

**Рудик Екатерина Александровна**

преподаватель МБУДО «Детская музыкальная школа № 22», г. Саратов,  
аспирант Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

Научный руководитель:

**Демченко Александр Иванович**

доктор искусствоведения, профессор  
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

## **ОСНОВЫ И НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ДУХОВНОЙ КАНТАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. БАХА**

Музыкальное наследие И. С. Баха относится к тем явлениям мировой художественной культуры, интерес к которым со стороны слушателей, исполнителей, исследователей по прошествии времени не только не угасает, а напротив, позволяет открывать в них новые грани и оттенки. Так, в отечественном баховедении последних десятилетий появляются работы, обращающиеся к проблеме, которая ранее по различным причинам (в том числе идеологическим) не получила должного освещения. Речь идёт об исследовании духовных сочинений композитора в их связи с непосредственной церковной практикой, с лютеранским богословием.

*«В настоящее время в жизни России происходят фундаментальные изменения, позволяющие нам заново открыть многие забытые истины. Полагаю, что настало время и для пересмотра нашего понимания творчества Иоганна Себастьяна Баха — и как человека, и как композитора. Языком своей музыки И. С. Бах говорит с нами не о красках полифонии. Он говорит с нами о своей вере и своем уповании на Христа» [7, с. 34].*

*«Творчество И. С. Баха не может рассматриваться и интерпретироваться вне своего контекста, вне основы, вызвавшей к жизни большинство из его сочинений» [там же, с. 32]* Общеизвестны как всеохватность творчества Баха, так и тот факт, что в нём (творчестве) представлены практически все, исключая оперу, современные жанры и жанровые модели. И, возможно, масштабность и грандиозность художественного наследия композитора ведёт к тому, что степень научной проработанности различных жанров далеко не одинакова. Так, в изысканиях отечественных учёных монументальные сочинения в сфере духовной музыки (мессы, пассионы, оратории) вызывают несомненный и неизменный интерес, в то время как кантаты существуют как бы на периферии исследовательского внимания. В фундаментальных трудах М. С. Друскина [1, 2] и Т. Н. Ливановой [4, 5], а также в классической монографии А. Швейцера (нем. А. *Schweitzer*) [9], этому жанру посвящены значительные по объёму и глубине осмысления разделы, но и в них не до конца удалось охватить всё оставленное Бахом многообразие, которое сосредоточено в дошедшем до нас корпусе кантат.

Между тем, духовная кантата — один из стержневых жанров в творчестве композитора, над которым он работал многие годы в лейпцигский пери-

од своей жизни, и более трёхсот произведений данного жанра составляют весьма внушительную часть баховского наследия.

Цель статьи заключается в выявлении некоторых особенностей духовных кантат И. С. Баха.

Исключительное разнообразие этих сочинений ставит перед любым исследователем проблему их классификации и отбора материала. Так, М. С. Друскин замечает, что в творчестве И. С. Баха разделение кантат на светские и церковные достаточно условно, так как по музыке они очень близки. Основные различия состоят в том, что духовная кантата никогда не обходилась без хора, в то время когда у светской он отсутствовал [1, с. 212]. Но в полной мере это отличие также не реализуется, так как в отдельных сочинениях, бесспорно духовных по содержанию, такого раздела нет.

Классификация кантат И. С. Баха по составу исполнителей позволяет разделить их на хоровые (куда войдут произведения для певцов-солистов, хора и оркестра, а так же варианты, исключаящие оркестр), сольные (включающие в себя номера, предназначенные для исполнения только одним голосом, например, кантата для баса или сопрано) и смешанные (к ним могут быть отнесены те сочинения, которые содержат номера для разных голосов и инструментов при участии хора в некоторых номерах).

Структурные особенности, представленные в подобного рода произведениях в широком многообразии, также могут стать основой классификаций, которые, в свою очередь, достаточно условны, сложны и разветвлены.

Среди различных моделей сольной кантаты немецкая кантата является особым образцом жанра. И изначально это связано с тем, что немецкий образец был создан как церковный жанр, его происхождение и развитие были в значительной степени независимы от других моделей, и в нём сложилась своя терминология.

*«Немецкое слово “Kantate” относится как к светской барочной музыке, так и к протестантской духовной музыке, которая достигла своего расцвета в творчестве Баха. Первоначально этот термин был применён к кантатам Баха в XIX столетии редакторами баховского общества “Vach-Gesellschaft”, а Спитта использовал этот термин, для обозначения более ранних аналогов жанра до времени И. С. Баха» [10, с. 312].*

*«До 1700 года термин “Kantate” не зафиксирован в названиях немецкой духовной музыки, но изредка употребляется в светской музыке» [9, с. 500].*

Как в светских, так и в духовных жанрах заимствованные обозначения, особенно «концерт» и «мотет», часто использовались для первой части, другие части имели собственные названия, например, речитатив, ария и хорал.

Ранние образцы церковного жанра (до 1700 г.) имели такие названия, как «*Erbauungskantate*» (кантата-наставление), «*Predigtkantate*» (проповедь-кантата) вместе с определениями «лирическая», «философская» или «драматическая».

После 1700 года термин применялся, прежде всего, к светской сольной кантате. Немецкие теоретики, включая Вальтера, Маттезона и Шейбе, определяли этим термином только кантату итальянского типа.

Когда Эрдман Ноймайстер вводил мадригальную поэзию в духовную музыку в 1701 г. (вместе с обозначениями современных речитатива и арии), он понимал под термином *кантата* «части из оперы». В 1706 году Кристиан Фридрих Гунольд определяет этот жанр точно так же.

Церковная кантата упоминалась как «*Kirchenmusik*», «церковная музыка». Немецкий теоретик Маттезон был против использования термина «*Kantate*» для «*Kirchenmusik*», и это показывает, что Маттезон видел основные различия между «*Kirchenmusik*» и итальянской кантатой.

Если обозначение «кантата» использовать исключительно для тех композиций периода Баха, которые связаны с мадригальной поэзией, тогда нужно игнорировать сходство, которое существуют между «ранней» и более «поздней» церковной кантатой и которое было уже очевидно для современников, например, Вальтера и Маттезона.

Георг Федер предложил различение на основе типов используемого текста. Это *Кантата-Изречение* (библейский текст), *Кантата-Ода* (современный поэтический текст) и *Хоральная кантата* (Протестантский гимн). Но такая классификация учитывает только текстовое основание, а не музыкальную форму, поэтому он предложил дополнительно ввести термины «концерт», «ария» и «хорал» и использовать их в качестве заголовков к частям кантаты.

После 1700 года различия между церковной кантатой и светской, а также и между их обозначениями, стали исчезать, или, по крайней мере, стали менее очевидными.

Тем не менее, несмотря на различия в структурах кантат, наметились общие тенденции жанра. В частности, одна из частей кантаты обязательно должна была включать мелодию хорала. Заимствованная мелодия достаточно свободно музыкально обрабатывалась. Музыкально свободное изложение хорала могли называть как собственно хоралом, так и арией или концертом, даже при наличии хорала. Свободная обработка хорала приветствовалась и в светской разновидности жанра.

Строение текста кантаты влияло на её формы. У Баха можно обнаружить многотекстовые кантаты — произведения, опирающиеся более чем на два текстовых источника. Сложное смешение текстовых компонентов было часто основано на разъяснении текста Евангелия и было очень характерным. Общим являлось включение тропов, разъясняющих текст Евангелия, и включённость этих сочинений в годовой церковный цикл. Использование тропов создавало контраст по отношению к более оформленным структурам арий и указывало на общие тенденции в формировании подобных композиций, а именно: уменьшалось количество разных текстов, но увеличивалось количество строк, получавших музыкальную интерпретацию. Общее обогащение формы достигалось и посредством введения дополнительных инструментальных частей.

В целом на пороге XVIII века немецкая кантата насчитывала несколько различных образцов жанра, которые отличались исключительным разнообразием. Все эти изменения форм в жанре кантаты можно обнаружить на примерах церковных работ И. С. Баха. Наряду с ариозо или хоралом присутствовали гимны на библейские тексты, арии соединялись с фрагментами концертного плана.

В Германии традиционно существовали более тесные связи музыки с текстом, обусловленные лютеранской традицией. Тексты церковных кантат И. С. Баха требовали интерпретации и разъяснения, и форма кантаты реализовывала эту специфику, сохраняя, в том числе, и строфические образцы поэзии. Например, в арии прослеживалась связь со строфической формой оды, где тяготение к скрытым периодическим структурам содержалось в метрической однородности текстов. В то же время строфичность арии давала возможность переносить эту структуру на хорал. Строфичность текста хорала сблизила в этом смысле хорал с арией. Одновременно это было связано и с использованием традиционных мелодий и их разработки, которая могли принять различные формы.

Развитие хоралов становилось более простым, а ария расширялась за счёт инструментальных ригурнелей. Более чёткое разграничение обнаруживалось и между ариозо и речитативом.

В целом начальные разделы кантат более концертные, а дальнейшее развитие становится внутренне структурированным, противопоставляющим закрытость арий большей формальной свободе речитативов.

Особенно важна роль инструментов. Сопровождение не только поддерживало гармонически основную партию соло, но и, вступая с имитацией голоса, осуществляло его мотивное развитие. Повышение роли инструментов постепенно влияло и на арии: композиторы отказываются от строфической формы в пользу соединения метрически различных строф или в «растягивания» единственной строфы на весь раздел.

Новые тенденции обнаруживаются в XVIII веке, когда сольные кантаты начинают напоминать фрагменты оперы, составленные из «речитатива» и «арии». Мелодика речитатива опиралась на особенности немецкой речевой интонации, а для арии доминирующей стала форма *da capo*. Её настоятельно рекомендовал Ноймайстер, проводя свою поэтическую мадригальную реформу, хотя и не ставя под запрет другие структуры. И хотя старые типы кантат продолжали существовать и активно использовались композиторами, сочетание мадригального речитатива и арии *da capo* со временем стало считаться примером современного стиля.

Этот новый образец, сочетавший только речитативы и арии, казалось бы, не отличался достаточным разнообразием. Вместе с тем, благодаря свободной изменчивости метра и длин строк в мадригальной поэзии можно было достигнуть музыкального разнообразия, что и привело к рождению новой разновидности мадригальной кантаты, которой, впрочем, угрожала возмож-

ная стандартизация. Реализовалась эта угроза в более поздних образцах жанра, что, в частности, можно наблюдать и у И. С. Баха.

В течение первой половины XVIII столетия кантат было создано больше, чем в любой другой период. Хотя множество работ не сохранилось, их количество настолько велико, что даже краткий их обзор весьма затруднителен. Общая тенденция связана со стремлением к явным гомофонным структурам и стандартизированным формам, а зачастую и к единообразному текстовому и музыкальному материалу.

Таким образом, жанр церковной кантаты в период творчества И. С. Баха вошёл в фазу стандартизации. Между тем Баху досталось огромное наследство, уникальное по разнообразию форм, сложившихся в Германии.

Духовная музыка И. С. Баха стоит особняком в ряду подобных явлений его эпохи. Церковные произведения предполагали особый тип содержания, где главным является спокойное, созерцательное, отрешённо-возвышенное настроение, в то время как музыка Баха наполнена живыми человеческими страстями, и, чтобы выразить их, композитор, даже в духовных сочинениях, обращается к приёмам, заимствованным, в том числе, у современной ему оперы, где эмоции получали своё выражение в форме аффекта.

Подобное сочетание можно выявить в разных жанрах на протяжении всего творчества Баха. Оно выражается в проникновении и сочетании элементов музыкального языка, которые вели свое происхождение от разных стилевых направлений (музыки церковной, театральной, камерной).

К тому времени, когда Бах начал активно создавать церковные кантаты, этот жанр насчитывал почти два века развития, в результате которого практически все европейские страны смогли создать свой национальный вариант, как правило, опираясь на итальянский образец и дополняя его национальными формами, приспособлявая к особенностям национального языка.

История кантаты в Германии свидетельствует о том, что немецкие музыканты не чуждались иноземных находок и открытий, хотя на первый план, как и в других странах, выходит усвоение итальянского опыта. Бах, хотя и не выезжал за пределы Германии, но довольно много странствовал, общался с музыкантами разных немецких земель, и можно предположить, что круг известных ему произведений подобного рода был весьма широк. Но даже если бы это было не так, кантаты являются ярким свидетельством особой синтезирующей природы баховского творчества, убедительным доказательством чему стало исключительное разнообразие форм и разновидностей кантат.

Пример церковных кантат показывает, что композитор естественно и легко объединяет в одном произведении итальянскую кантилену и немецкий хорал, пассионный тон церковного речитатива и театральную выразительность и эмоциональность оперной декламации, не утрачивая при этом единства исключительно ему, Баху, присущего музыкального стиля.

Богатство и разнообразие истоков, к которым обращается Бах, проступает в том, что композитор, наверняка хорошо сведущий в развитии жанра, его разновидностях, свободно берёт «для себя» то, что необходимо, не при-

держиваясь при этом какого-либо одного образца, а порой и «отворачиваясь» от традиций жанра.

### Список литературы и источников

1. *Друскин, М. С.* Иоганн Себастьян Бах: монография [Текст] / М. С. Друскин – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
2. *Друскин, М. С.* Пассионы И. С. Баха [Текст] / М. С. Друскин – Л.: Музыка, 1972. – 88 с.
3. *Друскин Я. С.* О риторических приёмах в музыке И. С. Баха [Текст] / Я. С. Друскин. – Спб.: Композитор, 2005. – 136 с.
4. *Ливанова, Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2-х тт. [Текст] / Т. Н. Ливанова – М.: Музыка, 1983. – Т.1. – 696 с., нот.
5. *Ливанова, Т. Н.* Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи: в 2-х ч. [Текст] / Т. Н. Ливанова / Вокальные формы и проблема большой композиции. – М.: Музыка, 1986. – Ч. 2 – 385 с.
6. *Лобанова, М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: монография [Текст] / М. Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
7. Музыка и проповедь: к интерпретации наследия И. С. Баха / Материалы научной конференции [Текст] – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. – 224 с.
8. *Протопопов, В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки [Текст] / В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1981. – 355 с.
9. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах: монография [Текст] / Альберт Швейцер / пер. с нем.: Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская – М.: Музыка, 1965. – 725 с.
10. The New Grove Dictionary of Music and Musicians – 2d ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan; New York: Grove's Dictionaries, 2001.