

Ария в кантатном творчестве западноевропейских композиторов

Цзян Баолун

Учреждение образования «Цинхайский университет национальностей»,
Синин (КНР)

Настоящая статья посвящена определению характерных признаков, функционального и драматургического значения жанра арии в кантатах западноевропейских композиторов в исторической перспективе. В этой связи автором освещаются следующие вопросы: основные исторические этапы развития и отличительные признаки эволюции жанра кантаты в западноевропейской музыке XVII–XX веков, область бытования арии как музыкального жанра, композиционные особенности арии в опере и кантате, стилистические характеристики арии в кантатах в контексте ее длительной жанрово-стилевой эволюции, анализ арий из кантат западноевропейских композиторов XVII–XX веков, представителей различных национальных школ и стилистических направлений. В характеристике рассмотренных арий раскрываются, в частности, особенности композиционно-драматургического решения арии и кантатного цикла в целом, местоположение и функциональная роль арии в драматургии сочинений, значение элементов музыкального языка в создании образно-тематического содержания арии.

Отмечается, что ария выступает важнейшей составной частью и жанрово-образующим признаком кантаты, выполняет в цикле функцию декларирования авторской лирической позиции или лирического преломления описываемых событий, имеет многообразие композиционных решений, выступает проекцией преобразований элементов музыкального языка, обусловленных процессами обновления музыкального мышления и экспериментальными поисками в творчестве западноевропейских композиторов XX века.

Ключевые слова: кантата, духовная кантата, светская кантата, ария, западноевропейские композиторы, жанр.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 30–34)

Aria in the Cantata Works of Western European Composers

Jiang Baolong

Qinghai Nationalities University, Xining (China)

This article is devoted to determining the characteristic features, functional and dramatic significance of the aria genre in the cantatas of Western European composers in historical perspective. In this regard, the author highlights the following issues: the main historical stages of development and distinctive signs of the evolution of the cantata genre in Western European music of the XVII–XX centuries, the area of existence of the aria as a musical genre, compositional features of the aria in opera and cantata, stylistic characteristics of the aria in cantatas in the context of its long genre-style evolution, analysis of arias from cantatas of Western European composers of the XVII–XX centuries, representatives of various national schools and stylistic trends. The characteristics of the considered arias reveal, in particular, the features of the compositional and dramatic solution of the aria and the cantata cycle as a whole, the location and functional role of the aria in the dramaturgy of the compositions, the importance of the elements of musical language in creating the figurative and thematic content of the aria.

In conclusion, the article notes that the aria acts as the most important component and genre-forming feature of the cantata, performs the function of declaring the author's lyrical position or lyrical refraction of the events described in the cycle, has a variety of compositional solutions, acts as a projection of transformations of elements of musical language caused by the processes of updating musical thinking and experimental searches in the works of Western European composers of the twentieth century.

Key words: cantata, spiritual cantata, secular cantata, aria, Western European composers, genre.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 30–34)

Среди вокально-инструментальных жанров кантата имеет значимое положение. Она появилась в западноевропейской музыке на рубеже XVII–XVIII веков и в своих основных жанровых чертах выделяется некоторыми

точками соприкосновения с крупными вокальными циклами (ораторией, мессой и пассионами («страстями»)). Наличие словесного текста, многочастной структуры и инструментального сопровождения (нередки примеры кантаты

в звучании а саррелла) наделяют произведения общностью жанровых признаков и позволяют отнести кантату к группе вокальных циклов. В то же время условия бытования (в церкви и вне ее) и специфика текста (светский или духовный, канонический или неканонический) выступают признаками, разграничивающими эти жанры. Канонический текст духовного содержания обязателен для мессы, магнификата, сочинений на тексты *Stabat Mater* и *Te Deum*. Не характерен канонический текст для пассионов, ораторий и духовных кантат. Сферой бытования духовных жанров с каноническим и неканоническим текстами выступает церковь. Кантаты, как и оратории, могут иметь также светское содержание, в связи с чем их исполнение осуществляется вне церковной обстановки – на концертной площадке.

Формирование и развитие духовных и светских кантат в западноевропейской музыке проходило параллельно с эволюцией оперы, оказавшей на кантату непосредственное влияние. Два оперных жанра – ария и речитатив – включались композиторами в архитектуру и драматургию месс, пассионов, кантат и ораторий, оказав влияние на пути жанрового взаимодействия и расширив пространство для творчества. Цель научной статьи – определение функционального и драматургического значения, а также характерных признаков жанра арии в кантатах западноевропейских композиторов в исторической перспективе.

Зарождение арии как жанра. Ария начала свой отсчет от западноевропейской музыки с XV века. Арией именовались различные музыкальные явления: строфическая песня (Франция, с XVI ст.), инструментальные пьесы (Франция и Германия, с XVII в.), самостоятельный жанр богослужебной музыки (Германия, XVII в.), концерт-ария в значении поэтической арии на библейский текст с инструментальными обрамлениями (Германия, XVII в.), многоголосные вокальные пьесы (Англия, XVI–XVII в.), законченный номер оперы и камерно-вокальной музыки (Италия, XVII–XVIII в.).

В опере композиторы наделяли арию функцией лирического центра, оставляя речитатив в поле драматического действия сочинения. В частности, в трактате «Перевороты музыкального театра» (конец XVIII в.) Стефано Артеага характеризует арию как «заклучение, эпилог или эпифонему страсти и, одновременно, наивысшее выражение мелодии» [1, с. 8].

Структура арии может быть различной: в итальянской опере сформировалась ария *da*

саро (с формой АВА на основе принципа симметричности); представители неаполитанской оперной школы привнесли в репризу формы *da saro* импровизационность; немецкие композиторы использовали песенную мелодику; нашли применение строфичность и периодичность, старосонатная и вариационная формы на *basso ostinato*; в арию включался ригурнель – краткий инструментальный раздел (вступительный, интермедийный как дополнение или переход, кодовый).

Жанрово-стилевое становление кантаты в Западной Европе. В истории западноевропейской музыки кантата, состоящая из различных вокальных и инструментальных номеров, прошла длительную жанрово-стилевую эволюцию. Противопоставление вокальной по природе кантаты инструментальной сонате определило на этом этапе главное различие между музыкой вокальной и инструментальной. Жанр светской кантаты возник в итальянской хоровой культуре XVII века. Итальянский композитор раннего барокко Алессандро Гранди явился создателем первой кантаты «*Cantade et arie*», включавшей арии. В дальнейшем формирование кантаты шло в двух направлениях: кантата как единый цикл сквозного строения, в котором *attacca* следовали ариозо и речитативы (*arietta corta* / короткая ариетта/), и кантата из законченных номеров – арий, речитативов, реже хоров (*aria di più parte* /многочастная ария/ в творчестве Бенедетто Феррари, Антонио Чести, Алессандро Страделлы, Джакомо Кариссими, Агостино Стеффани). Последовательность речитативов и арий, образуя многочастную структуру (четыре части, реже – большее или меньшее количество), и различие в их стихосложении (рифмованный текст в арии; нерифмованный в речитативе) составили основу кантаты у Алессандро Скарлатти, Антонио Лотти, Томазо Альбинони, Бенедетто Марчелло, Антонио Вивальди и др.

Духовная кантата исторически связана с другой национальной традицией: она сформировалась в Германии в XVII–XVIII веках на основе взаимодействия арии и обработок протестантских хоралов с духовным концертом. Музыкальная стилистика духовных кантат этого периода основана на полифонических техниках письма и музыкально-риторических фигурах. В качестве источников композиторами избирались тексты хоралов, Библии. Другой важной областью выступили свободные поэтические («мадригальные») тексты, созданные Эрдманом Ноймайстером специально для кантат и организованные

в самостоятельные циклы. Его значение в истории жанров кантаты немецкой традиции заключается в использовании воспринятой от итальянцев формы *da saro* как идеальной поэтической формы арии. Идея объединения кантат в циклы, разработанная в поэзии Э. Ноймайстером, реализовалась барочными композиторами в годовых циклах духовных кантат (в соответствии с церковным календарем). Ария понималась Э. Ноймайстером как «общая сентенция для того, чтобы было или еще будет сказано, она должна заключать в себе либо особенный аффект, либо мораль» [цит. по: 2, с. 106].

Кантата представлена в творчестве таких немецких композиторов эпохи барокко, как Иоганн Георг Але, Иоганн Кригер, Андреас Хаммершмидт. Центральной фигурой здесь выступает Иоганн Себастьян Бах, гений барокко, в наследии которого кантата ведущий вокально-инструментальный жанр. Сохранились ноты свыше 200 кантат из около 300 созданных композитором. И.С. Бах давал своим сочинениям различные жанровые обозначения: церковные кантаты упоминаются как мотеты, концерты и диалоги; светские кантаты понимались композитором как серенады, бурлески, музыкальные драмы, реже – кантаты. Преобладающее количество его сочинений – созданные во время служения кантором в церкви Святого Фомы в Лейпциге кантаты на духовные тексты, приуроченные к воскресным и праздничным церковным службам. Светские кантаты жанрово-бытового, дидактического и приветственно-праздничного содержания являлись сочинениями прикладной направленности. Они создавались композитором в веймарский, кетенский и лейпцигский периоды творчества для музыкального сопровождения праздничных мероприятий в честь сановных особ.

И.С. Бах представил вершинные образцы кантаты, предложив многообразные варианты решения образного содержания и композиции кантаты. Арии кантат разнообразны по стилистике и драматургическим функциям в структуре целого. В наполненной гротеском «Крестьянской кантате» («Начальство новое у нас») жанрово-бытового содержания сменяющие друг друга арии *da saro* и речитативы преобладают. При этом арии содержат подлинные фольклорные напевы и ритмы барочных танцев; композитор также применяет цитату – музыку из арии-песни Пана из написанной им ранее кантаты «Состязание Феба и Пана». В этой дидактической кантате ария-песня Пана народного колорита

противопоставлена изящно-меланхоличной пасторали в утонченно-поэтической стилистике и в то же время тяжеловесной по манере арии Феба – для утверждения высокой ценности народного искусства. В «Кофейной кантате» («Будьте тихи, не разговаривайте») на бытовой развлекательный сюжет с помощью четырех чередующихся арий баса и сопрано (характерных и лирико-патетических, соответственно) в кульминации цикла решена сцена-конфликт между главными героями.

В ариях из духовных кантат, признанных великолепными образцами европейской духовной музыки, композитор широко использует музыкально-риторические фигуры, приемы мелодического колорирования. Если в мелодизированных речитативах И.С. Бах выступил преемником Генриха Шютца, то в ариях он создал возвышенные монологи лирико-философского характера (в функции лирического центра цикла), арии-танцы, бравурные и колоратурные соло (нередко в функции финала цикла), представил вокальные мелодии инструментального типа и одновременно – контрапунктирующие им мелодически насыщенные сольные партии в оркестровом сопровождении.

В сольных кантатах немецких композиторов барокко арии сосредоточены в партии главного героя. Как яркий пример этой разновидности светской кантаты выступает кантата «Ино» Георга Филиппа Телемана, которая осмысливается С.Н. Никифоровым в контексте жанровых признаков «монооперы» [3]. Арии Ино, яркие по музыкальному развитию и эмоциональной насыщенности, воплощают определенные аффекты главной героини (от отчаяния до ликования), которая проходит тяжелое жизненное испытание. Драматургической особенностью кантаты выступают сквозной тип композиции, контраст сцен, чередование арий и ариозо с речитативами (облигатными и аккомпанированными), что позволяет обнаружить в сочинении жанровые черты музыкальной драмы.

В эпоху классицизма светская кантата, так же как и многие барочные музыкальные жанры, уступила место инструментальным жанрам (соната, симфония, концерт, квартет) и опере. Известны единичные примеры кантат в творчестве представителей мангеймской и венской классической школ. Среди французских композиторов второй половины XVIII века кантата стала жанром, объединяющим людские массы в борьбе за идеи Великой французской революции. Ария как жанр субъективного самовыражения не полу-

чила широкого применения в кантатах этого периода. Характерными чертами музыкальной стилистики кантаты становятся интонационный словарь эпохи, гомофонно-гармоническое письмо, главенство мелодии, песенное начало у немецких и декламационность у французских композиторов.

Творческое внимание композиторов-романтиков было сосредоточено на вокальной и инструментальной миниатюре, в связи с чем кантата выступила своеобразной мастерской по поиску новых музыкально-выразительных средств. Образцами жанра являются кантаты «Победная песнь Мириам» Ф. Шуберта, «Аврора» Дж. Россини, «Первая Вальпургиева ночь», «Хвалебная песнь» (финал Симфонии № 2) Ф. Мендельсона-Бартольди, «Последняя ночь Сарданапала» Г. Берлиоза, «Ринальдо» И. Брамса, «Венгрия 1848», «Солнечный гимн святого Франциска Ассизского», «Святая Цецилия» и «Бетховенская кантата» Ф. Листа. Композиторы отказываются от номерной структуры в пользу сквозной формы, наполненной процессуальностью развития. Ария нередко заменяется ариозо или развернутыми соло, которые чередуются с ансамблевыми и хоровыми номерами цикла.

В западноевропейской музыке XX века жанр кантаты имеет разнообразное художественное воплощение в результате смелых экспериментов и авангардных поисков мастеров в области музыкального языка и композиции. Ария в составе кантаты получает новую трактовку жанра.

Оригинальным стилистическим решением отличаются арии в светской кантате Белы Бартока «*Cantata profana*» («Девять волшебных оленей», или «Волшебные олени») для двух солистов, двойного смешанного хора и симфонического оркестра. Следование *attacca* трех частей способствует стремительности музыкального развития и единству цикла. Ария Волшебного оленя (тенор) решена в характере народно-эпической речитации, ария старика-отца (баритон) выдержана в специфической манере *parlando rubato* (композитор не использовал цитаты из фольклора). Стилистическими характеристиками арий выступили попевочный (мотивно-формульный) тематизм, ориентальные фиоритуры, экспрессивная исполнительская вокализация, политональность, импрессионистическая манера оркестрового сопровождения, отсутствие четких структур.

Представитель Дармштадтской школы и лидер французского авангарда Пьер Булез явился автором кантат «*Le visage nuptial*» («Брачный /Свадебный/ лик») и «*Le soleil des*

eaux» («Солнце вод»). Несколько редакций сочинений демонстрируют активные тембровые поиски Булеза. Он первым реализовал в послевоенное десятилетие идеи авангарда в вокально-инструментальных жанрах, обозначив этими опусами переходный этап между I и II авангардами. Союз Булеза с автором текстов кантат, поэтом-сюрреалистом Рене Шаром послужит основой для рождения позже вершинного сочинения в наследии композитора – «Молоток без мастера».

Пятичастная кантата «*Le visage nuptial*» построена на дуэтах сопрано и альты во взаимодействии с хором и оркестром. На основе использования серийности и четвертитоновой нотации с целью передачи речевых особенностей поэтического текста первоисточника автор предлагает симбиоз традиционных и новейших техник интонирования (от классической вокализации, декламации, микротонного интонирования до вариантов речевого пения *Sprechgesang*). Таким образом претворяются приемы «вокальной эмиссии» (термин Булеза), предложенные композитором вместо понятия «вокальное звукоизвлечение» [4].

В двухчастной камерной кантате «*Le soleil des eaux*» Булеза при схожести музыкальной стилистики и трактовки хора как оркестровой звучности первая часть представляет собой арию сопрано «*Complainte du lézard amoureux*» («Жалобная песнь влюбленной ящерицы»), вторая часть – оркестрово-хоровой номер – не связана сюжетной линией первой части цикла. Композиция драматической арии о неразделенной любви Ящерицы к Щеглу построена на чередовании секций сопрано и секций оркестра, которые композитор называет интермедиями (партия сопрано звучит преимущественно без оркестрового сопровождения). Конструктивная идея организации двенадцатитоновых серий Ящерицы и Щегла подчеркивает невозможность их союза. Изломанная угловатая линия мелодии арии наполнена взволнованной экспрессией, достигаемой благодаря использованию в партии солистки различных способов интонирования.

Среди композиторов, обратившихся к жанру кантаты, – Арнольд Шенберг, основатель Новой венской школы и создатель додекафонии, оказавший огромное влияние на развитие современного музыкального искусства. Кантата «*A Survivor from Warsaw*» («Уцелевший из Варшавы») для чтеца, звучащего унисонно мужского хора и оркестра на текст автора (на английском, немецком и древнееврейском языках, основан на подлинных документах)

была написана сразу после окончания Второй мировой войны, является одним из последних сочинений Шенберга. Оркестровое вступление, вводящее в тревожную атмосферу кантаты, и катарсическое по значению молитвенное исполнение духовного гимна Шма Исраэль («Слушай, Израиль») обрамляют развернутое повествование-рассказ чтеца о преступлениях фашистского гетто и своем чудесном спасении. Использование в кантате сквозной формы, основанной на принципе контрастного развертывания, позволило композитору передать по-экспрессионистски леденящие ощущения ужаса свидетеля и участника событий. Это стало возможным и благодаря претворению разговорного пения *Sprechstimme*, разработанного Шенбергом ранее. Партия чтеца не является арией в традиционном понимании жанра, однако она выполняет эту функцию в драматургии кантаты.

Франсис Пуленк, участник творческой группы французских композиторов «Шестерка», прославился как создатель светских и духовных кантат, которые обогатили французскую хоровую традицию XX века. В образующих диптих светских кантатах – высоко трагедийной «*Figure humaine*» («Лик человеческий») и камерной «*Un soir de neige*» («Снежный вечер»), возникших как отклик на трагические события Второй мировой войны, – основным участником выступает хор, солисты отсутствуют. Духовные кантаты «*Stabat Mater*» и «*Gloria*» написаны на латинские канонические тексты для одного исполнительского состава (сопрано, хора и симфонического оркестра) и включают в том числе и арии. В кантате «*Stabat Mater*» арии сопрано представлены в частях VI («*Vidit suum dulcem natum*») и X («*Fac ut portem Christi mortem*»), в кантате «*Gloria*» – в частях III «*Domine Deus, rex celestis*» и V «*Domine Deus, Agnus Dei*». С одной стороны, отличительная черта арий в двух кантатах – ансамблевое участие хора. С другой – положение арий в композиции кантатных циклов приходится на кульминационные зоны, что связано с претворением образа распятого Христа. Музыкальный язык кантат построен на сочетании стилевых черт музыки различных исторических эпох – от григорианской монодии, старинных полифонических жанров до современной гармонии.

Заключение. В истории западноевропейской музыки кантата является одним из серьезных жанров академического искусства, который служит как атрибут вечных духовных смыслов и гуманистических идеалов, символизирует причастность к прошлому и отражает современную

действительность, обращен к общности людей и каждому индивиду в отдельности. В процессе длительной жанрово-стилевой эволюции кантата (духовная и светская) оказалась в тесном взаимодействии с оперой, ораторией, пассионами («страстями»), симфонией, вокальным циклом, балетом. Эти взаимодействия свидетельствуют о востребованности жанра в творчестве западноевропейских композиторов различных национальных школ, об отражении основных тенденций времени, а также о проявлении константных и изменчивых жанровых черт кантаты.

Ария как результат взаимосвязей кантаты с оперой выступила ее важнейшей составной частью и жанрово-определяющим признаком. В то же время, попав в циклический контекст кантаты, жанр эволюционировал. В кантатном цикле ария как выражение авторской позиции противопоставляется хоровым номерам, которые служат в функции комментатора действий. Начиная с творчества композиторов второй половины XVIII века, в связи с возрастанием роли хоровых эпизодов в драматургии кантаты ария могла заменяться краткими соло либо отсутствовать вовсе. Образная персонификация действующих лиц в ариях, свойственная духовным кантатам И.С. Баха, получила воплощение в музыке композиторов XX века, работавших в неоклассицизме и необарокко. Многообразие структур и формообразующих процессов в композиции арий кантат XVII–XVIII веков (симметричность и арочность формы *da capo*, импровизационность, строфичность, периодичность, вариационность, *basso ostinato* и др.) уступило в XIX–XX веках сквозному развитию. В области стилистики арии кантат выступают проекцией преобразований элементов музыкального языка, обусловленных процессами обновления мышления и экспериментальными поисками композиторов XX века. На современном этапе развития западноевропейского музыкального искусства ария в кантатном цикле остается своеобразной творческой лабораторией, расширяющей представления о жанре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цыбко, Е.Н. Ария: от барокко к классицизму: автореф. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Е.Н. Цыбко; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2005. – 20 с.
2. Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: монография / М.Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
3. Никифоров, С.Н. Сольная кантата «Ино» Г.Ф. Телемана – «моноопера» XVIII века? / С.Н. Никифоров // *Opera musicologica*. – 2018. – № 2(36). – С. 76–96.
4. Рыжинский, А.С. Кантаты Пьера Булеза в контексте основных тенденций развития хоровой композиции XX в. / А.С. Рыжинский // *Вестн. СПбГУ. Искусствоведение*. – 2021. – Т. 11, вып. 1. – С. 21–38.

Поступила в редакцию 31.01.2023