

КОМПОЗИЦИОННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ КАНТАТ АНДРЕ КАМПРА

Ведущей фигурой французской театральной и духовной музыки начала XVIII в. является Андре Кампра: «Родившийся в 1660 году Андре Кампра мог стать учеником Жан-Батиста Люлли, чей гений он прекрасно постиг; умерший в 1744 году, он был хорошо известен Жан-Филиппу Рамо, чьей карьере он способствовал в Королевской Академии музыки» [3, р. 201]. Исследователь французской музыки своего времени, писатель начала XVIII в. Жан-Лоран Лесерф де ла Вьевилль ставил его в один ряд с ведущими оперными композиторами поколения, следовавшего за Люлли [8, р. 44]. Американский исследователь кантатного творчества Кампра Р. Р. Робертс считает его одним из наиболее значимых композиторов, сочинявших в области французской кантаты [9, р. 8]. При этом следует отметить, что имя Кампра практически неизвестно в отечественном музыковедении, и, если упоминается, то лишь как имя автора сценических жанров.

В центре нашего внимания находится кантатное творчество композитора, а именно три опубликованных собрания кантат (1708, 1714, 1728) [4–6], включающие 19 произведений. Обращение к светским кантатам Кампра определяет актуальность настоящей работы, целью которой является установление особенностей строения сочинений, созданных в этом относительно новом для Франции начала XVIII в. жанре.

Композитор нередко опирается на чрезвычайно простое строение кантаты, поскольку пять его сочинений в композиционном отношении представляют собой последование малых сцен, каждая из которых включает две композиционные единицы, как правило, речитатив и арию:

Том	Номер кантаты в томе	Кантата
1	4	«Daphne» («Дафна»)
2	1	«Les heureux Eoux» («Счастливые супруги»)
2	5	«La Danse de Flore» («Танец Флоры»)
3	1	«L'Heureux Moment» («Счастливый момент»)
3	2	«Les Caprices de L'Amour» («Капризы Амура»)

В ряде других образцов наблюдается трактовка малой сцены как расширенной введением аккомпанированного речитатива, а именно во второй кантате второго тома «Silene» («Силена») и в третьей кантате третьего тома «La Colere D'Achille» («Ярость Ахилла») – в последнюю малую сцену, в четвертой кантате второго тома «La difpute de l'Amour & de l'Humen» («Спор Амура и Гименей») – во вторую сцену.

Усечение заключительной малой сцены до одного речитатива отмечается в кантатах первого тома – третьей «Didon» («Дидона»), пятой «Arion» («Арион»), шестой «Les Femmes» («Женщины»). Об этом чрезвычайно интересном и нестандартном решении исследователь истории французской кантаты Ж. Дориваль писал так: «Кампра – первый из композиторов, который осмелился заканчивать кантату речитативом <...> а не арией или ариеттой» [7, р. 326].

В поисках ответа на вопрос о причинах столь необычного завершения кантат мы обратились к их наполнению. Все названные кантаты различны в содержательно-тематическом плане и со-

зданы в опоре либо на мифологические сюжеты и образы, либо на любовную тематику, связанную с актуальным для культуры того времени метаобразом. Следовательно, можно предположить, что отмеченный драматургический прием имеет не столько сюжетную, сколько жанровую природу. Финальный речитатив во всех случаях значительно масштабнее и весомее, чем предыдущие речитативы, помещенные в серединные разделы кантат. Эта несколько резонерская форма завершения сочинения позволяет провести некоторые параллели с великой французской культурой рассуждения, выразившейся в салонном *esprit*, театральных монологах и романских отступлениях, и особенно в исключительно высоко развившейся во Франции эссеистике, представленной великими именами Мишеля де Монтеня, Франсуа де Ларошфуко и Жана де Лабрюйера.

Более существенное изменение нормативного строения малой сцены, в результате которого она представляет собой инверсионный вариант композиционной модели (ария – речитатив / ариетта – речитатив) наблюдается в следующих случаях:

Том	Номер кантаты в томе	Кантата
1	1	«Hebé» («Геба»)
1	2	«L'Heureux Jaloux» («Счастливый ревнивец»)
1	5	«Arion» («Арион»)
2	3	«Achille oisif» («Бездействующий Ахилл»)
3	3	«La Colere D'Achille» («Ярость Ахилла»)
3	7	«Le Lis et la Rose» («Лилия и Роза»)

Последовательность малых сцен с инструментальными вступлениями, обозначенными как прелюдия или симфония, характерна для третьей кантаты второго тома «Achille oisif» («Бездействующий Ахилл»), последней кантаты второго тома «Enée & Didon» («Эней и Дидона»), пятой и шестой кантат третьего тома «Le Papillon» («Бабочка»), «Le Jaloux» («Ревнивец»), – здесь это решение приводит к образованию большой сцены.

Рассмотрим последнюю кантату первого тома «Les femmes» («Женщины»), включающую следующий ряд композиционных единиц:

Акомпанированный речитатив	«Dans un deſert inacceſſible» «В неприступной пустыне»
Ария	«Par les vents & par l'orage» «Под ветрами и штормом»
Ария	«Ah! Qu'un cœur eſt malheureux» «Ах! Что сердцу несчастному»
Ария	«La Coquette nous trahit» «Кокетка предаст нас»
Ария	«Fils de la nuit & du ſilence» «Сын ночи и тишины»
Ариетта-лур (Louré)	«Je borne mes reſveries» «Я ограничиваю свои мечты»
Речитатив	«Que les Amants dans leur chaînes» «Влюбленные, в своих цепях»

Смысловая функция речитативов в этой кантате, как мы полагаем, заключается не только в концентрированном изложении основной идеи, но и в ее усилении путем обрамления и резюмирования всей композиции. «Герой» кантаты, созданной для баса, отталкиваясь от размышления о «слишком чувствительной душе, которая может быть защищена от любви» (*Dans un deſert inaccessible / Je cherche un Antre écarté, / Où mon ame trop ſensible, / Contre l'Amour puiſſe être en ſreté*), завершает свой первый монолог прощанием с любовью.

В последующих трех ариях содержатся рассуждения о женщинах и о любви. Две первые арии, созданные в традиционной трехчастной репризной форме, контрастны в темповом отношении (*Vivement – Lentement*). Третья одностая ария является своего рода арией-портретом или каталогом, в котором кратко негативно характеризуются типы женщин (Кокетка, Недотрога, Ревнивица, Красавица, Ученая, Тиранка, Неряха). Этот раздел в смысловом отношении удивительно координируется с III главой «Характеров» Жана де Лабрюйера «О женщинах» (1687–1694). Лабрюйер сначала размышляет о достоинствах женщин и их поведении (параллель с начальным речитативом как изложением вступительной идеи), затем – об их кокетстве («портрет» Кокетки), властности (Тиранка), скромности и холодности (Недотрога), а также обсуждает тему образования женщин и мужчин

(параллель с образом Ученой). И даже сама композиция – две арии, между которыми есть некоторое сходство, и оригинальная компактная третья ария – может быть уподоблена прихотливой композиции сочинения Лабрюйера, в которой в виде то кратких тезисов, то развернутых рассуждений обсуждаются наиболее актуальные для эпохи французского моралиста типы светских дам. История восьми прижизненных переизданий-редакций «Характеров» Лабрюйера подтверждает актуальность и востребованность его рассуждений в аристократической среде, составлявшей именно то общество, для которого создавались элегантные светские кантаты.

После арии «La Coquette nous trahit», занимающей в кантате срединное положение, неожиданно с точки зрения содержания звучит ария сна как своеобразный перелом в размышлениях кавалера. Эта ария становится своего рода зоной забытья, после которой вводится предфинальная танцевальная ария в медленном темпе, нарушающая в темповом соотношении логику последования частей, в целом, казалось бы, соответствующую скитному принципу построения кантаты. Ощущение постепенного погружения в состояние дремоты создают медленный темп, частые паузы, краткие мотивы, обилие нисходящих интонаций, репетиций как в вокальной партии, так и в сопровождении скрипок, немецкой флейты и basso continuo. Таким образом, композитор реализовал внутри кантаты драматургический переход от одного состояния к другому, приводящий в итоге к тому, что «герой» и вовсе отказывается от любви. Это не первый опыт создания Кампра арии, посвященной теме сна: «Кампра включает *sommeil* в “ночной” испанский акт “Галантной Европы”» [1, с. 249] – оперы-балета, написанной в 1697 г.

Наконец, выделяется четвертая кантата третьего тома «Les Plaisirs de la Campagne» («Сельские удовольствия»), содержащая следующие номера:

Ария	«Que vous m'offrez d'atraits agreables retraites?» «Вы предлагаете мне приятное возвращение?»
Ариетта	«Vole, vole, d'une aile legeres» «Летите, летите на легких крыльях»
Акомпанированный речитатив	«Tout enchante en ces lieux» «Все очаровывает в этих местах»
Ария	«Chantez, doux Rossignols chantez» «Пой, сладостный Соловей, пой»
Речитатив	«Joy, Cerés repand Ses thresors precieux» «Радуйся, Церера разливает свои драгоценные сокровища»
Ария-мюзет (air de Musette)	«Doux Echos, Doux Echos, de nos Musettes» «Сладостное Эхо, сладостное Эхо наших мюзетов»

Кантата «Les Plaisirs de la Campagne», безусловно, принадлежит к колоссальной европейской традиции музыкального воплощения пасторали, имевшей во французской культуре свои особенности: «Пастораль во французской музыке XVIII века представляет собой укоренившийся и наиболее часто применяемый жанр как в театральной традиции, так и вокальной с закрепленной универсальной моделью. В музыкальном отношении были закрепленные музыкальные инструменты, такие как флейты, гобои, тамбурины, и даже собственный танец – мюзет» [Там же, с. 81]. Кантата завершается характерной арией в жанре мюзета, в сопровождении которой имитируется звучание одноименного музыкального инструмента. Как и в *sommeil* (ария сна), в пасторали реализовывалось, как правило, погружение в единое состояние. В смысловом плане кантата очень цельна, полна изящного очарования, любования природой, что отразилось в темповой одноплановости, медленном и умеренном характере движения, следовании композиционных единиц без выраженных контрастов.

Кантатное творчество Андре Кампра явилось своего рода камерной версией музыкально-театральных опытов, свидетельствующее о том, что композитор стал естественным преемником традиции в области французской сценической музыки, а также привнес в область кантаты плодотворный опыт своей работы в таких жанрах, как опера, опера-балет и др. Именно поэтому наиболее приме-

нимой формой арий и ариетт трех томов кантат Кампра выступает трехчастная репризная *da saro* с выписанной и невыписанной репризой; наряду с ней используется и двухчастная форма. По замечанию М. С. Друскина, в ариях такого типа «в начальном оркестровом ригурнеле, исходя из образного смысла ключевой фразы, содержится основной музыкальный тезис; в нем, как в зерне, заложено все, что будет далее произрастать в музыке арии» [2, с. 87], что характерно и для арий Кампра. Ариетты отличались от арий расширенными масштабами, часто связанными с введением развернутых распевов и тонкой расстановкой смысловых акцентов.

Реже автор обращается к одночастной форме: таковы ария «*Que les vents déchaînez, quie les flots en colere*» («Что разбушевавшиеся ветра, что морской прилив в гневе») из третьей кантаты первого тома «*Didon*» («Дидона»), ария «*Vous retenez dans vôtre chaîne*» («Вы удерживаете в цепях») из следующей кантаты «*Daphne*» («Дафна»), ария «*Un Monstre plein d'injustice*» («Чудовище, полное несправедливости») из кантаты «*Arion*» («Арион»), ария «*La Coquette nous trahit*» («Кокетка предает нас») из кантаты «*Les Femmes*» («Женщины»), ансамбль «*Dieux! Quelle horreur!*» («Боже! Какой ужас») из последней кантаты третьего тома «*Enée & Didon*» («Эней и Дидона»), ария «*Sur les bords Phrygiens, quelle horreur?*» («Какой ужас в краях Фригии?») из третьей кантаты третьего тома «*La Colere D'Achille*» («Ярость Ахилла»), ария «*Les fleurs dont les Jardins chaque jour S'embellissent*» («Цветы украшают сады вседневно») из последней кантаты третьего тома «*Le Lis et la Rose*» («Лилия и Роза»).

Арии имеют инструментальное вступление, часто совпадающее с материалом инструментального же заключения: «Большинство арий Кампра открываются “деви́зом”, видом тематического анонса, порученного голосу (а иногда предшествующим инструментальным анонсом); там можно увидеть вид психологической подготовки, как будто не-

возможно было сразу развивать речь. Слушатель должен быть подготовлен к музыкальной атмосфере арии, что речитатив сделать не мог, слишком близок он к оттенку разговорной речи» [7, р. 327]. Отметим, что тип арии с «деви́зом», сформировавшийся в итальянской опере, является одним из самых показательных ее стилистических знаков.

Речитатив в сопровождении *basso continuo* применяется наиболее часто, но в кантатах Кампра нами также обнаружены аккомпанированные речитативы. Так, это последний речитатив «*Mais, où m'emporte ma douleur*» («Где моя боль охватывает меня») третьей кантаты первого тома «*Didon*» («Дидона»), «*Mais, ces Mortels inexorables*» («Эти неумолимые Смертные») – из пятой кантаты первого тома «*Arion*» («Арион»), первый речитатив «*Dans un desert inaccessible*» («В непостижимой пустыне») последней кантаты первого тома «*Les Femmes*» («Женщины»), начальный и четвертый речитативы – «*Sous une feuillage épais je vois leur vieux Silene*» («Под густой листвой я вижу старого Силена») и «*Alors d'un creux profond sa voix fit entendre*» («Затем из глубокой пустоты раздался голос») – из второй кантаты второго тома «*Silene*» («Силен»), вступительный и второй речитативы – «*Al'Ombre d'un Bois solitaire*» («В Тени одинокого Древа») и «*Mais, qu'entends-je!*» («Но, что я слышу!») – четвертой кантаты второго тома «*La difpute de l'Amour & de l'Humen*» («Спор Амура и Гименея»), речитатив «*J'entends autour de moi gemir leurs tristes Ombres*» («Я слышу, как вокруг меня [раздаются] стенания их горестных Теней») из третьей кантаты третьего тома «*La Colere D'Achille*» («Ярость Ахилла»), речитатив «*Tout enchante en ces lieux*» («Все очаровывает в этих местах») из четвертой кантаты третьего тома «*Les Plaisirs de la Campagne*» («Сельские удовольствия»). Для обоих видов речитатива характерна переменность размера с *C* на $3/4$ или 3 , что следует рассматривать как подражание естественной речи.

С точки зрения восприятия французскими музыкантами в сфере кантаты

черт итальянского стиля немаловажно то, что сам композитор расценивал свой стиль как смесь французской «*delicatesse*» (изящества, нежности) и итальянской «*vivacité*» (живости). Изящество французской мелодии заключало в себе лиризм, подобно галантному танцу, максимальное избегание скачков, которые часто являлись интонационным источником итальянских арий. От Люлли Кампра унаследовал арии с короткими симметричными фразами, тонкое чувство оркестровой краски и выразительности, естественную и продуманную вокальную орнаментику.

Выбор сюжета определяет драматургическую основу произведений. Кампра не отходил от идеалов французского академизма, опираясь на античные образы, поэтому в большинстве написанных им кантат преобладает обобщенно-мифологическая тематика и образность. Таким образом, основной причиной сложного строения отдельных кантат Кампра является, по нашему мнению, огромная роль тематических сфер, характерных для французской словесности, которая диктует композиционно-драматургический план произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булыч ва А. В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. – М.: Аграф, 2004. – 448 с.
2. Друскин М. С. Пассионы И. С. Баха. – М.: Музыка, 1972. – 168 с.
3. Barthélemy M. La vie et l'œuvre d'André Campra (1660–1744) // Le concert des muses: promenade musicale dans le baroque français;  d. par J. L. Versailles,  ditions du Centre de Musique Baroque de Versailles. – Paris:  ditions Klincksieck, 1997. – Pp. 201–218.
4. Campra A. Cantates françaises, meles de symphonies. Par Monsieur Campra. Livre premier. – Paris: Christophe Ballard, [1708]. – 146 p.
5. Campra A. Cantates françaises, meles de symphonies, Et pour differnetes Voix, avec un Duo. Par Monsieur Campra. Livre second. – Paris: Christophe Ballard, [1716]. – 152 p.
6. Campra A. Cantates françaises, avec Simphonie & sans simphonie. Par Monsieur Campra. Livre troisième. – Paris: L'auteur et Boivin, [1728]. – 88 p.
7. Dorival J. André Campra et la cantate française // Le concert des muses: promenade musicale dans le baroque français;  d. par J. L. Versailles,  ditions du Centre de Musique Baroque de Versailles. – Paris:  ditions Klincksieck, 1997. – Pp. 319–331.
8. Le Cerf de la Vi ville J. L. Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique. – Bruxelles: François Foppens, 1705. – 53 p.
9. Roberts R. R. The cantates francesis of André Campra. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, D.M.A., 1972. – 221 p.

REFERENCES

1. Bulychjova A. V. *Sady Armidy: Muzykalnyj teatr frantsuzskogo barokko* [Armida's gardens: Musical theater of French Baroque]. Moscow, 2004. 448 p.
2. Druskin M. S. *Passiony I. S. Bakha* [I. S. Bach's Passions]. Moscow, 1972. 168 p.
3. Barthélemy M. La vie et l'œuvre d'André Campra (1660–1744) // Le concert des muses: promenade musicale dans le baroque français;  d. par J. L. Versailles,  ditions du Centre de Musique Baroque de Versailles; Paris:  ditions Klincksieck, 1997. Pp. 201–218.
4. Campra A. Cantates françaises, meles de symphonies. Par Monsieur Campra. Livre premier. Paris: Christophe Ballard, [1708]. 146 p.
5. Campra A. Cantates françaises, meles de symphonies, Et pour differnetes Voix, avec un Duo. Par Monsieur Campra. Livre second. Paris: Christophe Ballard, [1716]. 152 p.
6. Campra A. Cantates françaises, avec Simphonie & sans simphonie. Par Monsieur Campra. Livre troisième. Paris: L'auteur et Boivin, [1728]. 88 p.
7. Dorival J. André Campra et la cantate française. Le concert des muses: promenade musicale dans le baroque français;  d. par J. L. Versailles,  ditions du Centre de Musique Baroque de Versailles; Paris:  ditions Klincksieck, 1997. Pp. 319–331.
8. Le Cerf de la Vi ville J. L. Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le

mérite des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique. Bruxelles: François Foppens, 1705. 53 p.

9. Roberts R. R. The cantatas francises of André Campra. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, D. M. A., 1972. 221 p.

**Композиционная организация кантат
Андре Кампра**

Статья посвящена строению светских кантат Андре Кампра (1660–1744), опубликованных в трех томах (1708, 1714, 1728) и ставших относительно новым явлением во французской музыке своего времени. Рассмотрены как наиболее традиционное строение, основанное на малой сцене «речитатив – ария (ансамбль)», так и его изменение путем расширения и сокращения составляющих композиции кантаты, а именно введения речитативов, усеечения арий, инверсии речитатива и арии, расширения сцены инструментальным вступлением. Ненормативное строение рассмотрено на примере шестой кантаты первого тома «Les femmes» («Женщины») и четвертой кантаты третьего тома «Les Plaisirs de la Campagne» («Сельские удовольствия»). В качестве наиболее применимой формы арий выявлена форма da capo, отмечены образцы одночастной арии, различные виды речитатива – в сопровождении basso continuo, аккомпанированный. Обнаружена близость содержания и организации кантатной композиции эссеистике Жана де Лабрюйера, традиции лирической пасторали, сценических жанров. В музыкально-стилистическом плане кантаты Кампра характеризуются признаваемым их автором соединением черт итальянского и французского музыкального мышления.

Ключевые слова: Андре Кампра, французская музыка, кантата, речитатив, ария, музыкальная форма.

**Compositional organization cantatas by
Andre Campra**

The article is devoted to the structure of secular cantatas by André Campra (1660–1744), published in three volumes (1708, 1714, 1728) and became a relatively new phenomenon in the French music of its time. Considered as the most traditional structure, based on a small stage “recitative – aria (ensemble)”, and its change by expanding and reducing the components of the composition of the cantata, namely the introduction of recitatives, truncation of arias, inversion of recitative and Aria, expanding the scene instrumental introduction. The non-normative structure is considered on the example of the sixth cantata of the first volume “Les femmes” (“Women”) and the fourth cantata of the third volume “Les Plaisirs de la Campagne” (“Rural pleasures”). The form of da capo was revealed as the most applicable form of arias, samples of a single-part aria were noted, various types of recitative accompanied by basso continuo, accompanied. Essayist music of Jean de La Bruyere was discovered the closeness of the content and organization of the cantata and the traditions of lyrical pastoral, stage genres. In musical and stylistic plans, the cantatas of Campra are characterized by the combination of features of Italian and French musical thinking recognized by their author.

Keywords: André Campra, French music, cantata, recitative, aria, musical form.

Агибаева Меруерт Тулегеновна, студентка V курса Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Е. В. Панкина)
E-mail: inkognito.life@mail.ru

Панкина Елена Валериевна, кандидат искусствоведения, доцент профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки
E-mail: 2mikep@mail.ru

Agibaeva Meruert Tulegenovna, 5 year student of Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific adviser – Candidate of Art Criticism, Docent E. V. Pankina)
E-mail: inkognito.life@mail.ru

Pankina Elena Valeryevna, Candidate of Art Criticism, Docent, Associate Professor of the Department of Music History at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: 2mikep@mail.ru

Получено 13.03.2019