

© Агибаева, М.Т., Панкина, Е.В., 2025

УДК 784.5

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-126-135

КОМПОЗИЦИОННО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФРАНЦУЗСКОЙ СВЕТСКОЙ КАНТАТЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в. И ЕЕ ВАРИАЦИИ

М.Т. Агибаева¹, Е.В. Панкина²

¹ Новосибирский музыкальный колледж имени А.Ф. Муро́ва, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

² Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Рассматривается композиционно-стилистическая модель французской светской кантаты первой половины XVIII в. Истоки жанра восходят к типу либретто, нормативную композиционную организацию которого – три речитатива и три арии – установил французский поэт Жан-Батист Руссо в опоре на итальянскую модель кантаты. С точки зрения метрической организации проанализированы все композиционные единицы, составлявшие кантаты: три типа речитативов (декламационный, аккомпанированный и *mesuré*) и арии (трехчастная *da capo*, двух- и одночастная). Последователи Руссо – либретторы Луи Фюзелье, Антуан Данше, Пьер-Шарль Руа, Антуан-Луи де Шаламон де ла Висклед, Меннесон, Жан де Саре де Рие, Франсуа Огюстен де Паради де Монкриф и другие – создавали либретто кантат как точно следуя модели Руссо, так и варьируя ее в направлениях композиционного расширения, сокращения или значительной индивидуализации. В опоре на модель Руссо кантата получила музыкальное воплощение в творчестве ведущих композиторов своего времени – Андре Кампра, Николя Бернье, Элизабет Жаке де ла Герр, Мишеля Пиньо́ле де Монтеклера, Шарля-Юбера Жерве, Луи Николя Клерамбо, Тома-Луи Буржуа, Жан-Батиста Морена, Жан-Батиста Стюка, Жан-Филиппа Рамо и др. В музыкальном языке их сочинений реализован принцип *Goûts-réunis* – смешение французского и итальянского стилей, – принцип, лежащий в самой основе французской светской кантаты.

Ключевые слова: французская музыка, французская светская кантата, кантата, речитатив, ария, Жан-Батист Руссо

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Агибаева М.Т., Панкина Е.В. Композиционно-стилистическая модель французской светской кантаты первой половины XVIII в. и ее вариации // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 126–135. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-126-135.

COMPOSITIONAL AND STYLISTIC MODEL OF THE FRENCH SECULAR CANTATA OF THE FIRST HALF OF THE 18th CENTURY AND ITS VARIATIONS

M.T. Agibaeva¹, E.V. Pankina²

¹ A.F. Murov Novosibirsk Music College, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. This article examines the compositional and stylistic model of French secular cantatas from the first half of the 18th century. The origins of the genre can be traced back to the libretto, whose standard structure – three recitatives and three arias – was established by the French poet Jean-Baptiste Rousseau, following the Italian cantata model. From the perspective of metrical organization, all structural components of the cantatas

are analyzed: three types of recitatives (*declamatory*, *accompanied*, and *mesuré*) and arias (three-part da capo, two-part, and one-part). Rousseau's successors – writers such as Louis Fuzelier, Antoine Danchet, Pierre-Charles Roy, Antoine-Louis de Chalamont de La Visclède, Menesson (or Mennesson), Jean de Serré de Rieux, François-Augustin de Paradis de Moncrif, and others – created cantata librettos that either closely adhered to Rousseau's model or introduced variations through compositional expansion, reduction, or significant individualization. Building on Rousseau's framework, the cantata found musical expression in the works of leading composers of the period, including André Campra, Nicolas Bernier, Élisabeth Jacquet de La Guerre, Michel Pignolet de Montéclair, Charles-Hubert Gervais, Louis-Nicolas Clérambault, Thomas-Louis Bourgeois (also known as Joseph Bourgeois), Jean-Baptiste Morin, Jean-Baptiste Stuck, Jean-Philippe Rameau, and others. The musical language of their compositions embodies the principle of *goûts-réunis* – a fusion of French and Italian styles – which lies at the heart of the French secular cantata.

Keywords: French music, French secular cantata, cantata, recitative, aria, Jean-Baptiste Rousseau

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Agibaeva, M.T., Pankina, E.V. (2025), "Compositional and stylistic model of the French secular cantata of the first half of the 18th century and its variations", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 126–135. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-126-135.

История французской светской кантатной традиции в XVIII в. представляет собой поистине величественную картину: почти все французские композиторы этого столетия, в особенности его первой половины, работали в области кантаты, в том числе такие столпы национальной музыкальной культуры как Жан-Филипп Рамо, Франсуа Куперен и Марк-Антуан Шарпантье. По данным Д. Танли (Timms С., 2001), всего было создано свыше 800 произведений, большинство из которых выпущено в свет (около 150 опубликованных кантат не дошли до наших дней), что свидетельствует о востребованности жанра. Собрания кантат выпускали ведущие издательские дома – «Chez l'Auteur», «Le Sr. Boivin, Le Clerc», «Christophe Ballard l'auteur et Boivin», причем в формате достаточно объемных томов, содержащих обычно по шесть произведений; появлялись и многочисленные рукописные сборники.

Развитие жанра в начале XVIII в. отражает и вместе с тем знаменует собой поворот музыкальных и шире – художественных – ориентиров французской придворной аристократии, традиционно диктовавшей культуре страны стилевые и жанровые эталоны. На протяжении почти всего правления Людовика XIV в связи с задачами разработки больших

идей и образа мощной центральной власти двор поддерживал преимущественно музыкально-сценические жанры, при этом камерная музыка, по-видимому, не была по-настоящему принята.

Изменение некоторых сторон музыкальной практики светского общества в начале XVIII в. связано с рядом факторов, обусловленных иным, по сравнению со второй половиной XVII столетия, состоянием придворной культуры и придворной жизни. Французская кантата этого времени предстает как явление даже не столько музыкальное, сколько общекультурное и эстетическое, отражающее мир актуальных для аристократии образов, тем и сюжетов. Так, со временем Людовик XIV явно утратил интерес к музыкально-театральным постановкам, духовная и культурная ситуация при дворе существенно преобразилась, и повышение интереса к камерным формам художественного высказывания оказалось органичным современным запросам.

Эта тенденция обрела силу при дворе Филиппа II, герцога Орлеанского (1674–1723), политический статус и повороты судьбы которого наложили отпечаток на художественную жизнь его окружения. Герцог привлекал итальянских исполнителей еще до своего регентства, о чем свидетельствует запись из знаменитых «Ме-

муаров» Филиппа де Курсийона, маркиза де Данжо от 11 сентября 1704 г.: «В девять часов король услышал итальянскую музыку, исполненную музыкантами герцога Орлеанского; слова написал герцог Неверский, король был очень доволен; затем был небольшой концерт с инструментами»¹. Герцог Орлеанский «живо интересуется Италией, и не только потому, что он провел там военную кампанию в 1706 году; что все музыканты его окружения увлечены этой итальянской музыкой, и особенно что все они основываются на кантате: Шарпантье, Морен, Бернье, Батистен, Гвидо, Ш.-Ю. Жерве, и, конечно, Кампра» (Dorival J., 1997, p. 322).

Композиционная модель и поэтический стиль французской кантаты фактически были разработаны и утверждены весьма известным в свое время литератором Жан-Батистом Руссо (Jean-Baptiste Rousseau, 1671–1741). Цель настоящей статьи заключается в определении модели кантаты Руссо и демонстрации ее трактовки ведущими композиторами – авторами кантат. Определяющим на пути ее достижения стал исторический метод, поскольку на протяжении относительно компактного временного промежутка в творчестве придворных композиторов прослеживается некоторая эволюция трактовки жанра. Обращение к сравнительно-аналитическому методу оказалось необходимым при проникновении в литературный материал кантат. В данном отношении существующие результаты изысканий оказались недостаточными: так, Д. Танли, продвинувшийся дальше других исследователей, приводит лишь краткое описание схемы кантат Руссо, безусловно, полезное, но потребовавшее развития на более широком материале.

Жан-Батист Руссо изначально был намерен подражать стилистике итальянской кантаты, но затем пришел к понима-

нию ее несоответствия французской поэтической традиции: «Написав несколько (текстов кантат. – М.А., Е.П.), я понял, что теряю в стихах то, что приобрел в музыке, и что не сделаю ничего стоящего, пока буду довольствоваться нагромождением пустых поэтических фраз друг на друга, без замысла и связи» (Grubbs H., 1940, pp. 154, 156).

После начальных экспериментов со свободными поэтическими формами Руссо придал кантате стабильный вид. Выбор сюжетов определялся мифологической тематикой: «мифологические персонажи представлены не просто как таковые, не как декоративный материал, а как фигуры, точно отражающие внутреннюю жизнь современного влюбленного» (Finch R., 1966, p. 105). 26 либретто авторства Руссо, первые из которых поэт называл «Новинками» («Nouveautés»), предоставили композиторам идеальный материал, а поэтам – идеальную модель, характеризующуюся чередованием, как правило, трех речитативов и трех арий.

Рассмотрение композиционных единиц французской кантаты следует начать с речитативов, обозначаемых во французской терминологии как *récit* (фр. «рассказ»). Термин был заимствован из придворного театра: в придворном балете *récit* изначально декламировали, а после 1605 г. исполняли как сольный вокальный раздел в начале каждой части, где он служил комментарием к действию; в разговорной трагедии (*récit dramatique*) он означал монолог, на который приходилась кульминация в конце пьесы; драматургическая функция *récit* в музыкальной трагедии близка трагедии разговорной; таким образом, изначально речитатив и *récit* не являлись синонимами (Anthony J., 2001).

В XVII в. не было унификации в употреблении термина «*récit*». Так, например, Жан-Батист Люлли включил в мо-

тет «Miserere» (1664) несколько *récit* для двух голосов и один – для пяти голосов, а Пьер Робер (1625–1699) соединил пять солистов в «ensembles de récits» в разделе «Testimonium in Joseph» IX мотета «Exultate Dei adiutori nostro».

В «Универсальном словаре» Антуана Фюретьера (1727) содержится определение *récit* как раздела, исполняемого одним голосом, чаще сопрано (Furetière A., [1727]), а в некоторых случаях, например, в мотете «Miserere mei Deus» Мишеля Делаланда, музыкальный материал *récit* настолько развит, что аналогичен арии (Anthony J., 2001). В XVIII в. значение термина расширилось и стало охватывать сольные инструментальные фрагменты в крупных произведениях.

К середине XVIII в. термин «*récit*» вышел из употребления. В итоге современный словарь Ларусса предлагает несколько его определений: 1) повествование о событиях (обычно за сценой) в драматическом произведении; 2) инструментальное соло орнаментального характера; 3) синоним речитатива². В этом последнем смысле мы трактуем разделы, обозначенные в кантатах словом *récit*, как речитативы.

Речитативным разделам Руссо уделял огромное внимание. За каждым из них закреплялась собственная функция: вступительный речитатив настраивает слушателя на определенную атмосферу, указывая на место и время действия, второй речитатив содержит кульминацию, важный сюжетный поворот или завязку конфликта, в третьем же подводится итог повествования или разрешаются противоречия. Речитативы писались свободно, без регламентации количества строк и тактов, а их продолжительность зачастую зависела от замысла поэта.

Большинство речитативов основаны на 12-сложном александрийском стихе, который с XVI в. стал нормативным во

французской поэзии; полустроки разделены цезурой, вид стопы – анапест (UU/UU/' UU /UU/). Внутреннее цезурирование может несколько варьироваться, а 12-сложник фактически заменяться двумя 6-сложниками. Очень распространено использование одной или двух более коротких строк в конце речитатива.

Строфа речитатива может содержать 12 строк, которые, за исключением 8-й и 9-й, в основном состоят из 12-сложников. Первые 8 строк рифмуются парно, а последние 4 – поочередно: aa bb cc dd ef ef.

При переложении речитативов на музыку композиторы, как правило, относились к ним как к прозаическим высказываниям, предпочитая смысл текста его структуре. Отдельные строки или фразы редко повторялись, поэтический метр не был стабильным, часто меняясь в середине речитатива, что было обусловлено изменением образности текста. В результате сформировались три типа речитатива:

1. Декламационный речитатив, аналогичный итальянскому речитативу *secco* и звучащий в сопровождении *basse continue*. Это наиболее свободный в ритмическом отношении речитатив, со стремлением наиболее естественно передать разговорную речь, поэтому метрическая организация в нотной записи указана скорее в качестве общего ориентира, нежели точной фиксации (Vollen G., 1970. р. 82). Продолжительность речитатива зависит от объема драматического развития и обычно охватывает от 10 до 12 тактов. Длинный речитатив мог состоять из нескольких разделов, контрастных в темповом отношении;

2. Аккомпанированный речитатив (согласно Руссо – облигатный, *récitatif obligé*) звучит с инструментальным сопровождением и характерен для сцен волнения или бури;

3. Речитатив *mesuré* близок арии и используется в лирических сценах, а также

при необходимости подчеркнуть внезапную смену настроения персонажа, хотя Жан-Батист Руссо настаивал на соотношении данного типа речитатива с декламационным. Как правило, это довольно развернутые фрагменты, до 45 тактов, с некоторыми признаками итальянской ариозности: небольшой диапазон мелодии с частым повторением звуков и немногочисленными широкими скачками, редкими во французской кантате того времени задержанными каденциями и завершением фраз *basse continue* после вокальной партии.

В речитативах французских кантат ярко просматривается гибкое соотношение новых приемов и традиций речитатива Ж.-Б. Люлли. Самое значительное традиционное качество – соблюдение правил французской просодии и декламации, выражающееся в фиксации акцентов в поэтическом тексте на последнем слоге строки или в ее середине. К новым стилистическим решениям относится сохранение единой метрики вместо смены размеров, подвижный темп с короткими ритмическими длительностями, активизация контрапункта в сопровождении. В гармонии и мелодике проявляются итальянские влияния, а именно применение уменьшенных кварт и септим, введение хроматического баса и уменьшенных септаккордов, как правило, в драматургически важных или кульминационных зонах, использование в партии *basse continue* крупных длительностей с нечастыми сменами гармонии.

В ариях раскрывается состояние персонажей или поворот сюжета, финальная ария содержит, как правило, не только итог повествования, но и смысловое обобщение, моральный вывод.

Текст арии обычно состоит из трех строф – катренов, а также нередко 3- или 5-строчных строф, причем третья строфа обычно является точным повтором пер-

вой (в изданиях текстов Руссо повторения всегда выписаны). Такая трехчастная форма обозначалась Руссо как *rondeau*.

Метрическая организация стабильна на протяжении всей арии. Строфа может состоять из 5, 6, 7 или 8-сложников, но редко из характерных для речитативов 12-сложников, как, например, заключительная ария из первой кантаты Руссо «Диана»³, схема рифмовки которой – abab cdcd abab – является одной из наиболее распространенных:

Respectons l'Amour
Tandis qu'il sommeille;
Et craignons qu'un jour
Ce dieu ne s'éveille.

En vain nous romprons
Tour les traits qu'il darde,
Si nous ignorons
Le trait qu'il nous garde.

Respectons l'Amour
Tandis qu'il sommeille;
Et craignons qu'un jour
Ce Dieu ne s'éveille.

В соответствии с этим типом большинство арий создано в трехчастной форме *da capo*⁴ с контрастной в тональном и синтаксическом отношениях (более короткие фразы) средней частью, основанной на новом материале или на развитии материала первой части. Омузыкаленная реприза может быть немного варьированной введением распевов или украшений. Попутно отметим, что французские композиторы стремились к выделению музыки, за которой должна следовать поэзия, избегая бессмысленных повторов слов, а украшения (*agréments*) должны добавлять изысканность, но не нарушать ясности донесения текста.

Менее распространена в ариях двухчастная форма, также основанная на катренах и характеризующаяся слабым

контрастом частей. Первая часть представляет собой разомкнутое построение с модуляцией в доминантовую тональность или параллельный мажор, во второй части происходит возвращение в основную тональность. Двухчастное строение чаще присуще ариям характерным и танцевальным, основанным на метроритмических формулах мюзета, менуэта, паспье, ригодона, сарабанды и других танцев.

Кантаты иногда включают ариетты меньшего, по сравнению с ариями, масштаба и с менее развитым музыкальным материалом, имеющие, однако, те же формы – трех- или двухчастную.

В отдельных случаях текст арии написан в виде непрерывного изложения длиной от 10 до 12 строк без их повторений. Иногда тексты таких арий включали фактически 3-5 неповторных строф – коротких катренов с простой метрической организацией. Сквозные арии были предназначены для описания драматического действия, а не для передачи размышлений или состояния, как, например, вторая ария из кантаты «Гименей» (Vollen G., 1970, pp. 66–67). Рифмовка в этом образце сложнее, чем в трехчастных ариях, – aabaabccdeed:

L'amant de l'Aurore
Des yeux qu'il adore
Perd le souvenir:
La timide Flore
Craint de perdre encore
Son jeune Zéphyr:
De sa grace extrême
Minerve elle-même
Reconnait le prix;
Et par sa surprise
Juno autorise
Le choix de Paris

Такого рода арии часто сочинялись в виде аккомпанированного речитатива с короткими мелодическими фразами, обычно неповторными; в совокупности

Жан-Батист Руссо называл их «облигатым речитативом» (Vollen G., 1970, p. 62).

Все названные виды арий могут включать инструментальные разделы – прелюдия как вступление ко всей кантате или отдельной арии, редко – к речитативу; ригурнель, обрамляющий арию и основанный на музыкальном материале вокальной партии.

Композиционная модель Руссо – последовательность трех речитативов и арий – является наиболее распространенной во французских кантатах, будучи многократно воспроизведенной другими поэтами – авторами текстов кантат. В их числе – Луи Фюзелье⁵, Антуан Данше⁶, Пьер-Шарль Руа⁷, Антуан-Луи де Шаламон де ла Висклед⁸, Меннесон⁹, Жан де Серре де Рие¹⁰, Франсуа Огюстен де Пароди де Монкриф¹¹.

Среди поэтов, о которых практически не сохранилось сведений, – Тибо (Thibault), Овре-сын (Monsieur Auvray le Fils), Либо (Liebaux), Дежан (Dejan) и некий Наваррец (Navarre). Их имена встречаются в сборнике текстов кантат Башелье¹², в крупных исследованиях (Д. Танли¹³, Дж.Э. Воллена (Vollen G., 1970) и др.), а также в архивах Французской национальной библиотеки (BNF, Bibliothèque nationale de France) и французской базе музыкальных рукописей (RISM, Répertoire International des Sources Musicales).

В практике же разработки либретто конкретных кантат и при омузыкаливании текстов данная модель нередко варьировалась в направлениях композиционного расширения, сокращения или же индивидуализации композиции кантаты.

Композиционное расширение наблюдается в кантатах, содержащих четыре и более пар речитативов и арий (например, «Дафна», «Арион» и «Ярость Ахилла» Андре Кампра, «Вакх» Николя Бернье, «Смерть Геркулеса» Луи Николя Клерамбо, «Верные влюбленные» Жан-Филиппа

Рамо). В ряде случаев одна из пар номеров дополняется дуэтом или еще одной арией (например, «Цирцея» и «Кораблекрушение Улисса» Ж.-Б. Морена, «Женщины» и «Спор Амура и Гименея» А. Кампра, «Гераклит и Демокрит» Ж.-Б. Стюка, «Кузницы Лемноса» и «Вертумен и Помона» Н. Бернье, «Медея» Л.Н. Клерамбо, «Пан и Сиринга» и «Сирены» М.П. Монтеклера, «Зефир и Флора» Т.-Л. Буржуа, «Фетида» Ж.-Ф. Рамо).

Композиционное сокращение проявляется в наличии лишь двух пар речитативов и арий (например, «Аврора», «Роза» и «Неизвестность» Жан-Батиста Морена, «Пастух» Мишеля Пиньоле де Монтеклера), иногда с добавлением дуэта («Мюзет» Жан-Филиппа Рамо). Еще один путь сокращения нормативного строения кантаты – исключение одного речитатива или арии (например, «Энона» Ж.-Б. Морена, «Геба» А. Кампра, «Ревнивый Марс» Ж.-Б. Стюка, «Зефиры» Н. Бернье, «Орфей» Л.Н. Клерамбо, «Селимена» Ш.-Ю. Жерве).

Индивидуальная композиционная организация, основанная на гибком и зачастую свободном последовании речитативов, арий, ансамблей и инструментальных разделов (например, многочастная кантата Н. Бернье «Аполлон, Ночь и Комус» с признаками дивертисмента или его же «Аврора» с нетипичными для жанра увертюрой и хором, «Триумф мира» Л.Н. Клерамбо, включающая 20 номеров кантата М.П. Монтеклера «Пирам и Фисба», «Сон Улисса» Э.Ж. де ла Герр, «Амур и Психея» Т.Л. Буржуа).

При обращении к вопросу композиционной организации французских кантат особенное звучание приобретает тема соотношения французского и итальянского стилей.

Кантаты в итальянском стиле или с ярко выраженными его отдельными чертами в большинстве своем были соз-

даны в строгом соответствии с моделью Руссо – три арии и три речитатива. Они включали длинные арии, часто *da capo*, итальянские речитативы и хроматизированное виртуозное сопровождение с орнаментикой в партии *basse continue*.

Кантаты французского стиля, напротив, более разнообразны по строению: французские речитативы в традиции Ж.-Б. Люлли, краткие арии или ариетты с очень выразительным и естественным соотношением слова и музыки (Gamrat M., [2021], p. 231).

Авторы французской кантаты, в частности, Морен, Кампра, Стюк и другие, а также современным им писатели нередко затрагивали в своих литературных текстах вопрос смешения итальянских и французских черт в музыкальных произведениях. Общим местом было категоричное противопоставление французской «естественности» и итальянской «искусственности». Например, еще Лессерф де ла Вьевиль охарактеризовал французскую музыку, как «молодую благородную даму» с природной красотой, умеренными украшениями и сдержанной выразительностью, а итальянскую – как «старую кокетку» с чрезмерными красками (виртуозные пассажи, хроматизмы, диссонансы) (подробнее см.: (Fader D., 2010).

Это мнение отразилось и в музыкальной стилистике французской кантаты. Французские композиторы считали нарочитыми итальянские сложные колоратуры и смелые гармонии, придерживаясь ясной декламации и прозрачной фактуры. Тем не менее, в их кантатах наблюдается постепенное проникновение итальянских приемов, прежде всего проявившееся в адаптации итальянских форм. Так, Д. Фаде подчеркивает, что французские композиторы не отвергали итальянские новшества, но перерабатывали их в духе *politesse* («учтивость», «любезность») (Fader D., 2010, p. 323).

Арию *da capo* французы писали с менее строгой репризой, но иногда достаточно экспрессивно; сдержанно осваивали хроматизмы, выразительные задержания и модуляции, впрочем, без ярких контрастов. Итальянские быстрые пассажи заменялись изысканными *agréments* (тремоло, *ports de voix*¹⁴), усиливалась дансанта ритмика и соответствующий музыкальный синтаксис в виде повторных, симметричных, сбалансированных фраз, организованных в простые формы, в вокальной партии преобладала декламационность, – все это в целом несвойственно итальянской арии с ее динамизмом, мотивным развитием материала, большим количеством секвенций, активным гармоническим движением, асимметричной фразировкой, сложными структурами. Во французской кантате шире, чем в итальянской, используется диалогическое строение с двоякой его реализацией: 1) попеременное выступление персонажей, причем, как правило, разнотембровых; 2) при наличии одного исполнителя кантаты, то есть ее фактической принадлежности к сольному типу, внутри партии наблюдается диалог между условными «персонажами».

Более сильное воздействие итальянского стиля на музыкальный язык

французской кантаты было невозможным даже в кругу италофилов, окружавших герцога Орлеанского, по причинам, значительно более глубоким, чем спор вкусов. Д. Фаде отмечает, что основное препятствие заключалось в социальной эстетике *honnêteté* («благородство») и сопоставлении профессионализма и аристократизма: итальянская виртуозность ассоциировалась с ремесленничеством музыкантов-профессионалов, французская же сдержанность была органичной культуре светского салона и художественной практике аристократов-любителей. Принципиально разным было и отношение к сферам творческой деятельности: итальянцы мыслили музыку как самоценное искусство, французы же – как украшение речи, имевшей первостепенное значение.

Все эти факторы привели к так называемому смешению вкусов – *Goûts-réunis*, в условиях которого композиторы – авторы французских кантат – не копировали итальянскую модель, а создали собственную на основе синтеза *delicatesse* французской музыки и *vivacité* – итальянской, неизменно подчеркивая свое превосходство в *bienséance* («благопристойности»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Journal du marquis de Dangeau. Publié en entier pour la première fois par Mm. Soulié, Dussieux, de chenneviers, mantz, de montaignon. Avec les additions inédites du Duc de Saint-Simon. Publiées par m. Feuillet de Conches. Tome dixieme 1704–1705. Paris: Firmin Didot frères, [1857]. P. 122.

² Larousse. Recit. Encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9cit/67040> (дата обращения: 24.11.2019).

³ Œuvres de Jean-Baptiste Rousseau. Nouvelle édition, Revue, corrigée et augmentée sur les manuscrits de l'auteur, et conforme à l'édition in-4o. donnée par M. Seguy. Tome premier. Paris: Chez l'Auteur, [1795]. P. 241–243.

⁴ Дж. Воллен указывает трехчастную форму как *Aria en rondeau* (см.: Vollen G., 1970, pp. 95–116).

⁵ Луи Фюзелье (Louis Fuzelier, Fuselier, Fusellier, Fusillier, Fuzellier, 1672–1752) – французский выдающийся драматург и либреттист. Начиная с эпохи Регентства и до 1749 г. был одним из основных либреттистов опер, балетов и кантат Андре Кампра, Франсуа Колена де Бламона, Жан-Жозефа Муре, Жан-Филиппа Рамо. В 1721–1724 и 1744–1752 гг. он также был содиректором и одним из ведущих редакторов «Французского Меркурия».

⁶ Антуан Данше (Antoine Danchet, 1674–1748) – маститый поэт, член Французской академии с 1712 г. С Кампра его связывает также сотрудничество при

создании оперы «Идомей» (1712, либретто на основе одноименной трагедии Проспера Кребийона).

⁷ Пьер-Шарль Руа (Pierre-Charles Roy, 1683–1764) – французский поэт, драматург и либреттист. Между 1708 и 1712 г. за либретто к опере «Гипподамия» (музыка А. Кампра) он получил пять премий от Академии флоралия (Académie des Jeux floraux) и одну от Французской академии. Среди наиболее крупных его сценических произведений – «Филомена» («Philomèle», 1705), «Брадаманта» («Bradamante», 1707), «Крѣз-афинянин» («Créuse l'athénienne», 1712) на музыку Луи де Лакоста (Louis de La Coste); «Каллироя» («Callirrhoe», 1712), «Семирамида» («Sémiramis», 1718) А. Детуша; «Грации» («Les Grâces», 1735) «Книдский храм» («Le Temple de Gnide», 1741) Ж.Ж. Муре и др.

⁸ Антуан-Луи де Шаламон де ла Висклед (Antoine-Louis de Chalamont de La Visclède, 1692–1760) – либреттист, поэт, получивший признание с 1721 г. среди молодых поэтов Академии Марселя.

⁹ О поэте Меннесоне (Menesson / Mennesson (? – 1742)) практически нет сведений, лишь упоминания о том, что он являлся либреттистом Ж.Б. Стюка в трагедии на музыку «Волшебница Манта» («Manto la Fée», 1711), а также Тома-Луи Буржуа – в опере-балете «Наслаждения Мира» («Les Plaisirs de la Paix», 1715).

¹⁰ Поэт, литератор и советник Парламента Парижа, Жан де Серре де Рие (Jean de Serré de Rieux, 1668–1747) явился автором divertissementa Ж.-Б. Морена «Охота на оленя» («La Chasse du Cerf», 1707). В 1734 г. Серре де Рие опубликовал сборник стихов «Дары детей Латоны» («Les Dons des enfants de Latone»), посвященный Людовику XV.

¹¹ Поэт-академик, музыкант, актер Франсуа Огюстен де Паради де Монкриф (François-Augustin de Paradis de Moncrif, 1687–1770) находился под покровительством Жан-Филиппа-Франсуа Орлеанского, или Орлеанского шевалье (Jean Philippe François d'Orléans, le chevalier d'Orléans, 1702–1748), Луи-Сезара де Лабом-Леблан (Louis-César de La Baume Le Blanc, 1708–1780), а также Жан-Фредерика Фелипо, графа де Морепа (Jean-Frédéric Phélypeaux, comte de Maurepas, 1701–1781). Монкриф был сначала секретарем Марка Пьера де Войе де Пальми, графа д'Аржансон (Marc-Pierre de Voyer de Paulmy comte d'Argenson, 1696–1764), затем секретарем графа-аббата де Клермона (Луи де Бурбон-Конде, граф де Клермон, 1709–1771), тещем королевы Марии Лещинской (1734) и, наконец, генеральным секретарем администрации почтового ведомства – должность, которую он занимал до своей смерти.

¹² Bachelier J. Recueil de cantates. Contenant toutes celles qui se chantent dans les Concerts: pour l'usage des Amateurs de la Musique & de la Poësie. Par J. Bachelier, Maître de Musique à la Haye. Chez Alberts & Vander Kloot, [1728]. 432 p.

¹³ Tunley D. The eighteenth-century French cantata. London: Dennis Dobson, 1974. 272 p.

¹⁴ Термин «*Ports de voix*» буквально переводится как «Переносы голоса» – термин близкий по смыслу к форшлагу, обозначающий небольшие распевы или мелодические украшения, соединяющие две основные ноты. В трактате Жан-Филиппа Рамо *ports de voix* рассматривается как один из видов музыкальных украшений, похожий на апподжатуру (Rameau J.-P., [1722]).

ЛИТЕРАТУРА

Anthony J.R. Récit (I) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD-ROM).

Dorival J. André Campra et la cantate française // *Le concert des muses: promenade musicale dans le baroque français* / éd. par J. L. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles. Paris: Éditions Klincksieck, 1997. Pp. 319–331.

Fader D. The Goûts-réunis in French Vocal Music through the Lens of the Recueil d'airs sérieux et à boire (1695–1710) // *Revue de musicologie* 96/2. Société Française de Musicologie, 2010. Pp. 321–363.

Finch R. The Sixth Sense: Individualism in French Poetry 1686–1760. Canada: University of Toronto Press, 1966. 422 p.

Furetière A. Dictionnaire universel Contenant generalement tous les mot François, tant vieux que moderns, & les Termes des sciences & des arts: Tome

REFERENCES

Anthony, J.R. (2001), "Récit (I)", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, by S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, DVD-ROM. (in Eng.)

Dorival, J. (1997), "André Campra et la cantate française", *Le concert des muses: promenade musicale dans le baroque français*, by J.L. Versailles (ed.), Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, Éditions Klincksieck, Paris, pp. 319–331. (in French)

Fader, D. (2010), "The Goûts-réunis in French Vocal Music through the Lens of the Recueil d'airs sérieux et à boire (1695–1710)", *Revue de musicologie* 96/2, Société Française de Musicologie, pp. 321–363. (in French)

Finch, R. (1966), *The Sixth Sense: Individualism in French Poetry 1686–1760*, University of Toronto Press, Canada, 422 p. (in Eng.)

Furetière, A. (1727), *Dictionnaire universel Contenant generalement tous les mot François, tant vieux que moderns, & les Termes des sciences & des arts:*

quatrieme (Q-Z). Paris: Chez A la Haye, [1727]. Tome quatrieme. 919 p.

Gamrat M. Jean-Baptiste Rousseau's poetic cantatas and their place in the culture of France: a preliminary study // *Roczniki Humanistyczne*, tom LXIX, zeszyt 12 – 2021. Lublin, [2021]. Pp. 231–238.

Grubbs H.A. The Vogue of Jean-Baptiste Rousseau // *Proceedings of the Modern Language Association of America (PLMA)*. Cambridge University Press, 1940, Vol. 55, No. 1. Pp. 139–166.

Rameau J.-P. *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres. Livre I. Du rapport des raisons & proportions harmoniques. Livre II. De la nature & de la propriété des accords; et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III. Principes de composition. Livre IV. Principes d'accompagnement.* Par monsieur Rameau, Organiste de la Cathedrale de Clermont en Auvergne. Paris: Christophe Ballard, [1722]. 432 p.

Timms C., Fortune N., Boyd M., Krummacher F., Tunley D., Goodall J. R., Carreras J. J. Cantata // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD-ROM).

Vollen G.E. The French Cantata: A Survey and Thematic Catalog. Diss., North Texas State University, 1970. 893 p.

Tome quatrieme (Q-Z), Chez A la Haye, Paris, Tome quatrieme, 919 p. (in French)

Gamrat, M. (2021), "Jean-Baptiste Rousseau's poetic cantatas and their place in the culture of France: a preliminary study", *Roczniki Humanistyczne*, tom LXIX, zeszyt 12, Lublin, pp. 231–238. (in Eng.)

Grubbs, H.A. (1940), "The Vogue of Jean-Baptiste Rousseau", *Proceedings of the Modern Language Association of America (PLMA)*, Vol. 55, no. 1, Cambridge University Press, pp. 139–166. (in Eng.)

Rameau, J.-P. (1722), *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres. Livre I. Du rapport des raisons & proportions harmoniques. Livre II. De la nature & de la propriété des accords; et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III. Principes de composition. Livre IV. Principes d'accompagnement.* Par monsieur Rameau, Organiste de la Cathedrale de Clermont en Auvergne, Christophe Ballard, Paris, 432 p. (in French)

Timms, C., Fortune, N., Boyd, M., Krummacher, F., Tunley, D., Goodall, J.R., Carreras, J.J. (2001), "Cantata", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, by S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, DVD-ROM. (in Eng.)

Vollen, G.E. (1970), *The French Cantata: A Survey and Thematic Catalog*, Diss., North Texas State University, 893 p. (in Eng.)

Сведения об авторах

Агибаева Меруерт Тулегеновна, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» Новосибирского музыкального колледж имени А.Ф. Мурова

E-mail: agibaeva.m.t@gmail.com

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: 2mikep@mail.ru

Authors Information

Meruert T. Agibaeva, Lecturer of Subject-Cycle Commission "Music Theory" at the A.F. Murov Novosibirsk Music College

E-mail: agibaeva.m.t@gmail.com

Elena V. Pankina, D.Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music History, Vice-Rector for Academic Affairs at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: 2mikep@mail.ru

Поступила в редакцию 22.07.2025

После доработки 24.07.2025

Принята к публикации 17.08.2025

Received 22.07.2025

Revised 24.07.2025

Accepted for publication 17.08.2025