

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 782.91; 78.085.5

### ТАНЦУЮЩИЙ ЛЮЛЛИ

*Безуглая Г. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2.  
Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена театрально-танцевальной составляющей творчества выдающегося французского композитора Жана-Батиста Люлли (1632–1687). Освещаются малоизвестные факты сценической деятельности композитора, а именно: опыт его участия в театральных спектаклях в качестве танцовщика и мима; рассматриваются опыты постановки хореографии композитором. Выявляется историческая роль и значимость Люлли как реформатора театрального танца; отмечается влияние его творческой деятельности на развитие танцевальных жанров и трактовку их характера, включая жанр европейской оркестровой сюиты. Раскрывается специфика сотрудничества Люлли с хореографами, обусловленная синтетизмом замыслов композитора. Делается вывод о новаторском характере достижений Люлли в области музыкальной драматургии театрального танца, в формировании единства драматического содержания музыкального спектакля.

**Ключевые слова:** Жан-Батист Люлли, танец, балет, музыкальная драматургия, музыка балета, композиторское творчество в балете.

### DANCING LULLY

*Bezuglaya G. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the theatrical and dance component of the work of the outstanding French composer. Little-known facts of his stage activities are highlighted, namely: the experience of his participation in theatrical performances

as a dancer and mime; highlights the experiments of staging choreography by the composer. The historical role and significance of Lully as a reformer of theatrical dance is revealed; the influence of the composer's creative activity on the development of dance genres and the interpretation of their character, including the genre of the European orchestra suite, is noted. The specifics of cooperation, due to the syncretism of the composer's ideas, are revealed. The conclusion is drawn about the innovative nature of Lully's achievements in the field of musical drama of theatrical dance, in the formation of the unity of the dramatic content of the musical staging performance.

**Keywords:** Jean-Baptiste Lully, dance, ballet, musical drama, ballet music, composer's work in ballet.

Известно, что многогранный гений едва ли не самого главного мастера французского барокко, выдающегося французского композитора Жана-Батиста Люлли (1632–1687) проявился во всех сферах музыкального искусства. Создатель жанра лирической трагедии был блестящим скрипачом и выдающимся дирижером, поражавшим современников исполнительским мастерством и искусной интерпретацией своей и чужой музыки.



Ил. Дитя Люлли. Андре Луи Адольф Лауст (Lully enfant. André Louis Adolphe Laoust) 1902

Известно также, что особым талантом Люлли наградила и Терпсихора: имеется немало свидетельств того, что композитор был одаренным танцовщиком-хореографом и мимом (Ил.).

«Необычайный талант ко всему, что принадлежит к сценическому действию, позволял ему танцевать если не с большим изяществом, то, по крайней мере, с весьма приятной живостью», — отмечал Ромен Роллан [1, с. 125], характеризуя деятельность Люлли на поприще танца.

Исторические документы не содержат сведения о каком-либо систематическом обучении юного Жана-Батиста искусству танца на родине, во Флоренции. После переезда во Францию в 1646 году будущий композитор был принят на службу при дворе великой

герцогини де Монпасье. В этот период, когда Люлли брал уроки музыки у Николая Меру, Николая Жиго и Франсуа Роберде, он познакомился со многими придворными мэтрами танца и танцовщиками-баладенами, которые, предположительно, могли обучать его танцу и пантомиме. Так, мэтр Жак Кордьё<sup>1</sup>, возможно, помогал Люлли не только «в совершенствовании игры на скрипке», но и учил танцу. Люлли был также «коротко знаком» с танцовщиками дю Мустье<sup>2</sup> и Жаном Рено<sup>3</sup> [3]. Скорее всего, именно по протекции этих придворных будущий создатель «Фазтона», «Амадиса» и «Армиды» был представлен Людовику XIV в качестве скрипача и артиста.

Как танцовщик, занятый в балетах, исполнявшихся при дворе, Люлли отличался способностями к пантомиме и комедии. В возрасте 20 лет Жан-Батист принял участие в королевском «Балете Ночи»<sup>4</sup> (“Ballet de la Nuit”, 1653): приятная внешность, хорошее чувство ритма и координация движений позволили ему выделиться. Он исполнил все порученные ему танцевальные и скрипичные партии настолько хорошо, что в марте этого же года король назначил его на должность «композитора инструментальной музыки».

**Исполнение танцевальных ролей.** В последующие годы Люлли совмещал карьеру танцора, музыканта-исполнителя и композитора; его имя включалось во все актерские составы танцовщиков. Об этом свидетельствуют программы и либретто танцевальных придворных представлений, с помощью которых можно восстановить хронологию танцевального участия Люлли в балетных спектаклях. В 1654 году Люлли исполнял роли Часов, Лет и Столетий в «Балете Времен» (“Ballet du Temps”), а также выступал в роли Моряка и одной из Планет. Годом позже имя Люлли было указано в программе вместе с именем композитора Мишеля Ламбера в «Балете удовольствий» (“Ballet des Plaisirs”), в котором они изображали семейную пару, а Люлли, кроме того, танцевал Сатира и Египтянина. Около десятилетия после этого Люлли как актер и комедийный танцовщик был востребован в королевских спектаклях, преимущественно в амплуа комических персонажей и травести [5, p. 28].

<sup>1</sup> Жак Кордьё, по прозвищу Де Бокан, «выдвигавший чудеса ногами и со скрипкой» [2, с. 351], — выдающийся мастер танца, скрипач и композитор. С 1622 года служил при французском дворе, обучал танцу и музыке членов королевской семьи.

<sup>2</sup> «В то время он, безусловно, был знаком с танцорами королевских балетов и сотрудничал с одним из них, дю Мустье, в написании музыки для маскарада “Mascarade de la Foire Saint-Germain”, исполненного во дворце великой герцогини в марте 1652 года» [3].

<sup>3</sup> В 1651 году он стал королевским мэтром танца («*mâitre à danser du roi*»).

<sup>4</sup> В этом балете также танцевали четырнадцатилетний Людовик XIV, Ж-Б. Мольер, а также тесть и коллега Люлли, композитор Мишель Ламбер (1610–1696) [4, p. 167; 5, p. 8–29]. Вокальные части этого балета сочинил Жан Камбефор, а танцевальные номера представляли собой сборную сюиту.

Композитор продолжал танцевать и играть мимические роли и далее. В период работы с Ж.-Б. Мольером над комедиями-балетами Люлли танцевал и мимировал в «Браке поневоле» (1665), «Любви-целительнице» (1665). В «Комической пасторали» (1666) они вдвоем с мэтром Пьером Бошаном изображали цыганок, играющих на гитарах. Люлли также исполнял партию комических танцовщиков-буффионов в «Господине де Пурсоньяке» (1669) и «Мещанине во дворянстве» (1670) [6, р. 172]. Есть упоминания о том, как Люлли, войдя во вкус при исполнении комической партии в «Господине де Пурсоньяке», забыл о лимите времени, отведенном ему на роль, и был вынужден возвратиться к своим обязанностям музыканта и руководителя ансамбля прыжком в оркестровую яму. Он прыгнул со сцены прямо к клавишину, «с грохотом разбив инструмент» и заставив короля рассмеяться [7, р. 584].

Возглавив музыкально-театральную жизнь Франции при Людовике XIV, Жан-Батист Люлли продолжал уделять внимание танцевальному искусству, проявляя себя уже не в исполнительском амплуа, а в качестве художественного руководителя спектаклями. И на этом поприще Люлли показал себя как выдающийся реформатор театрального танца.

**Новатор инструментального танца.** Ж.-Б. Люлли повлиял на развитие жанров театральной хореографии и трактовку характера танцев, придав последним энергию и живость: он «восстал против господствовавшей в его время манеры слишком медленно исполнять танцы, по крайней мере, в театре... <...> Он дирижировал их в быстром темпе. К тому же он любил преимущественно танцы с быстрым и прерывистым движением вроде жиги, канари, форланы» [1, с. 162].

В силу глубокой погруженности в танцевальное искусство музыка балетов Люлли, впитавшая пластику и энергию его танца, приобрела особое свойство танцевальности: «...мы знаем, что вся его музыка была, по определению, удобной для танца (*danseable*)» [8, р. 32]. Благодаря указанному свойству она была востребована и звучала не только на сцене, но и в бальной зале. Мэтры танца Пьер Бошан и Луи Пекур, сочиняя для своих благородных учеников танцевальные композиции, предназначенные для исполнения на балах, использовали для аккомпанемента пьесы Люлли. После смерти композитора его музыка стала общераспространенной в хореографической практике вследствие ежегодных публикаций «Сборников танцев», с записями в нотации Бошана – Фёйе<sup>5</sup>. Более 50 танцевальных пьес<sup>6</sup>, представленных в каче-

<sup>5</sup> В сборниках “Recueil de danses” хореографический текст публиковался вместе с музыкальным. Рауль Оже Фёйе издавал их в период с 1700-го по 1709 годы. Впоследствии выпуском названных сборников занимались преемники Фёйе – Жак Десаи и Мишель Гудро [9].

<sup>6</sup> Так, например, в издании “Recueil de danses” 1704 года были опубликованы: Чакона для мужского и женского соло (на музыку Чаконы из «Фаэтона», 1683) в постановке

стве музыки для танцевальных постановок Луи Пекура и Рауля-Оже Фёйе и изданных с 1700-го по 1710-е годы, были атрибутированы историками как произведения Люлли [11].

Танцевальная музыка Люлли придала новый художественный импульс музыкальному искусству Европы, вдохновив многих композиторов на создание инструментальных сюит «в подражание Люлли». К числу первых «подражателей» могут быть отнесены ученики Люлли: Жан-Фери Ребель<sup>7</sup> — автор ряда театрално-танцевальных сюит и Георг Муффат, предпославший изданию своих оркестровых сюит во французском духе развернутое предисловие, содержащее анализ художественных приемов версальского мэтра. Муффат восхищался «четкостью и акцентированностью ритмики», «удивительной стройностью оркестрового звучания, слаженностью фразировки» [12, с. 32]. Муффат высоко оценивал «стремление Люлли к предельной индивидуализации, строгой выдержанности темпа и ритмического рисунка для каждого отдельного номера» [12, с. 32]. Среди последователей Люлли отметим также Сигизмунда Куссера, выпустившего в 1682 году сборник пьес под названием «Музыкальные сочинения по французскому образцу»; Иоганна Каспара Фишера, автора сюиты с французским названием “Le Journal du Printemps”; Иоганна Йозефа Фукса с его собранием оркестровых сюит “Concertus Musico Instrumentalis”.

**Люлли-хореограф.** Велико было и прямое воздействие, которое композитор оказывал на искусство хореографии. Он принимал непосредственное участие в разработке танцевальных замыслов своих сценических опер и балетов и порой сам придумывал хореографию: «Танцами он интересовался не меньше, чем всем остальным. Часть балета в “Празднествах Амура и Вакха” была сочинена им. В балетах последующих опер он принимал участие почти такое же, как и Бошан. Он менял выходы, выдумывал выразительные па, подходящие к сюжету, а когда в том была необходимость, принимался плясать перед танцовщиками, чтобы заставить их поскорее понять свой замысел» [1, с. 125]. Ромен Роллан приводит высказывание Ж.-Б. Дюбо об особом таланте Люлли к сочинению характеристичных движений, отражающих характер музыки: «Люлли — говорит Дюбо, — принужден был сам сочинять балетные выходы, желая, чтобы они подошли к его мелодии. Таково происхождение па и фигур выхода в шаконне (чаконе — Г. Б.) из Кадма<sup>8</sup>. Штатный балетмейстер Бошан был не в состоянии, по мнению Люлли, уловить харак-

Л. Пекура; Сарабанда (из «Мещанина во дворянстве», 1670) для женского соло в постановке Л. Пекура, для мужчины и женщины в постановке Р. О. Фёйе [10].

<sup>7</sup> Ребель посвятил своему учителю скрипичную сонату “Le Tombeau de M. Lully”.

<sup>8</sup> «Кадм и Гермiona» (1673).

тер этой скрипичной мелодии» [1, с. 162].

Исследователи балета удостоверяют факт постановочной деятельности Люлли, опираясь на архивные документы. Подтверждены, в частности, упоминания о том, что Люлли поставил Чакону из 1-го акта в «Кадме и Гермионе» [13]. Известно также, что незадолго до смерти композитор сочинил хореографию танца циклопов в «Ацисе и Галатее»: «За полгода до смерти он сочинил балет на мелодию, под которую хотел заставить плясать циклопов из свиты Полифема» [14, р. 169].

Увлеченное отношение Люлли к роли танца в театральном спектакле повлекло композитора к дальнейшим новациям. Они проводились Люлли в направлении обновления содержания дивертисментной музыки его сценических произведений, которая все более и более обретала драматургическое значение, начинала «выполнять роль, неведомую дотоле в рамках музыкального театра» [12, с. 13]. Мелодии и ритмы танцев поздних опер и балетов Люлли стали служить для «психологической обрисовки какого-нибудь характера или драматической ситуации» [1, 163].

Стремление придать театральному спектаклю цельность вдохновляло композитора и на воплощение новых танцевально-драматических замыслов. Известно, что Люлли подбирал танцмейстеров для своих театральных работ, руководствуясь собственными, вполне профессиональными представлениями о хореографии. Более того, он определял стиль и форму танцев, давая конкретные указания постановщикам. В зависимости от замысла к постановке спектакля могли привлекаться два и даже три хореографа, работавшие под общим руководством композитора<sup>9</sup>. Антуан де Боссе и Пьер Бошан сочиняли «обычные» («ordinaires») балеты, в то время как сочинение пантомимических балетов и драматических сцен в операх Люлли поручал мэтру Хилаиру д'Оливе, ставившему «*вместе с ним*» погребальные танцы в «Альцесте», в «Психее», танцы в «Тезее», «Роковые сны» в «Атисе» и «Зябнущих» в «Исиде»» [1, с. 163]. Приведенная цитата подтверждает, что отношение Люлли-хореографа к танцевальной стороне спектакля в зрелом возрасте было столь же заинтересованным.

**Ритмическая сторона синтетического триединства.** Близость средств музыки и танца в театральных произведениях Люлли наиболее заметно проявлялась в области метроритма. Поэтическая составляющая синтеза балетов Люлли обычно подчинялась общей художественной идее, основанной на замысле объединения музыкально-хореографических структур. Отдавая преимущество музыке и танцу, Люлли использовал в своих танцевально-сценических осуществлениях хорошо известные в то время приемы работы<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Только после смерти Люлли Пекур стал единолично ставить танцы [13].

<sup>10</sup> К таким методам, в частности, прибегал Эмилио де Кавальери в работе над балло

Он посылал уже задуманные (или частично сочиненные) ритмические рисунки своих танцевальных пьес поэту-драматургу: «Сначала Люлли сочинял танцевальную музыку, а затем отправлял ее метрический расклад в форме бессмысленной “рыбы” своему либреттисту Филиппу Кино, который создавал пропеваемый текст» [16, р. 106]. О специфике творческой работы Люлли упоминал Ромен Роллан: «Для дивертисментов Люлли сначала сочинял музыку арий, затем делал наброски стихов; так же он поступал и в отношении некоторых арий, передающих действие. Затем он посылал свою тетрадь к Кино, который подгонял к наброскам свои стихи» [1, с. 118].

Здесь нужно подчеркнуть, что речь в подобных случаях идет именно о ритмической стороне музыкально-пластического замысла (поскольку конкретный танцевальный текст, который сочиняли вслед музыке хореографы, сотрудничавшие с Люлли, безусловно, определялся музыкой, а танец, в свою очередь, отзывался на интонационно-мелодические и изобразительные свойства музыки). Вместе с тем первоначальный замысел Люлли практически всегда был синтетическим и распространялся на танцевальную составляющую: «Фактически Люлли сочинял всю танцевальную музыку для реального танцевального исполнения в балетах и операх» [8, р. 32]. О синтетическом характере замыслов Люлли свидетельствует не только разнообразие танцевальных ритмов и структур его балетных (часто избегающих тривиальной квадратности<sup>11</sup>) антре, но и драматургическая роль, которую выполняли танцевальные эпизоды в спектаклях.

**Развитие танцевальной драматургии.** Новые выразительные приемы танцевально-музыкального сближения стали формироваться в театре Люлли в связи с освоением театральным танцем ресурсов пантомимы. Как известно, жанр «действенного балета», развивающий эту сферу музыкальности хореографии, был разработан в творчестве Дж. Уивера (1673–1760), Ж.-Ж. Новера (1727–1810) и Г. Анджолини (1731–1803) позже, в XVIII столетии. Однако приемы выразительности, объединяющие жест и интонацию, движение и музыкальную звукоизобразительность, как указывают танцевальные описания сценических произведений Люлли, были достаточно широко представлены в драматически насыщенных сценах его балетов и опер.

Выше уже отмечалось, что сочинение пантомимических танцев в драматиче-

---

“O che nuovo miracolo” (Флоренция, 1689). Он обратился к поэтессе Лауре Гуидиччиони с просьбой сочинить стихи, точно следующие за метрической структурой танцевально-музыкального замысла. Аналогичным образом разрабатывалось балло «Слепая игра» (“Gioco della cieca”, 3 акт, сцена 2) к драматической пасторали Баттиста Гварини «Верный пастух» (“Il Pastor Fido”, 1592, Мантуя) [15].

<sup>11</sup> «Только малая часть танцевальной музыки Люлли (примерно четверть его двухдольных танцевальных пьес) основаны на последовательностях четырех- и восьмитактовых фраз. Остальные, при огромном структурном многообразии, нерегулярны» [8, р. 32].

ских сценах Люлли поручал «мастеру пластической интонации» — мэтру танца Хилаиру д'Оливе. Хореограф, в своем стремлении придать балету черты драматического искусства (в соответствии с художественными замыслами Люлли), в 1670-е годы перешел к «балетам почти без единого танцевального па, состоящим из жестов и изъятий чувств, одним словом, из немой игры» [1, с. 163]. В постановках д'Оливе использовал пантомиму, иллюстрирующую пропеваемый текст, в то время как «текст танцевальной арии (*air chanté*) “переводил” характер, который танцор представлял жестом, раскрывая в метафоре танца как в немой поэзии» [16, р. 106]. Так, например, во 2-м акте лирической трагедии «Психея» Вулкан, общаясь с рабочими-кузнецами, обращался к ним с помощью пения, а они отвечали движениями» [17, р. 175–176]. При этом музыка Люлли «давала ясное понятие о том, что они делают». И далее, в инструментальном номере «Кузнецы» (“*Les forgerons*”) композитор применял «ритмические и звуковысотные репетиции, подчеркивающие удары молотков циклопов» [17, р. 123–124].

Еще более яркие примеры синтеза жеста, танца и музыки представляют танцевальные эпизоды, интегрированные в развитие действия в лирической трагедии «Амадис» (1684). Хореография здесь отзывалась на интонационно-образительные свойства музыки двухсторонне: с помощью жестов, передающих эмоции, и с помощью танцевальных движений, отображающих характер и настроение музыки. Так, в седьмой сцене из 2-го акта, где сонм злых духов, призванных волшебными чарами, пытался сломить и напугать Амадиса, а демоны, принявшие облик нимф, очаровывали и обманывали его, танец представлял собой «пластическую имитацию» музыки, подкрепляющую последнюю ритмизованными «жестами и танцевальными движениями» [17, с. 126].

Дивертисменты последних опер Люлли были еще глубже включены в ход вокально-драматического развертывания. Они представляли собой элементы сложносочиненных форм, включающих в себя сольные и ансамблевые вокальные эпизоды, танцы в сопровождении хора, а также собственно инструментально-танцевальные формы. В поисках единства и цельности драматического содержания Люлли достигал невиданных патетических эффектов, создаваемых пантомимическими движениями танцоров, участников «немых хоров»: «...эти хоры на античный лад, без речей, исполнялись танцовщиками, подчиненными воле Люлли; они не отваживались ни на одно запрещенное им па и не смели пропустить жест, который им надлежало сделать в предписанное время» [1, с. 163]. Примером подобной многоуровневой структуры с участием танцующего хора может служить, в частности, шестая сцена из 1-го акта «Роланда» (1685)<sup>12</sup>, в которой действие разворачивается путем

<sup>12</sup> Подробный музыкально-хореографический анализ этой сцены представлен в статье Харрис-Варрик [18].



чередования сольных и хоровых эпизодов (хор островитян призывает Роланда остерегаться безнадёжной любви).

За сто лет до осуществления драматургических новаций Новерра, за сто пятьдесят лет до появления феномена хореодрамы и «ритмической пантомимы» Сальваторе Вигано Жан Батист Люлли силой своего воображения создавал музыкально-пластические сцены, наполненные глубоким драматическим смыслом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. М.: Музыка, 1988. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. 449 с.
2. *Бульчева А. В.* Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М: Аграф, 2004, 448 с.
3. De La Gorce J. Jean-Baptiste Lully [Lulli, Giovanni Battista] // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278219?result=560&rsk=DN0Hf7&mediaType=Article> (дата обращения: 07.04.20).
4. *Buelow G.* A History of Baroque Music. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 701 p.
5. *Massip K.* Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully; The stakes of the collaboration // Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: ed. by J. H. Heyer. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, P. 25–40.
6. *Powell J.* Pierre Beauchamps, Choreographer to Molière's Troupe du Roy Music & Letters. Vol. 76. No. 2 (May, 1995). Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 168–186.
7. *Borland J. E.* The Rise of Lully. The Musical Times. Vol. 48. No. 775. 1907. P. 583–588. URL: <https://www.jstor.org/stable/904701> (дата обращения: 06.03.2020).
8. *Harris-Warrick R.* The phrase structures of Lully's Dance Music // Lully Studies / ed. by Heyer J. H. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 32-56.
9. *Dezais J.* Il recueil de nouvelles contredances, Et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie: mises en chorégraphie d'une maniere si aisée que toutes personnes peuvent facilem[en]t les aprendre sans le secours d'aucun maitre, et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie. Binsted, Hampshire: Noverre Press, 2010. 204 p.
10. Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures entrées de ballet de Mr. Pecour, tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opera. Chez le sieur Feüillet, A Paris, 1704. 228 p. URL: <http://www.memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=198/musdi198.db&recNum=2> (дата обращения: 08.02.2020).
11. *Hilton W.* Dances to music by Jean-Baptiste Lully // Early Music. Vol. 14. No. 1 (Feb.,

- 1986). Oxford: Oxford University Press, 1986. P. 50–63.
12. Конен В. Дж. Путь от Люлли к классической симфонии // От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. С. 11–32.
  13. Pierce K., Thorp J. The Dances in Lully's *Persée* // *Journal of Seventeenth Century Music*. Vol. 10 (2004), No. 12. URL: [https://www.sscm-jscm.org/v10/no1/pierce.html#\\_edn53](https://www.sscm-jscm.org/v10/no1/pierce.html#_edn53) (дата обращения: 08.02.2020).
  14. Dubos J. B. (abbé) *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*. Vol. 3. George Conrad Walther: à Dresde, 1760. 430 p.
  15. Безуглая Г. А. Аполлонов «дар Гармонии и Ритма»: Балло Эмилио де Кавальери “O che nuovo miracolo” // *PHILHARMONICA*. *International Music Journal*. DOI: 10.7256/2453-613X.0.0.32170.
  16. Burgess G. From dance to poem: Jean-Féry Rebel, Françoise Prévost and the character of dance in early 18th-century France // *Early Music February*. Vol. 46, Issue 1. 2018. P. 103–122. URL: <https://doi.org/10.1093/em/cay006> (дата обращения: 07.04.20).
  17. Harris-Warrick R. *Dance and Drama in French Baroque Opera*. New York: Cambridge University Press, 2016. 504 p.
  18. Harris-Warrick R. Reading Roland // *Journal of Seventeenth Century Music*. Vol. 16 (2010) No. 1. URL: <https://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html> (дата обращения: 23.03.2020).

## REFERENCES

1. Rollan R. *Muzy`kal`no-istoricheskoe nasledie: v 8 vy`p. M.: Muzy`ka, 1988. Vy`p. 3. Muzy`kanty`proshly`x dnei. Muzy`kal`noe puteshestvie v stranu proshlogo. 449 s.*
2. Buly`cheva A. V. *Sady`Armidy`: Muzy`kal`ny`j teatr francuzskogo barokko. M.: Agraf, 2004, 448 s.*
3. De La Gorce J. Jean-Baptiste Lully [Lulli, Giovanni Battista] // *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278219?result=560&rsk=DN0Hf7&mediaType=Article> (data obrashheniya: 07.04.20).
4. Buelow G. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 701 p.
5. Massip K. Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully; The stakes of the collaboration // *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*: ed. by J. H. Heyer. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, P. 25–40.
6. Powell J. Pierre Beauchamps, Choreographer to Molière's Troupe du Roy *Music & Letters*. Vol. 76. No. 2 (May, 1995). Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 168–186.
7. Borland J. E. The Rise of Lully. *The Musical Times*. Vol. 48. No. 775. 1907. P. 583–588. URL: <https://www.jstor.org/stable/904701> (data obrashheniya: 06.03.2020).
8. Harris-Warrick R. The phrase structures of Lully's Dance Music // *Lully Studies /*

- ed. by Heyer J. H. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 32-56.
9. *Dezais J.* Il recueil de nouvelles contredances, Et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie: mises en chorégraphie d'une maniere si aisée que toutes personnes peuvent facilem[en]t les aprendre sans le secours d'aucun maitre, et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie. Binsted, Hampshire: Noverre Press, 2010. 204 p.
  10. Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures entrées de ballet de Mr. Pecour, tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opera. Chez le sieur Feüillet, A Paris, 1704. 228 p. URL: <http://www.memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=198/musdi198.db&recNum=2> (data obrashheniya: 08.02.2020).
  11. *Hilton W.* Dances to music by Jean-Baptiste Lully // *Early Music*. Vol. 14. No. 1 (Feb., 1986). Oxford: Oxford University Press, 1986. P. 50–63.
  12. *Konen V.* Dzh. Put` ot Lyulli k klassicheskoy simfonii // *Ot Lyulli do nashix dnei*. M.: Muzy`ka, 1967. S. 11–32.
  13. *Pierce K., Thorp J.* The Dances in Lully's Persée // *Journal of Seventeenth Century Music*. Vol. 10 (2004), No. 12. URL: [https://www.sscm-jscm.org/v10/no1/pierce.html#\\_edn53](https://www.sscm-jscm.org/v10/no1/pierce.html#_edn53) (data obrashheniya: 08.02.2020).
  14. *Dubos J. B.* (abbé) Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Vol. 3. George Conrad Walther: à Dresde, 1760. 430 p.
  15. *Bezuglaya G. A.* Apollonov "dar Garmonii i Ritma": Ballo E`milio de Kaval`eri "O che nuovo miracolo" // *PHILHARMONICA*. International Music Journal. DOI: 10.7256/2453-613X.0.0.32170.
  16. *Burgess G.* From dance to poem: Jean-Féry Rebel, Françoise Prévost and the character of dance in early 18th-century France // *Early Music February*. Vol. 46, Issue 1.2018. P. 103–122. URL: <https://doi.org/10.1093/em/cay006> (data obrashheniya: 07.04.20).
  17. *Harris-Warrick R.* Dance and Drama in French Baroque Opera. New York: Cambridge University Press, 2016. 504 p.
  18. *Harris-Warrick R.* Reading Roland // *Journal of Seventeenth Century Music*. Vol. 16 (2010) No. 1. URL: <https://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html> (data obrashheniya: 23.03.2020).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. — канд. искусствоведения, доц., [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezuglaya G. A. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof., [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)