

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XVIII– XX ВЕКОВ THE EIGHTEENTH – TWENTIETH CENTURIES COMPOSER'S CREATIVE WORK



УДК 784.5

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_114

М. Т. АГИБАЕВА

Новосибирский музыкальный колледж им. А. Ф. Муро́ва

КАНТАТА «АПОЛЛОН, НОЧЬ И КОМУС» Н. БЕРНЬЕ В КОНТЕКСТЕ «БОЛЬШИХ НОЧЕЙ В СО» ГЕРЦОГИНИ МЭНСКОЙ

В статье рассматривается кантата «Аполлон, Ночь и Комус» («Apollon, La Nuit et Comus») французского композитора Николя Бернье (1664–1734). Представлены краткие сведения относительно истории создания указанного произведения, места его исполнения – замка Со, в котором на протяжении почти 50 лет проходили концерты «Ночи в Со» («Les Nuits de Sceaux»), инициированные Анной-Луизой Бенедиктой де Бурбон, герцогиней Мэнской (1676–1753). По мнению исследователя, аналитические наблюдения по поводу кантаты Н. Бернье позволяют конкретизировать общие представления о тематическом своеобразии и жанрово-стилевой специфике «Больших Ночей в Со» 1705–1718 годов как значимого феномена художественной культуры Франции начала XVIII столетия.

Основные задачи анализа предопределяются необходимостью выявления типичных черт французской светской кантаты, а также ее смешения с жанром театрального дивертисмента, воздействующим на композиционный и драматургический планы произведения. Это жанровое смешение во многом обусловлено посвящением кантаты герцогине Мэнской, что повлекло за собой привнесение черт дивертисмента на уровнях сюжетики (аллегория), композиции (совмещение вокальных и инструментальных номеров, в том числе танцевальных), наряду с признаками славильной кантаты (восхваление «другой Минервы», то есть герцогини). С театральной природой французского придворного дивертисмента материал кантаты связан благодаря использованию звукоизобразительных приемов и диалогических сопряжений действующих лиц на вербальном и музыкальном уровнях текста. В целом, неоднородная жанровая основа кантаты Н. Бернье «Аполлон, Ночь и Комус» в существенной степени отражает блеск, пестроту и многообразие жанрового спектра концертных программ «Больших Ночей в Со».

Ключевые слова: французская светская кантата XVIII века, Николя Бернье, герцогиня Мэнская, «Большие Ночи в Со», дивертисмент.

Для цитирования: Агибаева М. Т. Кантата «Аполлон, Ночь и Комус» Н. Бернье в контексте «Больших Ночей в Со» герцогини Мэнской // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 114–128.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_114

M. AGIBAEVA

A. Murov Novosibirsk Musical College

CANTATA “APOLLO, NIGHT AND COMUS” BY N. BERNIER IN CONTEXT OF “THE GREAT NIGHTS IN SCEAUX” PATRONIZED BY DUCHESS OF MAINE

The article examines the cantata “Apollo, La Nuit et Comus” by the French composer Nicolas Bernier (1664–1734). It provides brief information on the history of the creation of this work and the place of its performance – the Château de Sceaux, where “The Nights in Sceaux” concerts (“Les Nuits de Sceaux”) were held for almost 50 years, initiated by Anne-Louise Benedicta de Bourbon, Duchess of Maine (1676–1753).

According to the researcher, analytical observations regarding N. Bernier's cantata allow us to concretize general ideas about the thematic originality and genre-stylistic specificity of "The Great Nights in Sceaux" of 1705–1718 as a significant phenomenon of the artistic culture of France at the beginning of the 18th century.

The main objectives of the analysis are determined by the need to identify the typical features of the French secular cantata, as well as its mixture with the genre of theatrical divertissement, which affects the compositional and dramatic plans of the work. This genre mixture is largely due to the dedication of the cantata to the Duchess of Maine, which entailed the introduction of divertissement features at the levels of plot (allegory), composition (combination of vocal and instrumental numbers, including dance), along with the signs of a glorification cantata (praise of "other Minerva", that is, the Duchess). The material of the cantata is connected with the theatrical nature of the French court divertissement due to the use of sound-pictorial devices and dialogic conjugations of the characters on the verbal and musical levels of the text. In general, the heterogeneous genre basis of N. Bernier's cantata "Apollo, Night and Comus" to a significant extent reflects the brilliance, diversity and variety genre spectrum of the concert programs of "The Great Nights in Sceaux".

Keywords: French secular cantata, Nicolas Bernier, Duchess of Maine, "The Great Nights in Sceaux", divertissement.

For citation: Agibaeva M. Cantata "Apollo, Night and Comus" by N. Bernier in context of "The Great Nights in Sceaux" patronized by Duchess of Maine. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 2. Pp. 114–128.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_114



Анна-Луиза-Бенедикта де Бурбон (1676–1753) – внучка Людовика II де Бурбона, герцога д'Энгиена, принца де Конде, известного как Великий Конде. В 16-летнем возрасте она была выдана замуж за герцога Мэнского, узаконенного сына Людовика XIV и мадам де Монтеспан. После недолгого периода жизни в Версале молодые супруги переехали в замок Со, бывшую резиденцию министра Жана-Батиста Кольбера. На протяжении всей своей жизни Анна-Луиза-Бенедикта была глубоко привязана к своему роду Конде, гордилась собственным происхождением и стремилась соответствовать ему.

В числе наиболее важных источников, способствующих постижению характера и устремлений Анны-Луизы-Бенедикты де Бурбон, традиционно фигурируют «Мемуары» Сен-Симона [1], который весьма неслестно отзывался о ней. Отметим, что именно благодаря воспоминаниям Сен-Симона в историографии утвердился своеобразный облик герцогини Мэнской, что привело к распространению в целом негативной трактовки ее личности [см.: 2; 3; 4; 5; 6; 7]. «Chamarré» – прилагательное, выбранное Сен-Симоном для характеристики герцогини, – подразумевает множество значений: «мятежная», «ученая», «легкомысленная»... Ориентируясь на вышеуказанную точку зрения, современные исследователи нередко утверждают, что брак герцога Мэнского и Анны-Луизы-Бенедикты де Бурбон предопределил дальнейшую карьеру молодого супруга. Вот почему замысел и организация «Ночей в Со» должны рассматриваться в двух аспектах: во-первых, исходя из видимого стремления герцогини подчеркнуть уязвимые сторо-

ны характера своего супруга; во-вторых, – с учетом его подчиненного статуса в семье [8]. Между тем замок Со во всех отношениях соответствовал общепринятым нормативным характеристикам аристократической резиденции для «жизни в свое удовольствие» [9], одновременно предоставляя необходимые условия для демонстрации нового статуса герцога Мэнского, безотносительно к многообразным «капризам» и «сумасбродствам» его жены.

«Ночи в Со» – ряд празднеств, организованных по инициативе герцогини Мэнской и проводившихся в период с 1705 по 1753 годы (согласно одной из версий, герцогиня устраивала ночные концерты по причине многолетней бессонницы). Это была не первая инициатива такого рода, поскольку изначально Анна-Луиза-Бенедикта де Бурбон организовывала светские торжества в замке Шатене. Но в 1718 году, после неудавшейся попытки свержения регента Филиппа II Орлеанского и коронации Филиппа V Испанского, вдохновительница заговора герцогиня Мэнская была сослана на год в Дижон. Позднее она пыталась возродить «Ночи в Со», однако соответствующие празднества уже не имели столь безоговорочного успеха. Вот почему период 1705–1718 годов традиционно именуется «Большими Ночами в Со», а последующий – «Малыми Ночами в Со». Известно также аналогичное именование светских салонов герцогини Мэнской – «Малый двор» и «Большой двор», отражающее весьма обширный круг интересов Анны-Луизы-Бенедикты де Бурбон, который охватывал не только искусство, но и ряд наук, международную политику и другие сферы¹.

«Большие Ночи», датируемые июлем 1714 – серединой мая 1715 года, соответствовали критериям безусловной принадлежности к избранному обществу, особенно ценным тогдашней французской аристократией. Подразумевалась демонстрация продуктивных способностей, творческой изобретательности и воображения – качеств, сходных с теми, которые приписывались подлинному художнику новоевропейской теорией искусства, сформировавшейся во второй половине XVII века. В обоих случаях наблюдалось стремление отличить творца от ремесленника, который лишь тиражирует и воспроизводит некие образцы [10, р. 41]. Эта же изобретательность подвергалась испытанию на «поэтических лотереях», проводившихся в Со, где каждый из приглашенных гостей должен был симпровизировать произведение, характер которого определялся случайным выбором той или иной буквы алфавита: сонет для «S», рондо для «R», триолет для «T» и так далее [11, р. 64]. Подобный способ времяпрепровождения был весьма распространен в литературных салонах, где не только велись серьезные дискуссии, но и культивировались художественные игры.

Патронаж герцогини Мэнской применительно к организации и проведению «Больших Ночей» характеризовался потребностью в особом рода зрелищности и великолепии, соответствовавших ее уникальному статусу, а также в следовании реалиям изменчивого соперничества между великими аристократическими родами [2; 3]. Сообразно этому, герцогиня нередко привлекала на свои праздники высшее общество из Версаля, в том числе знатных путешественников (например, английский посол лорд Портленд, король Польши Станислав Лещинский). Однако в собственном замке ею охотно демонстрировалась и подчеркнутая оппозиция двору, о чем свидетельствовали художественно-артистические развлечения, которым хозяйка предавалась с избранными гостями, отсутствие церемоний и этикета, а также утонченно-буколическая, хотя и дорогая обстановка, неизменно царившая на таких мероприятиях.

Основными источниками сведений о праздниках, проводимых герцогиней Мэнской, являются два издания с лаконичным названием «Дивертисменты Со» (1712, 1725). Описания соответствующих праздников характеризуются здесь различной степенью подробности. В некоторых случаях представлены сравнительно полные тексты, прочитанные или положенные на музыку, в других – лишь краткие описания вечеров. Подобная фрагментарность в известной степени мотивируется предисловием к «Дивертисментам» 1712 года: «Большинство собран-

ных здесь произведений, вероятно, никогда не предназначались для того, чтобы покинуть тот небольшой круг, в котором они были впервые собраны. Это чистые забавы, непреднамеренные игры, а не обдуманнные композиции; и даже те дивертисменты, которые кажутся наиболее удачными, на самом деле являются лишь импровизациями, подходящими только для случаев, которые их вызвали к жизни» [12, р. 29–30]. В числе таких произведений фигурирует и кантата Николя Бернье «Аполлон, Ночь и Комус» («Apollon, La Nuit et Comus») – сочинение, открывающее Пятый том авторского собрания кантат (1739) и ставшее своеобразным реверансом в адрес Анны Луизы Бенедикты де Бурбон, герцогини Мэнской.

Кантата состоит из восьми сцен (Таблицы 1, 2). Содержание кантаты представляет собой довольно краткое в сюжетном плане аллегорическое повествование о достоинствах «Ночей в Со», изложенное, главным образом, при помощи диалогов двух персонажей – Аполлона и Ночи. Кантата была исполнена в 1714 году в рамках третьей «Большой Ночи», где королем был провозглашен президент парламента Жан Антуан де Мем, граф д'Аво (1661–1723), а королевой – придворная дама герцогини Мэнской, мадемуазель де Монтобан. Вопреки известной куртуазной традиции, поощрявшей иносказательное запечатление придворных особ в качестве персонажей музыкальных и театральных произведений, специалистами не обнаружено достоверных сообщений о том, кто именно подразумевался в образе Аполлона, тогда как образ Ночи, несомненно, вызывал очевидные ассоциации с хозяйкой праздника – герцогиней Мэнской.

Начало кантаты посвящено размышлениям о роли и значении Ночи в жизни смертных и богов. Эти размышления излагаются в споре Аполлона и Ночи, охватывающем сцены 1–3. От последующих вокальных разделов названную «дискуссию» отделяет инструментальная сцена 4. Далее, в сценах 5 и 6, главные действующие лица призывают бога пиршеств Комуса, – ему отведена сцена 7. Финал (сцена 8) представляет собой «смешанную» композицию, объединяющую вокальные ансамбли и ряд инструментальных номеров.

Кантата открывается увертюрой в исполнении скрипок и basse continue, написанной в трехчастной репризной форме со вступлением. Поскольку современники Бернье довольно редко использовали полифонические приемы в светских произведениях соответствующего жанра, представляется необходимым более обстоятельно рассмотреть начало данной кантаты.

Вступление представляет собой имитационное проведение темы (унисон скрипок и *basse continue*) без последующего полифонического развития. Это разомкнутое одночастное построение, излагаемое в основной тональности G-dur с остановкой на доминанте. Затем происходит смена размера (6/8) и темпа (*Legerement*), соответственно центральному разделу – фугато в простой трехчастной форме с контрастной серединой (*Lentement*, 3/4). В отличие от вступления, здесь партии скрипок содержат канонические проведения темы с шагом в 1 такт и небольшие варьированные окончания темы, близкие к реальному ответу. Далее вступает *basse continue*, но с увеличенным временным интервалом – 2 такта от партии вторых скрипок, излагая тему на квинту ниже (Пример 1) и фактически воспроизводя tonal'ный ответ.

Затем вводится интермедия (1,5 такта), на протяжении которой вторыми скрипками и *basse continue* завершаются соответствующие проведения темы с небольшими изменениями. В обеих контрапунктирующих партиях излагается родственный материал, а именно вспомогательные обороты, необходимые для подчеркивания основных тонов доминанты и тоники; первыми скрипками, в свою очередь, выдерживается V ступень. Благодаря этому плавно подготавливается вступление темы (т. 8 – первые скрипки, т. 9 – *basse continue*, т. 12 – вторые скрипки), причем последняя сокращается до мотива, а затем в более свободном движении разрабатывается стреттно всеми голосами. Таким образом, первый раздел сменяется развивающей серединой, на протяжении которой варьируются заданные в первой интермедии лаконичные вспомогательные мотивы (с их помощью обыгрываются ключевые гармонические тоны). Реприза трехчастной формы начинается в т. 42 – с тем же порядком вступления голосов и видоизмененными (реальными) ответами.

Серединный раздел подчеркнуто контрастен фугато: смена размера (3/4), темпа (*Lentement*), но самое важное – преобладание аккордовой фактуры. В гармоническом развитии первого раздела преобладают тонико-доминантовые созвучия, тогда как в серединном – полный функциональный оборот с каденцией (Пример 2).

Продолжением данной сцены является первый выход Аполлона «*Paisible Nuit vas tu finir ton cours?*» («Мирная Ночь, закончишь ли ты свой путь?»): неспешный темп, исходная тональность G-dur, темповая ремарка *Gracieusement*, трехдольный метр, характер мелодии в целом соответствуют лирическому герою. В партитуре обозначены ария, ригурнель и речитатив, фактически представляющие собой единую компози-

цию. Так, ария написана в простой трехчастной форме с контрастной серединой, последующий инструментальный ригурнель основывается на главной теме арии и подготавливает вступление речитатива. Убедительным подтверждением связи этих композиционных единиц является окончание речитатива, в котором еще раз повторяется первый раздел арии Аполлона.

Ответ Ночи характеризуется некоторой взволнованностью, обусловленной ревностным отношением к своему периоду царствования. Поначалу здесь преобладает волнообразное движение шестнадцатыми длительностями. Затем, на словах «*Vous pour remplir celui qui vous est destine*» («Чтобы вы осуществили то, что вам предназначено»), интонируется нисходящий мотив – движение по звукам доминанты к II⁵, предвзяя последующее звукоизобразительное высказывание. Ночь просит Аполлона соблюдать естественный ход времени, учитывая продолжительность ее царствования: «*Dieu du jour attendez le Signal de l'Aurore*» («Бог дня, подождите прибытия Авроры»). Все это сопровождается появлением самых протяженных длительностей в данном разделе, а затем – сменой темпа и метра (размеренная двухдольная пульсация *Alla breve* уступает место более подвижной трехдольной в размере 3/8; см. Пример 3).

Ария Ночи написана в одноименной тональности g-moll (3/8, *Legerement*). В инструментальном вступлении тема проводится имитационно скрипками и *basse continue* (Пример 4); затем она развивается в условиях гомофонно-гармонической фактуры, выполняя в большей степени функцию сопровождения. При этом благодаря активной роли подголосков, характерной для обеих партий, возникает иллюзия контрапунктирования. Далее в процесс развития включается мелодия, придавая имитационному изложению большую насыщенность. Лирический характер первой части арии оттеняется использованием диатонических секвенций с нисходящим поступенным шагом. Концентрируя внимание слушателя на важнейших моментах поэтического текста арии, композитор неоднократно подчеркивает слово «*enchaisne*» («сковывает»). Тем самым акцентируется значимое свойство Ночи, освобождающей человека от всех дневных забот. В данном случае звукоизобразительность связана с поступенным движением мелодии в пределах терции с упорным возвращением к исходному звуку; для усиления эффекта в конце фразы при повторении вводится отклонение в параллельную тональность B-dur (Пример 5).

Следует оговорить, что здесь Бернье использует не вполне характерный для него способ

работы с тематическим материалом. Как правило, композитор повторяет основной раздел арии в практически неизменном виде либо ограничиваясь небольшим варьированием мелодии. В рассматриваемом номере, создавая трехчастную форму, Бернье прибегает к тональному сопоставлению первого и срединного разделов без традиционного сочинения контрастной середины с новым тематизмом, сменой метра и характера мелодии. Он добивается, по сути, аналогичных результатов посредством изложения материала в другой тональности (d-moll) и с новым текстом. Если в начальном разделе подчеркивалось слово «сковывает», то в середине – «ombres» («тени») из рассуждения о том, что Амур дорожит тенями Ночи.

В следующей сцене диалог Аполлона и Ночи приобретает более экспрессивный характер. Об этом свидетельствуют последовательно сменяющиеся друг друга речитативы и арии названных персонажей. В речитативе Аполлона «Pourquoi donc chassez vous le Sommeil de ces lieux?» («Почему же изгоняете вы Сон из этих мест?») вопросительная интонация подчеркнута восходящим скачком на кварту, а слово «Сон» – нисходящей квинтой. Эта же фраза, при сохранении мелодического рисунка, повторяется дважды, что усиливает впечатление недовольства Аполлона определенными распоряжениями Ночи (Пример 6).

Ее ответ излагается в арии «Sur tant de Mortels inutiles» («На стольких бесполезных Смертных»), где властительница темного времени суток сообщает, что не нуждается в отдыхе. Данная ария, написанная в трехчастной репризной форме, характеризуется небольшой протяженностью (30 тактов); соответствующий поэтический текст ограничивается двумя предложениями с повторением первого в репризе. Новая (одночастная) ария Аполлона изобилует трезвучными интонациями восходящей направленности (подобно ответу Ночи из диалога с Аполлоном в первой сцене). Следует заметить, что в партии Аполлона до этого момента не использовались элементы сложной вокальной техники, но скорее доминировала ариозность. Сейчас же, напротив, мелодия насыщается восходящими квартами и репетициями. Таким образом, композитор утверждает известный приоритет Ночи даже по отношению к самому Аполлону.

В очередной ее арии «Notre Déesse ignore l'humaine faiblesse» («Наша Богиня не признает человеческую слабость») появляются интонации, родственные партии Аполлона (движение по звукам трезвучий, кварто-квинтовые мотивы и репетиции). Указанный музыкальный материал становится далее основой темы вступления к арии Ночи «Jey tout est prodige» («Там все

чудесно»), открывающей третью сцену. Теперь эти мотивы приобретают церемониально-торжественный характер благодаря унисону первых и вторых скрипок, а также пунктирному ритму (Пример 7). Отмеченное музыкальное решение перекликается с техникой интонационных сопережений и заимствований между партиями взаимосвязанных персонажей в музыкальном театре. Не следует воспринимать подобные экстраполяции в партии Ночи как свидетельство компромисса или уступки по отношению к Аполлону; скорее подразумевается мягко выраженное повеление или приказ, запечатленный посредством неспешно и гибко развертываемой мелодической линии.

Подтверждением сказанному является *Accompagnement* (именование, принятое в издании) Аполлона «C'est une autre Minerve» («Это другая Минерва»), где наиболее ярким признаком благосклонного отношения Аполлона к светскому обществу, окружающему Ночь, является звукоизобразительный эффект: раскаты грома, которые сопутствуют описанию ее замка, пребывающего под защитой самого Юпитера. Для этого в кантате впервые используются тридцатьвторые длительности: с их помощью, а также посредством пунктирной ритмики, акцентируются скачок на кварту/октаву и поступенное волнообразное его заполнение, уподобляемое хаотичным раскатам грома (Пример 8).

Заключительный дуэт третьей сцены «Unissons nous chantons sa gloire» («Воспоем вместе ее славу») представляет собой канон с попеременным вступлением Ночи и Аполлона; лишь на словах «Célébrons ses travaux, / Célébrons ses plaisirs» («Восславим ее труды, / Восславим ее удовольствия») главенствует унисонное звучание, как бы знаменующее достигнутый итог – разрешение спора.

Необходимо оговорить, что освещаемые выше композиционные структуры были обозначены как последовательность трех сцен, хотя в содержательном аспекте они характеризуются бесспорным единством. Вполне допустимо называть их составными частями целостной, пусть и весьма протяженной сцены, однако последнее свойственно по преимуществу музыкально-театральным сочинениям; между тем, Бернье именует собственное произведение кантатой. Следует учитывать также, что принятое деление на три сцены позволяет более рельефно зафиксировать процесс восхождения к итоговой кульминации и драматургическому разрешению конфликта.

Четвертая сцена представляет собой многочастный инструментальный раздел (ария – менуэт – рондо – менуэт). Инструментальная *Air*, написанная для скрипок в унисон и *basse continue*

в простой двухчастной форме неконтрастного типа с повторениями основных разделов, выполняет функцию неспешного и грациозного вступления (*Gravement*) к сложной трехчастной форме высшего порядка. Далее следует двухколенный подвижный менуэт, обрамляющий контрастную «серединную» часть – рондо (темповое указание – *Graciesement*). Танцевальное начало здесь бесспорно главенствует, но при этом не сохранилось документальных сведений о соответствующей хореографии, лицах, участвовавших в постановке, и т. п.

Пятая сцена представляет собой речитатив и арию Аполлона, призывающего и других богов посетить празднество. Ария «*Vole Amour, vole quitte ta mere*» («Лети, Амур, улети от своей матери») написана в трехчастной репризной форме с контрастной серединой в одноименной тональности (*C-dur – c-moll*). Небольшое вступление *basse continue* предвещает основную вокальную тему. Партия Аполлона приобретает виртуозный характер благодаря введению распевок; так, примечательно выделение слова «*vole*» («лети») посредством восходящего гаммообразного пассажа или волнообразного движения в пределах терции (Пример 9).

Шестая сцена представляет собой речитативный диалог Ночи и Аполлона; последний упоминает о том, что нынешний праздник обязан своим проведением богу пиршеств. Речитативы построены на игре тональностей *C-dur* и *g-moll*, которая появляется на словах:

Dittes qu'un Sacrifice en ce Séjour	Скажите, что Жертва сегодняшнего дня
S'apreste pour la Divinité qui règle vos destins	Готовится для Божества, правлящего вашими судьбами.

Заключительные слова Аполлона перед приходом Комуса: «*Un peu plus tard je repandray le jour*» («Позднее я рассею день») – также окрашены минорным звучанием.

Появление Комуса (бас) сопровождается торжественным маршем, за которым следует весьма протяженный речитатив: оглядев присутствующих персонажей, Комус адресует им персональные характеристики. Ночь именуется «Богиней здешних краев» – тем самым отмечено ее положение хозяйки празднества. Комус называет Аполлона «верховным судьей хорошего вкуса», однако далее задается вопросом: «Хороший вкус – необходим ли он в моем искусстве?». При этом подразумевается, что сам Комус – не только сын и виночерпий Диониса, но и бог излишеств. Последующая ария впервые в кантате снабжена указанием «*gayement*» («весело»); в целом освещаемый раздел сближается с комиче-

ской оперой благодаря не только используемой тесситуре, быстрому темпу и подвижному *basse continue*, но и тексту, в котором высмеивается Аврора:

Nos jardins n'ont point de fleurs	В наших садах нет цветов,
Qui ne coutent quelques pleurs	Которые не стоили бы нескольких слезинок
Aux yeux de la jeune Aurore.	В глазах юной Авроры.

Трехчастная форма с тонально контрастной серединой (*G-dur – e-moll*) ранее встречалась в этой кантате. Неоднократные повторы фраз также являются типичной особенностью кантат Бернье, однако, с учетом приводимого текста арии и явно преувеличенной грациозности партии Комуса, все упомянутые черты приобретают юмористический и даже насмешливо-ироничный характер.

Финальную сцену открывает *Choeur* (такое наименование присутствует в издании) Аполлона, Ночи и Комуса «*Unissons vous chantons sa gloire*» («Воспоем вместе ее/его славу»). Начальной фразе присуща двойственность, поскольку местоимение «*sa*» можно перевести как «ее» или «его», допуская определенный смысловой итог – восхваление Ночи и герцогини Мэнской или же превознесение Комуса и праздности. В этом разделе аккордово-гармоническое изложение чередуется с контрастно-полифоническим: самостоятельное разворачивание музыкального материала, поручаемого каждому персонажу, вызывает слуховое впечатление «стреттности», после чего возобновляется параллельное движение голосов. Условный «хор» открывает и завершает сцену, обрамляя танцевальные номера (сарабанда – ригодон – пасье 1 – пасье 2 – пасье 1 – мюзет – *menuet de musette*).

Переход к небольшой одночастной сарабанде (*e-moll*) осуществляется весьма неожиданно. По-видимому, она символизирует приближение рассвета и окончание ночи. За ней следуют стремительный жизнерадостный ригодон (*G-dur*), вновь утверждающий атмосферу празднества, и другой парный танец – пасье, обозначенный в партитуре как 1 *pas-pied* (*G-dur*) и 2 *pas-pied* (*g-moll*). Новый контраст возникает благодаря краткому пасторальному мюзету и сменяющему его менуэту в характере мюзета. В обоих танцах выдержано характерное тембровое решение, призванное запечатлеть образ «идиллии на лоне природы»: мелодия сопровождается виолой или басовой виолой, которая поддерживается органным пунктом *basse continue* (Пример 10). Завершается кантата совместным «хоровым» пением Аполлона, Ночи и Комуса.

Видимое смешение основных жанровых черт камерной кантаты и театрального дивертисмента объясняется авторским замыслом и местом исполнения. Не совсем ясно, почему Бернье уклонился от прямой характеристики этого произведения как дивертисмента; возможно, композитору приходилось учитывать тогдашние модные веяния, связанные с жанром кантаты и побуждавшие к его активной репрезентации в программах «Больших ночей в Со». Тем не менее, признаки дивертисмента здесь главенствуют: развлекательный аллегорический сюжет, чередование вокальных и инструментальных номеров, обилие танцев, как формируемых в «малые циклы», так и отграниченных друг от друга. Черты кантаты в данной композиции условны: если купировать инструментальные части, прослеживается доминирование славильных жанровых элементов, изначально связанных с повествованием об очаровании Ночи, а затем

– с восхвалением «другой Минервы», то есть герцогини Мэнской.

При этом в рассматриваемом сочинении явно выражены черты театральности. Среди них представляются наиболее существенными звукоизобразительность, диалогичность и связь персонажей на различных уровнях музыкально-поэтического текста. В частности, интонационные элементы, содержащиеся в мелодической линии одного действующего лица, как бы «подхватываются» другим, что приобретает существенное драматургическое значение в процессе развития достаточно обобщенного сюжета характеризующейся аллегории.

В целом знакомство с кантатой «Аполлон, Ночь и Комус» позволяет современному специалисту конкретизировать общие представления о тематическом своеобразии и жанрово-стилевой специфике «Больших ночей в Со» как значимого феномена художественной культуры Франции начала XVIII столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Она демонстрировала необычный для своего окружения вкус, о чем свидетельствует знаменитая картина Ж.-Ф. де Труа «Урок астрономии герцогини Мэнской». Показательно участие последней в «Споре о древних и новых» («Querelle des Anciens et des Modernes») – полемике о сравнительных достоинствах литературы и искусства Античности и современности во Французской академии.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

1 сцена	2 сцена	3 сцена	4 сцена
Увертюра	<i>Речитатив Ночи</i> «N'usurpez pas un tems que les Dieux m'ont donné»	<i>Accompagnement Аполлона</i> «C'est une autre Minerve»	Инструментальная Air
<i>Ария Аполлона</i> «Paisible Nuit vas tu finir tou cours?»	<i>Ария Ночи</i> «La clatré ramène les penibles Soins»		Менуэт
Ритурнель	<i>Речитатив Аполлона</i> «Pourquoy donc chassez vous le Sommeil de ces lieux?»		
<i>Речитатив Аполлона</i> «J'avoir a peine achevé ma carrier»	<i>Ария Ночи</i> «Sur tant de Mortels inutiles»	<i>Дуэт</i> «Unissons vous chantons sa gloire»	Рондо
	<i>Ария Аполлона</i> «Le sommeil n'a t'il pas des droits sur les Dieux memes»		Менуэт
	<i>Ария Ночи</i> «Notre Déesse ignore l'humaine foiblesse»		
	<i>Ария Ночи</i> «Jey tout est prodige et pour Suivre ses loix»		

Таблица 2

5 сцена	6 сцена	7 сцена	8 сцена
Речитатив Аполлона «Verrons nous pour ses jeux la Scene se parer?»	Речитатив Ночи «La Scene aura son temps»	Марш	Choeur (Аполлон, Ночь и Комус) «Unissons vous chantons sa gloire»
		Речитатив Комуса «Honore Comus d'un regard Déesse de ces lieux»	Сарабанда
			Ригодон
	Речитатив Аполлона «Dittes qu'un Sacrifice»		
Ария Аполлона «Vole Amour, vole quitte ta mere»	Речитатив Ночи «Cet oracle aux mortel»	Ария Комуса «Nos jardins n'ont point de fleurs qui ne coutent quelques pleurs aux yeux de la jeune Aurore»	2 Passe-pied
			1 Passe-pied
	Речитатив Аполлона «Je veux donc l'écouter»	Речитатив Комуса «Cherchons tour a tour les doux momens de plaire a nôtre Souveraine»	Мюзет
			Menuet de Musette
			Choeur (Аполлон, Ночь и Комус) «Unissons vous chantons sa gloire»

Пример 1

Legerement

Reprise

Second dessus de violon.

B. C.

5 6

5 5 5

Пример 2

Lentement

7 $\flat$ 7 5 5 6 4 3

Пример 3

CHORUS

N'u - sur - pez pas un tems que les Dieux m'ont don -
né Je ne dois pas me re - ti - rer en - co - re, Vous
pour rem - plir ce - lui qui vous est des - ti - ne Dieu du jour at - ten -
dez at - ten - dez le Si gnal de l'Au - ro - re.

6 5 X 6 5 X 6 4 3

Legerement

Violons

Basse continue x 6 x 5 x 5

6

7 6 5 6

13

6 4 3 4 x6 x 5 6 6 5

La clar-té ra-mé-ne les pe-ni-bles Soins, La Nuit les en-

x 5 x 5 x 6 x5

6

chais ne La clar-té plaist moins, La Nuit les en chais.....

6 6 5 6 5

11

..... ne, La clar-té plaist moins

5 6 5

Apollo

Le son n'a-t-il pas des droits sur les Dieux, mais

A ses dieux, c'est de son côté que l'on doit leur l'honneur,

dans des périls extrêmes Et les Dieux n'en dormaient pas,

mais leur l'honneur est des périls extrêmes Et les Dieux n'en dormaient pas,

mais.

Pr. Violon

Sd. Violon

B. C.

Le son n'a-t-il pas des droits sur les Dieux, mais

A ses dieux, c'est de son côté que l'on doit leur l'honneur,

dans des périls extrêmes Et les Dieux n'en dormaient pas,

mais leur l'honneur est des périls extrêmes Et les Dieux n'en dormaient pas,

mais.

Dans son Pa-lais se for-ma le ton - ner

re: dont Ju - pi-ter son pe - re e-pou-va-t-il - le la

Forte

Legèrement

Vole Amour.

6 6 7 6 7 6 7 7 x6

5

Vo le A moue

6 6 4 3 6 7 7 7

9

le quit - te ta me - re, Cet - te cour tout bien Cy -

5 5 7 6 7 6

12

the - re, C'est un sé - jour au - sol

6 6

14

doux, C'est un sé - jour aussi doux.

6 6 x



ЛИТЕРАТУРА

1. *Saint-Simon*. Mémoires: 1707–1710. Paris: Gallimard, 1984. 1650 p.
2. *Béguin K.* Les enjeux et les manifestations du mécénat aristocratique à l'aube du XVIIIe siècle // *La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles* / ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 23–35.
3. *Cessac C.* La duchesse du Maine et la musique // *La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles* / ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 97–107.
4. *Hallays A.* En flânant à travers la France de Bretagne en Saintonge: Kerjean, Madame de Sévigné en Bretagne, le "petit Lyré" de Joachim du Bellay, Serrant, Fontenay-le-Comte, Luçon, La Rochelle, Brouage, Saintes, La Roche-Courbon. Paris: Librairie académique Perrin et Cie, 1914. 280 p.
5. *Hénault C.-J.* Mémoires du Président Hénault (Reproduction en facsimile) / ed. by F. Rousseau. Genève: Slatkine, 1971. 457 p.
6. *Journal du marquis de Dangeau*: Publiées par mm. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz de Montaignon. Tome I: 1684–1685–1686. Paris: Firmin Didot frères, 1854. 439 p.
7. *La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles* / ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. 288 p.
8. *Mortier R.* La cour de Sceaux, les écrivains et la duchesse du Maine // *La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles* / ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 11–22.
9. *Lewallen N.* Architecture and Performance at the Hotel du Maine in Eighteenth-Century Paris // *Studies in the Decorative Arts (The University of Chicago)*. 2009/2010. Vol. 17. No. 1. Pp. 2–32.
10. *Démoris R.* De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles: imitation, représentation, illusion // *La naissance de la théorie de l'art en France: 1640–1720* / ed. by Ch. Michel, M. Saison. Paris: J.-M. Place, 1997. Pp. 36–50.
11. *Maurel A.* La duchesse du Maine, reine de Sceaux. Paris: Hachette, 1928. 252 p.
12. *Les Divertissements de Sceaux* / ed. by I. Galleron. Paris: Classiques Carnier, 2011. 541 p.

REFERENCES

1. *Saint-Simon*. Mémoires: 1707–1710. Paris: Gallimard, 1984. 1650 p.
2. *Béguin K.* Les enjeux et les manifestations du mécénat aristocratique à l'aube du XVIIIe siècle. In: *La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles*. Ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 23–35.

3. Cessac C. La duchesse du Maine et la musique. In: La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles. Ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 97–107.
4. Hallays A. En flânant à travers la France de Bretagne en Saintonge: Kerjean, Madame de Sévigné en Bretagne, le “petit Lyré” de Joachim du Bellay, Serrant, Fontenay-le-Comte, Luçon, La Rochelle, Brouage, Saintes, La Roche-Courbon. Paris: Librairie académique Perrin et Cie, 1914. 280 p.
5. Hénault C.-J. Mémoires du Président Hénault (Reproduction en facsimilé). Ed. by F. Rousseau. Genève: Slatkine, 1971. 457 p.
6. Journal du marquis de Dangeau: Publiées par mm. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz de Montaiglon. Tome I: 1684–1685–1686. Paris: Firmin Didot frères, 1854. 439 p.
7. La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles. Ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. 288 p.
8. Mortier R. La cour de Sceaux, les écrivains et la duchesse du Maine. In: La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles. Ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 11–22.
9. Lewallen N. Architecture and Performance at the Hotel du Maine in Eighteenth-Century Paris. In: Studies in the Decorative Arts (The University of Chicago). 2009/2010. Vol. 17. No. 1. Pp. 2–32.
10. Démoris R. De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles: imitation, représentation, illusion. In: La naissance de la théorie de l'art en France: 1640–1720. Ed. by Ch. Michel, M. Saison. Paris: J.-M. Place, 1997. Pp. 36–50.
11. Maurel A. La duchesse du Maine, reine de Sceaux. Paris: Hachette, 1928. 252 p.
12. Les Divertissements de Sceaux. Ed. by I. Galleron. Paris: Classiques Carnier, 2011. 541 p.

Агибаева Меруерт Тулегеновна

преподаватель ПЦК «Теория музыки»

Новосибирский музыкальный колледж им. А. Ф. Мурова

Россия, 630099, Новосибирск

agibaeva.m.t@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0010-5916

Meruert T. Agibaeva

Teacher at the Music Theory Subject-cycle Committee

A. Murov Novosibirsk Musical College

Russia, 630099, Novosibirsk

agibaeva.m.t@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0010-5916