**Новые тенденции в искусстве 17 века**

[Западноевропейское искусство XVII века](http://musike.ru/imk/17th-century)

В искусстве XVII века выделяют три основных стилевых направления: барокко, классицизм и реализм. Каждое из них имело свою эстетическую программу, свои особенности, обусловленные историей и культурой той или иной страны. Вместе с тем, черты этих разнородных направлений часто переплетаются в искусстве одной страны и даже в творчестве одного и того же художника.

Усилившаяся в XVII веке феодально-католическая реакция наложила свой отпечаток на всю духовную жизнь Западной Европы той поры. Мысли о дисгармонии мира, характерные для мировоззрения новой эпохи, всё чаще проникали в эстетику и искусство.

[Искусство Возрождения](http://musike.ru/imk/renaissance) объективно, ему чужды острый драматизм и трагедийность. Образный строй художественных произведений отличает спокойная уравновешенность, сдержанность. Пришедшее на смену искусству Возрождения искусство XVII века отказалось от прежних представлений о мире и человеке. Чутко реагируя на все противоречия своего времени, оно чаще передает страдание, отчаяние, эмоциональное напряжение, подчеркивает бессилие человека перед жестокими и беспощадными силами, и в этом – одно из его резких отличий от искусства Ренессанса.

С особой силой эти черты проявились в художественном стиле, который получил название [барокко](http://musike.ru/imk/17th-century/baroque)

# Барокко

[Западноевропейское искусство XVII века](http://musike.ru/imk/17th-century)

Итальянское «barocco» – вычурный, причудливый, странный. Действительно, отражая сложную атмосферу времени, барокко соединило в себе, казалось бы, несоединимые элементы. Черты мистики, фантастичности, повышенной экспрессии удивительно уживаются в нем с трезвостью, рассудочностью, пышная декоративность, торжественность – с бурной динамикой, напряженностью. Это искусство ярких контрастов: масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени.

Зародилось барокко в Италии, а затем получило распространение и в других странах, главным образом там, где сильна была феодально-католическая реакция – Испании, Португалии, Фландрии, Германии, Австрии.

Стилистика барокко отмечена драматической конфликтностью и динамизмом. Окружающий мир предстает в этом искусстве сложным, бесконечно разнообразным, изменчивым; человеческая личность – противоречивой, многогранной, вовлеченной (часто помимо воли) в круговорот жизненных конфликтов.

# Опера в XVII веке

Слово опера в переводе с итальянского означает «труд», «сочинение». Первоначально музыкальный спектакль называли «dramma per musica» – «драма на музыке» или «музыкальная драма», к чему добавляли – опера, то есть труд такого-то композитора.

Первые оперы появились в **Италии**, во **Флоренции** на рубеже XVI – XVII столетий. Их авторы были участниками небольшого кружка любителей искусства, собиравшихся у богатых меценатов **Джованни Барди и Якопо Корси**. Кружок этот вошел в историю музыки под названием флорентийской камераты (итальянское camerata – кружок).

Члены камераты были большими поклонниками античного искусства и мечтали возродить древнегреческую трагедию. По сохранившимся описаниям они знали, что во время представления трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида актеры не проговаривали, а пропевали текст, и что там участвовал поющий и танцующий хор. Однако какова была музыка в [древнегреческом театре](http://musike.ru/imk/ancient-greece/theater), они не имели ни малейшего представления, поскольку никакого документального материала у них не было (немногие сохранившиеся записи еще не были расшифрованы). Тем не менее, из высказываний античных философов и поэтов они сделали вывод, что манера исполнения античных актеров представляла собой нечто среднее между пением и обычной речью, и попробовали создать мелодию такого же типа. Результатом их экспериментов было создание речитатива – речевой мелодики. Это была вокальная мелодия полунапевного, полудекламационного характера, предназначенная для сольного исполнения с инструментальным сопровождением. Сами члены кружка так характеризовали созданный ими тип мелодики:

«такой тип пения, где можно было бы словно говорить» (Дж. Каччини)

«пение на полпути между обычным говором и чистой мелодией» (Я. Пери).

Первая опера, созданная во Флоренции, не сохранилась. Две другие появились почти одновременно и были написаны на один и тот же сюжет известного мифа об Орфее. Обе оперы назывались одинаково – «Эвридика». Музыку одной из них написал Якопо Пери, а другой – Джулио Каччини. Автор текста – поэт Оттавио Ринуччини.

Для первых флорентийских опер было характерно:

* господство речитатива,
* отсутствие арий и ансамблей,
* статичность действия.

Новый жанр развивался очень бурно и стремительно. Опыт флорентийцев перенимался в других итальянских городах, и уже очень скоро в истории оперы появились первые классические произведения. Их автором стал **Клаудио Монтеверди**.

Монтеверди (1567–1643) – итальянский композитор, имя которого стоит рядом с именами величайших художников и поэтов эпохи Возрождения. Если его и нельзя назвать «изобретателем» оперы и гомофонно­–гармонического стиля, то именно он создал гениальные образцы и нового жанра, и нового стиля.

Благодаря Монтеверди опера превратилась в произведение прежде всего музыкальное: теперь музыка стала занимать не подчиненное, как это было раньше, а главное место. В отличие от однообразного речитатива Пери и Каччини, Монтеверди создал остро напряженный, драматический речитатив – с внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами. При этом Монтеверди не ограничился речитативом: в кульминациях своих опер он включал арии, где мелодия носила уже не декламационный, а певучий характер. Большое значение приобрел хор и оркестр, который подчеркивал значительность того или иного момента драмы. Все это позволило Монтеверди ярко раскрывать внутренний мир своих героев.

Первые оперы Монтеверди – **«Орфей»** и **«Ариадна»** (от которой сохранился только один-единственный фрагмент – «Плач Ариадны», получивший всемирную известность) – появились в Мантуе. В дальнейшем же Монтеверди переехал в Венецию, где протекал последний период его творчества (30 лет). Здесь он выступил во главе новой оперной школы, создав такие произведения, как **«Возвращение Улисса»** и «Коронация Поппеи». Подобно «Орфею» они относятся к жанру «dramma per musica», который стал исторически первым типом оперы.

**«Коронация Поппеи»**, созданная за год до смерти Монтеверди, это вершина всего его творчества. Сюжет оперы заимствован из «Анналов» (т.е. летописей) Тацита – крупнейшего историка Древнего Рима. Впервые за полвека существования оперного жанра на смену мифологии пришла историческая хроника, а богов и мифических героев вытеснили исторические личности. В оперной культуре XVII века еще не было произведения, которое, подобно шекспировским хроникам, воспроизводило бы реальные исторические события; вот почему «Поппею» называют «первой оперой на исторический сюжет».

Жестокий и сумасбродный император Нерон решил низложить свою супругу Оттавию, чтобы возвести на престол любовницу – красавицу Поппею. Воспитатель Нерона, философ Сенека пытается отговорить императора от расторжения брака, поскольку народ Рима сочувствует императрице. Разъяренный этим сопротивлением, Нерон приговаривает философа к смерти.

Оттавия не собирается сдавать свои позиции без борьбы. Она приказывает Оттону, мужу Поппеи, умертвить соперницу. Любящий Поппею Оттон пытается уклониться от этого шага, но Оттавия шантажом заставляет его подчиниться. Переодевшись в платье Друзиллы – юной девушки, влюбленной в него, Оттон проникает в покои Поппеи, чтобы заколоть ее кинжалом. Однако в последний момент заговор раскрывается, и все его участники отправляются в изгнание. Нерон перед римскими консулами и трибунами коронует Поппею.

Слушательская аудитория первых опер ограничивалась очень узким кругом: это придворная знать, просвещенные любители и знатоки искусства. Но постепенно оперный жанр стал демократизироваться, то есть обращаться к более широкому кругу слушателей.

Процесс демократизации оперы начался в 20-е годы XVII века в **Риме**, где **кардинал** **Барберини**построил первый специально оперный театр. Католическая церковь вообще покровительствовала новому жанру, преследуя религиозно-пропагандистские цели. Излюбленные сюжеты римских опер – жития святых и нравоучительные повести о раскаявшихся грешниках. Однако местами в эту сюжетику неожиданно вставлялись бытовые комические сценки для привлечения рядового слушателя. Именно это стало наиболее ценным в римской опере, поскольку таким путем в оперу проникали реалистические картины народной жизни, повседневные ситуации, простые герои и народная музыка. Среди римских композиторов выделяются **Стефано Ланди**и**Лоретто Виттори**, которому принадлежит одна из лучших опер этой школы **«Галатея»**.

В совершенно других условиях развивалась опера в **Венеции**. Руководство ею здесь попало в руки предприимчивых коммерсантов. За короткое время в городе появилось несколько общедоступных городских театров (первый – **Сан-Кассиано**), конкурирующих между собой.

Венецианские театры были не только очагами культуры, но и коммерческими предприятиями, главная цель которых – делать сборы. В связи с этим опера стала зависеть от вкусов широкой публики, которая отличалась от просвещенных знатоков Флоренции или аристократических посетителей дворцовых театров как «небо и земля». Здесь никто не думал о возрождении античной трагедии. Опера должна была увлекать, не утомлять излишней серьезностью, быть жизненной и понятной простым венецианцам. С этой целью стали впервые печатать в специальных маленьких книжечках краткое содержание опер (такие книжечки назывались либретто – в переводе «книжечка»). Оперные сюжеты насытились захватывающими приключениями (внезапными нападениями, землетрясениями, дуэлями, погонями). Они по-прежнему опирались на античные мифы или же на исторические события, однако и то, и другое толковалось очень свободно и зачастую осовременивалось. Например, в опере Монтеверди **«Возвращение Улисса»**легендарный Одиссей, отправляясь в плавание, подвергался таможенному досмотру, как все венецианские купцы. В венецианскую оперу гораздо шире, чем в римскую, вводились комедийные эпизоды из жизни простонародья (слуг, ремесленников, торговцев), а вместе с ними – и интонации итальянских народных песен. Таким образом, в венецианской опере усилилась связь с народным искусством.

Среди композиторов венецианской оперной школы следует выделить последователей Монтеверди **Франческо Ковалли**и**Марка Антонио Чести**(среди опер этого композитора наиболее шумный успех выпал на долю «Золотого яблока», где использовался эпизод о Парисе и Елене из истории Троянской войны).

Позднее других – к концу XVII века – сложилась оперная школа в Неаполе, подытожившая историю столетнего развития итальянской оперы. Интересно, что неаполитанская опера оказалась особенно далекой от того идеала, к которому стремилась флорентийская камерата. Она сразу заявила о себе как произведение, в котором ведущей силой является не поэзия, а музыка, пение. Именно в Неаполе утвердился тот вид оперного пения, который получил название bel canto (прекрасное пение). Под ним понимается умение плавно, красиво исполнять певучую мелодию широкого дыхания (кантилену), причем сохранять эту плавность постоянно. Стиль бельканто требует от певца высшего мастерства: виртуозного владения дыханием, ровного звучания голоса во всех регистрах, блестящей техники. Пение это вызывало заслуженные восторги у слушателей.

Стиль bel canto способствовал расцвету **арии**, получившей явный перевес над речитативом. Неаполитанцы ввели в практику типовые арии, которые долгое время господствовали на оперной сцене. Сложилось несколько контрастных типов арий, связанных с наиболее часто встречающимися сценическими ситуациями: lamento (по-итальянски – плач, жалоба) – скорбные арии, арии патетические (страстные), бытовые, лирические, бравурные (шумные, бодрые), буффонные, арии мести.

Каждый тип опирался на свои выразительные приемы. Так, например, для lamento характерна опора на интонацию нисходящей секунды, передающую стон, рыдание. Первый классический образец этого типа арии – плач Ариадны Монтеверди. Именно образы скорби, печали, воплощенные в ариях lamento, были у неаполитанцев наиболее глубокими и сильными.

Причина широкой популярности типовых арий заключалась в том, что оперные герои XVII века еще не имели индивидуального облика и характера. Свои чувства они выражали обобщенным языком, связанным не с характером, а с определенной ситуацией, в которую они попадали. Никого не смущало, что жестокий деспот, злодей, влюбившись, изливал свои чувства в возвышенной, одухотворенной мелодии божественной красоты, и наоборот, застенчивая, робкая девушка, почувствовав ревность, начинала выводить неистовые рулады. Другими словами, выражение одинаковых чувств (любви, скорби, ненависти и пр.) было сходным у совершенно разных героев. По форме арии XVII века представляли собой тип da capo, состоящий из трех частей. Третья часть, реприза, как правило, украшалась певцами всевозможными руладами.

Неаполитанцы усовершенствовали и **речитатив**, разделив его на два вида – аккомпанированный (accompagnato) и сухой (secco). В речитатив secco попадал весь информационный материал, который требовалось донести до слушателя. Если ария неизменно вызывала остановку действия, то сухой речитатив, напротив, его совершенно не задерживал, он быстро следовал за текстом. В мелодическом отношении он напоминал скорее разговорную речь, чем пение: исполнялся скороговоркой в очень свободной манере (с выделением отдельных слов, сменами темпа, выразительными паузами) – певец вел себя как драматический актер. Вот почему речитатив–secco не мог сопровождаться оркестром, Лишь отдельные аккорды клавесина помогали певцу держаться в тональности.

Аккомпанированный речитатив отличался большей напевностью и подобно арии звучал в сопровождении оркестра. Он часто использовался как вступление к арии. Нередко в таком речитативе передавались сложные душевные состояния, борьба различных чувств.

Таким образом, композиторы неаполитанской оперной школы четко определили и разграничили назначение основных оперных форм – арии и речитатива: ария концентрировалась на выражении какого-то определенного чувства, выражая отношение действующих лиц к происходящему, речитатив же развивал действие в диалоге или повествовании о каком-либо событии.

В рамках неаполитанской школы, прежде всего в творчестве **Аллесандро Скарлатти**, сложился новый оперный жанр – **опера-seria**(итальянское seria – серьезная). Типовыми особенностями этого оперного жанра были:

* мифологический или историко-легендарный сюжет с запутанной, нередко малоправдоподобной интригой и обязательной счастливой концовкой;
* знатное происхождение героев (это короли, полководцы, античные боги);
* ария, как центральная оперная форма, «перевешивающая» всё остальное. Речитатив же постепенно всё более терял свое значение;
* господство пения и отступление драмы (того, что происходит на сцене) на задний план, то есть безразличное отношение к содержанию.

Со временем в опере-seria утвердился настоящий культ певца-виртуоза, который мог диктовать композитору свои условия (один певец требовал, чтобы в любой арии обязательно были виртуозные пассажи, особенно хорошо ему удававшиеся, другой непременно хотел исполнить скорбную арию lamento, и пр.) В итоге опера-seria получила обидное прозвище – концерт в костюмах, поскольку цепь арий, воплощающих сильные чувства, часто была лишена логической связи друг с другом (всё, что относилось к собственно драме, быстро «проговаривалось», не вызывая интереса у публики).

Роль оперы-seria в развития оперного жанра чрезвычайно велика: именно с ее появления начался подлинный расцвет оперного жанра, как произведения прежде всего музыкального. В то же время это было явление противоречивое, в котором всё больше усиливались кризисные черты.

В противовес опере-seria в 30-х годах следующего, XVIII века, в **Неаполе** возникла **опера-buffa** – комическая, причем родилась она внутри серьезной оперы из так называемых интермедий – тех забавных комедийных сценок, которые вставлялись в оперу-seria для развлечения публики. Начало этому жанру положила **«Служанка–госпожа» Перголези.** В ней – всего три роли, причем одна – мимическая (Веспоне, слуга Уберто, не поет). Сюжет очень прост: ловкая молоденькая служанка Серпина хитростью женит на себе своего господина, старого холостяка Уберто. Успех этой веселой интермедии был настолько сенсационным, что она совершенно затмила серьезную оперу, в рамках которой исполнялась, в результате ее стали давать отдельно, как самостоятельное произведение.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  |  | **опера-seria** | **опера-buffa** |
| 1 | сюжет | историко-легендарный или мифологический, с  запутанной, часто малоправдоподобной интригой и обязательной счастливой концовкой. | повседневный, незамысловатый, комедийный, преимущественно из городского быта. Интрига простая, но занимательная. |
| 2 | герои | короли, полководцы, античные боги и другие персонажи древних мифов. | современники, «простые» люди – солдаты, крестьяне, слуги, монахи, купцы, их жены и дочери. |
| 3 | драматическое действие | на втором плане | играет важную роль |
| 4 | ария | является опорой спектакля, центральной оперной формой, явно «перевешивая» всё остальное. Служит для демонстрации вокальной виртуозности. Излюбленная форма – 3-х частная da capo. | находится в равновесии с остальными оперными формами, лишена виртуозных украшений, своей простотой близка народной песне. |
| 5 | речитатив | малозначительный. | часто более выразителен, чем ария. Имеет широкое применение. |
| 6 | ансамбли | постепенно почти исчезают. | занимают ведущее место. |
| 7 | сценическое оформление | очень пышное, эффектное. | скромное. |

Мастерами buffa были **Галуппи**,**Пиччини**,**Паизиелло**,**Чимароза**.

Из Италии опера очень быстро распространилась в других европейских странах, став уже к середине XVII века одним из самых популярных жанров. Различные итальянские оперные труппы с успехом гастролировали в Австрии, Германии, Англии, Франции, вызывая интерес к оперному искусству и пробуждая инициативу отечественных композиторов, которые пробуют силы в новом жанре. Однако увлечение итальянской оперой порой оборачивалось и отрицательной стороной: там, где короли и придворные круги преклонялись только перед итальянским искусством, оно тормозило развитие своих национальных оперных школ.

С неимоверным трудом пробивала себе дорогу **немецкая опера**. Она вызывала полнейшее равнодушие со стороны правящих кругов, которые признавали только искусство иностранцев, в первую очередь – итальянцев. Германию буквально заводнили приезжие артисты – певцы, дирижеры, композиторы.

Первая немецкая опера **«Дафна»** появилась в 1627 году. Ее автором был **Генрих Шютц**, один из самых выдающихся немецких композиторов. Кроме «Дафны» предпринимались и другие попытки создания национальных немецких опер, однако этот процесс прерывается тридцатилетней войной. Лишь с 60-х годов XVII века начинается новый этап становления оперного искусства в Германии. В крупных немецких городах – Дрездене, Гамбурге, Лейпциге – открываются оперные театры, в которых, однако, прочно обосновываются итальянские оперные труппы, ставящие итальянские оперы. Единственное исключение – **Гамбург**, где оперному театру некоторое время удается сопротивляться итальянскому господству. Только там ставятся оперные спектакли на родном немецком языке.

Расцвет гамбургской оперы связан с именем высокоталантливого немецкого композитора **Рейнгарда Кайзера**, произведения которого пользовались небывалым успехом. В своих операх Кайзер обращался к самым разным сюжетам: мифологическим, историческим, комическим. Среди его лучших опер – **«Октавия»**,**«Нерон», «Лейпцигская ярмарка»**. Влияние Кайзера испытали многие немецкие композиторы, вплоть до Баха и Генделя.

Однако постепенно и в Гамбургской опере назревает и усиливается кризис. Его яростно травит церковь, публика охладевает к ней, театр не делает сборов, сцену его заполоняют итальянцы, и в конце концов (к началу 40-х годов) оперный театр в Гамбурге перестал существовать. Главная причина этого печального итога заключалась в том, что в отсталой Германии для национального оперного театра попросту не было общественно-культурных условий. Немецким композиторам не оставалось ничего другого, как подобно Генделю искать признания на чужбине, сочиняя там оперы в итальянском стиле, или же применять свой талант вне оперной музыки.

Особая судьба постигла оперу в **Англии**. Англичане обычно не торопились перенимать европейские новшества. Музыкальный спектакль, полностью построенный на пении, долгое время не вызывал у них симпатий. Они предпочитали смешанные формы – драматические спектакли, где было много музыки, но основной упор делался на слово, актерскую игру. Была популярна и semi–опера (полуопера), основанная на сочетании музыки и разговорных диалогов.

Первая английская национальная опера – **«Дидона и Эней»** – принадлежит **Генри Пёрселлу**. Деятельность этого великого композитора протекала в основном в области театральной музыки: он оформлял спектакли на сюжеты Шекспира и современных ему английских драматургов. «Дидона и Эней» – единственная опера Пёрселла в общепринятом смысле этого слова. Написана она была не для профессиональной сцены, а для школьного праздника в пансионе благородных девиц. Силами учениц и была исполнена в камерной, почти домашней обстановке. Отсюда очень скромные масштабы оперы – она продолжается чуть больше часа.

Сюжет «Дидоны» заимствован из «Энеиды» Вергилия:

Эней, спасающийся бегством из разрушенной Трои, попадает в Карфаген, где правит вдовствующая царица Дидона. Вспыхивает взаимная страстная любовь, но злые силы (в образе ведьм, типичном для английского фольклора) мешают счастью героев. Эней вынужден покинуть Карфаген и Дидона умирает от горя.

Кульминация всей оперы – предсмертный монолог героини, выдержанный в жанре lamento. Его музыку отличает редкая мелодическая красота и, вместе с тем, гениальная простота. На всем протяжении арии повторяется остинатный бас, усиливая ощущение роковой неотвратимости. По мере нарастания скорби мелодия утрачивает песенность и переходит в декламацию.

Подобно другим операм XVII века «Дидона» строится на чередовании отдельных номеров – сольных, ансамблевых, хоровых (такая структура называется номерной). Вместе с тем, в ней налицо стремление объединить номера в сцены. Например, в финале последнего, III-го действия речитатив Дидоны, не завершаясь, переходит в арию, которая без перерыва вливается в оркестровую постлюдию, а постлюдия – в заключительный хор. Подобное сквозное развитие будет характерно для опер более позднего времени.

Появление «Дидоны» ознаменовало рождение национальной английской оперы. Однако при жизни Пёрселла она ни разу не была исполнена на профессиональной сцене, а после смерти композитора для нее наступил период прочного и, казалось, вечного забвения. Лишь в конце XIX века опера прозвучала вновь, вызвав целый переворот в английской музыкальной культуре. В XVII-м же веке у Пёрселла не нашлось ни одного последователя, и говоря словами Ромена Роллана, он оказался «основоположником не состоявшейся английской оперной школы». Со смертью Пёрселла на 2,5 столетия оборвалась и жизнь английской оперы.

Единственной страной, которая в XVII веке сумела оградить себя от влияния итальянского оперного театра, была **Франция**. Здесь сложилась своя, очень самобытная национальная оперная традиция и любой композитор–иностранец, желавший покорить Париж, был обязан не только писать исключительно на французский текст, но и следовать ряду установленных во Франции обычаев.

Первую попытку создания французской оперы предприняли поэт **Пьер Перрен**и композитор **Робер Камбер**. По их предложению в Париже был открыт публичный оперный театр Grand Opera. Однако подлинным творцом французской оперы считается **Жан Батист Люлли**, создавший эталон французского музыкального стиля.

## [Жан Батист Люлли](http://musike.ru/index.php?id=1" \l "lully)

Итальянец по происхождению (в детстве его звали Джованни Баттиста Лулли), Люлли еще в детстве, благодаря счастливому случаю, попал во Францию, где находился в услужении у сестры французского короля. Благодаря редким музыкальным способностям он стремительно сделал блестящую карьеру, став придворным композитором, пользующимся неограниченным доверием Людовика XIV.

Талант Люлли отличался редкой разносторонностью: он был превосходным скрипачом, организовавшим свой собственный оркестр («16 скрипок короля»), дирижером, композитором, танцором, балетмейстером, режиссером, руководителем придворного музыкального театра, для которого написал 20 музыкально-драматических произведений. Будучи современником великих французских драматургов – Корнеля, Расина, Мольера – Люлли активно сотрудничал с ними, особенно много – с Мольером, написав музыку к таким его пьесам, как «Брак поневоле», «Сицилиец», «Мещанин во дворянстве» и др.

Композитор называл свои оперные сочиненияи «лирическими трагедиями» (буквально: трагедия под лиру, то есть поющаяся, музыкальная). Их первым слушателем и почитателем был сам Людовик XIV, для которого они стали любимейшим зрелищем.

Среди опер Люлли наиболее известны **«Ариадна»**, **«Атис»**,**«Армида»**,**«Ацис и Галатея»**,**«Тезей»**. Все они написаны на текст прекрасного поэта **Филиппа Кино**, который был бессменным либреттистом композитора.

Опера Люлли – это стройный по форме монументальный спектакль из 5 актов с обязательным прологом (итальянская серьезная опера была трехактной). Несмотря на общие с итальянской оперой–seria сюжеты (в основном мифологические), французская опера во многом отличается от нее:

* Ее основу составляет декламационный речитатив, родственный возвышенной, патетически приподнятой речи и гораздо менее гибкий и мелодичный, чем в итальянской опере. Свои речитативы Люлли сочинял, подражая размеренной патетической декламации лучших французских драматических актеров.
* Ария, игравшая в итальянской опере господствующую роль, заняла у Люлли более скромное место, служа небольшим завершением речитативного монолога. В музыке своих арий композитор зачастую использовал интонации бытовых французских песен.
* Комедийные сценки, столь популярные в Италии, во французскую лирическую трагедию не допускались. Развлекательная сторона заключалась в обилии балетных номеров (любовь к балету является национальной французской чертой). 5-й акт вообще представлял собой цепь танцев, в которых по традиции принимал участие сам король и королевская знать.
* Огромное значение во французской опере имели разнообразные по характеру хоровые эпизоды.
* Постановками лирических трагедий, предназначенных для королевского придворного театра, зачастую отличались чрезмерной роскошью и пышностью.
* На французской сцене практически не появлялись певцы-кастраты, столь популярные в Италии. Кроме того, здесь никогда не было диктата певцов.

В операх Люлли утвердился тип французской увертюры. Обычно она состояла из 2-х частей: медленно-величавого марша и быстрого, энергичного фугато (итальянская же увертюра XVIII века чаще всего строилась на контрасте 3-х частей по принципу быстро–медленно–быстро).

По стилю оперы Люлли тесно связаны с национальными традициями французской культуры, в первую очередь – с французским драматическим театром. Вместе с тем, многое в них противоречит правилам классицистской трагедии. Так, например, в либретто Кино среди действующих лиц почти всегда присутствуют боги и фантастические существа, встречаются ситуации, совершенно невозможные в драмах Корнеля и Расина; почти никогда не соблюдается классический принцип единства времени, места и действия. Всё это роднит французскую оперу XVII века с театром барокко.