

УДК 78.08

**КАНТАТА «НА СЛУЧАЙ» КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА:
РУССКИЙ ВАРИАНТ ЖАНРА**

© 2009 г.

В.Д. Крылова

Российская академия музыки им. Гнесиных

vera.kr@mail.ru

Поступила в редакцию 21.01.2009

Рассматриваются особенности содержания и формы одной из разновидностей жанра кантаты – кантаты «на случай» с учетом ее специфики и социальных функций, определяются инвариантные признаки жанра, присущие литературному тексту и музыкальному языку произведений.

Ключевые слова: кантата «на случай», русские композиторы, конец XIX – начало XX века, жанр, инвариант.

Не угасает интерес исследователей к проблемам русской культуры рубежа XIX–XX столетий. Существуют работы, которые раскрывают духовный облик Серебряного века, представляют творчество ранее неизвестных композиторов и показывают значение различных жанров в этот период. И русская кантата, расцвет которой произошел на рубеже веков, не была обделена вниманием¹, тем не менее одна из ее разновидностей оказалась забытой – речь идет о кантатах «на случай». Эти произведения относятся к области прикладной музыки, предназначенной для каких-либо общественных ритуалов. Недолговечность подобных сочинений, связанная с конкретным событием, особый музыкальный язык, обусловленный предназначением жанра, стали причиной того, что долгое время жанр негласно относили к второразрядным сочинениям. Однако число этих кантат весьма значительно, среди авторов множество знаменитых композиторов (М.А. Балакирев, П.И. Чайковский, С.И. Танеев, А.К. Глазунов, А.К. Лядов, А.С. Аренский и др.), и, на наш взгляд, без изучения этой разновидности кантаты картина жанров рубежа веков оказывается неполной. Кроме того, исследование этих произведений может дать значительный материал для воссоздания культурной жизни эпохи.

Кантата «на случай», как и термин для обозначения этой жанровой разновидности (нем. *Gelegenheitsmusik*, фр. *musique d'occasion*, англ. *cantata for occasion*), имеет глубокие корни. Уже в Италии в начале XVII века, на первом этапе существования жанра, среди множества разновидностей встречается и кантата «на случай». Отметим, что именно эта ветвь жанра окажется наиболее долговечной и стилистически устой-

чивой. С распространением жанра в Европе в XVIII веке (Англия, Франция, Германия и др.) кантата адаптировалась к местным традициям, возникали национальные варианты жанра, но кантата «на случай» оказалась востребованной повсюду², Россия не стала исключением.

В России кантата появляется в начале XVIII века, когда особенно интенсивным становится европейское влияние на русскую культуру. Возникает мода на пышные придворные праздники, приглашенные итальянские композиторы, наряду с операми и балетами, сочиняют и кантаты. К середине XVIII века торжественная кантата в сопровождении оркестра – часть комплекса придворных музыкальных развлечений, в который также входили оперные и балетные спектакли, застольная и балльная музыка, канты *a cappella* и камерные произведения. Авторами кантат в этот период были итальянские композиторы, работавшие при русском дворе (Ф. Арайя, Дж. Паизиелло, Дж. Сартти, Д. Чимароза и др.). В конце XVIII века кантата уже звучит на торжественных актах в различных административных и педагогических учреждениях, являясь своеобразным музыкальным оформлением праздников. Появляются первые кантаты русских композиторов, посвященные каким-либо событиям общественной жизни (Д.С. Бортнянский, П.А. Скоков, М.И. Глинка, А.Н. Верстовский и др.)

Долгое время кантата «на случай» остается практически единственной разновидностью русской кантаты. Стать частью богослужения, как это произошло в Германии, кантата не могла по объективным причинам, в то же время активное развитие оперы, родственного кантате жанра, в определенной степени заполняло эту

жанровую нишу. Поэтому до конца XIX века жанр кантаты существует преимущественно как торжественное хоровое сочинение, написанное по какому-либо случаю. Ситуация коренным образом изменяется на рубеже XIX – XX веков, когда кантата из жанра периферийного становится если не ведущим, то весьма важным жанром, который в полной мере отражает дух этого сложного времени. Появляются такие значительные сочинения, как кантаты С.И. Танеева («Иоанн Дамаскин», 1884 и «По прочтении псалма», 1915), Н.А. Римского-Корсакова («Свитезянка», 1897, «Песнь о вещем Олеге», 1899 и «Из Гомера», 1901), С.В. Рахманинова («Весна», 1902), И.Ф. Стравинского («Звездоликий», 1912), А. Д. Кастальского («Братское поминовение», 1916) и С.С. Прокофьева («Семеро их», 1917).

В этот период расцвета жанра кантаты такая ее разновидность, как кантата «на случай», продолжает свое существование, оставаясь областью официального искусства. Она и станет предметом нашего пристального внимания. Среди авторов подобных произведений М.А. Балакирев и Ц.А. Кюи, П.И. Чайковский и С.И. Танеев, А.К. Лядов и А.К. Глазунов, А.С. Аренский и А.Д. Кастальский, Н.Н. Черепнин и М.М. Ипполитов-Иванов – имена этих композиторов в различной степени известны широкому кругу слушателей. Вместе с тем авторами кантат становились и гораздо менее известные композиторы и музыкально-общественные деятели, такие как Э.Ф. Направник, А.В. Никольский, А.А. Егоров и Н.Ф. Соловьев.

Наряду с кантатами упомянутых авторов множество кантат было написано малоизвестными композиторами, сведения о которых отсутствуют в музыкальных энциклопедиях. Как правило, это музыканты, получившие музыкальное образование в Москве или Санкт-Петербурге, а затем обосновавшиеся в небольших городах. Значение их музыкально-просветительской деятельности для провинциальных городов трудно переоценить: преподаватели пения, организаторы любительских хоров и оркестров, регенты, композиторы, они способствовали повышению культурного уровня населения. Сочинения их печатались обычно в местных типографиях, что помогает в той или иной степени идентифицировать их личность. Это В.Д. Беневский (Хорошевич-Терницкий) в Ставрополе, А.И. Красностовский в Выборге, И.И. Тульчиев в Пскове, И.И. Сулковский в Каменец Подольском, И.В. Прибик в Одессе и многие другие композиторы³. При изучении этой жанровой разновидности кантаты мы соз-

нательно включили в поле зрения и произведения забытых композиторов, поскольку, как писал В.М. Жирмунский, «именно поэты второстепенные создают литературную «традицию», «способствуют шаблонизации литературного жанра» [1, с. 202], в полной мере эти слова можно отнести и к музыкальному жанру. Именно в произведениях малоизвестных композиторов наиболее ясно можно проследить сформировавшийся к этому времени инвариант жанра кантаты «на случай».

Какие «случаи» могли стать поводом для написания кантаты в России этого времени? Наиболее многочисленная группа кантат – официальные кантаты, написанные к тем или иным государственным датам, самая значительная из которых – коронация императора. В интересующий нас период состоялись две коронации: Александра III в 1883 году и Николая II в 1896 году. В обоих случаях коронационная кантата была исполнена на трапезе в Грановитой палате в день торжества, в 1883 году это была Коронационная кантата «Москва» П.И. Чайковского, в 1896 году – Коронационная кантата А.К. Глазунова. Среди кантат, посвященных годовщине коронации, назовем кантату А.С. Аренского «На десятилетие Священного Коронования Их Императорских Величеств» (1893). В ряду государственных дат стоит и празднование трехсотлетия воцарения династии Романовых, которое Россия пышно отмечала в 1913 году. По этому случаю были написаны кантаты Ц.А. Кюи, А.Д. Кастальского, В.Д. Беневского (Хорошевич-Терницкого), А.А. Егорова и др. В разряд дат, отмечаемых по всей стране, попадали также юбилеи знаменитых деятелей искусства – писателей, художников, музыкантов. Наибольшее число кантат посвящено А.С. Пушкину, чье столетие отмечали в 1899 году. Пушкинские кантаты создали А.К. Глазунов, И.В. Прибик, М.М. Ипполитов-Иванов и другие композиторы. Исполнение кантаты было традицией на открытии памятника (назовем кантату М.А. Балакирева «На открытие в Санкт-Петербурге памятника М.И. Глинке», 1904), звучала кантата и на торжественных актах в учебных заведениях (А.Д. Кастальский посвятил свою кантату «Стих о церковном русском пении», созданную в 1911 году, 25-летию Московского Синодального училища, в котором работал многие годы). Традиция исполнения кантат распространялась и на камерные праздники. Так, для исполнения в кругу коллег и друзей был написан «Привет А.Г. Рубинштейну» П.И. Чайковского (1889). Как видим, кантату можно было услышать и на всенародных госу-

дарственных торжествах, и во время праздников местного значения, что было бы невозможно без развитой хоровой культуры, существовавшей в дореволюционной России⁴.

Хотя большинство профессиональных композиторов не отказывались от написания произведений «на случай» по заказу государственных организаций либо частных лиц, отношение к этой работе не всегда было позитивным. Множество комментариев к подобной работе находим в письмах П.И. Чайковского. Цитируемые высказывания относятся к заказным сочинениям не только кантатного жанра, но, думаем, использование их в данном случае правомерно, ведь они в целом отражают отношение композитора к написанию произведений «на случай». Вот что пишет композитор в письме Н.Ф. фон Мекк об увертюре «1812 год», которая первоначально должна была сопровождать открытие Всероссийской выставки (позднее она была исполнена на открытии храма Христа Спасителя): «Для меня нет ничего антипатичнее, как сочинять ради каких-нибудь торжеств. Подумайте, милый друг! Что, например, можно написать по случаю открытия выставки кроме банальностей и шумных общих мест? Однако ж отказаться в просьбе я не имею духа, и придется волею неволею приняться за несимпатичную задачу» [2, с. 1103]. Через несколько дней он пишет: «Несмотря на некоторое отвращение к выставочной музыке, я довольно прилежно за нее принялся, чтобы скорее сбить с плеч довольно сильно тяготящую меня обузу» [2, с. 1104]. Подобные высказывания многочисленны не только у Чайковского, но и у других композиторов. В большинстве случаев писать сочинения на заказ их побуждали финансовые проблемы, однако существует и другая сторона вопроса, связанная с политическими мотивами. В конце XIX века отношения художника и власти не были так жестко регламентированы, как, например, в советское время, но тем не менее существовали определенные нормы, которые художники предпочитали не нарушать, чтобы не вступить в конфликт с властью имущими. В таком ракурсе видится высказывание Чайковского из письма фон Мекк о Коронационной кантате: «Первая мысль моя была – отказаться, но потом я решил, что, во что бы то ни стало, нужно постараться и обе работы исполнить к сроку. Мне известно из достоверных источников, что государь весьма расположен ко мне (т.е. к моей музыке), и я бы не хотел, чтобы ему донесли, что я отказался» [3, с. 1485].

Перейдем к рассмотрению инвариантных признаков, характерных для кантаты «на слу-

чай». Особенности формы и музыкального языка жанра, безусловно, связаны с его функцией и социальным предназначением. В подобных сочинениях, предназначенных для обслуживания различных форм общественной и бытовой жизни, жанровые признаки строго детерминированы. Автор при создании своего произведения не свободен не только при выборе исполнительского состава, но и при отборе выразительных средств. Поскольку жанр рассчитан на широкую аудиторию, он предполагает высокую степень доступности языка, передаваемая информация должна быть однозначно понята слушателями, иначе жанр не выполнит своего предназначения, поэтому для автора текста кантаты (а вслед за ним и для композитора) весьма важна коммуникативная сторона сочинения. Жанр не предполагает отражения индивидуальности автора, а priori не является областью художественных экспериментов, более того, он не способен отразить и уникальность происходящего события, так как задача его в том, чтобы выразить определенный строй чувств – от спокойной торжественности до радостного возбуждения. Достаточно высокий уровень типизации языка позволяет воссоздать инвариант жанра кантаты «на случай» в том виде, в котором она представлена в творчестве русских композиторов исследуемого периода.

Константные признаки жанра проявляются уже на уровне литературного текста, ставшего основой для кантаты. Кантата «на случай» относится к жанрам прославления, поэтому неудивительно сходство ее текстов с текстами литературных жанров, предназначенных для восхваления (гимн, ода, панегирик). На наш взгляд, кантатные тексты во многом построены по законам формы гимна. «Форма чистой лирики гимнов обычно слагается из обращений и воззваний к восхваляемому объекту, хвалебных сравнений и описаний, зачастую представляющих расширенные тавтологии; перечисление подвигов и чудес объекта гимна и его предков позволяет вводить в изложение эпические намеки, обычно не раскрываемые полностью, но иногда (например, в античных гимнах) развертываемые в фабульное повествование; часто в конце гимна вводится молитва или заклинание» [4]. Как видим, для гимна характерны три тематически-образных пласта: возвеличивание объекта (собственно прославление), описание его подвигов (эпическое повествование) и молитва. Как показывает анализ, все эти образные сферы, свойственные гимну, в той или иной степени находят отражение в текстах русской кантаты «на случай».

В ряде кантат сочетаются все образные линии, как, например, в кантате Ц.А. Кюи «В память трехсотлетия царствования дома Романовых» (слова Н.Н. Боборыкина) или в Коронационных кантатах П.И. Чайковского и А.К. Глазунова, при этом ведущее значение обычно приобретает одна из них. Так, в Коронационной кантате Чайковского «Москва» (слова А.Н. Майкова) доминирует эпическая линия; рассказ о времени, когда Москва стала собирать вокруг себя русские земли, ведется в былинном духе. Текст при этом стилизован под народный былинный стих: характерные эпитеты, нетрадиционные рифмы, особая ритмическая структура стиха, имеющая в основе пятисложную стопу. В Коронационной кантате Глазунова (слова В.А. Крылова) акцент сделан на прославлении – все стороны света объединяются в ликование по случаю дня коронации. Часто присутствие в тексте лишь одной линии связано с небольшими масштабами произведения, как в «Коронационной приветственной кантате» М.М. Ипполитова-Иванова (слова В. Буслаева), где присутствует лишь образ прославления (эта кантата была написана для исполнения в Московской городской думе при посещении ее Николаем II во время коронационных торжеств). В целом содержание кантат весьма однотипно, тексты не отличаются сложностью и многозначностью, сочетание трех образных сфер (прославления, эпического повествования и молитвы) является одним из характерных признаков стихотворной основы кантаты.

Казалось бы, некоторое однообразие текстов определяет и типизацию музыкальной формы, однако этого не происходит. Причина здесь прежде всего в том, что кантата принадлежит к области вокальной музыки, формообразование которой обусловлено тесным взаимодействием словесных и музыкальных закономерностей, отсюда и обилие микстовых структур. Куплетно-вариационная и сквозная строфическая формы, основанные на коренных признаках музыкального искусства – повторности и контрасте, – сочетаются в кантате по-разному. Различные формообразующие принципы сближаются несколькими способами. Вариантность приближает куплетную форму к сквозной, в свою очередь тематические связи в разнотемной форме могут приблизить ее к куплетно-вариационной. Второй путь основан на композиционной модуляции (термин В.П. Бобровского). В этом случае формы начинаются как куплетные или замкнутые репризные (например, трехчастная), а затем переходят (модулируют) в сквозные строфические или наоборот: формы,

начавшиеся как разнотемно-строфические, переходят в куплетную или другую замкнутую репризную форму. Третий путь основан на стремлении формы к репризности, к замкнутости, из различных сочетаний повторяющихся и контрастных разделов может возникать бесчисленное разнообразие репризных форм [5]. Например, сквозная безрепризная форма в кантате Н.Н. Черепнина «К празднованию столетия Санкт-Петербургского Елисаветинского института», куплетно-вариационная у М.М. Ипполитова-Иванова в «Юбилейной кантате Императорской Александровской гимназии», сочетание куплетно-вариационной формы с трехчастной репризной в кантате А.Д. Кастальского «Стих о церковном русском пении». Не перечисляя все разнообразие формы, укажем лишь, что выбор формы в каждом случае индивидуален.

Музыкальный язык кантаты «на случай» унифицирован в наибольшей степени. Каждой образной линии кантаты, будь то прославление, эпическое повествование или молитва, соответствует свой комплекс музыкально-выразительных средств.

Музыкальные средства для воплощения образов прославления вырабатывались на протяжении столетий. На рубеже XIX – XX веков они выглядят так же, как и в XVIII веке: мажорный лад (обычно наиболее светлые тональности C Dur, D Dur, Es Dur), торжественное звучание хора, обычно в силлабической фактуре, пунктирный ритм, яркие автентические гармонии, оркестровка (если предполагается сопровождение оркестра) с использованием tutti и ярких тембров медных духовых инструментов.

Интонационный словарь жанра сформировался, по всей вероятности, в эпоху барокко, когда произошло и теоретическое осмысление формул, предназначенных для воплощения различных аффектов, в том числе и аффекта прославления. Музыкально-риторические фигуры широко известны и многократно описаны в литературе (О.И. Захарова, М.Н. Лобанова, Д.О. Присяжнюк и др.). В исследуемый период они воспринимаются, конечно, не как риторические фигуры, а как общезначимые для европейской музыки средства выразительности. Об особенностях перехода риторических фигур в разряд устойчивых музыкальных стандартов писал М.Г. Арановский: с музыкально-риторическими фигурами «произошло нечто иное: их «впитывание» в интонационную плоть музыки, в процессе чего сознательно применяемые значения тех или иных фигур выветривались, теряли свою откровенную знаковую функцию и превращались в имманентные музыке «вырази-

тельные элементы», которые воспринимались в качестве органически присущих ее природе. <...> Превращение знака в рядовой элемент выразительности музыки (переход на более низкий ярус семантической иерархии) приводит к его распространению в качестве «расхожего средства», а это, в свою очередь, ведет к образованию стереотипов интонационной выразительности» [6, с. 334].

Назовем характернейшие интонации и приемы развития, свойственные сфере прославления, и их прототипы: поступенное восходящее движение в мелодии (риторическая фигура *anabasis* – восхождение – имеет не только прямой изобразительный смысл, но передает и такой смысловой оттенок, как возвышение-возвеличивание), ямбические квартовые и секстовые ходы в мелодии (фигура *exclamatio* – «восклицание» – создаёт логический акцент в мелодии, затактовая восходящая кварта – один из характерных признаков гимнов и революционных песен), различные трезвучные фигуры, особенно восходящие (семантика этих интонаций восходит к «сигнальной» музыке, фанфарам медных духовых инструментов), секвентное развитие мелодии (фигуры *climax* – «лестница» или *gradatio* – «усиление», прием, сочетающий многократное утверждение определенного мотива со значительным звуковысотным и ладовым развитием, передающий обычно эмоциональный подъем). Все эти средства используются композиторами для создания образов ликования и восхваления.

Одним из примеров может служить небольшая кантата «Памяти А.С. Пушкина» М.М. Ипполитова-Иванова. В ее экспозиционном разделе сочетаются спокойная торжественность и светлая радость. Яркая тональность *Es Dur*, начало мелодии с затактовой кварты V-I, большая роль в мелодии квартовых интонаций и поступенного восходящего движения, плотная аккордовая фактура, секвентное развитие мелодии, четкое, неторопливое произнесение каждого слова солистом – сочетание всех этих признаков, несмотря на камерное звучание кантаты, делают ее ярким образцом гимнического произведения (под гимном подразумеваем здесь именно прославление). В финале многочастной Коронационной кантаты А.К. Глазунова видим прославление с несколько иным эмоциональным оттенком – это апофеоз всей кантаты, яркий и мощный. Уже в самом начале оркестровое и хоровое *tutti* с литаврами и тарелками, тональность *D Dur*, начало с кварты V-I, затем поступенное восходящее движение и юбилейные распевы. В целом для создания образов

прославления композиторы используют общеевропейские музыкальные средства, сформировавшиеся в XVIII веке.

Для воплощения эпических образов композиторы применяют также устойчивый набор выразительных средств, но средства эти нацелены на то, чтобы максимально отразить специфически русское начало. Формирование этой стилистики происходило в русской музыке начиная с произведений М.И. Глинки. Эпические произведения А.П. Бородина, опера-былина «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, народные музыкальные драмы и песни М.П. Мусоргского – все эти произведения способствовали выработке языка русской музыки. Авторы кантат используют уже сложившиеся клишированные приемы, ритмику, мелодику, фактуру и гармонический язык, ставшие символом былины в том виде, в котором она была представлена в классической музыке.

Тексты данных фрагментов обычно написаны особым ритмом: как правило, это пятисложник с ударением на среднем слоге. В большинстве случаев композиторы следуют за ритмическим строением текста, подчеркивая акцент (он обычно совпадает с сильной долей такта, а также может дополнительно выделяться большей длительностью). Мелодика былинных фрагментов характеризуется небольшим диапазоном с преобладанием плавного поступенного движения и использованием трихордовых попевок. В гармоническом языке натуральный минор в сочетании с плагальными гармониями, с ладовой переменностью и широким использованием аккордов побочных ступеней является характеристикой русского стиля. Фактурные особенности подобных фрагментов тесно связаны с былинным прообразом – в отличие от хоровых эпизодов прославляющего характера, эпический эпизод исполняется обычно солистом, тенором или баритоном под аккомпанемент, имитирующий гусли певца-сказителя. Прототипы этого образа – Баян Глинки и певец Садко из одноименной оперы Римского-Корсакова. Такая близость к сказочным фигурам обусловлена тем, что объективное повествование об исторических событиях не является прерогативой жанра кантаты, поэтому былинность, даже сказочность создают необходимую дистанцию при рассказе о прошлом.

В кантате Ц.А. Кюи «В память трехсотлетия царствования дома Романовых» основные средства создания эпического образа – фактура и гармония. Фрагмент исполняется солистом в сопровождении арпеджированных аккордов фортепиано. В гармонии сочетаются тоническое трезвучие и трезвучия медиант (сначала ниж-

ней, затем верхней) – VI-I, VI-I, I-III, VI-I, при этом возникает оттенок ладовой переменности. Мелодия начинается с поступенного мотива в диапазоне терции, но затем появляются интонации (третон, нисходящая квинта), свойственные скорее патетическому оперному стилю, нежели стилизации былины.

Молитвословие являлось неотъемлемой частью кантаты «на случай» в конце XIX – начале XX века, когда церковь была неотделима от жизни общества. В эпизодах, посвященных молитвословию, композиторы пытаются приблизиться к стилистике православного пения через отражение его фактурных и гармонических особенностей (как правило, это звучание хора а саррелла, ладовая переменность в гармонии). Так, в Коронационной кантате А.К. Глазунова в конце первой части, после торжественного тутти, звучит небольшой фрагмент а саррелла – хор-молитва «Да ниспошлет ему счастье и силу, и славу». В кантате А.В. Никольского видим использование цитаты – гласовое пение православной церкви. А.Д. Кастальский в «Стихе о церковном русском пении» стремился максимально приблизиться к стилистике церковного пения, используя попевки знаменного распева. Поиски в области гармонизации церковных напевов были одним из главных направлений творчества композитора.

Однако молитвословие в кантате может иметь и иную стилистическую основу. Так, в коронационных кантатах и у Чайковского, и у Глазунова есть часть под названием «Молитва». В обоих случаях это сольные номера (ариозо мещо-сопрано у Чайковского и ария тенора у Глазунова), написанные в оперном обобщенно-лирическом стиле. Исследователи отмечают сходство ариозо из кантаты «Москва» Чайковского с романсом Полины из его оперы «Пиковая дама».

Подводя итог, можно сказать что кантата «на случай» в России исследуемого периода была весьма востребованным жанром. Обилие произведений малоизвестных авторов говорит о широком распространении жанра, но в то же время в определенной степени является знаком его деградации. В конце XIX – начале XX века кантата «на случай» предстает некоей застывшей формой, выполняющей функции государственного панегирика. С этим связаны и высокая степень детерминированности жанровых признаков, и многие особенности его поэтики. Инвариантные черты жанра проявляются на разных уровнях структуры, начиная с текста кантаты и заканчивая особенностями мелодики, гармонии, фактуры и ритма. Большинство подобных сочинений не отличается высокими художественными достоинствами,

жизнь их в истории обычно коротка, однако их изучение позволяет по-новому взглянуть на творчество известных композиторов, способствует более глубокому пониманию культуры дореволюционной России.

Примечания

1. См. кандидатские диссертации Л.Н. Борисовой «О взаимовлиянии оперы и лирической кантаты в русской музыке рубежа XIX–XX веков» (1989) и Н.Д. Коваленко «Духовная тема в творчестве С.И. Танеева и ее воплощение в кантате «По прочтении псалма» (2005), а также докторскую диссертацию Л.А. Скафтымовой «Вокально-симфоническое творчество С.В. Рахманинова и русская кантата начала XX века» (1998).

2. Наряду с духовными широко известны светские кантаты И.С. Баха, посвященные различным случаям: ко дню рождения кетенского правителя (№ 173а), его супруги (№ 36а), свадебные кантаты (№ 202, № 210, № 216), кантаты, написанные для чествования университетских профессоров (№ 205, № 207). Как правило, это были заказные сочинения, однако инициатива в написании кантаты могла исходить и от самого композитора. В этом случае кантата была способом напомнить о себе вышестоящему начальству, получить новое назначение. Так, с сентября 1733 по октябрь 1734 Бах в надежде на новую должность сочинил несколько кантат в честь королевского дома (среди них кантата № 213 – по случаю дня рождения наследного принца, № 214 – ко дню рождения королевы, № 215 – по случаю прибытия короля и королевы в Лейпциг и др.).

3. Беневский (Хорошевич-Терницкий) Василий Дмитриевич (1864–1930), Красностовский Алексей Иванович (1880–1967), Прибик Иосиф Вячеславович (1855–1931), Сулковский Иосиф Иулианович (1855–1917), Тульчиев Иосиф Иванович (1860–1938).

4. Об этом говорит хотя бы тот факт, что на открытии памятника Н.В. Гоголю в Москве в 1909 году кантату М.М. Ипполитова-Иванова «Песнь гусяря» (памяти Гоголя) исполняли хор из 2000 человек и оркестр из 420 человек (Пилишек И., Бакаляров В. Памятник Гоголю: «И видный миру смех, и неведомые ему слезы» // Москва и москвичи, 2005. № 9–10. <http://www.m-mos.ru/10/06.htm>).

Список литературы

1. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Academia, 1924. 334 с.
2. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк: В 3 кн. Кн. 2. 1879–1881 годы. М.: Захаров, 2004. 688 с.
3. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк: В 3 кн. Кн. 3. 1882–1890 годы. М.: Захаров, 2004. 736 с.
4. Литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor>.

5. Костарев В.П. Строчичность и вокальное
формообразование // Советская музыка. 1978. № 12.
С. 99–102.

6. Арановский М.Г. Музыкальный текст: струк-
тура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.

**INCIDENTAL CANTATA OF LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES:
THE RUSSIAN VARIANT OF THE GENRE**

V.D. Krylova

The article deals with one of the types of cantata – an incidental cantata. It was widespread in Russia in late 19th and in early 20th centuries. Both famous and unknown composers created such cantatas, but then the genre was forgotten for a long time. The author considers some peculiarities of such cantatas from the point of view of their contents and form in connection with their social function and determines invariant features of the genre in the texts and musical language of the works.

Keywords: incidental cantata, Russian composers, late 19th and early 20th centuries, genre, invariant.