à Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans; représentée pour la première fois par

l’Académie Royale de Musique le Lundi vingtième d’Avril 1716. — Paris: de l’Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1716. — 281 p.

427. [*Campra A.*] Hésione: Tragédie mise en musique par Monsieur Campra; représentée par l’Académie Royale de Musique le vingt-unième jour de Décembre 1700. — Paris: chez Christophe Ballard, 1700. — 259 p.

428. [*Campra A.*] Idoménée: Tragédie mise en musique par Monsieur Campra; représentée pour la première fois par l’Académie Royale de Musique le Mardy douzième jour de Janvier 1712. — Paris: chez Christophe Ballard, 1712. — 345 p.

429. [*Campra A.*] Tancrède: Tragédie mise en musique par Monsieur Campra. Représentée pour la première fois par l’Académie Royale de Musique le septième jour de Novembre 1702. — Paris: chez Christophe Ballard, 1702. — 291 p.

430. [*Cardonne J.-B.*] Omphale / ed. de Julien Dubruque. — Centre de musique baroque de Versailles, Opéra Numérique, 2021. — 496 p.

431. [*Dauvergne A.*] Canente: Tragédie [en 5 actes] remise en musique. Représentées pour la première fois par l’Accadémie royale de musique le mardi 11 novembre 1760. — Paris: gravée par le Sr Hüe, 1760. — 176 p.

432. [*Dauvergne A.*] Enée et Lavinie: Tragédie [en 5 actes] remise en musique par M. Dauvergne représentées pour la première fois par l’Accadémie royale de musique le mardy 14 février 1758. — Paris: gravée par le Sr Hüe, 1758. — 214 p.

433. [*Destouches A. Cardinal.*] Callirhoe: Tragédie en musique par Monsieur Destouches, Inspecteur Général de l’Académie Royale de Musique; représentée pour la première fois par la même Académie le vingt-septième Décembre 1712. — Paris: chez Christophe Ballard, 1712. — 253 p.

434. [*Destouches A. Cardinal.*] Issé: Pastorale héroïque en musique, représentée devant Sa Majesté à Trianon, le 17 Décembre 1697, par l’Académie Royale de Musique. — Paris: chez Christophe Ballard, 1697. — 264 p.

435. [*Gluck Ch. W.*] Armide: Drame héroïque. Représenté pour la 1re fois par l’Académie royale de musique le 23 septembre 1777. — Paris: gravée par Mme Lobry, 1777. — 279 p.

436. Les Parodies Nouvelles et les Vaudevilles Inconnus. Livres 1–4. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1730–1734.

437. [*Lully J.-B.*] Acis et Galatée: Pastorale Héroïque mise en musique par Monsieur de Lully, Sur-Intendant de la Musique du Roy. — Paris, par Christophe Ballard, 1686. — 183 p.

438. [*Lully J.-B.*] Alceste: Tragédie, mise en musique par feu Mr de Lully. Première édition. — Paris: gravée par H. de Baussen, 1708. — 192 p.

439. [*Lully J.-B.*] Alceste: Tragédie en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer-Conseiller-Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France & de Ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté. Seconde Edition. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1716. — 192 p.

440. [*Lully J.-B.*] Alceste: Tragédie en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer-Conseiller-Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France & de Ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté. Imprimée pour la première fois. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1727. — 303 p.

441. [*Lully J.-B.*] Amadis: Tragédie en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France & de Ses Finances, Surintendant de la Musique de Sa Majesté. — Paris: par Christophe Ballard, 1684. — 272 p.

442. [*Lully J.-B.*] Amadis: Tragédie mise en musique par feu Mr. de Lully, esc.er con.er secretaire du Roy, Maison Couronne de France et de ses finances, et surintendant de la musique de Sa Majesté. Seconde édition. — Paris: gravée par H. de Baussen, 1711. — 204 p.

443. [*Lully J.-B.*] Armide: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France et de Ses Finances, et Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté. — Paris: par Christophe Ballard, 1686. — 271 p.

444. [*Lully J.-B.*] Armide: Tragédie mise en musique par feu M. de Lully, Escuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison Couronne de France et de ses Finances, et

Surintendant de la Musique de Sa Majesté. Seconde Edition. — Paris: gravée par H. de Baussen, 1710. — 188 p.

445. [*Lully J.-B.*] Armide: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Secrétaire du Roy, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté; représentée par l'Académie Royale de Musique en l'An 1686, remise au Théâtre en 1714. Nouvelle Edition. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1725. — 188 p.

446. [*Lully J.-B.*] Atys: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison Couronne de France et de Ses Finances ; et Sur-Intendant de la Musique de la Chambre. — Paris: par Christophe Ballard, 1689. — 318 p.

447. [*Lully J.-B.*] Atys: Tragédie mise en musique par feu M. de Lully, Escuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France et de ses Finances, et Surintendant de la Musique de Sa Majesté. Seconde Edition. — Paris: gravée par H. de Baussen, 1711. — 225 p.

448. [*Lully J.-B.*] Atys: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer-Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France & de Ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté. Seconde Edition. — Paris: chez Christophe Ballard, 1715. — 225 p.

449. [*Lully J.-B.*] Bellérophon: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Sur-Intendant de la Musique du Roy. — Paris: par Christophe Ballard, 1679. — 155 p.

450. [*Lully J.-B.*] Le Triomphe de l'Amour. Ballet royal, mis en musique par Monsieur de Lully, surintendant de la musique du Roy. — Paris: par Christophe Ballard, 1681. — 220 p.

451. [*Lully J.-B.*] Persée: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France & de Ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté. — Paris: par Christophe Ballard, 1682. — 328 p.

452. [*Lully J.-B.*] Persée: Tragédie mise en musique par feu M. de Lully, Escuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison Couronne de France et de ses Finances, et

Surintendant de la Musique de Sa Majesté. Seconde Edition. — Paris: gravée par H. de Baussen, 1710. — 229 p.

453. [*Lully J.-B.*] Proserpine: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Surintendant de la Musique du Roy. — Paris: Par Christophe Ballard, 1680. — 355 p.

454. [*Lully J.-B.*] Psyché: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer-Conseiller-Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France & de Ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté; représentée par l'Académie Royale de Musique, en l'Année 1678. Partition générale, imprimée pour la première fois. Œuvre VIII. — Paris: de l'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1720. — 207 p.

455. [*Lully J.-B.*] Roland: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Ecuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France et de Ses Finances, Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté. — Paris: par Christophe Ballard, 1685. — 344 p.

456. [*Lully J.-B.*] Roland: Tragédie mise en musique par feu M. de Lully, Escuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France et de Ses Finances, et Surintendant de la Musique de Sa Majesté. Seconde Edition. — Paris: gravée par H. de Baussen, 1709. — 233 p.

457. [*Lully J.-B.*] Thésée: Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, Surintendant de la Musique du Roy. — Paris: Christophe Ballard, 1688. — 372 p.

458. [*Lully J.-B.*] Thésée: Tragédie mise en musique par feu M. de Lully, Ecuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy, Maison Couronne de France et de Ses Finances, et Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté. Seconde Edition. — Paris: gravée par H. de Baussen, 1711. — 230 p.

459. Nouveau Recueil de Dance de Ballet et de Contredanse, contenant un très grand nombre des meilleures Entrées de Ballet de la Composition de M. Pecour, tant pour hommes que pour femmes, qui ont été dansées à l'Opera. Ouvrage très utile aux Maîtres et à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance. Recueillies et mises au jour par M. Gaudrau, Maître de Dance et de l'Académie Royale de Musique. — Paris: chez Ribou, 1712. — 156 p.

460. Nouvelles parodies bacchiques, mélées de vaudevilles ou rondes de table. — Paris: Christophe Ballard, 1702. — 293 p.

461. [*Paisiello G.*] Proserpine: Tragédie en musique, avec les changements de théâtre et réduite en trois actes, mise en musique par M. G. Paisiello. Propriété de l'Éditeur. — Paris: chez M. Leduc, 1803. — 525 p.

462. Parodies bachiques sur les airs et symphonies des Opera. — Paris: Christophe Ballard, 1695. — 248 p.

463. [*Pécour G.-L.*] Nouveau recüeil de dance de bal et celle de ballet contenant un tres grand nombres [sic] des meillieures [sic] entrées de ballet <…>. — Paris: P. Ribou, 1712. — 108 p.

464. [*Piccinni N.*] Atys, tragédie lyrique en trois actes représentée pour la 1re fois par l'Académie royale de musique le mardi 22 février 1780. — Paris: gravé par Le Roy, 1780. — 303 p.

465. [*Piccinni N.*] Roland: Opéra en trois actes, représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Mardi 27 Janvier 1778, mis en musique et dédié à la Reine par M. Piccinni. — Paris: chez l'Auteur, 1778. — 471 p.

466. Recueil d'Airs ajoutez à différents opéra. — Paris: chez Christophe Ballard, 1734. — 154 p.

467. Recueil de différents Airs à Grande Symphonie, composés et ajoutés dans plusieurs Opéras et exécutés au Concert Français par M. Le Berton, Maître de Musique de l'Académie Royale. — Paris: chez M. de La Chevardière, 1763. — 48 p.

468. [*Stuck J.-B.*] Manto la fée: Opéra représenté pour la première fois par l'Académie royale de musique le jeudy 29 Janvier 1711. — Paris: chez Chrostophe Ballard, 1711. — 340 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Руководство Парижской оперы XVIII века

Директор(а) и другие руководящие лица	Период рук-ва	Генеральный инспектор	Управление Оперой находится в руках:	Официальное название театра	Основная сценическая площадка
Жан-Николя де Франсин / Jean-Nicolas de Francine, директор[338] **Гиацинт де Горео Дюмон** / Hyacinthe Gauréaud de Dumont (с 1698 по 1704), совладелец привилегии	1687–1704	—	**Короны** (Menus-Plaisirs)	**Королевская академия музыки** Académie royale de musique (с 13 марта 1672)	**Первый зал в Пале-Рояль** (Première Salle du Palais-Royal, с 15 июня 1673 до пожара 6 апреля 1763)
Пьер Гийяне / Pierre Guyenet, директор, арендатор привилегии (до смерти в 1712 году)	1704–1712				

[338] История Парижской оперы первой трети XVIII века, запечатленная ее летописцами, братьями Клодом и Франсуа Парфэ, крайне увлекательна [24]. После смерти Люлли обладателем привилегии на Академию музыки стал его зять, Жан-Николя де Франсин, но, будучи не самым умелым управляющим, он быстро привел финансовое положение заведения в упадок. В 1698 году король передает часть привилегий первому камердинеру дофина, Гиацинту де Горео Дюмону. Помимо него у Франсина был целый ряд компаньонов — в том числе знаменитый танцовщик и балетмейстер Луи Пекур, однако их совместные усилия исправить ситуацию оказались тщетны. В 1704 году привилегия была передана в аренду Пьеру Гийяне с тем, чтобы он выплатил долги Франсина. Однако в августе 1712 года Гийяне умирает почти полностью разоренным, и, хотя привилегия возвратилась Франсину и Дюмону, они были вынуждены продолжительное время делить ее с кредиторами Гийяне. После выхода на пенсию в 1730 году временного директора — композитора Андре Кардиналя Детуша — и вплоть до передачи Оперы городским властям, привилегия будет переходить из рук в руки. Так, за управлением Максимилиан-Клода Грёэра (владевшим привилегией всего год, пока его со скандалом не уволили за непристойный ужин в компании якобы обнаженных актрис труппы) последовало столь же краткое руководство Клода Леконта. Дольше всех на посту оставался назначенный королевским советом управляющий Луи-Арман-Эжен де Тюре, которого после смерти сменят чиновники Жан-Франсуа Берже и Жозеф Гено де Трефонтен.
Краткую «выжимку» описываемых событий см. также в статье П. Денешо [170].

Жан-Николя де Франсин, управляющий (régie) **Гиацинт де Горео Дюмон**, совладелец привилегии (до 1726 года), **кредиторы Пьера Гийяне**	1713–1728	**А. Кардиналь Детуш** (1713–1730)		**Королевская академия музыки** (Académie royale de musique)	**Первый зал в Пале-Рояль** (Première Salle du Palais-Royal)
Андре Кардиналь Детуш / André Cardinal Destouches, директор	1728–1730				
Максимилиан-Клод Грёэр Maximilien-Claude Gruër, директор	1730–1731				
Клод Лекомт / Claude Lecomte, директор	1731–1733	**А. Кампра** (1730–1738)			
Луи Арман Эжен де Тюре / Louis Armand Eugène de Thuret, директор	1733–1744	**Дюваль** / Duval (1738–?) не занимался решением музыкальных вопросов; должность на время была упразднена **Ф. Ребель** (1739–1753), **Ф. Франкёр** (1743 –1753)			
Жан-Франсуа Берже / Jean-François Berger, директор	1744–1747				
Жозеф Гено де Трефонтен / Joseph Guénot de Tréfontaine, директор	1748–1749				
Франсуа Ребель / François Rebel **Франсуа Франкёр** / François Francœur, директора	1749–1753	**Ф.Ребель** **Ф. Франкёр** (до 1754)	**Парижа** (Ville de Paris) представитель парижских городских		

Жозеф-Никола-Панкрас Руайе / Joseph-Nicolas-Pancrace Royer **Луи Арман Эжен де Тюре**, директора	1753–1755	**Ж.-Н.-П. Руайе** (1754, не занимался подготовкой возобновлений), **Левассёр** (1755–1757)	властей, администратор — **маркиз д'Аржансон**		
Луи Доминик Бонтан / Louis Dominique Bontemps **Левассёр** / Levasseur[339], директора	1755–1757			**Королевская академия музыки** (Académie royale de musique)	**Зал Машин во дворце Тюильри** (Salle des Machines, Palais des Tuileries; 28 апреля 1763 — 1769)
Франсуа Ребель **Франсуа Франкёр**, директора	1757–1767	должность упразднена; *административные* обязанности инспектора теперь выполняет пожизненно назначаемый **секретарь (secrétaire perpétuel).** С 1758 по 1780-е годы эту должность будет занимать **Н.-Р. Жоливе**	**Короны**		
Пьер-Монтан Бертон / Pierre Montan Berton **Жан-Клод Триаль** / Jean-Claude Trial, директора	1767–1769				
Комитет (Comité): **Жан-Клод Триаль** (до декабря 1771) **Пьер-Монтан Бертон** **Антуан Доверн**ь / Antoine Dauvergne **Николя-Рене Жоливе** / Nicolas-René Joliveau	1769–1776	—	**Парижа**		**Второй зал в Пале-Рояль** (Deuxième Salle du Palais-Royal, со 2 января 1770 до пожара 8 июня 1781)
Дени-Пьер-Жан Папийон де Лаферт / Denis Pierre Papillon de la Ferté, королевский комиссар (commissaire royal); **Пьер-Монтан Бертон**, генеральный администратор (administrateur général)	1776–1777	—	**Короны**		

[339] Подробных сведений о личности этого музыканта не сохранилось.

Анн Пьер Жак Девим дю Вальге / Anne-Pierre-Jacques Devismes du Valgay, управляющий	1778–1780	—	**Парижа**		
Комитет (Comité) **Пьер-Монтан Бертон**, директор	1780	—			
Комитет (Comité) **Антуан Доверн**, **Франсуа-Жозеф Госсек** / François-Joseph Gossec, директора	1780–1782	—	**Короны** (королевский комиссар — **Папийон де Лаферт**)	**Королевская академия музыки** (Académie royale de musique)	**Зал в Тюильри** (Salle des Tuileries; 19 июня 1781 — 13 августа 1781) **Зал в Меню-Плезир, улица Бержьер** (Salle des Menus-Plaisirs, rue Bergère; 14 августа 1781 — 26 октября 1781)
Комитет (Comité) **Франсуа-Жозеф Госсек**, директор	1782–1784				**Зал в Порт-Сен-Мартен** (Salle de la Porte-Saint-Martin; 27 октября 1781 — 15 апреля 1794)
Комитет (Comité) **Антуан Доверн**, генеральный администратор (administrateur général)	1785–1790				
Анри-Франсуа де Ласуз / Henri-François de La Suze, президент (président)	1790–1791	—	**Парижской коммуны** (Commune de Paris)		
Луи-Жозеф Франкёр / Louis-Joseph Francœur, директор	1791–1792			**Опера** (Opéra, с 24 июня 1791 года)	

Луи-Жозеф Франкёр, **Жак Селлерье** / Jacques Cellerier, директора	1792–1793			**Академия музыки** (Académie de musique, с 15 августа 1792 года); **Опера, или Национальная Опера** (Opéra national; с 12 августа 1793 года)	
Комитет артистов (Comité d'Artistes)	1794–1799			**Театр искусств** (Théâtre des Arts, с 7 августа 1794 года)	**Национальный театр [Зал Монтансье], улица Ришелье** (Théâtre National [Salle Montansier], rue de Richelieu; 16 апреля 1794 — 13 февраля 1820)
Анн Пьер Жак Девим дю Вальге, директор	1799–1800		**Парижской коммуны** (Commune de Paris)	**Театр Республики и искусств** (Théâtre de la République et des Arts; со 2 февраля 1797 по 1802 год)	

Приложение 2. Музыкальные редакторы Парижской оперы XVIII века

Редактор	Официальная должность в Опере	Период редакторской деятельности
Паскаль Коласс (1649–1709)	секретарь Ж.-Б. Люлли, дирижер оперного оркестра (1703–1705)	1677-е –1696[340]
Марен Маре (1656–1728)	1675–1705 — гамбист в оперном оркестре; дирижер (1705–1710)	1705–1710 (?)
Луи де Лакост (ок. 1675 — ок. 1750)	дирижер оперного оркестра (1710–1713)	1710–1713 (?)
Андре Кардиналь Детуш (1672–1749)	генеральный инспектор (1713–1730), директор (1728–1730)	1713–1730
Андре Кампра (1660–1744)	дирижер оперного оркестра (1704); генеральный инспектор (1730–1738)	1730–1738
Франсуа Ребель (1701–1775)	генеральный инспектор (с 1739) директор (1757–1767)	1739–1753; 1757–1767
Франсуа Франкёр (1698–1787)	генеральный инспектор (с 1743), директор (1757–1767)	1743–1753; 1757–1767
Жозеф-Никола-Панкрас Руайе (1705–1755)	генеральный инспектор	1753–1754
Левассёр (?–?)	генеральный инспектор	1754–1757
Пьер-Монтан Бертон (1727–1780)	дирижер оперного оркестра (1755–1710), директор и генеральный администратор (1767–1777)	ок. 1761–1780
Антуан Доверн (1713–1797)	директор (1769–1776; 1780–1782; 1785–1790)	1770–1773
Бернар де Бюри[341] (1720–1785)	штатный композитор	1770
Луи-Жозеф Франкёр (1738–1804)	концертмейстер оперного оркестра (1767–1779); директор (1792–1796)	конец 1770-х

[340] Как отмечалось во второй главе, Паскаль Коласс дорабатывал и редактировал оперы Люлли еще при жизни композитора [30, *118–119*]. Скорее всего, после ухода музыканта и вплоть до 1696 года именно Коласс занимался подготовкой возобновлений. Однако мы можем лишь предполагать, кто занимался редакторской работой после ухода Коласса, — из наиболее вероятных претендентов отметим Марена Маре и Луи де Лакоста.

[341] Единственными заметными работами Де Бюри в качестве редактора стали две версии «Персея» — 1747 (он сочинил музыку для нового пролога) и 1770 года (отредактировал II акт и пролог). Об участии музыканта в других проектах доподлинно не известно.

Приложение 3. Оперные возобновления[342]

Композитор, название произведения, год первой постановки	Дата возобновления	Редактор(ы)	Директор(а) Королевской академии музыки
1690-е — 1740-е			
Ж.-Б. Люлли. «Кадм и Гермиона» / Cadmus et Hermione, 1673	декабрь 1690	П. Коласс	Ж.-Н. де Франсин
	21.09.1703	?	Ж.-Н. де Франсин
	28.08.1711	?	П. Гийяне
	22.08.1737	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Б. Люлли. «Альцеста» / Alceste, 1674	25.11.1706	М. Маре (?)	П. Гийяне
	16.01.1716	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	30.11.1728	А. Кардиналь Детуш	А. Кардиналь Детуш
	22.01.1739	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Б. Люлли. «Тезей» / Thésée, 1675	17.11.1707	М. Маре (?)	П. Гийяне
	5.12.1720	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	29.11.1729	А. Кардиналь Детуш	А. Кардиналь Детуш
	10.12.1744	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Ф. Берже
Ж.-Б. Люлли. «Атис» / Atys, 1675	31.12.1699	?	Ж.-Н. де Франсин
	29.11.1708	М. Маре (?)	Ж.-Н. де Франсин
	28.11.1709	М. Маре (?)	Ж.-Н. де Франсин
	23.12.1725	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	7.01.1738	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
	7.11.1747	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Ф. Берже
Ж.-Б. Люлли. «Исида» / Isis, 1677	14.02.1704	?	П. Гийяне
	14.09.1717	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	14.12.1732	А. Кампра	К. Лекомт
Ж.-Б. Люлли. «Психея» / Psyché, 1678	8.06.1703	?	Ж.-Н. де Франсин
	22.06.1713	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
Ж.-Б. Люлли. «Беллерофонт» / Bellérophon, 1679	10.12.1705	М. Маре (?)	П. Гийяне
	11.01.1718	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	6.04.1728	А. Кардиналь Детуш	А. Кардиналь Детуш
Ж.-Б. Люлли. «Прозерпина» / Proserpine, 1680	июль 1699	?	Ж.-Н. де Франсин
	7.03.1715	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	28.01.1727	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	31.01.1741	Ф. Ребель	Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Б. Люлли. «Персей» / Persée, 1682	9.02.1703	?	Ж.-Н. де Франсин
	20.11.1710	М. Маре (?)	П. Гийяне
	9.11.1722	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	14.02.1737	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
	15.11.1746	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Ф. Берже
	1.03.1747 (Версаль)		

[342] Даты возобновлений приводятся по каталогам Т. де Лажарта [239], базе данных *Chronopéra* (*chronopera.free.fr*), а также по титульным листам печатных либретто XVIII века. В основном в таблице представлены *музыкальные трагедии*: исключение составляют героические пасторали «Ацис и Галатея» Люлли и «Иссе» Детуша. Рядом с теми постановками, где имена редакторов не были зафиксированы в исторических документах либо вызывают сомнения, мы ставим знак (?).

Ж.-Б. Люлли. «Фаэтон» / Phaéton, 1683	12.01.1702	?	Ж.-Н. де Франсин
	5.01.1710	М. Маре (?)	П. Гийяне
	13.11.1721	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	21.12.1730	А. Кардиналь Детуш	М.-К. Грёэр
	13.11.1742	Ф. Ребель	Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Б. Люлли. «Амадис Гальский» / Amadis de Gaule, 1684	31.05.1701	?	Ж.-Н. Де Франсин
	1.03.1707	М. Маре (?)	П. Гийяне
	26.04.1718	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. Де Франсин
	4.10.1731	А. Кампра	К. Леконт
	8.11.1740	Ф. Ребель	Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Б. Люлли. «Роланд» / Roland, 1685	12.02. 1705	М. Маре (?)	Ж.-Н. Де Франсин
	15.11.1709	М. Маре (?)	Ж.-Н. Де Франсин
	15.12.1716	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. Де Франсин
	13.11.1727	А. Кардиналь Детуш	А. Кардиналь Детуш
	19.12.1743	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Б. Люлли. «Ацис и Галатея» / Acis et Galatée, 1686, *героическая пастораль*	13.06.1702	?	Ж.-Н. де Франсин
	5.10.1704	?	П. Гийяне
	18.08.1718	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	13.09.1725	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	19.08.1734	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
	18.08.1744	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Ф. Берже
Ж.-Б. Люлли. «Армида» / Armide, 1686	27.11.1703	?	Ж.-Н. де Франсин
	26.12.1713	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	июнь 1714	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	09.11.1724	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	30.12.1745, 7.01.1746	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Ф. Берже
П. Коласс. «Фетида и Пелей» / Thétis et Pelée, 1689	январь 1697	П. Коласс	Ж.-Н. де Франсин
	16.04.1708	М. Маре (?)	П. Гийяне
	13.05.1712	А. Кардиналь Детуш	П. Гийяне
	4.11.1723	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	19.01.1736	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
Л. Люлли, М. Маре. «Алкид» / Alcide, 1693 (1705— «Смерть Геракла / La Mort d'Hercule; 1716 — «Смерть Алкида / La Mort d'Alcide)	23.06.1705	М. Маре, Л. Люлли	П. Гийяне
	18.08.1716	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	16.10.1744	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Ф. Берже
А. Кардиналь Детуш. «Иссе» / Issé, 1697, *героическая пастораль*	14.10.1708	А. Кардиналь Детуш	П. Гийяне
	7.09.1719	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	19.11.1733	А. Кардиналь Детуш	Л. А. Э. де Тюре
	14.11.1741	А. Кардиналь Детуш	Л. А. Э. де Тюре
А. Кардиналь Детуш. «Амадис Греческий» / Amadis de Grèce, 1699	3.11.1711	А. Кардиналь Детуш	П. Гийяне
	9.03.1724	А. Кардиналь Детуш	А. Кардиналь Детуш
	7.03.1745	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Ф. Берже
А. Кампра. «Гесиона» / Hésione, 1700	19.07.1709	А. Кампра	П. Гийяне
	13.09.1729	А. Кампра	А. Кардиналь Детуш
	1.03.1743	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
А. Кардиналь Детуш. «Омфала» / Omphale, 1701	март 1721	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	27.01.1733	А. Кардиналь Детуш	Л. А. Э. де Тюре
А. Кампра. «Танкред» / Tancrède, 1702	20.10.1707	А. Кампра	П. Гийяне
	8.06.1717	А. Кампра	Ж.-Н. де Франсин
	3.03.1729	А. Кампра	А. Кардиналь Детуш

	23.10.1738	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
А. Демаре, А. Кампра «Ифигения в Тавриде» / Iphigénie en Tauride, 1704	13.03.1711	А. Кампра	П. Гийяне
	15.01.1719	А. Кампра	Ж.-Н. де Франсин
	16.12.1734	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
М. Маре. «Альциона» / Alcyone, 1706	17.04.1719	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	9.05.1730	А. Кампра	А. Кардиналь Детуш
	21.09.1741	Ф. Ребель	Л. А. Э. де Тюре
А. Кардиналь Детуш. «Каллироя» / Callirhoé, 1712	3.01.1732	А. Кардиналь Детуш	К. Лекомт
	22.10.1743	А. Кардиналь Детуш	Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Ф. Саломон. «Медея и Ясон» / Médée et Jason, 1713	1.05.1727	А. Кардиналь Детуш	Ж.-Н. де Франсин
	21.11.1736	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
	1.02.1748	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж. Г. де Трефонтен
	22.02.1749		Ж. Г. де Трефонтен
Т. Бертен де Ладуэ. «Аякс» / Ajax, 1716	16.06.1726	Т.Бертен де Ладуэ (?)	Ж.-Н. де Франсин
	2.08.1742	Ф. Ребель	Л. А. Э. де Тюре
Ш.-Ю. Жерве. «Гипермнестра» / Hypermnestre, 1716	1.06.1728	А. Кардиналь Детуш	А. Кардиналь Детуш
	18.08.1746	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Ф. Берже
М. П. де Монтеклер. «Иеффай» / Jephté, 1732	4.03.1738	А. Кампра	Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Ф. Рамо. «Ипполит и Арисия» / Hippolyte et Aricie, 1733	11.09.1742	Ж.-Ф. Рамо	Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Ф. Рамо. «Дардан» / Dardanus, 1739	23.04.1744	Ж.-Ф. Рамо	Ж.-Ф. Берже
1750-е — 1760-е			
Ж.-Б. Люлли. «Альцеста» / Alceste, 1674	7.11.1754	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Н.-П. Руайе, Л. А. Э. де Тюре
	15.11.1757	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
Ж.-Б. Люлли. «Тезей» / Thésée, 1675	3.12.1754	Ш.-А. де Бленвиль	Ж.-Н.-П. Руайе, Л. А. Э. де Тюре
	13.12.1765	П.-М. Бертон	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
Ж.-Б. Люлли. «Атис» / Atys, 1675	17.11.1753	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Н.-П. Руайе, Л. А. Э. де Тюре
Ж.-Б. Люлли. «Прозерпина» / Proserpine, 1680	14.11.1758	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
Ж.-Б. Люлли. «Амадис Гальский» / Amadis de Gaule, 1684	06.11.1759	Ф. Ребель, Ф. Франкёр, П.-М. Бертон	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
Ж.-Б. Люлли. «Роланд» / Roland, 1685	11.11.1755	П.-Ф. Левассёр	Л. Д. Бонтан, Левассёр
Ж.-Б. Люлли. «Ацис и Галатея» / Acis et Galatée, 1686, *героическая пастораль*	6.06.1752	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
	7.09.1762	П.-М. Бертон	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
Ж.-Б. Люлли. «Армида» / Armide, 1686	3.11.1761	Ф. Франкёр	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
П. Коласс. «Фетида и Пелей» / Thétis et Pelée, 1689	24.11.1750	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
	14.11.1754 (Фонтенбло)	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ж.-Н.-П. Руайе, Л. А. Э. де Тюре
А. Кардиналь Детуш. «Иссе» / Issé, 1697, *героическая пастораль*	23.12.1756	П.-Ф. Левассёр	Л. Д. Бонтан, Левассёр

А. Кардиналь Детуш. «Омфала» / Omphale, 1701	14.01.1752	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
А. Кампра. «Танкред» / Tancrède, 1702	22.02.1750	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
	5.10.1764	П.-М. Бертон	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
А. Демаре, А. Кампра «Ифигения в Тавриде» / Iphigénie en Tauride, 1704	16.11.1762	П.-М. Бертон, Ф. Ребель, Ф. Франкёр	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
М. Маре. «Альциона» / Alcyone, 1706	19.10.1756	П.-Ф. Левассёр (?)	Л. Д. Бонтан, Левассёр
Бертен де Ладуэ. «Аякс» / Ajax, 1716	13.05.1755	П.-Ф. Левассёр (?)	Л. Д. Бонтан, Левассёр
Ш.-Ю. Жерве. «Гипермнестра» / Hypermnestre, 1716	1.10.1765	П.-М. Бертон	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
А. Кампра. «Камилла, королева вольсков» / Camille, reine des Volsques, 1717	22.09.1761	П.-М. Бертон	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
М. П. де Монтеклер. «Иеффай» / Jephté, 1732	6.02.1761	П.-М. Бертон	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
Ж.-Ф. Рамо. «Ипполит и Арисия» / Hippolyte et Aricie, 1733	25.02.1757	Ж.-Ф. Рамо	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
	24.03.1767	П.-М. Бертон	П.-М. Бертон, Ж.-К. Триаль
Ж.-Ф. Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux, 1737	24.01.1764	П.-М. Бертон	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
Ж.-Ф. Рамо. «Дардан» / Dardanus, 1739	15.04.1760	П.-М. Бертон (?)	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
	8.10.1763 (Фонтенбло)	П.-М. Бертон (?)	Ф. Ребель, Ф. Франкёр
	4.02.1768	П.-М. Бертон (?)	П.-М. Бертон, Ж.-К. Триаль
1770-е			
Ж.-Б. Люлли. «Тезей» / Thésée, 1675	март 1770	?	*Комитет:* П.-М Бертон, Ж.-К. Триаль, А. Довернь, Н.-Р. Жоливе
	23.02.1779	Л. Гранье	А. П. Ж. Девим дю Вальге
Ж.-Б. Люлли. «Беллерофонт» / Bellérophon, 1679	27.11.1773	П.-М. Бертон, Л. Гранье	*Комитет:* П.-М Бертон, Ж.-К. Триаль, А. Довернь, Н.-Р. Жоливе
Ж.-Б. Люлли. «Персей» / Persée, 1682	17.05.1770 (Версаль)	А. Довернь, Ф. Ребель, Б. де Бюри Н. Жоливе (поэтич. текст)	
Ж.-Б. Люлли. «Армида» / Armide, 1686	1778, не исп.	Л.-Ж. Франкёр	А. П. Ж. Девим дю Вальге
М. Маре. «Альциона» / Alcyone, 1706	30.04.1771	А. Довернь	*Комитет*: П.-М Бертон, Ж.-К. Триаль (до декабря 1771), А. Довернь, Н.-Р. Жоливе
Бертен де Ладуэ. «Аякс» / Ajax, 1712	14.10.1770	Л.-Ж. Франкёр	
А. Кардиналь Детуш. «Каллироя» / Callirhoé, 1712/1743	9.11.1773	А. Довернь Н. Жоливе (текст)	

А. Кардиналь Детуш. «Иссе» / Issé, 1697, *героическая пастораль*	18.12.1773	П.-М. Бертон	*Комитет*: П.-М Бертон, Ж.-К. Триаль (до декабря 1771), А. Довернь, Н.-Р. Жоливе
Ж.-Ф. Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux, 1737	9.06.1770 (Версаль)	П.-М. Бертон	
	21.01.1772	П.-М. Бертон	
	11.10.1778	П.-М. Бертон	А. П. Ж. Девим дю Вальге
	20.05.1780	П.-М. Бертон	П.-М. Бертон
	14.06.1782	А.-М. Бертон (?)[343]	А. Довернь, Ф.-Ж. Госсек

[343] Пьер-Монтан Бертон ушел из жизни в мае 1780 года. Возможно, последним возобновлением «Кастора и Поллукса» занимался его сын — Анри-Монтан.

Приложение 4. Новые оперы на старые либретто

	Автор и название либретто	Первое прочтение (год, композитор)	Композитор нового прочтения	Редактор либретто	Кол-во актов в новой версии	Дата постановки	Директора Королевской академии музыки
1	Фр. Бути. «Влюбленный Геракл» / Hercule amoureux	1662, Фр. Кавалли	А. Бембо	?	5	1707, не исп.	Ж.-Н. де Франсин
2	Б. ле Бовье де Фонтенель. «Эней и Лавиния» / Énée et Lavinie	1705, А. Кампра	А. Довернь	Ф. О. де Паради де Монкриф	5	6.12.1758	Ф. Ребель, Ф. Франкер
3	А. У. де Ламотт. «Канента» / Canente	1690, П. Коласс	А. Довернь	Ж.–Б. Бай де Кюри	5	11.11.1760	
4	Ф. Кино. «Тезей» / Thésée	1675, Ж.-Б. Люлли	Ж.-Ж. де Мондонвиль	Ж.-Ж. де Мондонвиль	5	07.11.1765 (Фонтенбло) 13.01.1767 (Пале-Рояль)	
5	Б. ле Бовье де Фонтенель. «Фетида и Пелей» / Thétis et Pelée	1689, П. Коласс	Ж.-Б. де Лаборд	Ф. О. де Паради де Монкриф	5	10.10.1765 (Фонтенбло)	
6	А. У. де Ламотт. «Омфала» / Omphale	1701, А. Кардиналь Детуш	Ж.-Б. Кардонн	Н.-Р. Жоливе (?)	5	2.05.1769	*Комитет*: П.-М Бертон, Ж.-К. Триаль, А. Довернь, Н.-Р. Жоливе
7	Ф. Кино. «Амадис Гальский» / Amadis de Gaule	1684, Ж.-Б. Люлли	П.-М. Бертон, Ж.-Б. де Лаборд	Н.-Р. Жоливе	5	26.11.1771	
8	Ф. Кино. «Альцеста» / Alceste	1674, Ж.-Б. Люлли	Э.-Ж. Флоке	Ж.-П.-А. Разен де Сент-Марк	5	1776/1785	А. Довернь

9	Ф. Кино. «Армида» / Armide	1686, Ж.-Б. Люлли	К.-В. Глюк	Ф.-Л. дю Рулле	5	23.09.1777	Д.-П.-Ж. Папийон де Лаферт
10	Ф. Кино. «Роланд» / Roland	1685, Ж.-Б. Люлли	Н. Пиччинни	Ж.-Ф. Мармонтель	3	27.01.1778	А. П. Ж. Девим дю Вальге
11	Ф. Кино. «Амадис Гальский» / Amadis de Gaule	1684, Ж.-Б. Люлли	И. Кр. Бах	А.-М.-Д. Девим де Сен-Альфонс	3	10.12.1779	
12	Ф. Кино. «Атис» / Atys	1676, Ж.-Б. Люлли	Н. Пиччинни	Ж.-Ф. Мармонтель	3	22.02.1780	
13	Ф. Кино. «Персей» / Persée	1682, Ж.-Б. Люлли	Ф.-А. Филидор	Ж.-Ф. Мармонтель	3	27.10.1780	П.-М. Бертон
14	Ф. Кино. «Тезей» / Thésée	1675, Ж.-Б. Люлли	Ф.-Ж. Госсек	Э. Морель де Шедевиль	3	26.02.1782	Ф.-Ж. Госсек
15	С.-Ж.Пеллегрен. «Рено» / Renaud	1722, А. Демаре, А. Кампра	А. Саккини	Ж.-Ж. Лебёф	3	28.02.1783	
16	Ж.-Б.-Л. Грессе де Лабрюйер. «Дардан» / Dardanus	1739, Ж.-Ф. Рамо	А. Саккини	Н.-Ф. Гийяр	3	18.09.1784 (Трианон) 30.11.1784	
17	Ж.-Ф. Рамо. «Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux	1737, Ж.-Ф. Рамо	Пьер-Жозеф Кандей	?	3	14.06.1791	Л.-Ж. Франкёр
18	Ф. Кино. «Прозерпина» / Proserpine	1680, Ж.-Б. Люлли	Дж. Паизиелло	Н.-Ф. Гийяр	3	28.03.1803	Э. Морель де Шедевиль

Приложение 5. Музыкальные рукописи редакций и новых опер на старые либретто

Список сокращений (по каталогу RISM):
F-Pc — Париж, Национальная библиотека Франции, фонды Консерватории (Bibliothèque nationale de France, fonds du Conservatoire)
F-Pn — Париж, Национальная библиотека Франции (Bibliothèque nationale de France)
F-Po — Париж, Библиотека-Музей Оперы (La Bibliothèque-Musée de l'Opéra)
F-Lm — Лилль, Муниципальная библиотека. Медиатека Жана Леви (Bibliothèque municipale de Lille)

	Название рукописи	Автор(ы)	Год создания новой версии	Описание	Шифр
1	«"Альцеста" Люлли» / Alceste de Lully. 127 (254) p.	—	ок. 1680-го года	полная рукописная партитура с дирижерскими пометами	F-Pn, Rés. F7. 253
2	«"Влюбленный Геракл". Трагедия, недавно положенная на музыку госпожой Антонией Бембо» / L'Ercole Amante. Tragedia nuova mente posta in musica da Domina Antonia Bembo. I vol. — 245 p., II vol. — 277 p.	А. Бембо	1707	полная рукописная партитура в двух томах	Rés. VM^4. 9–10
3	«"Иссе", героическая пастораль. Слова де Ламотта. Фрагменты» / Issé, pastorale héroique. Paroles de De la Mothe. Fragments. 70 p. + 26 p. + 37 f.	А. Кардиналь Детуша	1708	рукописные партитурные листы	F-Po, Rés. 59
4	«Рукописный фрагмент из "Зефира [и Флоры]", предположительно автограф Луи Люлли» / Fragment manuscrit de Zephire, autographe presume de Louis de Lully. 4 f.	А. Кардиналь Детуш	1715	рукописные партитурные листы	F-Po Rés. MS.164
5	Рукописные листы вставлены в издание: Armide. Tragédie mise en musique par feu Mr. de Lully <…>. Secondre edition. Paris. Gravée par H. de Baussen, 1710. 188 p.	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	1710/1761	печатная редуцированная партитура с добавленными в нее рукописными листами, относящимися к версии 1761 года	F-Po A.21.b^2

	Название рукописи	Автор(ы)	Год создания новой версии	Описание	Шифр
6	«“Каллироя”, трагедия, положенная на музыку господином Детушем; исполнена впервые 27 декабря 1712 года. Слова господина Руа» / Callirhoé, tragedie mise en Musique par M^{r}. Destouches; représenté pour la p^{re}. fois le 27^{e}. Decembre 1712; les Parolles sont de M^{r}. Roy. 268 p.	А. Кардиналь Детуш (авторская редакция)	1743	полная рукописная партитура	F-Pn Vm^{2}. 242
7	«“Армида”. Трагедия в пяти актах. Положена на музыку господином Люлли, секретарём Короля и интендантом музыки Его Величества. Либретто господина Кино. Увертюра и большая часть airs дивертисментов написаны господином Франкёром <…>. Последняя версия. 1781» / Armide. Tragedie en cinq actes. Mis en Musique par M. de Lully Secrétaire du Roy et Surintendant de la musique de sa Majesté. Le Poème est de M. Quinaut. L’Ouverture, et la plus grande partie des Airs des Divertissements sont de M. Francoeur <…>. Edition derniere. 1781[344]. 130 p.	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	1745–1746 / 1761	полная рукописная партитура. Содержит дополнения и правки, вносимые Ребелем и Франкёром на протяжении нескольких десятилетий	F-Pc Rés. F.564

[344] Указанный год относится ко времени создания рукописи, в которой собраны все правки, сделанные Ребелем и Франкёром начиная с 1745–1746 годов и заканчивая 1761-м.

	Название рукописи	Автор(ы)	Год создания новой версии	Описание	Шифр
8	«Избранные симфонии господина Ребеля и господина Франкёра, кавалера Королевского ордена и суперинтенданта Его музыки» / Recueil de simphonies de Messieurs Rebel et Francoeur, chevalier de l'ordre du Roy et surintendant de sa musique. 219 p.	Ф. Ребель, Ф. Франкёр	1745–1761	рукописные партитуры фрагментов (симфонических номеров, ариетт и танцев) из «Армиды» 1745–46 — 1761 годов, «Амадиса» 1759 года, «Прозерпины» 1758 года и «Альцесты» 1757 года, сочиненные Ф. Ребелем и Ф. Франкёром	F-Pn MS. 941
9	«"Амадис" [Люлли]. II акт / Amadis. Acte 2e. 27 f.	Ф. Ребель, Ф. Франкёр, П.-М. Бертон	1759	рукописные партитурные листы	F-Pc MS. 1842
10	«Избранные пьесы, аранжированные господином Франкёром, суперинтендантом Музыки Короля» / Recueil de pieces arrangé par M. Francoeur Surintendant de la Musique du Roy. 166 p.	П.-М. Бертон	1761–1762	собрание включает в себя рукописные партитуры фрагментов (симфонических номеров, ариетт и танцев) из «Камиллы, королевы вольсков» (версия 1761 года) и «Ифигении в Тавриде» (версия 1762), сочиненные П.-М. Бертоном	F-Pn H.383 (1)
11	«Чакона [из оперы "Ифигении в Тавриде"»] (рукописный автограф) / Chaconne (manuscrit en autographe). 40 f.	П.-М. Бертон	1762	рукописные партитурные листы	F-Pc. MS. 1596

	Название рукописи	Автор(ы)	Год создания новой версии	Описание	Шифр
12	«Хор, добавленный в оперу “Танкред” господином Бертоном» (рукописный автограф) / Choeur Par M. Le Berton ajouté à la fin de l’opéra de Tancrède (manuscrit en autographe). 5 f.	П.-М. Бертон	1764	рукописные партитурные листы	F-Pc. MS. 1591
13	Дополнения и изменения для “Альцесты” Люлли (рукописный автограф) / Additions et changements pour “Alceste” de Lully (manuscrit autographe). 41(82) f.	П.-М. Бертон	1757 (?)	рукописные партитурные листы	F-Pc. MS. 1597
14	«“Аякс” [Бертена де Ладуэ]. Черновик правок, сделанных мной в опере „Аякс“ по случаю возобновления произведения в театре в 1768–1769 годах» / Ajax. Brouillon des changements qu’on m’a fait faire dans l’opéra d’Ajax, lorsqu’on remit cet ouvrage au théâtre en 1768 ou 1769. 78 f.	А. Довернь	1770	рукописные партитурные листы	F-Pc MS. 1841
15	«“Персей” [Люлли]» / Persée I vol. — 143 p., II vol. — 184 p.	А. Довернь, Ф. Ребель, Б. де Бюри	1770	полная рукописная партитура в двух томах	F-Pc D.12.652 (1–2)

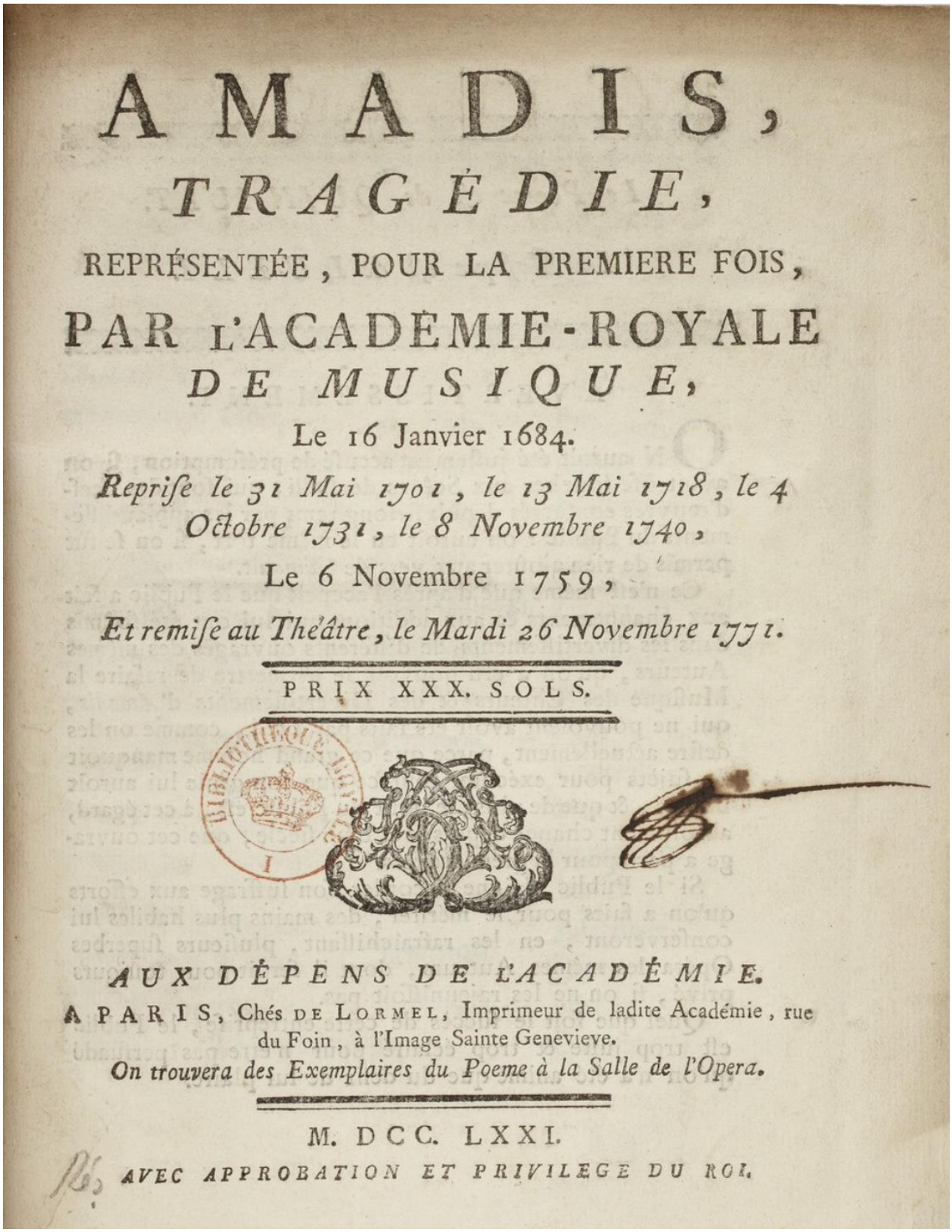
	Название рукописи	Автор(ы)	Год создания новой версии	Описание	Шифр
16	«“Зороастр”, музыкальная трагедия господина де Каюзака, положенная на музыку господином Рамо. Впервые представлена в Париже Королевской академией музыки в 1749 году. Возобновлена в 1756 и в 1770 годах. Соответствует возобновлённой постановке 1756 года, за исключением одного хора и нескольких балетных номеров, отмеченных в конце пятого действия» / Zoroastre, Tragédie Lyrique de M. de Cahusac, mise en Musique par Mr Rameau. Représentée pour la premiere fois à Paris par l’Académie Royale de Musique en 1749. Reprise en 1756 et en 1770. Conforme à la reprise de 1756, sauf un choeur et quelques airs de ballet indiqués à la fin du cinquieme acte. 305 p.	Ж.-Ф. Рамо / П.-М. Бертон	1770	полная рукописная партитура	F-Pn Vm^2. 376
17	«“Амадис”. Слова Кино. Музыка пересочинена Пьером Бертоном и де Лабордом» / Amadis. Paroles de Quinault. Musique refaite par Pierre Berton et de Laborde. I vol. — 298; II — 211 p.	П.-М. Бертон; Ж.-Б. де Лаборд	1771	полная рукописная партитура в двух томах	F-Pc D. 1034–1035
18	“Беллерофонт”. II акт, сцена 1. [Музыка] Люлли фрагментарно переработа Пьером Бертоном в 1773 году» (рукописный автограф) / Bellérophon. 2eme acte. Scene Ire. Refait en partie d’après celui de Lulli par Pierre Berton en 1773 (manuscrit en autographe). 158 (327) p.	П.-М. Бертон	1773	полная рукописная партитура	F-Pc MS. 1608

	Название рукописи	Автор(ы)	Год создания новой версии	Описание	Шифр
19	«“Беллерофонт”. II акт, сцена 1» (рукописный автограф) / Bellérophon. Acte 2, scène 1 (manuscrit autographe). 2 f.	П.-М. Бертон	1773	рукописные партитурные листы	F-Pc MS. 1590
20	« “Три века музыки” господина Гретри» / Les trois ages de la Musique[345], par M. Gretri. 128 p.	А.-Э.-М. Гретри	1778	полная рукописная партитура	F-Pn VM^5. 202
21	«“Армида”: версия, возобновленная в 1778 году/ Жан-Батист Люлли; переработана Франсуа и Луи-Жозефом Франкёрами» Armide: version de la reprise de 1778 / Jean-Baptiste Lully; arrangement de François et Louis-Joseph Francoeur I vol. — 107; II — 149 p.	Ф. Франкёр, Л.-Ж. Франкёр	1778	печатное либретто 1777 года с рукописными пометам Л.-Ж. Франкёра; рукописные и печатные партитурные листы, наброски, в двух томах	F-Pc MS. 1961 (1-2)
22	«“Персей” [Филидора], оркестровые фрагменты» / Persée, orch, Excerpts.	Ф.-А. Филидор	1780	рукописные партитурные фрагменты оперы: 1) Увертюра; 2) Марш и хор «Laissez une inutile plainte»	F-Lm M. 6096; F-Lm M. 5430
23	«“Тезей”. Опера в четырех действиях. Музыка Госсека» / Thésée. Opéra en 4 actes. Musique de Gossec. 462 p.	Ф.-Ж. Госсек	1782	полная рукописная партитура	F-Pn Rés. Vm^2. 2360
24	«”Кастор и Поллукс”». Опера в трех актах / Castor et Pollux. Opéra en 3 Actes. 97 p.	П.-Ж. Кандей	1791	полная рукописная партитура	F-Pc L.16.822

[345] Либретто сочинения называется «Три века оперы. Пролог» (Les Trois Ages de l’Opéra. Prologue) [356].

Приложение 6. Иллюстрации

Иллюстрация 1. **Титульный лист либретто «Амадиса» Люлли, изданного по случаю постановки оперы в 1771 году** [371]



AMADIS,

TRAGÉDIE,

REPRÉSENTÉE, POUR LA PREMIERE FOIS,

PAR L'ACADÉMIE-ROYALE

DE MUSIQUE,

Le 16 Janvier 1684.

Reprise le 31 Mai 1701, le 13 Mai 1718, le 4 Octobre 1731, le 8 Novembre 1740,

Le 6 Novembre 1759,

Et remise au Théâtre, le Mardi 26 Novembre 1771.

PRIX XXX. SOLS.

BIBLIOTHEQUE ROYALE

AUX DÉPENS DE L'ACADÉMIE.

A PARIS, Chés DE LORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin, à l'Image Sainte Genevieve.

On trouvera des Exemplaires du Poeme à la Salle de l'Opera.

M. DCC. LXXI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

Иллюстрация 2. **Николя де Пуалли. «Французский Парнас». Изображение памятника во славу поэтов и музыкантов** (1723, Chateau de Versailles)

Идея создания грандиозного памятника во славу французских поэтов и музыкантов эпохи Людовика XIV принадлежала литератору Титону дю Тийе. Однако этот проект так и не осуществился: сохранились лишь бронзовая модель работы Луи Гарнье и картина Пуалли. Наверху воображаемой горы Парнас сидит Людовик XIV в образе Аполлона с лирой, а нижний ряд занимают выдающиеся деятели его времени. Среди них и Люлли (внизу слева), держащий в рука медальон с изображением Филиппа Кино.



Иллюстрация 3. **Пожар в Парижском оперном театре 6 апреля 1763 года** (*Paris: Basset, 1763*)



Иллюстрация 4. **Разрушение второго театра Пале-Рояль 8 июня 1781 года** (*Andia B. de, Rideau G.* Paris et ses théâtres, architectures et décor. Paris: Action artistique de la ville de Paris, 1998. P. 93)



Иллюстрация 5. **Представление «Альцесты» Люлли в Мраморном дворе Версальского дворца**, гравюра (1676, Musée National du Château, Versailles)

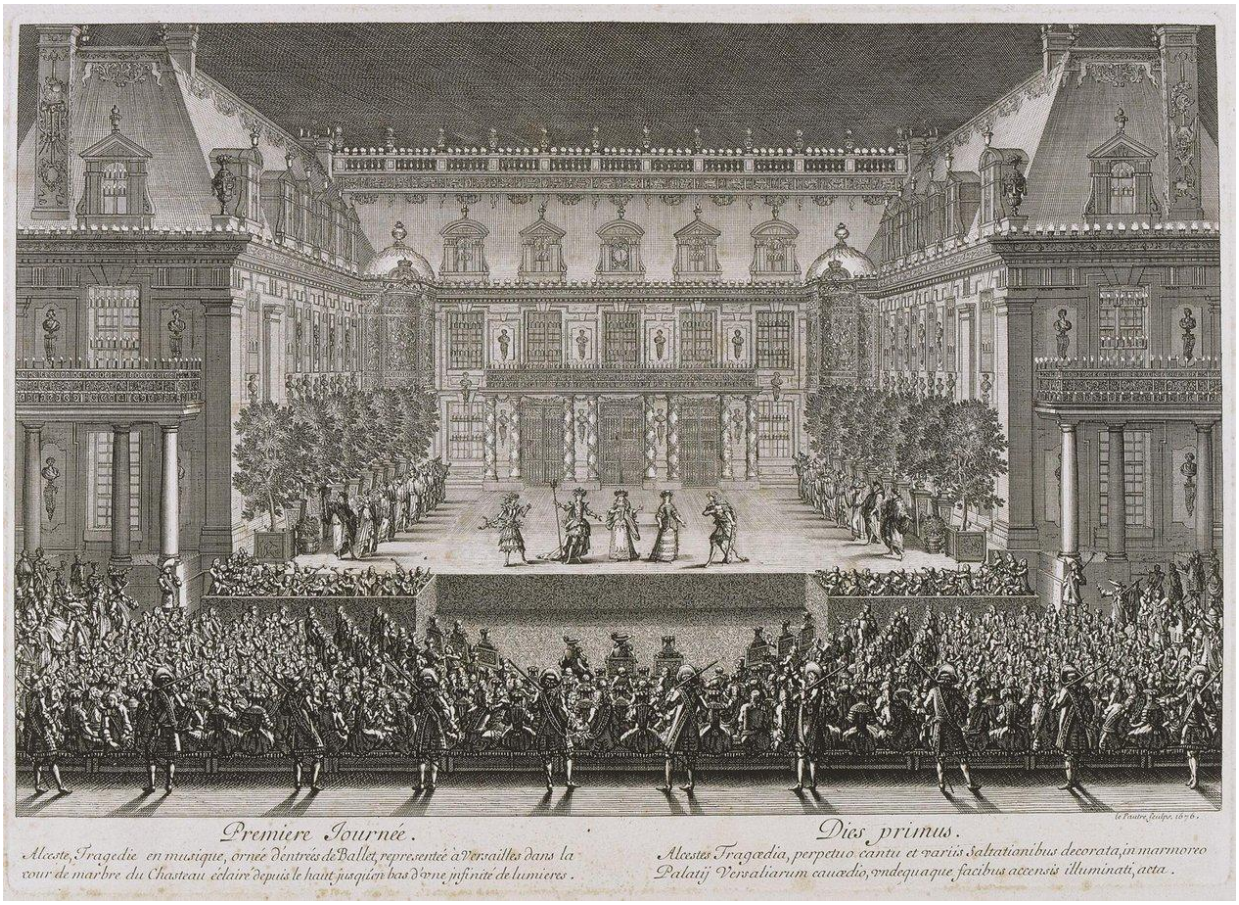
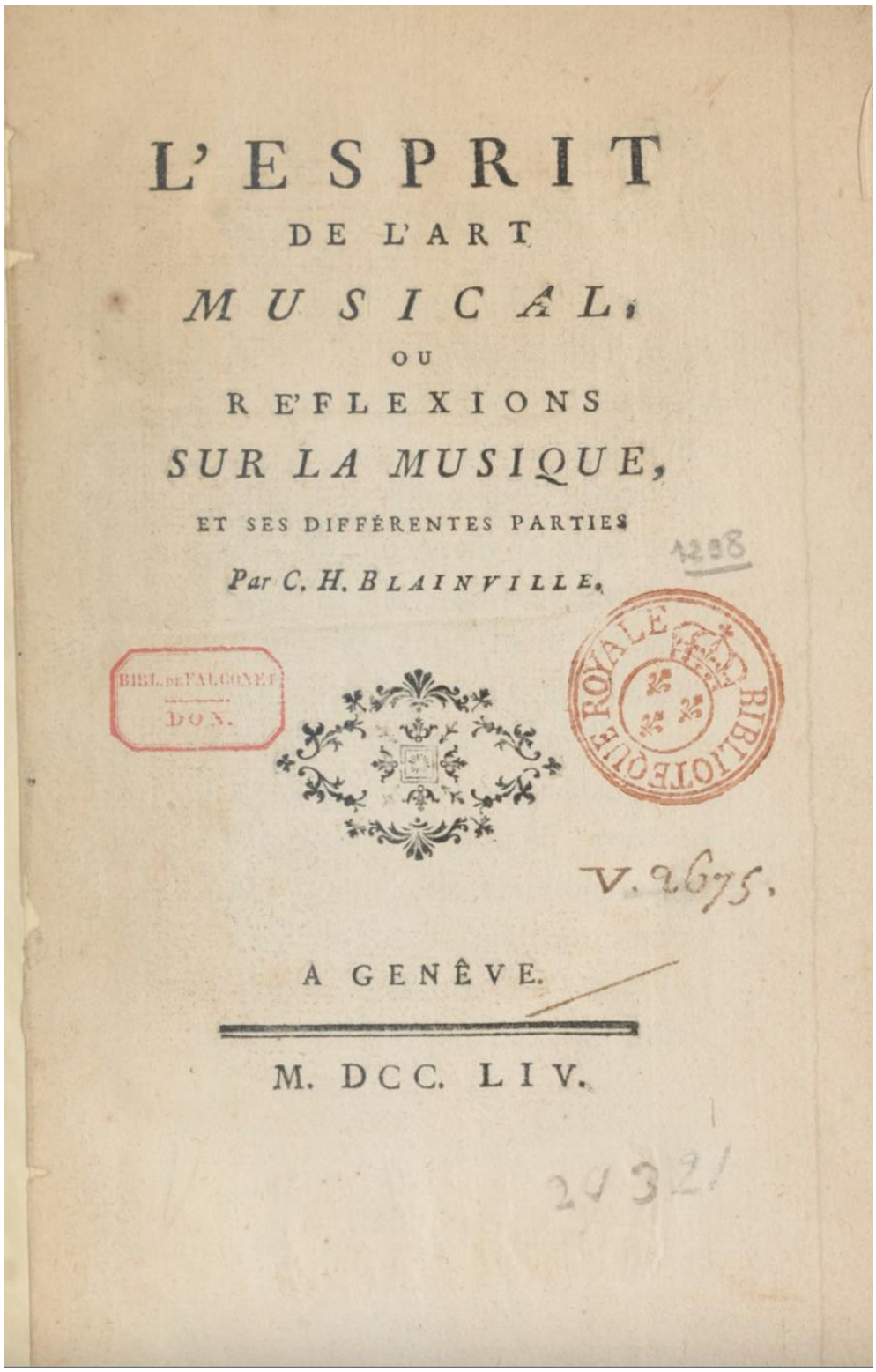


Иллюстрация 6. **Разрушение дворца Армиды.** Гравюра Жана Доливана по эскизу Жана Берена-Старшего
(1686, Bibliothèque nationale de France. Cabinet des estampes)



Иллюстрация 7. **Ш.-А. де Бленвиль. Титульный лист брошюры «Дух музыкального искусства, или Размышления о Музыке и ее составляющих»** (1754) [9]



L'ESPRIT
DE L'ART
MUSICAL,
OU
REFLEXIONS
SUR LA MUSIQUE,
ET SES DIFFÉRENTES PARTIES
Par C. H. BLAINVILLE.

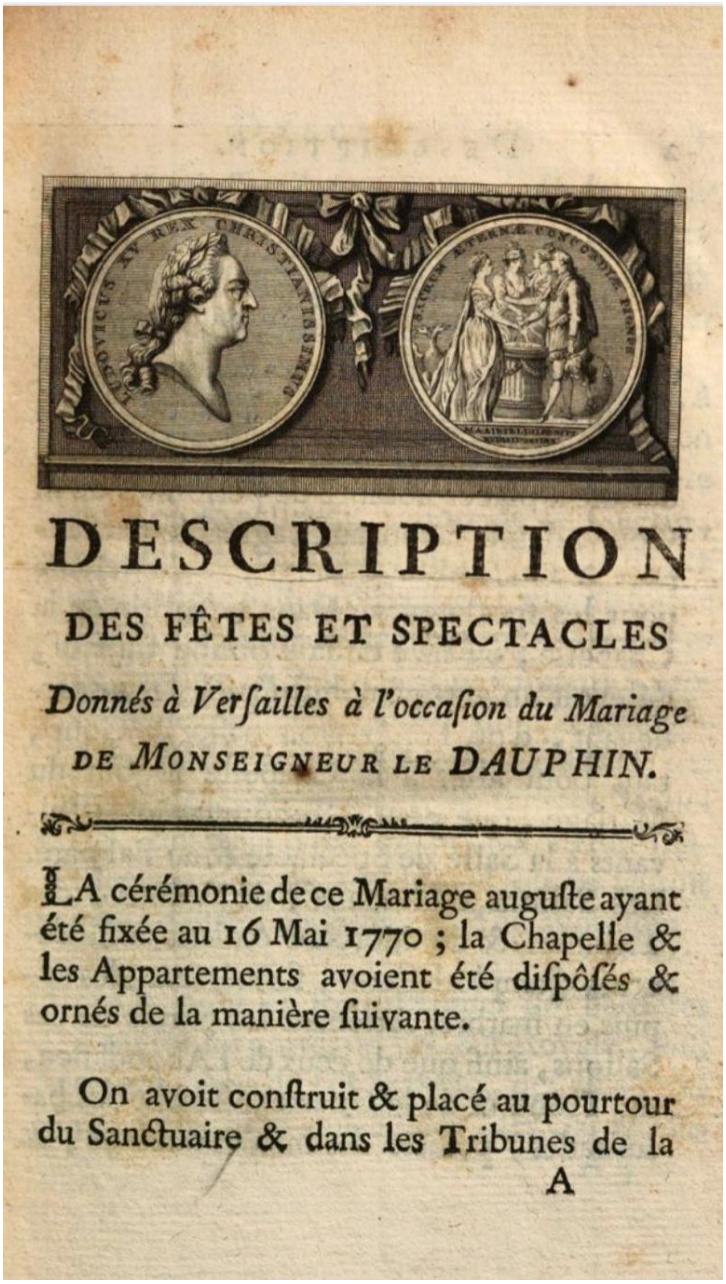
BIBL. de FALCONET
DON.
1238
ROYALE BIBLIOTEQUE
V. 2675.

A GENÊVE.

M. DCC. LIV.

21321

Иллюстрации 8–9. **Описание торжеств и спектаклей, поставленных в Версале в честь свадьбы Монсеньора Дофина в 1770 году.**
Справа — **Титульный лист либретто «Персея» Люлли (возрождение 1770 года)** [44]



DESCRIPTION

DES FÊTES ET SPECTACLES

Donnés à Verſailles à l'occaſion du Mariage

DE MONSEIGNEUR LE DAUPHIN.

LA cérémonie de ce Mariage auguſte ayant été fixée au 16 Mai 1770 ; la Chapelle & les Appartements avoient été diſpôſés & ornés de la manière ſuivante.

On avoit conſtruit & placé au pourtour du Sanctuaire & dans les Tribunes de la

A



PERSÉE,

TRAGÉDIE,

REPRÉSENTÉE A VERSAILLES, DEVANT SA MAJESTÉ,

Le Jeudi 17 Mai 1770.

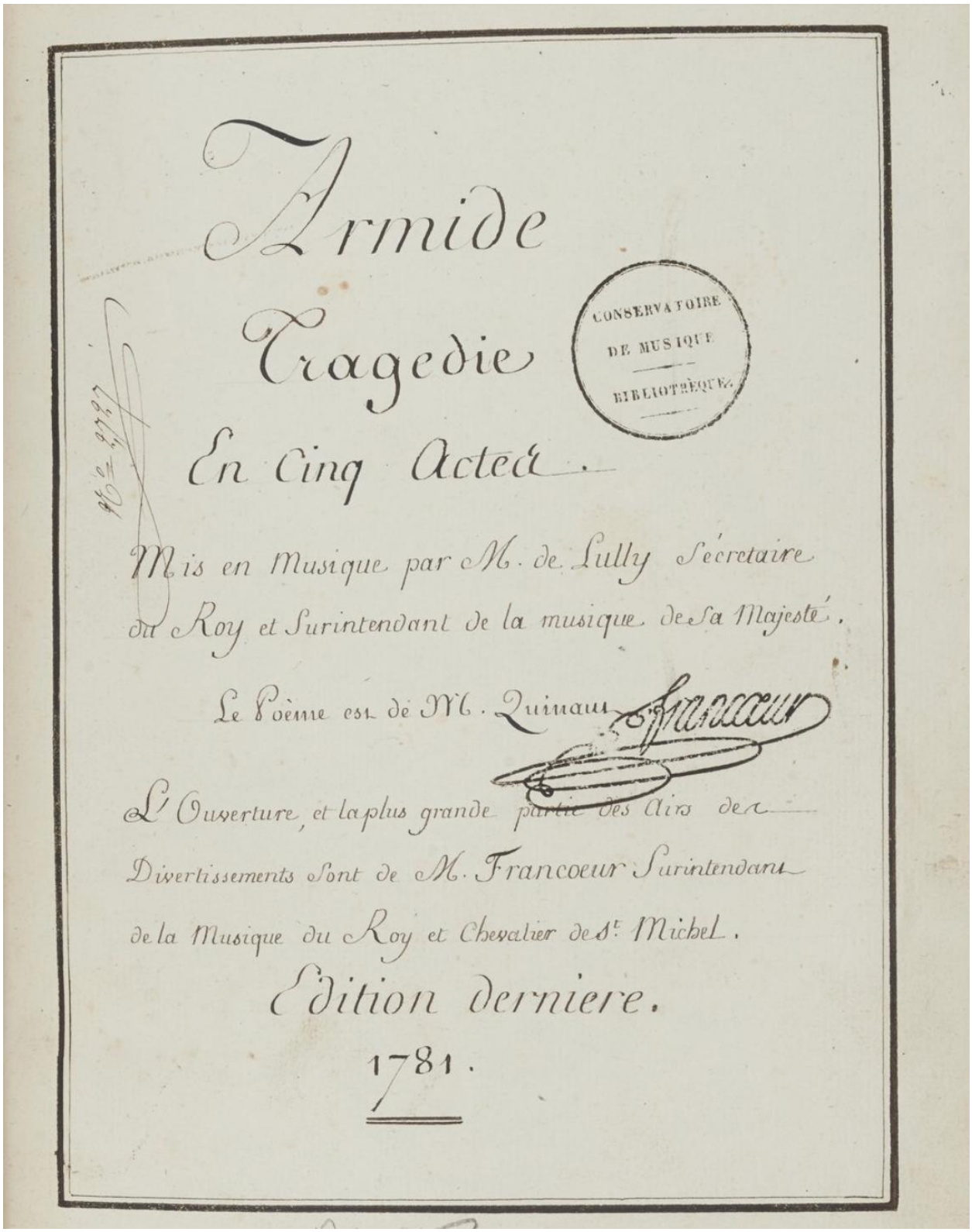
DE L'IMPRIMERIE

De PIERRE-ROBERT-CHRISTOPHE BALLARD, ſeul Imprimeur pour la Muſique de la Chambre & Menus-Plaiſirs du Roi, & ſeul Imprimeur de la grande Chapelle de Sa Majeſté.

M. DCC. LXX.

Par exprès Commandement de Sa Majeſté.

Иллюстрация 10. **Титульный лист рукописной партитуры «Армиды» (редакция Л.-Ж. Франкёра 1778 года).** F-Pc MS. 1961 (1-2)

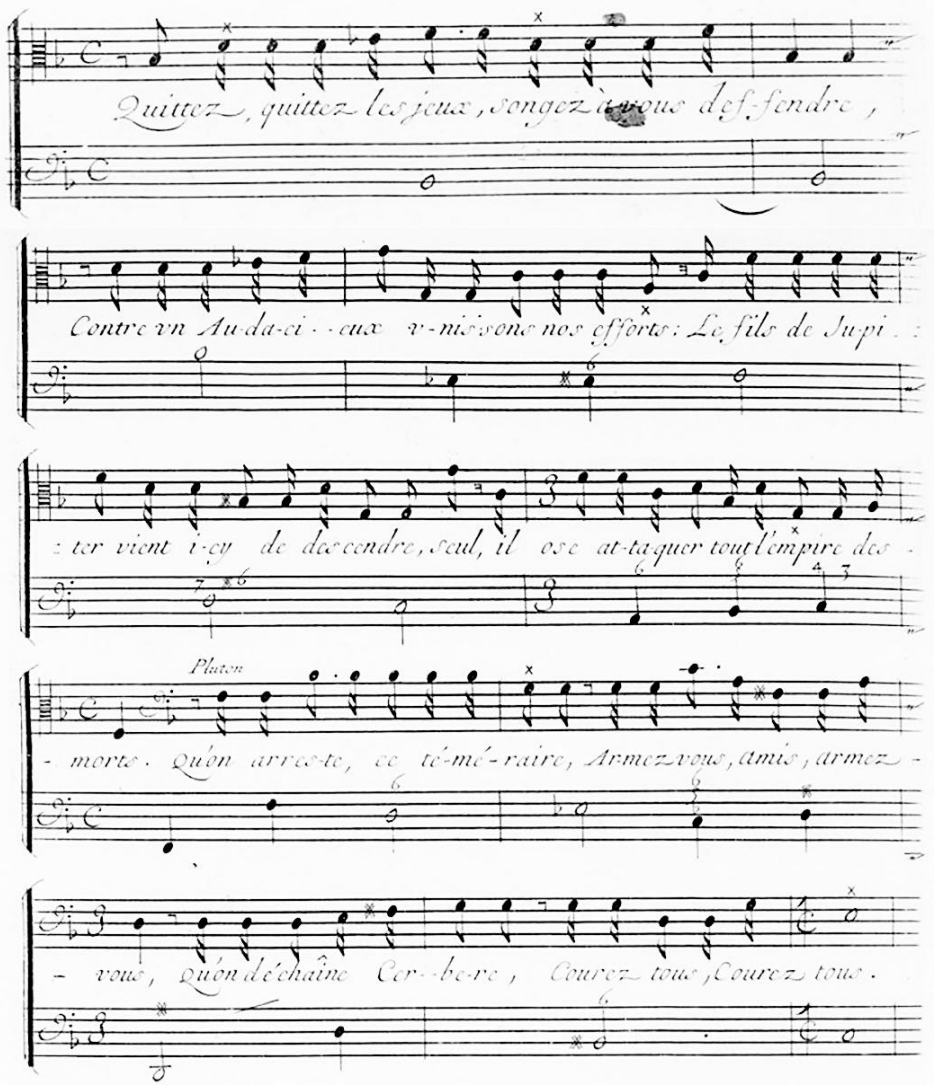


Приложение 7. Нотные примеры

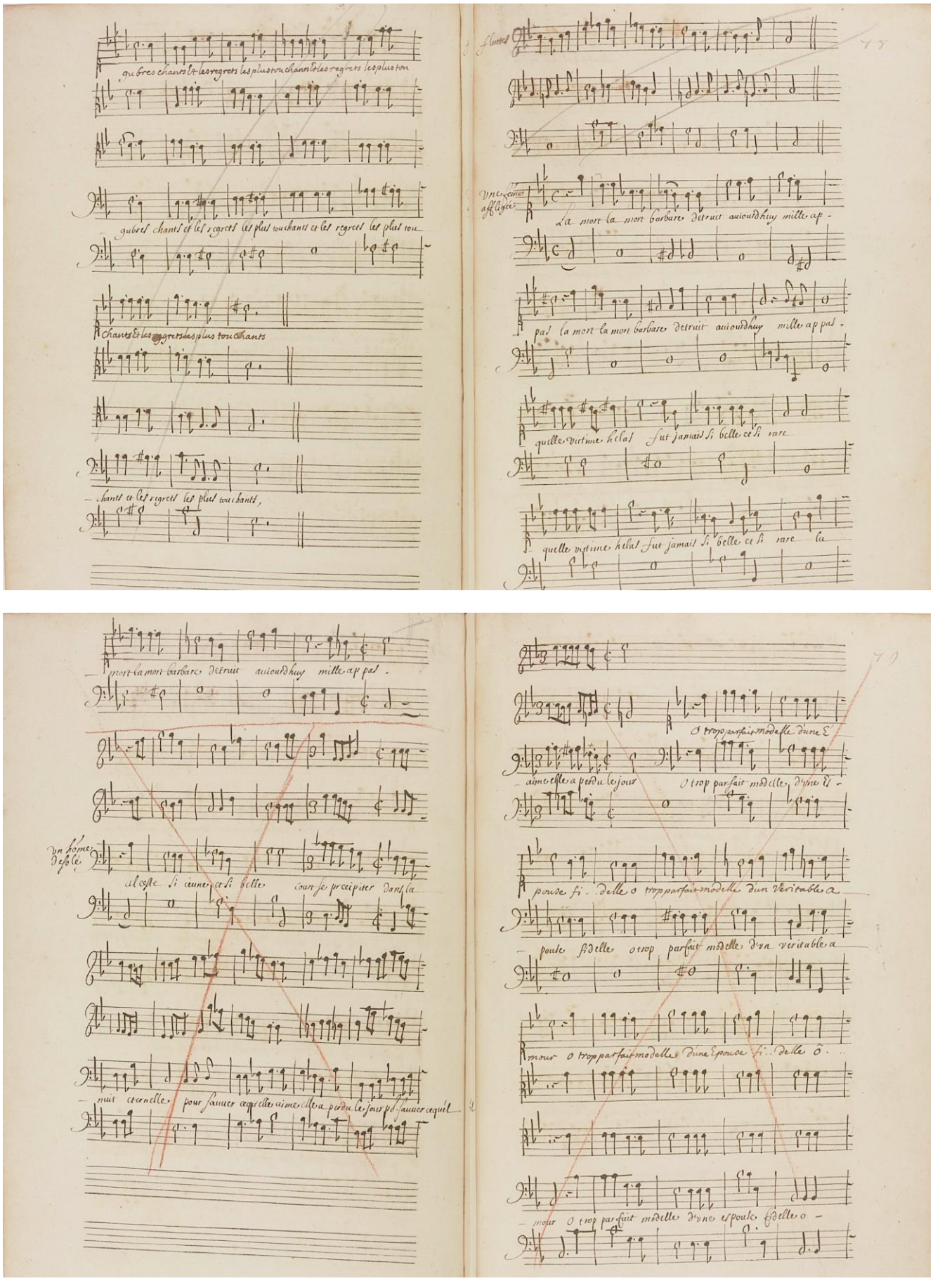
Пример 1. Люлли. «Альцеста». IV акт, 4 сцена. Эпизод с лаем Цербера (первоначальная версия сцены). F-Pn, Rés. F7. 253. P. [100–103]



Пример 2. Люлли. «Альцеста». IV акт, 4 сцена. Дуэт Алектона и Плутона «Quittez, quittez les Jeux…» (в первом печатном издании). Paris: gravée par H. de Baussen, 1708. P.153



Пример 3. Люлли. «Альцеста». III акт, 5 сцена. Ариозо Скорбящей женщины «La Mort, la Mort barbare…». F-Pn, Rés. F7. 253. P. [78]



Пример 4. Люлли. «Альцеста». I акт, 7 сцена. Морское празднество. Фрагмент хора «Jeunes coeurs…». F-Pn Rés. F7. 253. P. [36]



Пример 5. Люлли. «Альцеста». I акт, 7 сцена. Морское празднество. Фрагмент хора «Jeunes coeurs…». Paris: gravée par H. de Baussen, 1708. P. 52–53



Пример 6а. Люлли. «Атис». I акт, 3 сцена. Ариетта Атиса «L’amour fait trop verser de pleurs». Рукопись Skara 466 (Skara, Stiftsoch landsbiblioteket). P. 22[346]

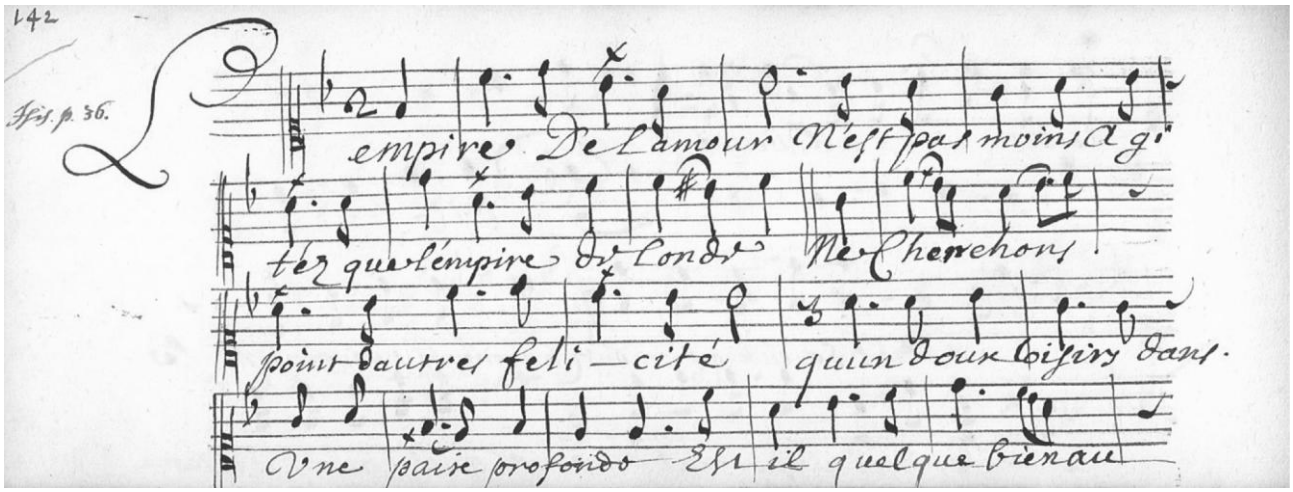


Пример 6б. Люлли. «Атис», I акт, 3 сцена. Ариетта Атиса «L’amour fait trop verser de pleurs». Paris: Christophe Ballard, 1688. P. 57–58



[346] Пример приводится по изданию: [286, *193*].

Пример 7а. Люлли. «Исида», I акт, 7 сцена. Ариозо Сиринкс «L’Empire d’amour». Finspong 1137 (Norrköping, Stadsbiblioteket). P. [142][347]



Пример 7б. Люлли. «Исида», I акт, 7 сцена. Ариозо Сиринкс «L’Empire d’amour». Партия dessus. Paris: Christophe Ballard, 1677. F-Pn, Rés. Vmc. 177. P. 177



[347] Пример приводится по изданию: [286, *192*].

Пример 8. Люлли (Луи и Жан-Луи). «Зефир и Флора», версия 1715 года. I акт, 4 сцена. F-Po Rés. MS. 164. P. [3][348]

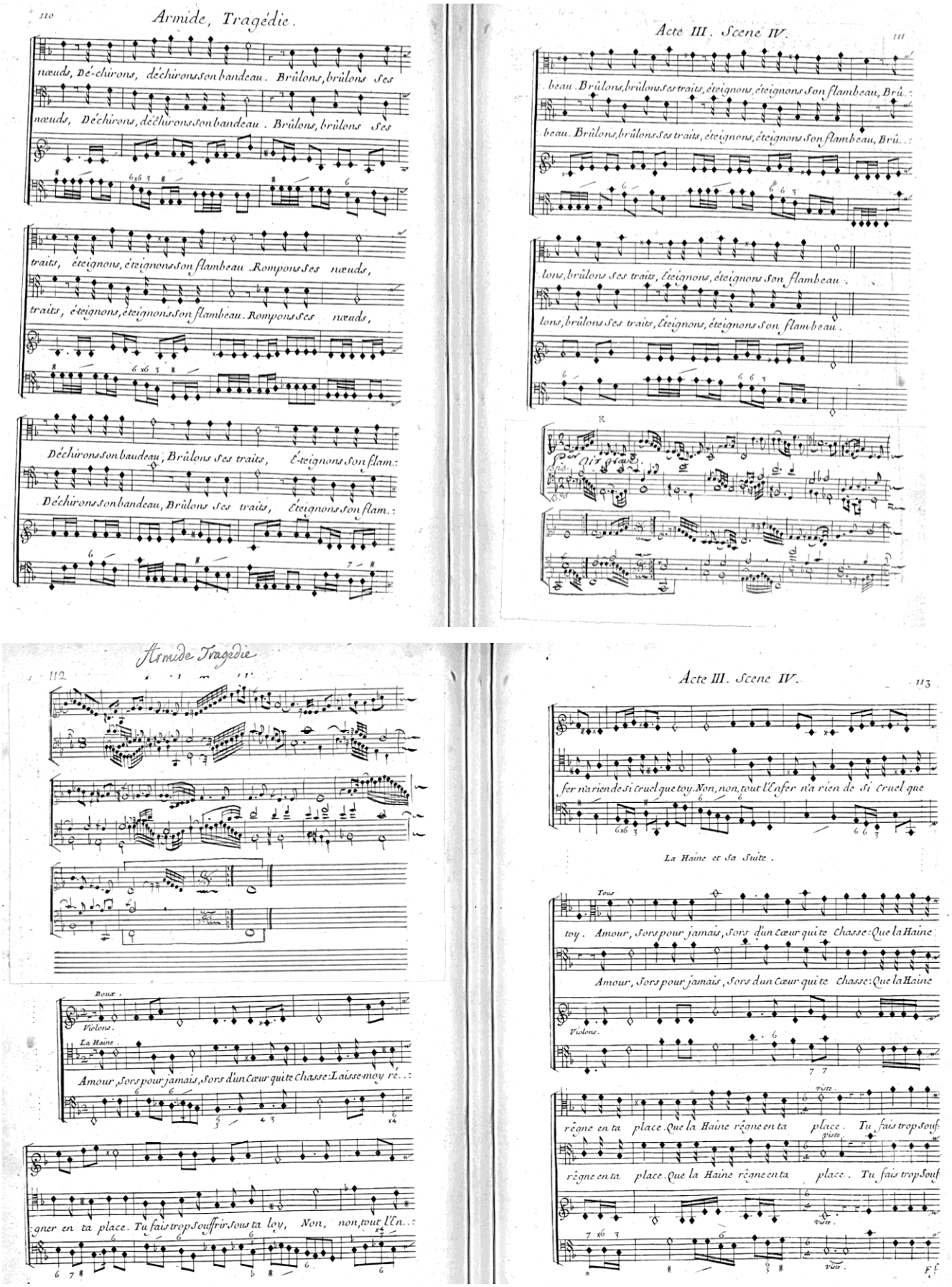


[348] Пример приводится по изданию: [*273*, 294].

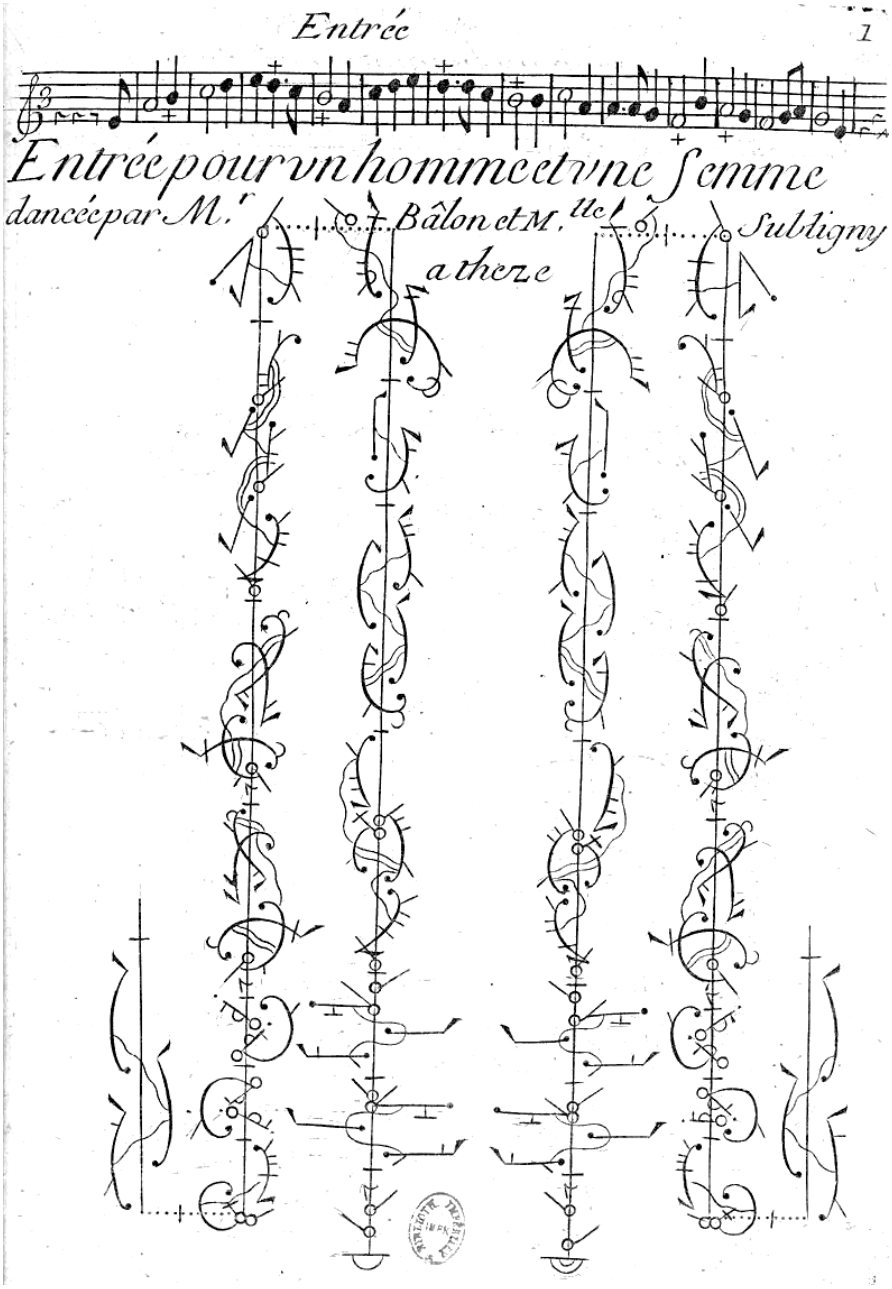
Пример 9. Люлли. «Армида». II акт, 4 сцена. Первый и второй гавоты, добавленные в постановку в 1761 году. F-Po A.21.b[2]. P. 84–87



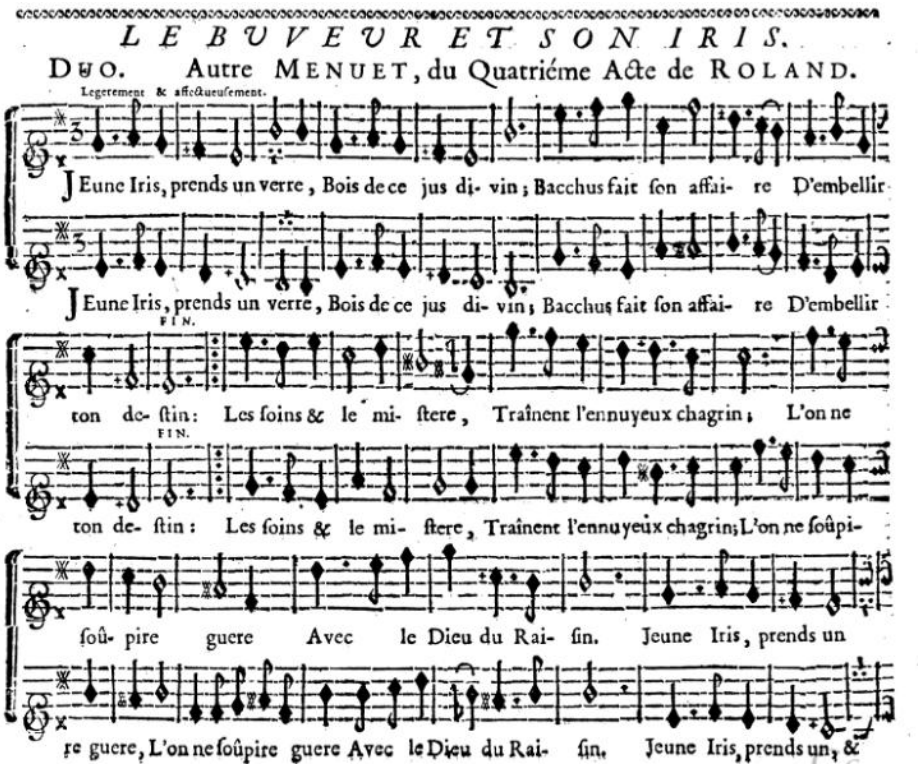
Пример 10. Люлли. «Армида». III акт, 4 сцена. Медленный танец (air grave), добавленный в постановку в 1761 году. F-Po A.21.b[2]. P. 110–113



Пример 11. Дуэт, исполненный господином Балоном и мадемуазель Сублиньи в опере «Тезей». Pécour G.-L. Nouveau recüeil de dance de bal et celle de ballet contenant un tres grand nombres [sic] des meillieures [sic] entrées de ballet <…>. Paris: P. Ribou, 1712. P. 1 [43]



Пример 12. Пьяница и его Ирида. Дуэт на мелодию менуэта из четвертого акта «Роланда». Nouvelles parodies bacchiques, mélées de vaudevilles ou rondes de table. Paris: Christophe Ballard, 1702. P. 62



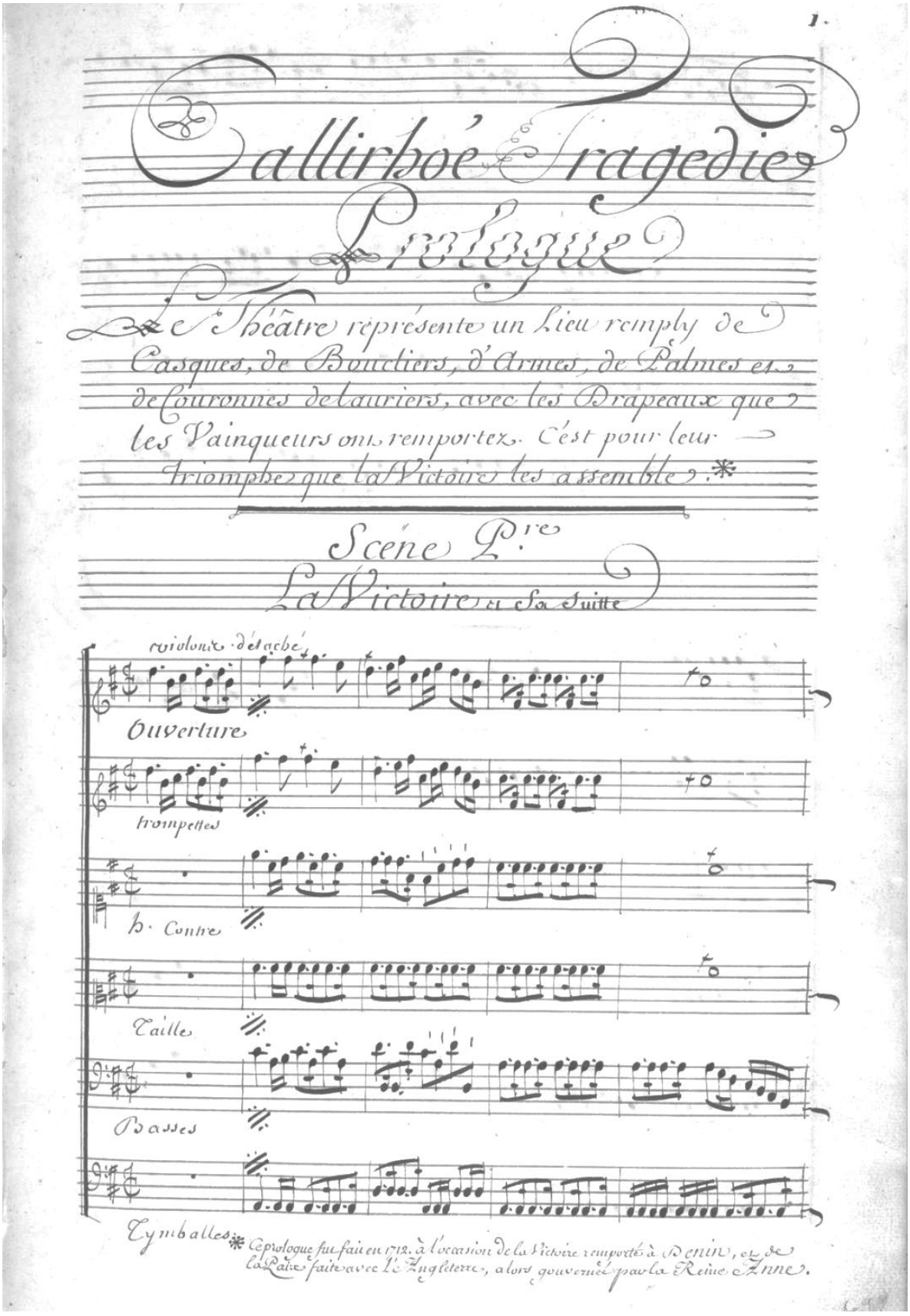


Пример 13. Люлли. «Армида», версия 1698 года. IV акт, 2 сцена. Фрагмент оркестровой прелюдии. Расшифровка Л. Росоу [275]



Пример 14. Люлли. «Армида», версия 1745–46 годов. IV акт, 2 сцена. Фрагмент оркестровой прелюдии. Расшифровка Л. Росоу [275]

Пример 15. Детуш. «Каллироя», авторская редакция 1743 года.
Увертюра (фрагмент). F-Pn Vm^2. 242. P. 1
В примечании внизу страницы сказано: «Этот пролог был написан в 1712 году по случаю победы, одержанной при Денене, и заключения мира с Англией, коей тогда правила королева Анна»



Пример 16. Детуш. «Каллироя», авторская редакция 1743 года. II акт, 5 сцена.
F-Pn Vm^2. 242. P. 131



Пример 17. Люлли. «Армида», версия 1745–1746 годов. Увертюра. F-Pc Rés. F.564. P. 1–2

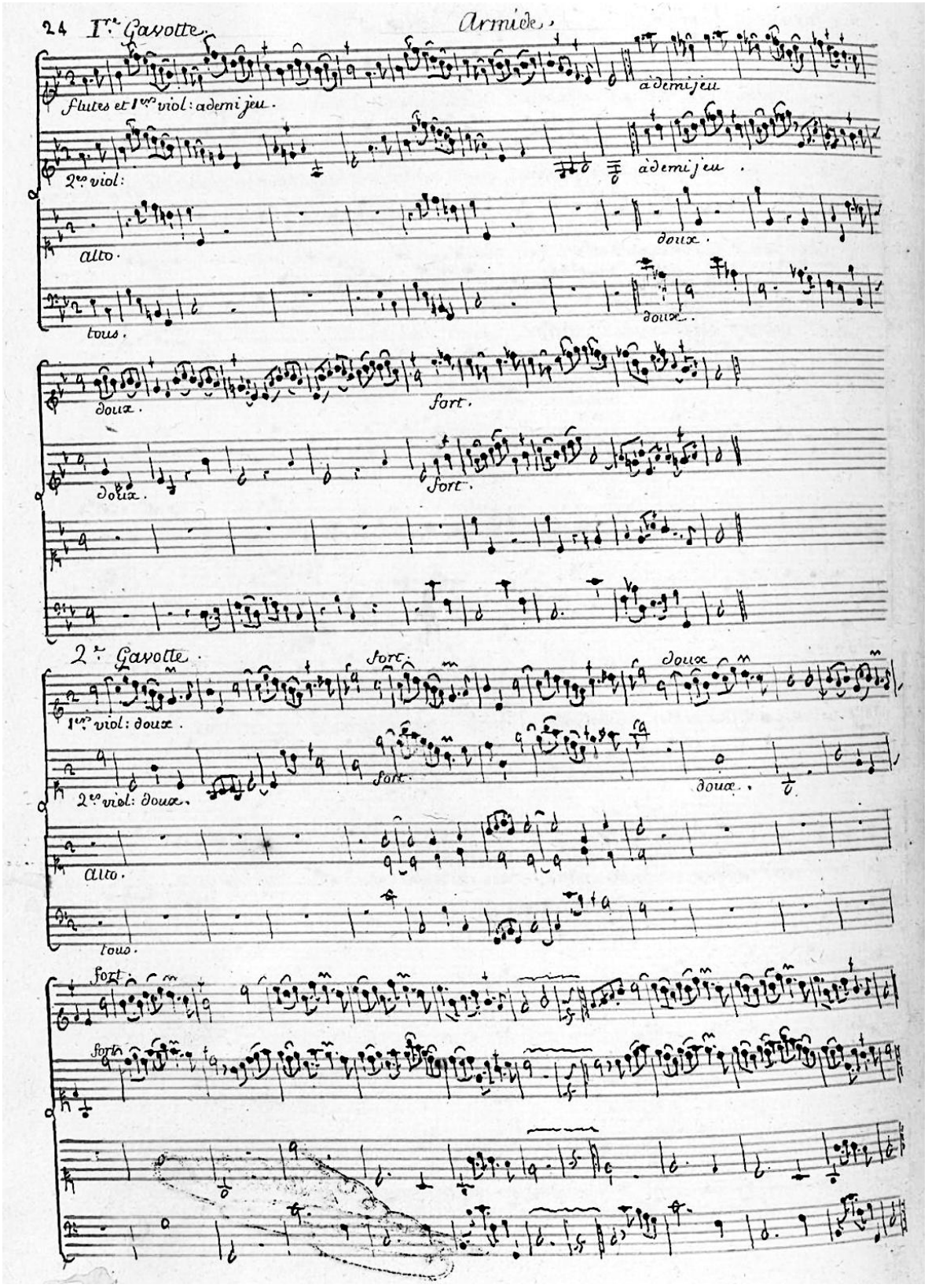


Пример 18. Люлли. «Прозерпина», версия 1758 года. II акт, 10 сцена. Менуэт.
F-Pn MS. 941[349]. P. 27



[349] Примеры, соответствующие указанному шифру, входят в рукописное собрание «Избранные симфонии господина Ребеля и господина Франкёра, кавалера Королевского ордена и суперинтенданта Его музыки» (Recueil de simphonies de Messieurs Rebel et Francoeur, chevalier de l'ordre du Roy et surintendant de sa musique).

Пример 19. Люлли. «Армида», версия 1745–1746 годов. I акт, 3 сцена. Первый и второй гавоты. F-Pc Rés. F.564. P. 24



Пример 20. Люлли. «Армида», версия 1745–1746 годов. IV акт, 2 сцена. Мюзетт и танец пастухов. F-Pn MS. 941. P. 10–11



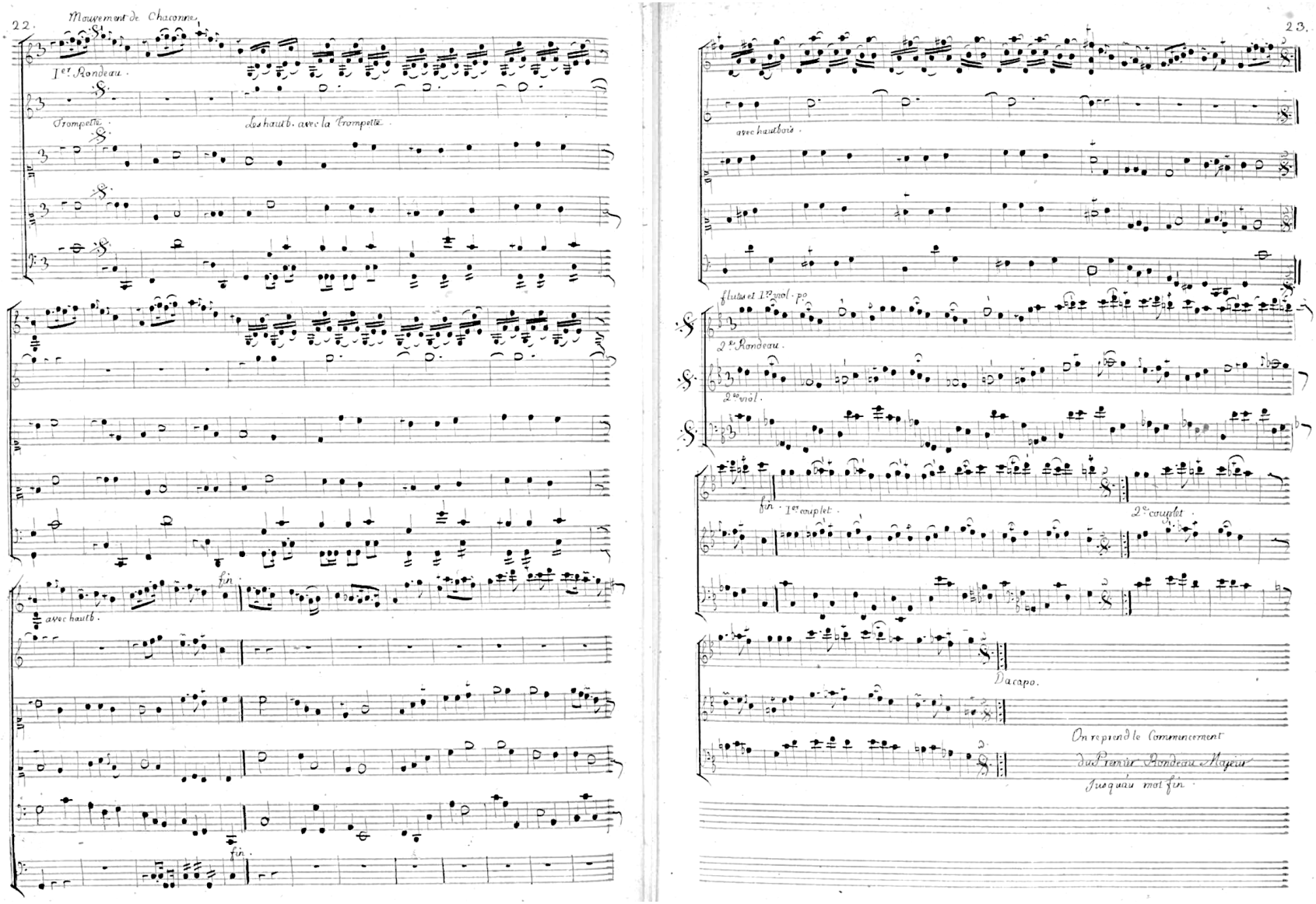
Пример 21. Люлли. «Альцеста», версия 1754 года. IV акт, 3 сцена. Ариетта Тени с хором «Digne fille de Cérès». F-Pn MS. 941. P. 60



Пример 22. Люлли. «Армида», версия 1745–1746 годов. III акт, 3 сцена. Первый танец демонов. F-Pn MS. 941. P. 7



Пример 23. Люлли. «Амадис», версия 1759 года. I акт, 4 сцена. Первое и второе рондо. F-Pn MS. 941. P. 22–23



Пример 24а. Штюк. «Фея Манто». IV акт, 2 сцена. Мюзетт пастушки «Les oiseaux de ces boccages…». Paris: Christophe Ballard, 1710. P. 97–98



*Пример 24б***.** Люлли. «Армида», версия 1745–1746 годов. IV акт, 2 сцена. Ариетта Люсинды «Les Oiseaux de ces boccages…». F-Pn MS. 941. P. 12



Пример 25а. Люлли. Балет «Триумф любви». IV сцена, 8 выход. Танец Орифии и нимф. Paris: Christophe Ballard, 1681. P. 68



Пример 25б. Люлли. «Альцеста», версия 1754 года. I акт, 5 сцена. Танец тритонов. F-Pn MS. 941. P. 31



Пример 26а. Кампра. «Идоменей». III акт, 6 сцена. Ариетта Электры «Aimable Esperance». Paris: Christophe Ballard, 1712. P. 188–190



Пример 26б. Люлли. «Альцеста», версия 1754 года. I акт, 5 сцена.
Ариетта Цефис «Aimable Esperance». F-Pn MS. 941. P. 31–32



Пример 27. Люлли. «Амадис», версия 1759 года. II акт, 1 сцена. Речитатив Аркабонны «Amour, que veux-tu de moi?». F-Pc MS. 1842. P. [1]



Пример 28. Люлли. «Амадис». II акт, 2 сцена. Первое ариозо Аркалауса «Delivrez-vous de l'esclavage…». Paris: gravée par H. de Baussen, 1711. P. 68



Пример 29. Люлли. «Амадис», версия 1759 года. II акт, 1 сцена. Первое ариозо Аркалауса «Delivrez-vous de l’esclavage…». F-Pc MS.1842. P. 4



Пример 30. Люлли. «Амадис», версия 1759 года. II акт, 4 сцена. Монолог Амадиса «Bois épais, redouble ton ombre». F-Pc MS. 1842. P. 9



Примеры 31–32. Люлли. «Амадис», версия 1759 года. II акт, 2 сцена. Диалог Аркабонны и Аркалауса (фрагменты). F-Pc MS.1842. P. 5–6



Пример 33. Люлли. «Амадис», версия 1759 года. II акт, 9 сцена. Пассакалья (фрагмент). F-Pc MS. 1842. P. 13–14



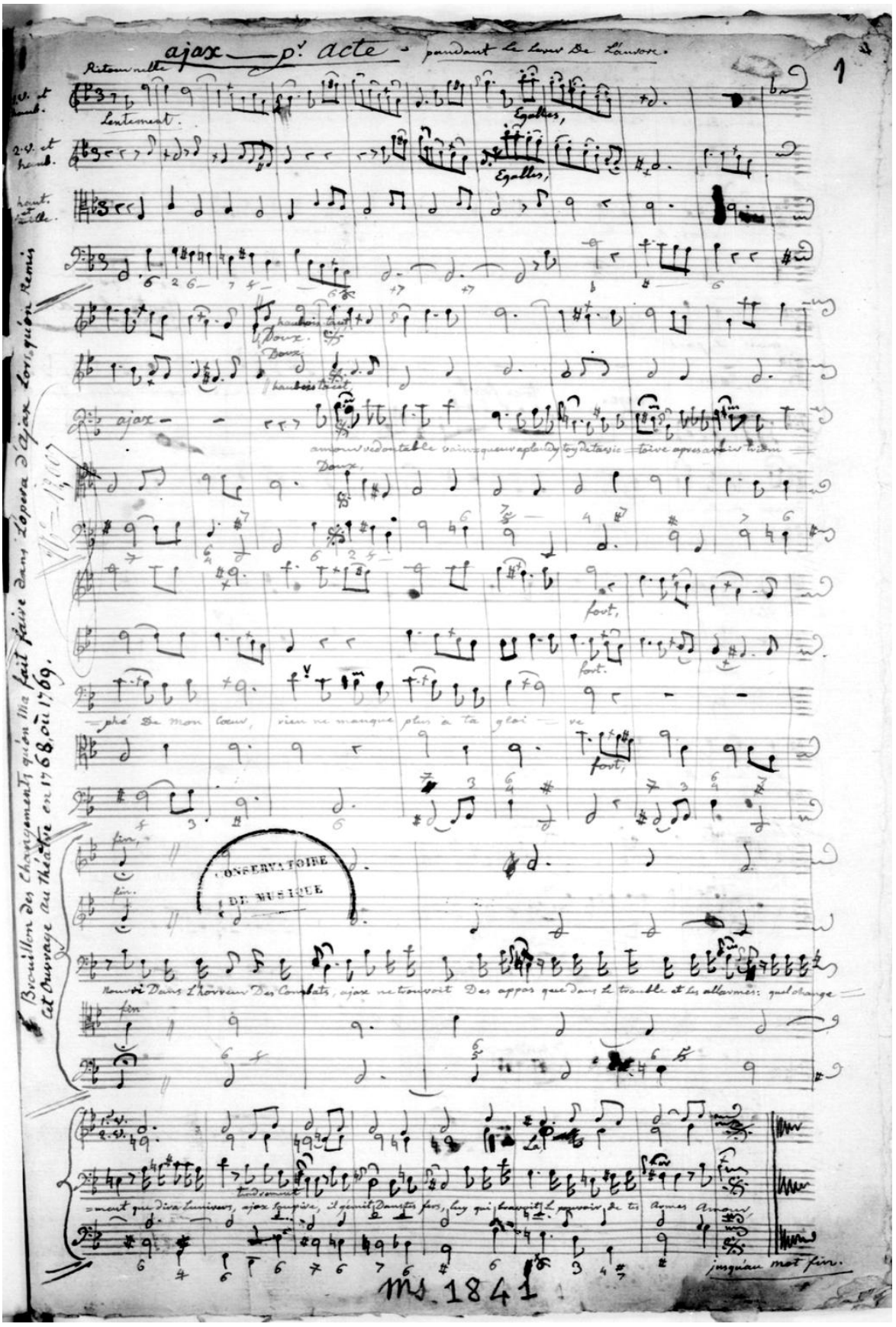
Пример 34. Бертон. Увертюра, написанная к постановке «Ифигении в Тавриде» Кампра в 1762 году (фрагмент). Приводится по рукописному собранию: Recueil de pieces arrangé par M. Francoeur Surintendant de la Musique du Roy. F-Pn H.383 (I). P. 51



Пример 35. Бертен де Ладуэ. «Аякс», редакция 1770 года. I акт, 3 сцена. Монолог Кассандры «Lieux desolez, objet triste et funeste…». F-Pc MS. 1841. P. [4].



Пример 36. Бертен де Ладуэ. «Аякс», редакция 1770 года. I акт, 1 сцена. Монолог Аякса «Amour, redoutable Vainqueur». F-Pc MS.1841. P. [1]



Пример 37. Люлли. «Персей», версия 1770 года. III акт, 1 сцена. Выход горгон. F-Pc D.12.652 (2). P. [1]



Пример 38. Люлли. «Персей», версия 1770 года. III акт, 2 сцена**.** Ариозо Меркурия «O tranquile Sommeil!». F-Pc D.12.652 (2). P. [21]



Примеры 39–40. Люлли. «Персей», версия 1770 года. III акт, 3 сцена.
Первый танец свиты Сна; трио Горгон в сопровождении хора. F-Pc D.12.652 (2). P. [26–28]





Пример 41. Люлли. «Персей», версия 1770 года. III акт, 4 сцена. Оркестровая прелюдия, иллюстрирующая убийство Медузы. F-Pc D.12.652 (2). P. [37]



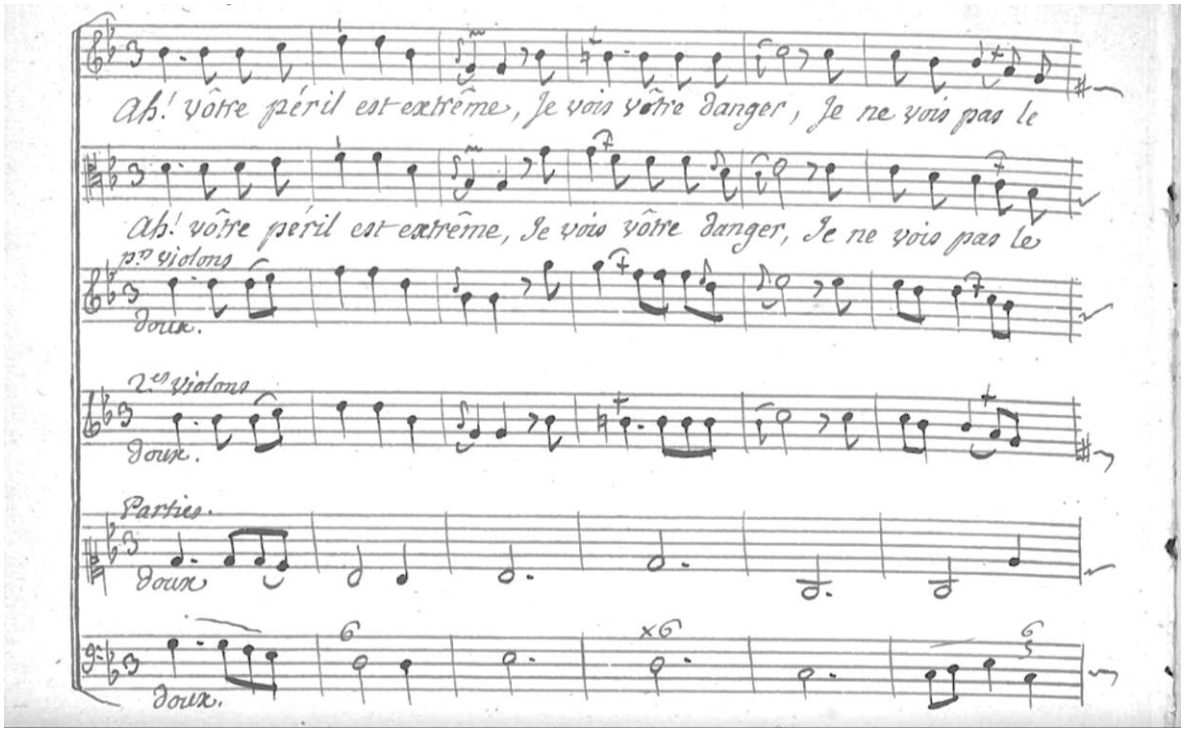
Пример 42. Люлли. «Persée», версия 1770 года. III акт, 5 сцена**.** Дуэт горгон «Monstres, cherchez votre victime». F-Pc D.12.652 (2). P. [43]



Пример 43. Люлли. «Персей», версия 1770 года. II акт, 3 сцена. Монолог Андромеды «Infortunés, qu'un monstre affreux». F-Pc D.12.652 (1). P. [99]



Пример 44. Люлли. «Персей», версия 1770 года. II акт, 4 сцена. Дуэт Персея и Андромеды «Ah! Votre péril est extrême». F-Pc D.12.652 (1). P. [110]



Пример 45. Люлли. «Персей», версия 1770 года. II акт, 6 сцена. Выход циклопов. F-Pc D.12.652 (1). P. [114]



Пример 46. Люлли. «Персей», версия 1770 года. II акт, 7 сцена. Выход нимф.
F-Pc D.12.652 (1). P. [119]



Пример 47. Люлли. «Персей», версия 1770 года. II акт, 8 сцена. Выход инфернальных божеств.
F-Pc D.12.652 (1). P. [127]



Пример 48. Люлли. «Персей», версия 1770 года. II акт, 3 сцена. Квартет Меркурия, Циклопа, Нимфы-воительницы, Адского божества. F-Pc D.12.652 (1). P. [138]



Пример 49. Люлли. «Персей», версия 1770 года. Увертюра. F-Pc D.12.652 (1). P. [1]



Пример 50. Люлли. «Персей», версия 1770 года. I акт, 5 сцена. Музыка, сопровождающая состязание по борьбе (Air grave pour la lute). F-Pc D.12.652 (1). P. [45]



Пример 51. Люлли. «Персей», версия 1770 года. I акт, 5 сцена. Музыка, сопровождающая состязание по бегу (Air vif). F-Pc D.12.652 (1). P. [46]



Пример 52. Люлли. «Персей», версия 1770 года. I акт, 5 сцена. Музыка, сопровождающая состязание по стрельбе из лука (Air pour l'exercice de l'arc). F-Pc D.12.652 (1). P. [57]



Пример 53. Люлли. «Персей», версия 1770 года. I акт, 5 сцена. Грациозный танец (Air pour la danse gracieuse). F-Pc D.12.652 (1). P. [66]



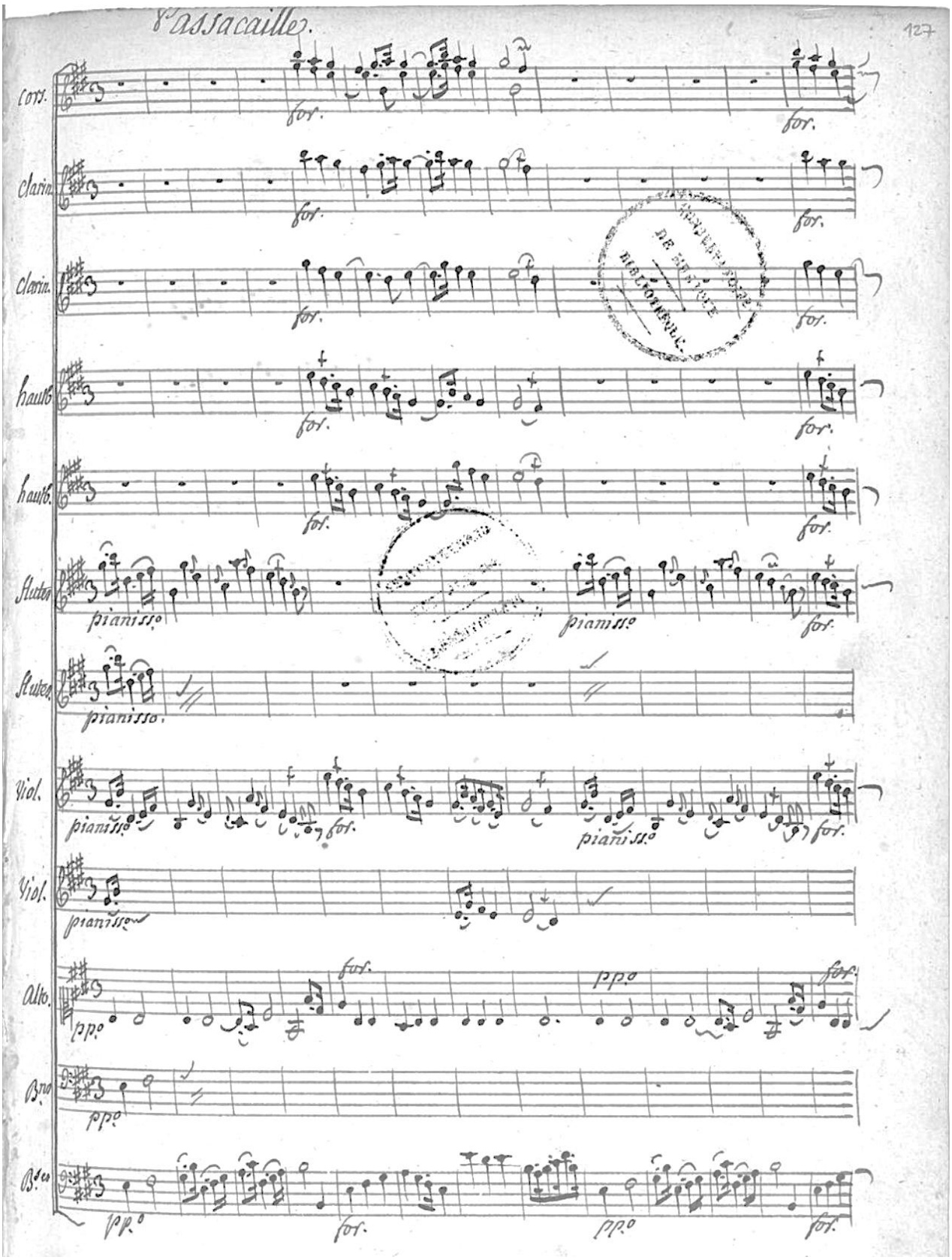
Пример 54. Люлли. «Персей», версия 1770 года. I акт, 5 сцена. Быстрый танец (Air pour la danse vive). F-Pc D.12.652 (1). P. [67]



Пример 55. Люлли. «Персей», версия 1770 года. I акт, 5 сцена. Грациозный и быстрый танец вместе (Air pour la danse gracieuse et vive en même temps). F-Pc D.12.652 (1). P. [70]



Пример 56. Люлли. «Персей», версия 1770 года. V акт, 9 сцена. Пассакалья (фрагмент)
F-Pc D.12.652 (2). P. [127]



Примеры 57–58. Люлли. «Персей», версия 1770 года. IV акт, 2 сцена. Вступление к сцене и дуэт Меропы и Финея (фрагмент). F-Pc D.12.652 (2). P. [59–61]





Пример 59. Люлли. «Персей», версия 1770 года. IV акт, 6 сцена. Эпизод вторжения.
F-Pc D.12.652 (2). P. [93–94]





Пример 60. Люлли. «Персей», версия 1770 года. IV акт, 8 сцена. Диалог Андромеды и Кассиопеи. F-Pc D.12.652 (2). P. [98]



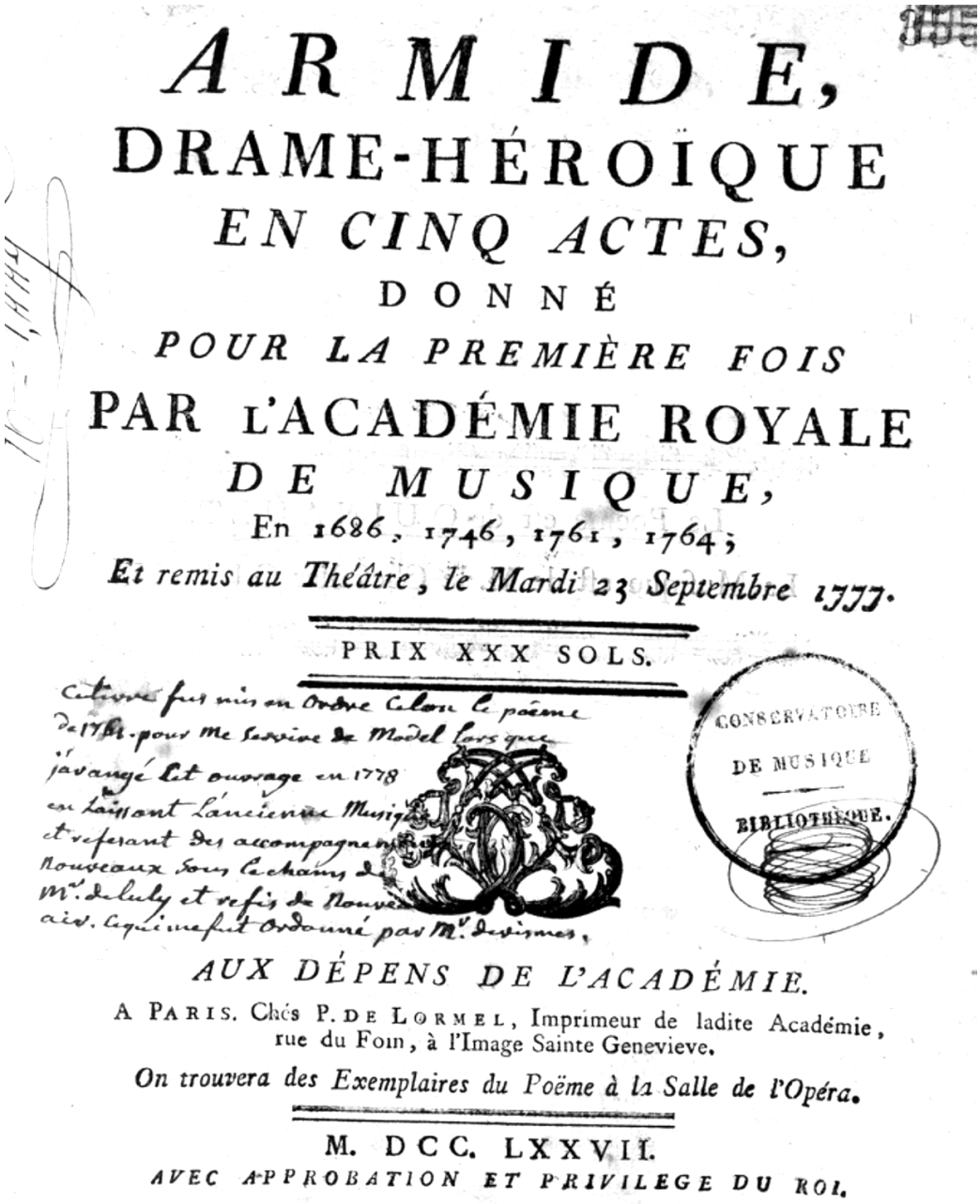
Пример 61. Люлли. «Персей», версия 1770 года. IV акт, 10 сцена. Эпизод смерти Финея. F-Pc D.12.652 (2). P. [101–102]



Пример 62. Люлли. «Персей», версия 1770 года. IV акт, 4 сцена. Ариозо Андромеды «Dieux qui me deshinez yne mort si cruelle». F-Pc D.12.652 (2). P. [77]



Пример 63. «Армида», героическая драма в пяти актах <…>. Титульный лист либретто. Paris: P. de Lormel, 1777. F-Pc MS. 1961 (1). P. [1]



ARMIDE,

DRAME-HÉROÏQUE

EN CINQ ACTES,

DONNÉ

POUR LA PREMIÈRE FOIS

PAR L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE,

En 1686, 1746, 1761, 1764;

Et remis au Théâtre, le Mardi 23 Septembre 1777.

PRIX XXX SOLS.

Cet ouvrage fut mis en Ordre selon le poëme de 1761. pour me servire de Model lorsque j'arrangé Cet ouvrage en 1778 en laissant L'ancienne Musique et reférant des accompagnements nouveaux sous Les chants de Mr. de Lully et refis de Nouveaux. Ce qui ne fut Ordonné par Mr. de vismes.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE.

AUX DÉPENS DE L'ACADÉMIE.

A PARIS. Chés P. DE LORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin, à l'Image Sainte Genevieve.

On trouvera des Exemplaires du Poëme à la Salle de l'Opéra.

M. DCC. LXXVII.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

Пример 64. Рукописные пометы, сделанные Луи-Жозефом Франкёром в печатном либретто «Армиды» 1777 года и на страницах партитуры. F-Pc MS. 1961 (1)



SCÊNE V.

ARMIDE, RENAUD, *endormi.*

ARMIDE, un poignard à la main.

ENfin, il eſt en ma puiſſance,
Ce fatal ennemi, ce ſuperbe vainqueur!
Le charme du ſommeil le livre à ma vengeance;
Je vais percer ſon invincible cœur.

Sur un prelude de 19. mesures. armide entre

ACTE SECOND.

Le Théâtre change, & repréſente une Campagne, où une riviere forme une Iſle agréable.

Pouvrir la toile de Lit de Renaud que pendant L'Entracte

SCENE PREMIERE.

ARTÉMIDORE, RENAUD.

ARTÉMIDORE.

INVINCIBLE héros, c'eſt par votre courage

Servir Lit avec Le changement.

~~Renaud~~ Renaud Suivi d'Artémidore, entre Sur La fin de L'Entracte

4me. acte. La 1re. Scene tel qu'elle etoit en 1761.

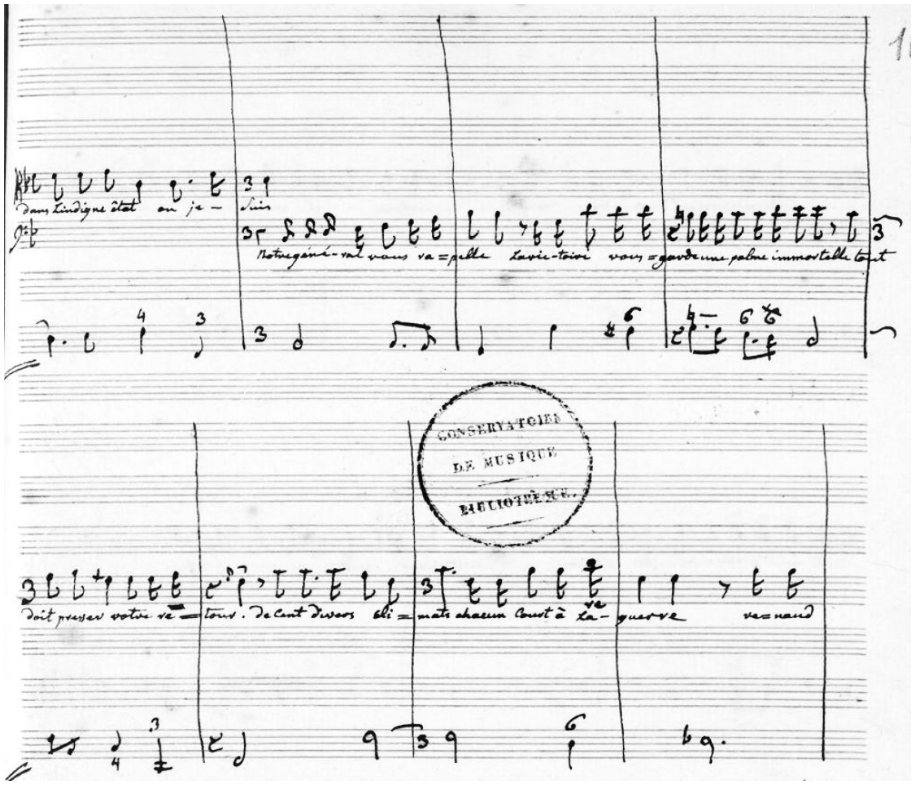
La 2de. Scene

1.
2. voicy La charmante Retraitte &c.
gavotte ~~tout~~ La 1re. Seulement.
3.
4. Les oiseaux en La.
5 Sarabande
6. 1er. et 2de.
7. Bergers qu'assemble un si beau jour.
8. Les pastres
9.

et La fin Comme en 1761.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE

Пример 65. Люлли. «Армида», версия 1778 года. V акт, 3 сцена. Набросок мелодии и баса речитатива Убальда «Notre général vous rappelle…». F-Pc MS.1961 (2). P. [140]



Пример 66. Люлли. «Армида», версия 1778 года. V акт, 5 сцена. Набросок мелодии и струнного аккомпанемента в монологе Армиды «Le perfide Renaud me fuit!».
F-Pc MS.1961 (2). P. [146]



Пример 67. Люлли. «Армида», версия 1778 года. V акт, 1 сцена. Диалог Армиды и Рено. Набросок оркестрового сопровождения. F-Pc MS.1961 (2). P. [105]



Пример 68. Люлли. «Армида», версия 1778 года. I акт, 4 сцена. Рассказ Аронта «O Ciel! Ô disgrace cruelle!» (фрагмент). F-Pc MS.1961 (1). P. [56–57]



Пример 69. Люлли. «Армида», версия 1778 года. V акт, 1 сцена. Монолог Рено (фрагмент). F-Pc MS.1961 (2). P. [117]. *Состав оркестра: 2 Fl, 2 Vn, Vla, 2 Fag, C-b, b.c*



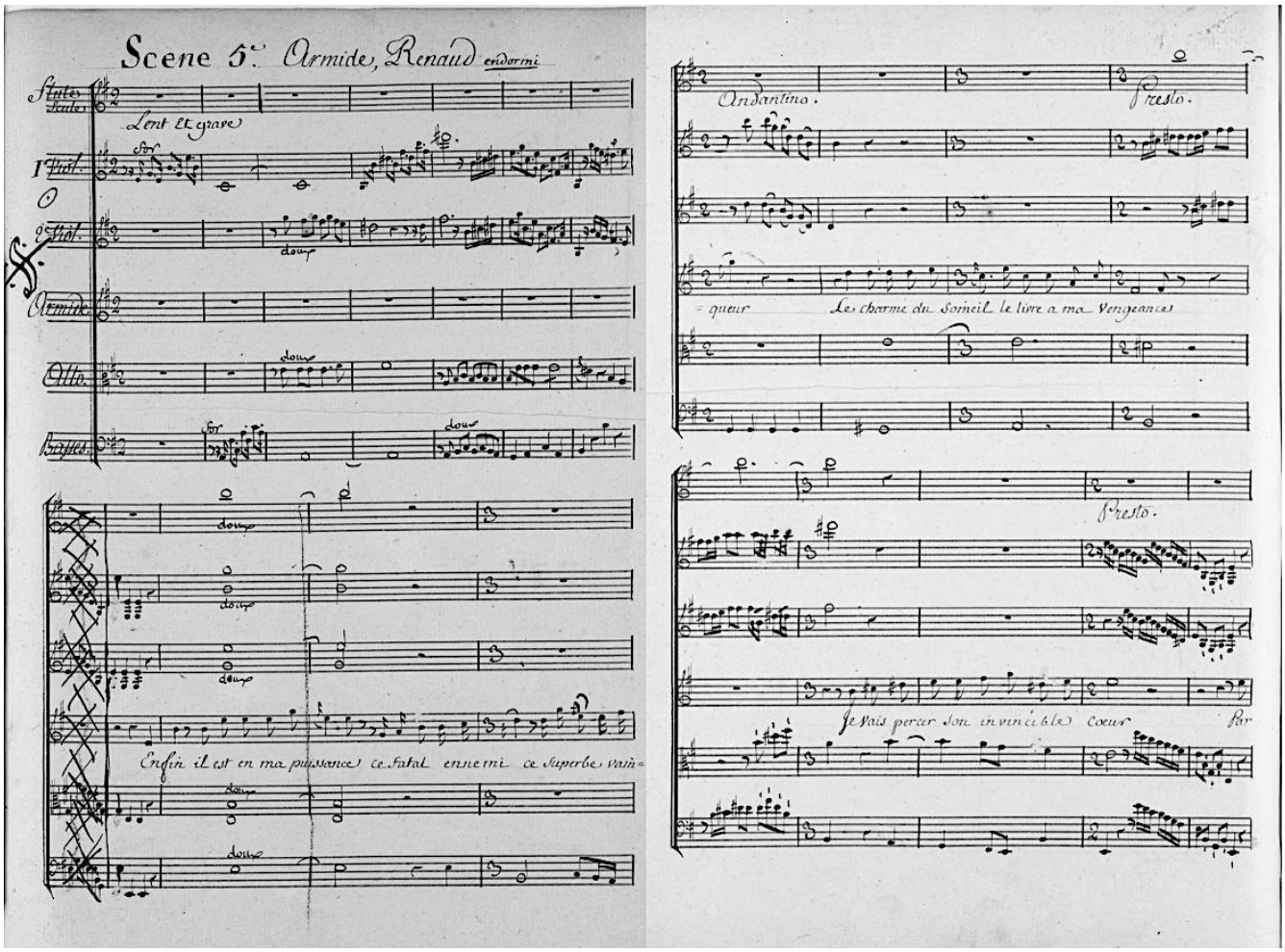
Пример 70. Люлли. «Армида», версия 1778 года. III акт, 1 сцена. Монолог Армиды «Ah! si la liberté me doit être ravie». F-Pc MS.1961 (2). P. [2]



Пример 71. Глюк. «Армида». III акт, 1 сцена. Монолог Армиды «Ah! si la liberté me doit être ravie». Paris: gravée par M[me]. Lobry, [1777]. F-Pn Vm^2. 499. P. 117



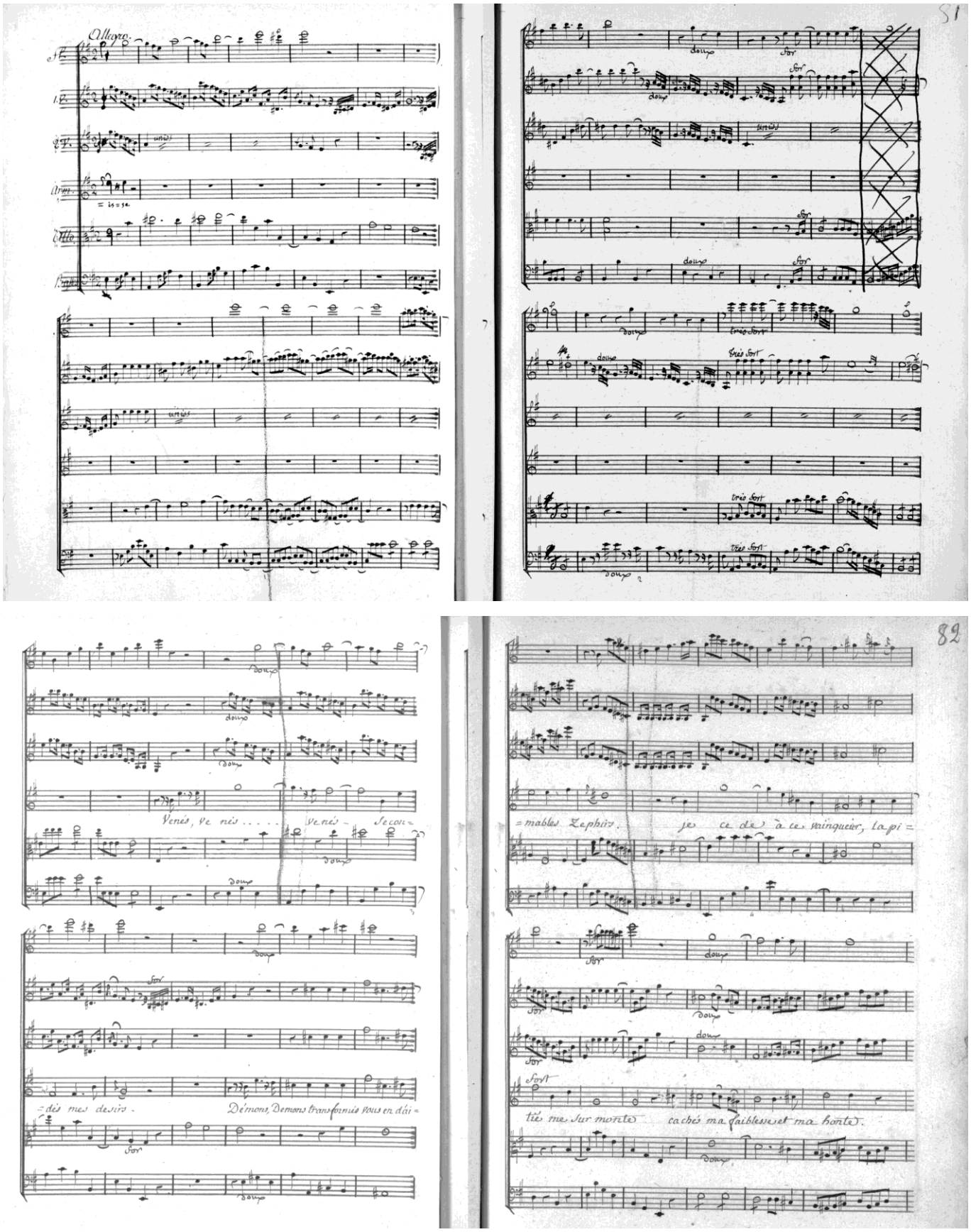
Пример 72. Люлли. «Армида», версия 1778 года. II акт, 5 сцена. Монолог Армиды «Enfin, il est en ma puissance…». F-Pc MS.1961 (1). P. [76–77]



Пример 73. Глюк. «Армида». II акт, 5 сцена. Монолог Армиды «Enfin, il est en ma puissance…». Paris: gravée par M^{me}. Lobry, [1777]. F-Pn Vm^{2}. 499. P. 103



Пример 74. Люлли. «Армида», версия 1778 года. II акт, 5 сцена. Инструментальная прелюдия и ария Армиды «Venez, secondez mes désirs». F-Pc MS.1961 (1). P. [81–82]



Пример 75. Люлли. «Армида», версия 1778 года. III акт, 3 сцена. Ария Армиды «Venez, venez, Haine implacable!». F-Pc MS.1961 (2). P. [36–37]



Пример 76. Люлли. «Армида», версия 1778 года. V акт, 2 сцена. Пассакалья.
F-Pc MS.1961 (2). P. [123]



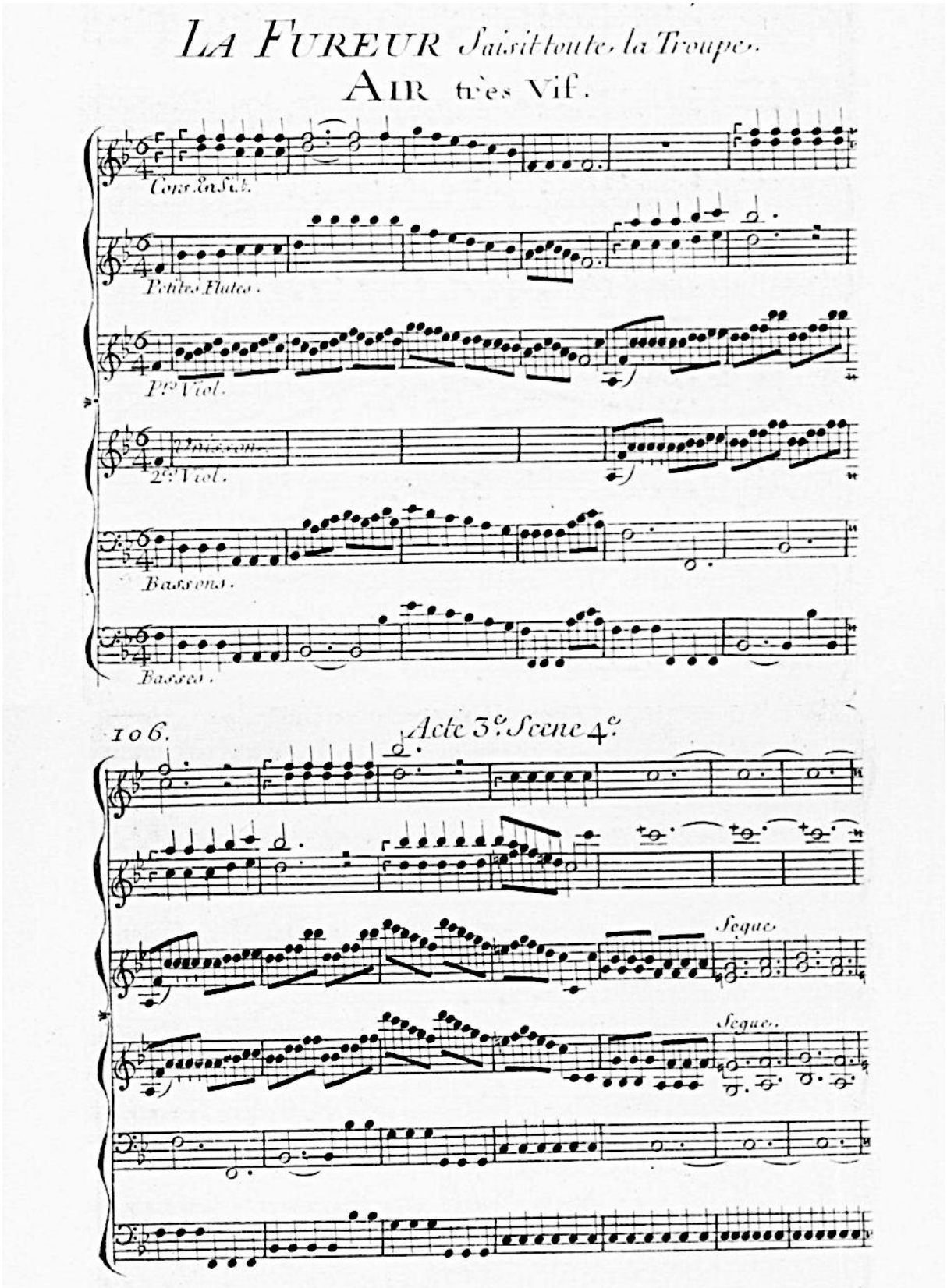
Пример 77. Люлли. «Армида», версия 1778 года. Фрагмент увертюры из оперы «Пандора» Ла Борда, хранившийся среди черновиков Франкёра. F-Pc MS.1961 (2). P. [96]



Пример 78. Доверньь. «Канента». Увертюра (фрагмент). Paris: gravée par le Sr Hüe [1760]. F-Pn Vm^2. 452. P. 1



Пример 79. Доверньи. «Эней и Лавиния». III акт, 4 сцена. Эпизод ярости. Paris: gravée par le Sr Hüe [1758]. F-Pn Vm^2. 450. P. 105–106



Пример 80. Довернь. «Эней и Лавиния». II акт, 5 сцена. Речитатив Тени Дидоны «Arrête Lavinie!». Paris: gravée par le Sr Hüe [1758]. F-Pn Vm^2. 450. P. 72



Пример 81. Доверньь. «Эней и Лавиния». II акт, 1 сцена. Монолог Лавинии «Toy, qui souvent nous marques ta presence» (инструментальное вступление).
Paris: gravée par le Sr Hüe [1758]. F-Pn Vm^2. 450. P. 39



Пример 82. Доверньь. «Канента». I акт, 4 сцена. Ариозо Цирцеи «Venez transports cruels, implacable fureur». Paris: gravée par le Sr Hüe [1760]. F-Pn Vm^2. 452. P. 34



Пример 83. Кардонн. «Омфала». IV акт, 4 сцена. Монолог Аргины «Quel transport saisit mes esprits!» (редакция Ж. Дюбрюка). Centre de musique baroque de Versailles: Collection Opéra numérique, 2021. P. 365



Пример 84. Бертон, Лаборд. «Амадис Гальский». I акт, 1 сцена. Фрагмент речитативного диалога Флорестана и Амадиса. F-Pc D. 1034. P. 31



Примеры 85–86. Бертон, Лаборд. «Амадис Гальский». I акт, 1 сцена. Ария Амадиса «Ah, que l'amour» и каватина «Fut-il jamais amant plus fidele» (фрагменты). F-Pc D. 1034. P. 33–34; 47




Ah que l'A=mour que l'Amour pa=roit char=
=mant, que l'Amour paroit charmant, Mais! helas! helas!
Col Basso


47.
Cavatina.
Larghetto amoroso.
Corni.
Flauti.
Violini.
Amadis.
Fut-il jamais A=mant plus fi=dele. plus fi=
Larghetto amoroso.

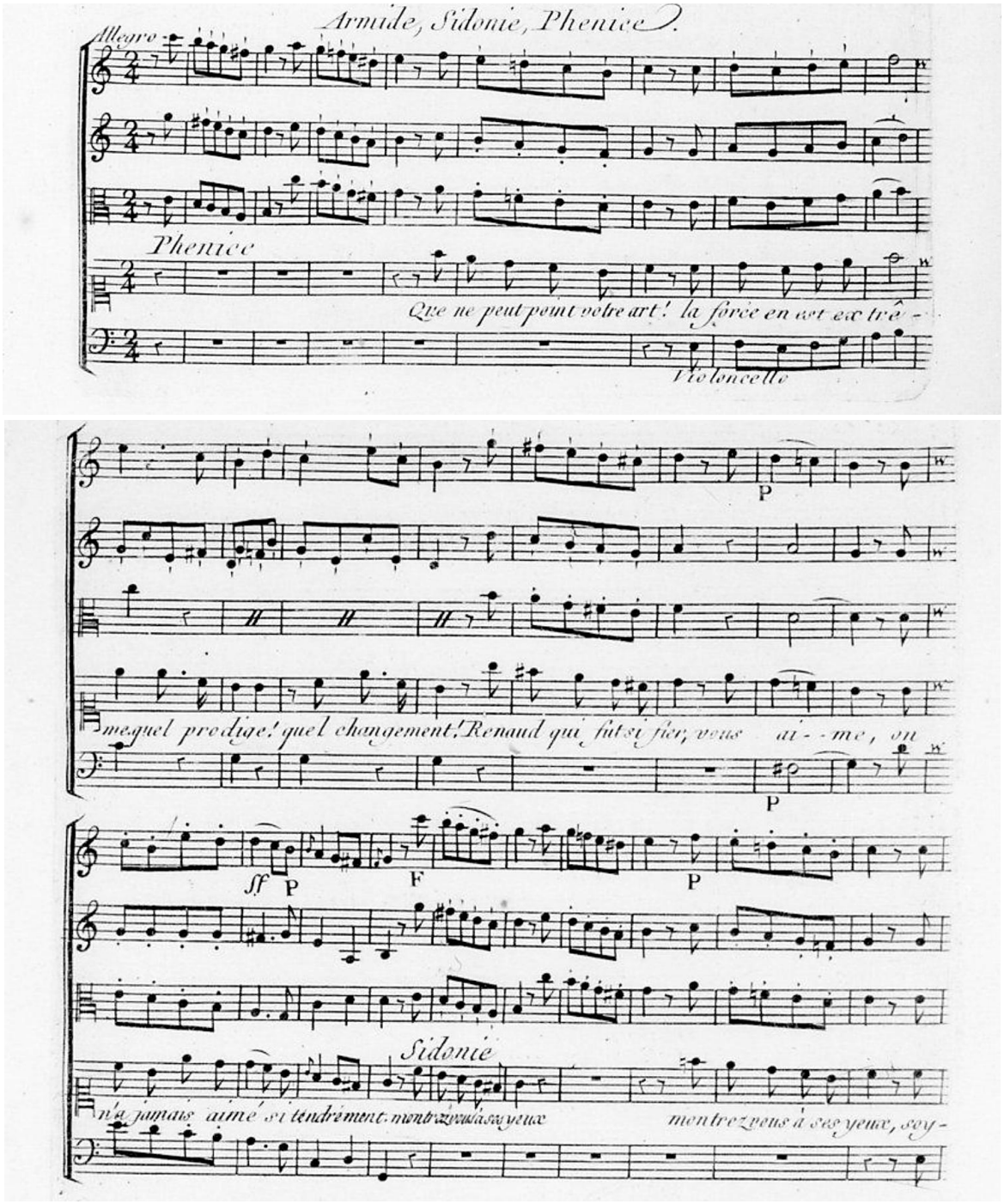
Пример 87. Бертон, Лаборд. «Амадис Гальский». I акт, 3 сцена. Речитативный дуэт Флорестана и Коризанды. F-Pc D. 1034. P. 108



Пример 88. Глюк. «Армида». III акт, 4 сцена. Ариозо Армиды «Ô ciel! Quelle horrible menace». Paris: gravée par M^{me}. Lobry, [1777]. F-Pn Vm^{2}. 499. P. 163



Пример 89. Глюк. «Армида». III акт, 2 сцена. Ариетта Фенис и Сидонии «Que ne peut point votre art?». Paris: gravée par M^{me}. Lobry, [1777]. F-Pn Vm^{2}. 499. P. 119–120



Пример 90. Пиччинни. «Атис». III акт, 9 сцена. Эпизод смерти Атиса. Paris: gravé par Le Roy [1780]. F-Pn Vm^2. 510. P. 297–298



Пример 91. Атис». I акт, 4 сцена. Диалог Сангарды и Дорис. Paris: P. de Lormel, 1783. P. 13

SCENE IV.

SANGARIDE & DORIS.

SANGARIDE.

ATys ne connoît point les tourments amoureux;
Atys eſt trop heureux !

DORIS.

Que je vous plains !

SANGARIDE.

Son cœur paiſible
Fuit l'Amour, & craint ſes appas.

Je le ſais, j'y conſens ; je veux, s'il eſt poſſible ;
Qu'il ſoit encor plus inſenſible.
S'il me pouvoit aimer, que deviendrois-je, hélas ?
C'eſt mon plus grand bonheur, qu'Atys ne m'aime pas.
Qu'Atys ne m'aime pas ! ô devoir inflexible !

AIR.

Eſt-il un deſtin plus cruel ?
Ah ! qui fut jamais plus à plaindre ?
Charme d'un amour mutuel,
Je me vois réduite à vous craindre.
Le cœur d'Atys eſt le ſeul bien
Où mon cœur en ſecret aſpire ;
J'adore Atys, & je déſire
Que jamais Atys n'aime rien !
Atys, pour qui ſeul je reſpire !
Eſt-il un deſtin plus cruel ? *&c.*

Пример 92. «Атис». III акт, 6 сцена. Квартет Атиса, Сангариды, Кибелы и Селенуса. Paris: P. de Lormel, 1783. P. 48

ATYS,
Vous eût gardé ſa foi.

CYBELE, à Célœnus.

Elle a ſu plaire ; elle eſt trop criminelle.

ATYS.

Son crime eſt d'être belle.

CÉLŒNUS, à part.

Elle eſt encor plus belle.

SANGARIDE.

Hélas ! quel excès de rigueur ?

ATYS, SANGARIDE.

A quel affreux ſupplice
Je ſens livrer mon cœur !

CYBELE.

ENSEMBLE. L'un & l'autre eſt complice :
Ils ont percé mon cœur.

CELŒNUS.

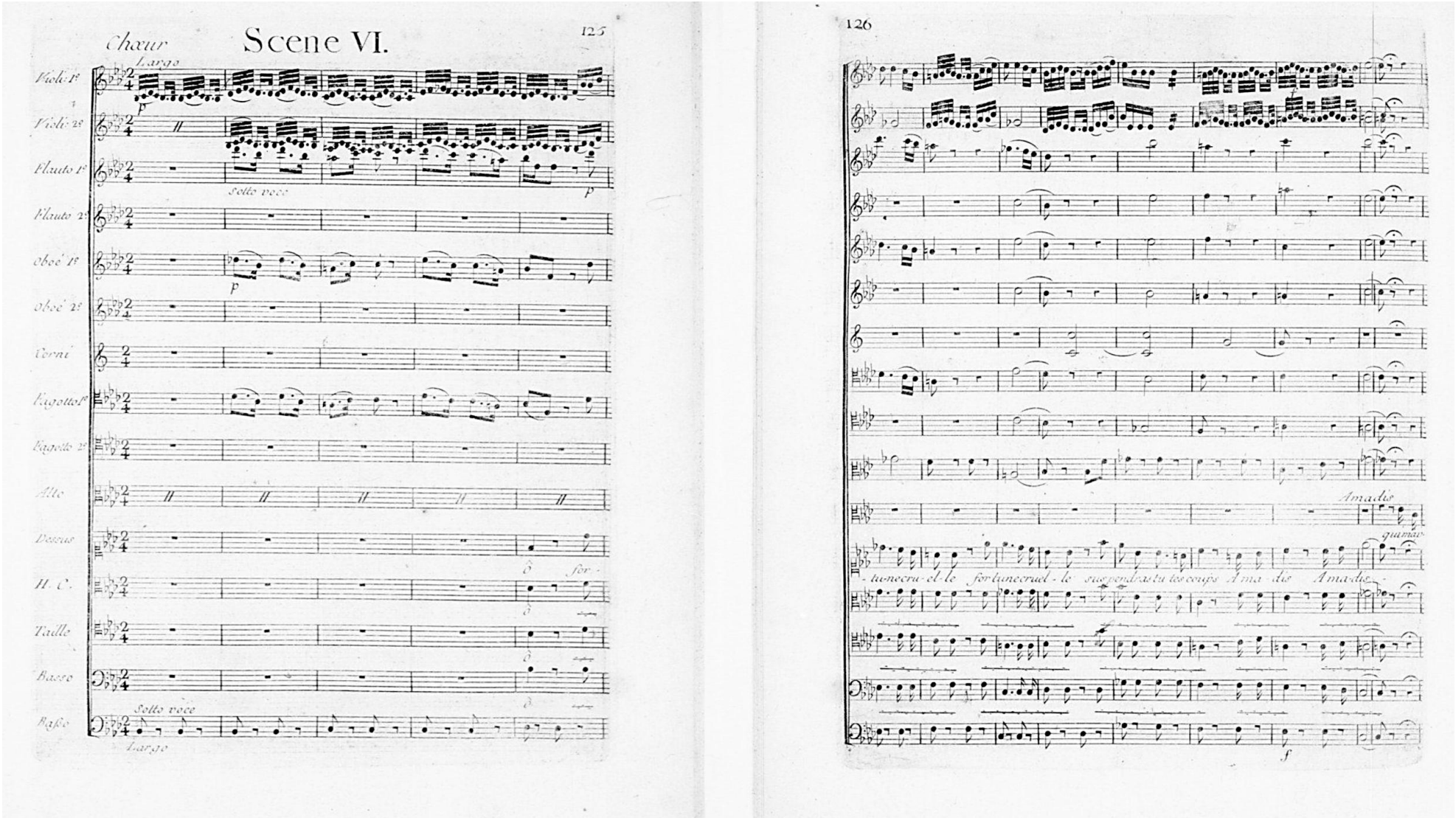
A quel affreux ſupplice
Je ſens livrer mon cœur.

Примеры 93–94. Бах. «Амадис Гальский». Увертюра (фрагмент); I акт, сцена 1. Монолог Аркабонны (инструментальная прелюдия) // Amadis des Gaules <…>. Paris: Sieber. 1780. P. 1; 30. F-Pn VM^2.478




ACTE I.
Scene I.re
Arcabonne Seule
Moderato
Violino 1.i
Violino 2.i
Oboï
Corni
Fagotti
Viola
Basso

Пример 95. Бах. «Амадис Гальский». I акт, сцена 6. Хор демонов «O! fortune cruelle!» // Amadis des Gaules <…>. Paris: Sieber. 1780. P. 125–126. F-Pn VM^2.478.



Пример 96. Бах. «Амадис Гальский». I акт, сцена 5. Ария Амадиса «Je ne verrai plus ce que j'aime» // Amadis des Gaules <…>. Paris: Sieber. 1780. P. 115–116. F-Pn VM^2.478



Пример 97. Бах. «Амадис Гальский». II акт, сцена 3. Эпизод пророчества тени Ардана Канила «Ah! tu me trahis, malheureuse!» // Amadis des Gaules <…>. Paris: Sieber. 1780. P. 191. F-Pn VM^2.478. *Состав оркестра: Fl., Ob., Tbn., Fag., b.c.*



Пример 98–99. Госсек. «Тезей». IV акт, 1 сцена. Инструментальная прелюдия и Монолог Медеи «Ah! faut-il me venger». F-Pn Rés. Vm^2. 2360. P. 315–316; 318–319





Пример 100. Госсек. «Тезей». I акт, 5 сцена. Хор «O Minerve! Arrêtez la cruelle furie!». F-Pn Rés. Vm^2. 2360. P. 91–92



Пример 101. Госсек. «Тезей». I акт, 7 сцена. Речитатив Эгея «Mais je suis roi, belle princesse…» (фрагмент). F-Pn Rés. Vm^2. 2360. P. 129–131



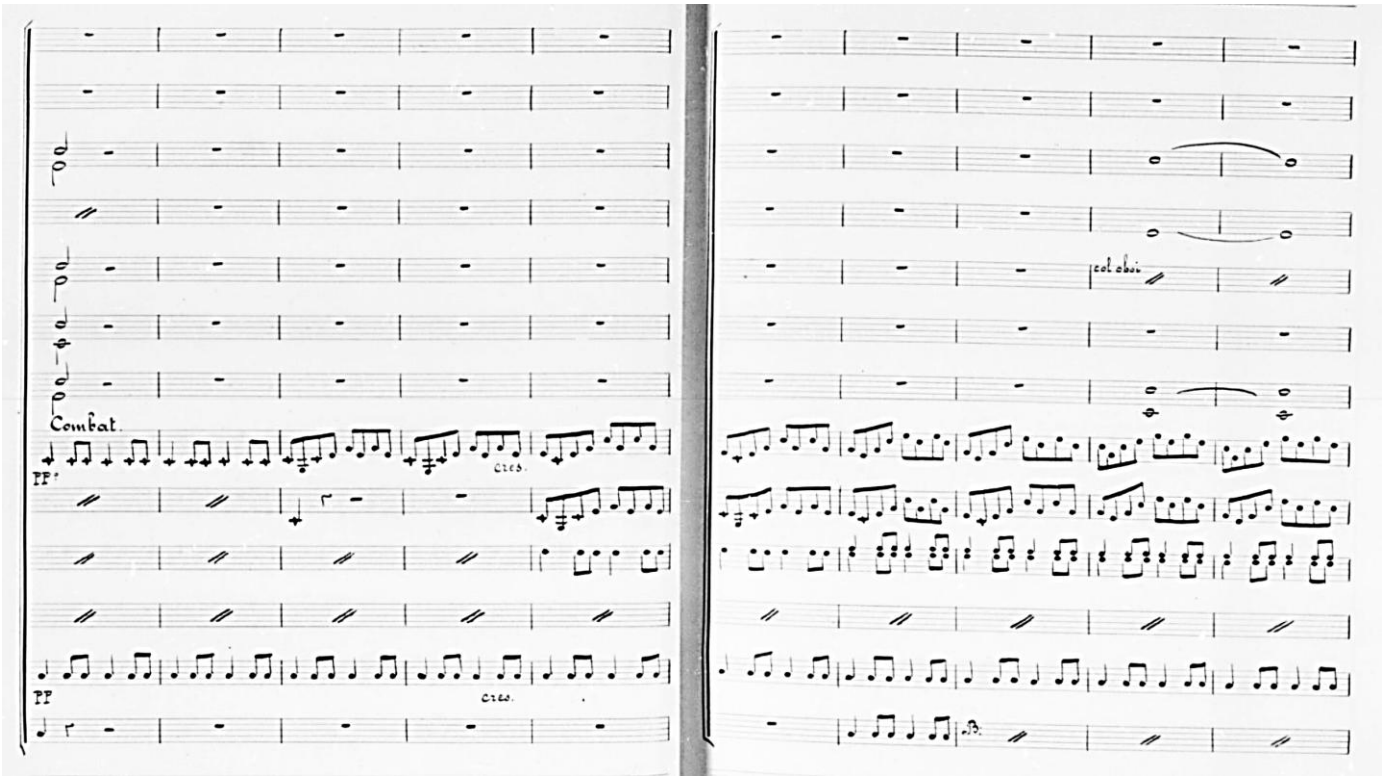
Пример 102. Госсек. «Тезей». I акт, 7 сцена. Ария Эгея «Faites grace à mon âge». F-Pn Rés. Vm^2. 2360. P. 131–132



Примеры 103–106. Госсек. «Тезей». Увертюра. F-Pn Rés. Vm^2. 2360. P. 1–24
Раздел первый. «Сигнал к битве»



Раздел второй. «Битва»



Раздел третий. «Молитвы жриц во время битвы»





Пример 107. Госсек. «Тезей». I акт, 1 сцена. Хор «Avançons, avançons, que rien ne nous étonne». F-Pn Rés. Vm^2. 2360. P. 41



Приложение 8. Переводы королевских указов 1713–1714 годов

1. Правила, касающиеся порядка проведения спектаклей (Règlement concernant la police du spectacle)[350] 11 января 1713 года

Как было доведено до сведения Его Величества Короля, после смерти господина Люлли в Королевской академии музыки стали наблюдаться нарушения распорядка и дисциплины, и все усилия попечителей пресечь их оказались бессильны. Из-за возникшей неразберихи Академия обременена значительными долгами, в связи с чем публика была вынуждена лишиться тех зрелищ, которые столь долгое время доставляли ей удовольствие. Засим Его Величество, желая прекратить подобные неудобства, установил настоящие Правила, которым надлежит в точности следовать:

Статья 1. Господин де Франсин — один из обладателей привилегии на упомянутую Академию и ее директор — позаботится о найме лучших вокалистов, танцовщиков и инструменталистов, которых он сможет найти. Ни один из указанных исполнителей не будет зачислен в штат без одобрения господина Детуша, генерального инспектора (inspecteur général).

Статья 2. Для того, чтобы подготовить кадры на смену тем, кто со временем покинет театр, будет создана школа для музыкальных исполнителей и танцовщиков. Зачисленные в нее будут обучаться бесплатно.

Статья 3. Все лица, задействованные в постановке, должны находиться в положенном им месте и в указанное время как на самих спектаклях, так и на репетициях, — в противном случае им причитается штраф в размере трех ливров (все средства, полученные с этого и других штрафов, будут отчисляться в Главный госпиталь[351]).

---

[350] Текст этого и следующего указов был записан в «Памятных заметках, повествующих об истории Королевской академии музыки, называемой Оперой, с момента ее основания в 1669 году до 1758 года включительно» («Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique vulgairement l'opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusques et compris l'année», 1758). Ныне этот анонимный документ хранится в Королевской библиотеке Брюсселя (Коллекция Франсуа-Жозефа Фетиса; шифр MS II. 4833, Fétis 3842; P. 19–38). Перевод выполнен по печатному изданию текста, опубликованному в первом томе «Истории Оперы» Дюрея де Нуанвиля [20; *108–117*; *125–146*].

[351] Главный госпиталь (Hôpital général de Paris) — крупнейшее государственное благотворительное учреждение эпохи Старого режима, созданное Людовиком XIV для содержания и лечения нищих, инвалидов и сирот. В ведомство Госпиталя входили парижские

Статья 4. Певцы и танцовщики обязаны исполнять те роли или выходы, которые им будут предложены, будь то ведущая роль или партия дублера. В противном случае они будут лишены месячного жалования, а после повторного нарушения уволены.

Статья 5. Если кто-либо из певцов, танцовщиков или оркестрантов будут шуметь и тем самым нарушат порядок во время проведения спектакля, на него будет наложен штраф в размере 6 ливров, а в случае повторного нарушения он будет немедленно уволен[352].

Статья 6. Указанные лица, занятые на службе в Академии, не могут отсутствовать без разрешения директора под угрозой штрафа в размере 6 ливров. В случае болезни они обязаны заблаговременно предупредить о необходимости замены, чтобы не сорвать рабочий процесс.

Статья 7. Аналогичным образом указанные лица не могут выйти на пенсию или взять отпуск без предварительного заявления за три месяца до увольнения под страхом наказания, тяжесть которого будет зависеть от обстоятельств.

Статья 8. Поскольку число певцов и танцовщиков, артистов хора и оркестра всегда должно поддерживаться в соответствии с настоящими Правилами, генеральный инспектор будет следить за тем, чтобы вакантные места немедленно заполнялись достойными кандидатами.

Статья 9. Жалование певцов, танцовщиков и хористов обоего пола, а также оркестрантов устанавливается и остается неизменным в соответствии с положениями, закрепленными в настоящих Правилах; размер этих выплат не может быть ни увеличен, ни уменьшен[353].

больницы и приюты для бедных, тюрьмы для бездомных и преступных элементов, Дом инвалидов для армейских ветеранов и Приют для подкидышей. Финансирование этих заведений осуществлялось за счет королевской казны, а также пожертвований, доходов от имений и разного рода штрафов.

[352] В постановлениях 1713–1714 годов сроки повторного нарушения не оговариваются, однако скорее всего речь идет о рецидивистах, нарушивших правила в течение месяца.

[353] В начале XVIII века гонорары ведущих артистов театра составляли 1500–2000 ливров в год (то есть около 125–170 ливров в месяц) в зависимости от роли и количества спектаклей, тогда как гонорар исполнителей ролей второго плана, а также артистов хора и оркестра варьировался от 300 до 800 ливров в год [235].

Статья 10. В соответствии с данным указом будет составлен перечень всех певцов, танцовщиков и хористов обоего пола, а также оркестрантов с указанием назначенного им жалования, которое будет выплачиваться каждому в порядке, предписанном настоящими Правилами. В случае необходимости замены кого-либо из указанных лиц, новое имя будет внесено в данный список после одобрения директором (directeur) и синдиками (sindics)[354], а также утверждения генеральным инспектором.

Статья 11. Все певцы, танцовщики, хористы и оркестранты будут получать жалование ежемесячно (в последний день месяца) в полном размере согласно указанному выше перечню. Рабочие сцены и машинисты будут получать гонорар в конце каждой недели в размере причитающейся им суммы. Выплата жалования не может быть отложена ни по каким причинам, кроме штрафа, наложенного в соответствии с настоящими Правилами на кого-либо из работников; в этом случае сумма штрафа будет вычтена из жалования. Генеральный инспектор будет тщательно следить за исполнением этой статьи и по окончании каждого месяца предоставлять отчет о произведенных выплатах (подписанный им, директорами и синдиками), а также отдельный отчет об оставшихся в кассе средствах, также утвержденный им и подписанный.

Статья 12. Будет создан фонд в размере 13000 ливров, предназначенный для поощрения певцов, танцовщиков и хористов обоего пола, а также оркестрантов сообразно их способностям и заслугам. Список премий будет составлен и утверждён в той же форме, что и список окладов, и ни одно изменение в нем не может быть сделано без предварительного доклада генерального инспектора.

Статья 13. Также будет создан фонд в размере 10000 ливров (включая тот, что уже был выделен Академии согласно патенту от 8 января 1713 года) для пенсионных выплат тем певцам, оркестрантам и танцовщикам, которые после пятнадцати лет службы по причине недееспособности или из-за болезни будут вынуждены оставить работу. Размер пенсий будет рассчитан следующим образом. Тем, у кого жалование составляет 1500 ливров, будет назначена пенсия в размере 1000 ливров; если жалование составляет 1200 ливров или меньше, полагается пенсия в размере половины от суммы заработка. Фонд в 10000 ливров не может быть увеличен. Таким образом, если средства фонда будут исчерпаны

[354] Во французских исторических документах XVII — начала XVIII веков синдиком называли члена правления или управляющего делами какой-либо корпорации, имеющий королевский патент — например, театра. См. [58, *66*].

к тому моменту, когда появятся новые претенденты на пенсию, они смогут получать выплаты только после освобождения мест в фонде по ходатайству генерального инспектора. Если же средства фонда в размере 10000 ливров не будет полностью использованы (по причине кончины пенсионеров или нехватки претендентов), оставшиеся средства будут возвращены в общую кассу.

Статья 14. После каждого представления генеральный инспектор ознакомится со всеми счетами и в присутствии попечителей поставит подпись под каждым из пунктов или на каждом листе (при этом один из указанных листов он оставляет себе).

Статья 15. В случае досрочного снятия спектакля из программы по распоряжению начальства, исполнители, а также другие сотрудники Академии получат только половину обещанного жалования и премии за тот период, что спектакль не исполнялся.

Статья 16. Жалование поэтов и композиторов будет выплачиваться в соответствии с доходом от исполнений их сочинений: за каждое из первых десяти представлений поэт и композитор получат по 100 ливров; за каждое из последующих двадцати представлений поэту и композитору положено по 50 ливров. Однако [указанная сумма] будет выплачена только в том случае, если их произведения будут исполняться без перерыва. Если же по причине неуспеха постановки количество исполнений не достигнет десяти–двенадцати, то создатели поэтического текста и музыки не смогут претендовать на выплату после прекращения постановки. Кроме того, все указанные сочинения, независимо от количества постановок, остаются в собственности Академии и могут быть возобновлены, — авторы же неправомочны требовать за это вознаграждение.

Статья 17. Указанные авторы смогут [свободно] заходить в театр только во время представления их сочинений, дабы контролировать процесс исполнения; входить сюда в другое время и по иной причине им запрещается.

Статья 18. Ни одно новое произведение не будет принято и исполнено без предварительного рассмотрения и одобрения уполномоченных на это лиц. Также нельзя будет возобновить спектакль без согласования с генеральным инспектором.

Статья 19. Генеральный инспектор будет следить, чтобы в согласии с установленными запретами на сцену выходили только те, кто задействован в спектакле. Певцы и танцовщики выходят на сцену только в соответствующем [их роли] костюме и только в тот момент, когда это необходимо. Артисты мужского пола не должны входить в женские гримерные, равно как артистки — в мужские гримерные или в оркестр. В целом необходимо соблюдать должные порядок и благопристойность.

Составлено и подписано в Версале 11 января 1713 года.

Подпись: Людовик. *Ниже*: Фелипо[355]

2. Королевский указ о внутреннем и внешнем порядке проведения спектаклей (Ordonnance du roi concernant la police intérieure et extérieure du spectacle) 19 ноября 1714 года

Именем Короля.
Король, согласно решению, принятому сегодня Его Советом, разрешил споры, возникшие между владельцами привилегии Оперы и правопреемниками оной, и по сему случаю счел необходимым внести некоторые изменения и дополнения в Правила, касающиеся [внешнего] управления и внутреннего устройства означенной Академии, предписанные Указом 1713 года. Его Величество отменил упомянутые Правила и повелел следующее:

Статья 1. Уполномоченные представители кредиторов Оперы и правопреемники ее привилегии, должны собраться для выборов и назначения путем голосования двух синдиков. Один из них будет наблюдать за проведением репетиций и представлений, и артисты, артистки, служащие и рабочие сцены будут подчиняться непосредственно ему. Другой синдик будет заботиться о хранилище (le magasin) театра[356], кассе (la caisse) и обо всем, что к ним относится.

---

[355] Имеется в виду Луи Фелипо, граф де Поншартрен — королевский советник, занимавший в 1713 году пост Канцлера Франции. Как один из наиболее приближенных к монарху лиц, Фелипо подписывал все государственные акты, королевские указы и законы.

[356] В театральной практике того времени «le magasin» — общее название всех служебных помещений театра, в которых хранились декорации, костюмы, реквизит и машины, рукописные материалы для постановок (оркестровые партии, копии ролей и дирижерские партитуры), а также находились залы для репетиций.

Если вышеназванные лица не выберут синдиков в ближайшее время, таковые будут назначены в принудительном порядке.

Статья 2. Обязанности других уполномоченных представителей ограничатся тем, что в конце каждого месяца они будут заслушивать доклад синдиков, ответственных за работу театра, его кассу и хранилище: в нем последние должны будут отчитаться о проделанной работе.

Статья 3. Вместе с тем, упомянутые уполномоченные представители, а также господин Детуш, генеральный инспектор, могут присутствовать на обсуждении отчета о доходах каждого отдельно взятого представления, а в случае болезни или непредвиденных обстоятельств у одного из двух синдиков, их заменят другие уполномоченные, предварительно уведомив об этом.

Статья 4. Артисты, артистки и оркестранты должны в точности исполнять всё, что скажет генеральный инспектор и осуществляющий вместе с ним инспекцию синдик. Обязанности должностных лиц описаны ниже.

Статья 5. План спектаклей на будущий год должен быть утвержден за шесть месяцев до премьеры того сочинения, которое будет открывать концертный сезон; таким образом, список зимних спектаклей должен быть составлен не позднее пасхальной седмицы, а список летних — в течение ноября. План, заверенный генеральным инспектором, утверждается синдиком.

Статья 6. Зимние представления всегда будут начинаться с новой трагедии, которая должна быть подготовлена вместе с костюмами и декорациями к 10 или 13 октября, чтобы ее можно было представить публике не позднее двадцатого числа того же месяца.

Статья 7. Если в течение двух недель новое сочинение не будет приносить прибыль, его следует заменить заранее согласованной старой оперой господина Люлли; по возможности возобновление должно быть подготовлено к тому же сроку, что и новое произведение. Однако если окажется, что исполнение нового произведения все же можно продлить до Великого поста, то вместо оперы господина Люлли (которую не стоит лишний раз изнашивать) лучше представить третье произведение, о чем будет сказано в статье 9.

Статья 8. Что касается летних спектаклей, то, если последнее произведение из зимнего списка не может быть продлено на период после Пасхи, [летний сезон]

всегда будет начинаться на следующий день после Квазимодо[357] новой трагедией или же оперой господина Люлли; затем последует балет.

Статья 9. В дополнение к четырем вышеупомянутым операм — двум зимним и двум летним — на каждый из сезонов также будет подготовлено по третьему произведению на случай, если другие провалятся.

Статья 10. Чтобы предотвратить неудобства, которые неоднократно возникали из-за внезапного провала идущих на сцене опер, синдику в первые же дни исполнения нового сочинения следует позаботиться о распределении ролей и оркестровых партий следующей постановки. Поэтому, как только будет утвержден репертуарный план на зимний и летний сезоны, тот должен подготовить и незамедлительно раздать экземпляры ролей и оркестровых партий тех трех сочинений, которые было решено представить публике.

Статья 11. Если не позаботиться об ускорении репетиционного процесса (который авторы имеют обыкновение откладывать), можно не успеть подготовить следующие сочинения к установленному сроку. Поэтому, как только новое произведение перестанет пользоваться успехом и окажется под угрозой провала, следует провести первую репетицию выбранного на замену произведения. Последующие репетиции будут проводиться с интервалом в два-три дня без перерыва, так что последняя генеральная репетиция должна состояться не позднее, чем на пятнадцатый день после первой, а по возможности и раньше. После завершения репетиций дирижер и хормейстер забирают у певцов и оркестрантов тексты ролей и партий и возвращают их в хранилище.

Статья 12. Согласно опыту, небрежное руководство репетиционным процессом нередко сильно вредит успеху постановки. Поэтому создатель оперы, если сочтет нужным, может самостоятельно руководить репетициями и дирижировать оркестром (в том числе — во время представлений), при этом без его согласия никто не имеет права вмешиваться в этот процесс.

Статья 13. Поэтические тексты, предназначенные для музыкального воплощения, должны быть предварительно рассмотрены компетентными лицами, прежде чем композитор начнет работу над ними.

---

[357] Квазимодо — первое воскресенье после Пасхи.

Статья 14. Как только поэтический текст будет одобрен, его утвердит постановлением синдик и заверит генеральный инспектор. Поэт обязан указать композитора, которого он намерен привлечь к работе; в противном случае выбор сделают за него.

Статья 15. Когда музыка будет сочинена, композитор обязан представить ее в полностью готовом виде для оценки компетентным лицам, как предписано статьей 13. Это следует сделать за шесть месяцев до премьеры произведения.

Статья 16. Авторам пятиактных трагедий — как поэтам, так и композиторам — будет выплачиваться жалование из доходов от исполнений их сочинений: за каждое из первых десяти представлений поэт и композитор получат по 100 ливров; за каждое из последующих двадцати представлений поэту и композитору положено по 50 ливров. Однако [указанная сумма] будет выплачена только в том случае, если их сочинения будут исполняться без перерыва[358]. Если же по причине недовольства публики сочинения будут сняты раньше оговоренного срока, то создатели поэтического текста и музыки не смогут претендовать на выплату после прекращения постановки. Более того, все указанные сочинения, независимо от количества постановок, остаются в собственности Академии и могут быть возобновлены, — авторы же неправомочны требовать за это вознаграждение.

Статья 17. То же правило будет распространяться на балеты и трехактные оперы, с той лишь разницей, что их создателям — поэтам и композиторам — будет выплачено только 60 ливров за каждое из первых десяти представлений и 30 ливров за каждое из последующих двадцати.

Статья 18. Певцы и певицы, танцовщики и танцовщицы, а также оркестранты могут быть приняты в Оперу только после того, как продемонстрируют свое мастерство в нескольких выступлениях и получат одобрение публики. Их зачисление в штат, как и увольнение, возможны только по распоряжению синдика и с согласия генерального инспектора.

Статья 19. Ни один певец или певица не будут приняты в штат, если они не обладают достаточными музыкальными знаниями, чтобы самостоятельно разучивать порученные им роли и партии, — исключение можно сделать лишь для перспективных кандидатов. В этом случае они будут обязаны в течение года

[358] О принципе программирования оперных сезонов сериями см. сноску 22 в первой главе.

достичь того же уровня мастерства, что исполнители, уже служащие в театре; в противном случае они будут уволены.

Статья 20. Число певцов и певиц в основном составе и в хоре, танцовщиков и танцовщиц, оркестрантов и прочих сотрудников будет утверждено отдельным списком, который нельзя будет дополнить или сократить кроме как в качестве исключения для редкого дарования.

Статья 21. Все певцы и певицы за исключением ведущих восьми солистов[359] будут обязаны служить и петь в хорах, даже если им будет поручена какая-либо небольшая роль, после исполнения которой они вернутся на свои обычные места.

Статья 22. Распределение ролей и танцевальных выходов производится синдиком по распоряжению генерального инспектора и после одобрения композитором. Если это не новая опера, певцы, певицы и танцовщики занимают назначенные им ранее места и исполняют свои роли, не имея возможности уклониться ни под каким предлогом; в противном случае при первом нарушении им будет назначен штраф в размере 6 ливров, при втором их лишат месячного жалования а после третьего — уволят.

Статья 23. Также они должны играть, танцевать и петь в костюмах, отведенных им для [исполнения] роли, и не имеют права требовать другие.

Статья 24. Если некоторые артисты, артистки и оркестранты будут шуметь и тем самым нарушат порядок во время проведения спектакля, на них при первом нарушении наложат штраф в размере 6 ливров, при втором их лишат месячного заработка, а после третьего — уволят.

Статья 25. Все певцы и певицы, танцовщики и танцовщицы, а также оркестранты не смогут покинуть рабочее место или взять отпуск без предварительного заявления за три месяца — под угрозой наказания, которое будет зависеть от обстоятельств. Если кто-либо из них самовольно или по прихоти покинуть Оперу, они будут навсегда исключены и не смогут вернуться, вне зависимости от их заслуг и обстоятельств, которыми они руководствовались.

---

[359] Среди исполнителей Королевской академии музыки существовало строгое разделение на «ранги» (sujets). Если говорить о вокалистах, восемь исполнителей (четыре певицы и четыре певца) принадлежали к числу «премьеров» (les huit premiers sujets de l’Académie). Остальные, как упомянуто в приведенной статье, исполняли эпизодические роли и, одновременно, пели в хоре.

Статья 26. Должности дирижера (batteur de mesure) и учителя пения (maître de musique pour les acteurs et actrices), ранее объединенные, теперь отделят и разграничат, поскольку эти обязанности не может исполнять один человек.

Статья 27. Должность дирижера теперь не будет ограничиваться, собственно, дирижированием, — он должен будет не только отбивать такт во время представлений и репетиций, но и следить за всеми оркестрантами, за тем, чтобы они вовремя были на своих местах и не покидали их во время спектакля. Также он будет информировать генерального инспектора и синдика о любых замеченных нарушениях для их устранения.

Статья 28. Не менее трех раз в неделю, ровно в 9 утра, учитель пения обязан находиться в театре, где ему будут предоставлены комната или зал для разучивания и прогона партий с певцами. Также он будет проверять партии у тех, кто плохо знает музыкальный текст. На всех репетициях он должен приходить в Оперу одним из первых и следить, чтобы хористы были облачены в костюмы и готовы к выходу на сцену. Во время спектакля он, стоя в одной из кулис с режиссерской партитурой (le papier)[360], будет столь же внимательно следить за своевременностью выхода хора и отбивать такт, а также информировать генерального инспектора и синдика о любых проблемах, которые могут возникнуть в рамках его ведомства.

Статья 29. Балетмейстер (maître de ballet) будет работать как обычно, отвечая за постановку танцев и балетов в каждом оперном спектакле и распределяя танцевальные партии между исполнителями после их утверждения синдика и генеральным инспектором. Балетмейстер будет показывать и разучивать танцевальные движение с исполнителями сам, либо этим будет заниматься его помощник (maître de salle de danse). Они должны присутствовать вдвоем на всех репетициях и спектаклях, чтобы проследить за исполнением танцев и за выполнением танцовщиками и танцовщицами своих обязанностей; в случае каких-либо нарушений им следует сообщить об этом генеральному инспектору

[360] Скорее всего, в руках учителя пения был «journal de régie» — рабочий экземпляр либретто постановки, в котором фиксировались имена исполнителей спектакля (в том числе все замены), точная последовательность сцен и реплик персонажей с учетом сделанных купюр и дополнений (чтобы отслеживать порядок выхода певцов и танцовщиков), отмечались моменты вступления и пауз у оркестра, а также делались пометки технического характера, касающиеся смены декораций, подготовки машин, необходимого освещения и т. д. Описание подобного рода журналов см. у Кампардона: [141, *304*].

и синдику. Помощник балетмейстера обязан также три раза в неделю, в 9 часов утра, находиться в репетитории, чтобы заниматься с танцорами и певцами; балетмейстер же должен следить за процессом репетиций и присутствовать на них как можно чаще.

Статья 30. Все певцы и певицы, включая исполнителей заглавных ролей, дублеры и дублерши, хористы и оркестранты, а также танцоры и танцовщицы, обязаны приходить на репетиции в точно назначенные место и время. За первое нарушение они будут оштрафованы на 6 ливров, за второе лишатся месячной зарплаты, за третье будут уволены. Более того, певцы и певицы не имеют права репетировать свои роли и партии, читая по бумаге: они должны знать их наизусть.

Статья 31. Все участники, помня о вышеуказанных штрафах, обязаны пунктуально являться на спектакли и не имеют права пропускать их, если на то не будет разрешения, подписанного синдиком и заверенного генеральным инспектором. В случае болезни они должны немедленно уведомить о ней, чтобы им нашли замену.

Статья 32. Поскольку опера должна начинаться в четверть шестого вечера, певцы, танцоры и оркестранты, выступающие в прологе, обязаны быть на сцене или занять место в оркестре для выступления ровно в пять часов, сразу же после звонка.

Статья 33. Всем остальным исполнителям, которые должны петь или танцевать в спектакле, следует находиться возле сцены в то же время и быть готовыми сразу выйти, как только настанет их очередь. Они не могут препоручить свои вокальные или танцевальные партии кому-либо другому без разрешения синдика и генерального инспектора.

Статья 34. Помня о том, что некоторые спектакли чуть было не отменились из-за внезапной болезни некоторых исполнителей, дублеры и дублерши обязаны присутствовать на всех спектаклях в течение года, чтобы при необходимости заменить выступающих.

Статья 35. Певцам и танцорам категорически запрещается появляться на сцене в какой-либо иной одежде, кроме сценической, и не в тот момент, в который следует. Никто из них не должен оставаться за кулисами или заходить в оркестр, равно как никто из артистов мужского пола не должен входить в женские

гримерные, а ни одна из исполнительниц не должна входить в мужские; все это повлечет за собой те же наказания, что были описаны выше.

Статья 36. Фонд, предназначенный для выплаты жалований певцам, певицам, танцорам, оркестрантам, дирижеру, учителю пения, балетмейстеру и его помощнику, переписчику, а также художнику-оформителю, двум рабочим сцены и портному, не может превышать сумму в 68 000 ливров, как было оговорено ранее.

Статья 37. Жалование всех певцов, танцоров, оркестрантов и других лиц будет зависеть от их заслуг и должности — в соответствии с правилами, установленными в 1713 году, его нельзя будет увеличить. Средства, освободившиеся в связи с заменой или увольнением исполнителей и исполнительниц, а также других нарушителей порядка, будут направлены в фонд, либо использованы для найма новых сотрудников с выдающимися талантами, либо — в порядке исключения — послужат вознаграждением, чтобы те, кто проявил усердие и мастерство, впредь приносили еще больше пользы. Все это может быть сделано только по распоряжению синдика и с одобрения генерального инспектора.

Статья 38. Надбавки, предоставленные государством с 1713 по 1714 год, будут сохраняться до тех пор, пока их получатели занимают свои должности. Однако если кто-то из них уволится, выплаты будут аннулированы без возможности руководства распорядиться ими в пользу другого сотрудника. Таким образом, надбавки, назначенные в 1713 и 1714 годах, с течением времени будут полностью отменены.

Статья 39. Пенсии, выплачиваемые певцам, певицам, танцорам и оркестрантам, находящимся в отставке, не могут превышать 10000 ливров, включая 4330 ливров, выделенных указом от 24 декабря 1712 года на те же пенсионные выплаты; сумма пенсии не может быть увеличена ни по какой причине, поэтому как только количество пенсионеров достигнет лимита, следующие кандидаты будут вынуждены ждать, пока не освободится вакантное место.

Статья 40. Исполнители и другие сотрудники, согласно правилам 1713 года, могут получить статус пенсионера только в том случае, если по прошествии пятнадцати лет непрерывной службы они окажутся недееспособными по причине болезни, старости или по иным обстоятельствам.

Статья 41. Если случится так, что кто-то из певцов, певиц и других лиц получит увечья во время службы в Опере, правило пятнадцати лет отменяется, и им незамедлительно будет назначена пенсия.

Статья 42. Размер каждой пенсии устанавливается следующим образом: 1000 ливров выплачивается тем, кто получал жалованье в размере 1500 ливров; для всех остальных сумма пенсии будет составлять половину от получаемого ими ежегодно жалования; при этом вознаграждения, получаемые ими ранее сверх жалования, при расчете пенсии не учитываются.

Статья 43. Выплата жалований и вознаграждений артистам и другим служащим Оперы будет производиться регулярно в конце каждого месяца в кассе Академии (находящейся в служебном помещении) в присутствии синдика, который будет лично контролировать процесс выдачи причитающейся работникам суммы. Тем же образом в конце каждой недели будет происходить выплата жалования рабочим сцены и персоналу, обслуживающему машины и декорации. Каждый из сотрудников будет обязан прийти в кассу в указанные дни и часы, поскольку кассир не имеет права выносить из нее средства; также сотрудники должны подтвердить получение суммы (из которой будут удержаны возможные штрафы), поставив свою подпись. Что касается пенсий, они будут выплачиваться поквартально, каждые три месяца, в том же месте и тем же способом.

Статья 44. В случае отмены представлений из-за непредвиденных обстоятельств или по распоряжению королевского двора, артисты и другие лица вправе требовать лишь половину суммы, которая им причитается.

Статья 45. Под предлогом возмещения подобных убытков или получения средств для оплаты подушного налога, сотрудники не могут выпрашивать для себя каких-либо привилегий, как это иногда случалось. Синдик может пойти на подобные уступки только в виде поощрения и только если он удовлетворен качеством работы этих сотрудников.

Статья 46. На основании статей данного положения будет составлен краткий перечень обязанностей и задач артистов, и впредь новые лица не будут зачислены в штат без предварительного ознакомления с этими статьями и принятия на себя обязательства соблюдать их.

Статья 47. В соответствии с решением, вынесенным сегодня Советом, генеральный инспектор будет обязан сообщить о любых нарушениях настоящих положений.

Утверждено Государственным советом Короля в присутствии его Величества в Марли в девятнадцатый день ноября 1714 года.

Подпись: Людовик. *Ниже*: Фелипо.