

# ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

УДК 782.1

Г. А. Демешко

## В ДИАЛОГЕ С БАХОМ: О НОВЫХ КОММЕНТИРУЮЩИХ КОМПОЗИЦИЯХ В МУЗЫКЕ XX в.

**И**стория музыкального искусства демонстрирует своеобразную эстафету «комментирующих» и «креативных» установок творчества. XX в. — ярчайший пример сосуществования обеих. Комментирующая тенденция нового искусства заключается в его попытке собственного самоописания, в опоре на тот или иной эталон, в новом наполнении феномена *sacra*; креативная — в стремлении к свободе композиторского творчества, к его по-новому понимаемой «устности» и импровизационности, к неполной фиксации авторского текста, «открытой» форме и т. д.

Прообразом комментирующих композиций XX в. является опыт работы с литургическим напевом мастеров эпохи Средневековья и Возрождения. Включение в сферу священного, существующего как бы помимо человека (старинный свод григорианских песнопений) иного, рукотворного контекста («комментария») знаменовало собой появление новой музыки, созданной композитором.

Отныне культовая монодия становится точкой отсчета всей европейской профессиональной музыки. В дальнейшем, при самых крутых ее историко-стилистических поворотах эта связь не порывалась никогда. Даже искусство XX–XXI вв., шокирующее своим радикализмом и разнонаправленностью исканий, продолжает хранить в генетической памяти «хоральный код» как некий залог «всеобщности» музыкального языка, на котором можно говорить естественно

и без усилий. Вот только характер этой связи, осознанной либо интуитивной, далеко не всегда лежит на поверхности.

Наиболее четко просматривается такое родство в современных композициях «комментирующего» типа, заново высвечивающих хоральную праясность творчества. Да и сам опыт сосуществования в едином звуковом пространстве сакрального и комментирующего планов, сформировавшийся на заре европейского многоголосия, оказался здесь весьма актуален.

Архетипом работы с хоральным первоисточником для композиторов рубежа XX–XXI вв. становятся жанры латинской кантусовой традиции (мотеты, мессы и т. д.), когда григорианский хорал впервые входит в практику анонимного творчества (XII–XIV вв.) и вплоть до XVI в. составляет основу культового многоголосия. Литургический напев, как его главный «персонаж», объединяет в себе «дух» и «букву» старинных жанров, и прежде всего мотета, задача которого *репродуцировать эталон*.

Суть этой ранней музыкальной герменевтики заключается в установке на Абсолют, на возвышенный модус мировидения, отвлеченный от эмоциональной конкретики и субъективного «я» и исходящий от некоего духовного «Мы», ориентированного на религиозно-смысловые критерии Бытия. Иное — в традиции работы с протестантским хоралом — явлением, неразрывно связанным с эпохой Барокко. Его основные характеристики<sup>1</sup>, обусловленные новыми постулатами протестантизма, определя-

© Г. А. Демешко, 2019

ют и новую эстетику хора, тип напева, значительно более открытый к обновлению. Не случайно именно протестантский хорал ложится в основу огромного корпуса барочных вариаций самого разного типа.

Различие в понимании кантусовости в рамках латинской и протестантской традиций также находит свое отражение в произведениях композиторов XX–XXI вв. В первом случае «кантус» трактуется, прежде всего, как *cantus firmus* – упорный, канонизированный, эталонный, аксиоматический напев, что видно в латинских названиях ряда произведений («Canticorum sacrum» И. Стравинского, «Canti di prigionia» Л. Даллапиккола, «Canticum canticum» А. Кнайфеля, «Cantus figuralis» В. А. Екимовского и т. д.). Во втором – просматривается иная, близкая протестантской традиция работы с хоралом, где «кантаре» в наибольшей степени имеет иной акцент, означающий гуманизированное «пение», несущее оттенок человеческого прикосновения, переживания по поводу тематики хора.

Историко-стилевое переосмысление музыки, впервые столкнувшей в одном пространстве «возвышенное» и «земное», шло одновременно в двух направлениях: в трактовке сакрализованного начала и самом способе комментария. В музыке это лучше всего прослеживается во взаимоотношении композитора с тем или иным носителем «эталона». Более того, изменение принципов толкования (интерпретации) текстов в истории музыки характеризует динамику самого культурного сознания, тесно связанных с ней ценностных установок и мотиваций художника, его личностную самоидентификацию и пр.

Попробуем вкратце очертить диапазон кантусовых напевов, артикулируемых в контексте современных произведений как некий «канон», а также характер их связи с архетипами сакральных напевов. Масштаб этого диапазона, равно как и разнообразие авторских толкований, впечатляет. Одно из направлений по-прежнему приверже-

но григорианике (А. Пярт, А. Шнитке...) и протестантским первоисточникам, в том числе мелодиям баховских хоральных обработок (И. Стравинский, Э. Денисов, С. Губайдулина, В. Тарнопольский, Р. Леденёв...). Впрочем, помимо этого, корпус духовных песнопений пополняется за счет знаменного распева (Ю. Буцко, С. Слонимский, Р. Щедрин...), польской католической псалмодии (Кш. Пендерецкий, Ю. Фалик), сербского (Н. Й. Живкович), грузинского (Г. Канчели), староармянского (А. Тертерян, С. Беринский), староеврейского (А. Шнитке, С. Беринский) духовных песнопений, американских гимнов (Ч. Айвз) и т. д.

Любопытны многочисленные образцы обработок на один и тот же хоральный первоисточник, образующие своеобразные метатексты в интертекстуальном пространстве XII–XX вв. Таковы, к примеру, метатексты григорианского («Dies irae»), православного («Со святыми упокой»), протестантского («Es ist genug») песнопений. Как известно, к последнему обращались И. С. Бах, Р. Вагнер, А. Берг, Р. Щедрин, Э. Денисов, Д. Смирнов. Долгое время считалось, что автором этого гимна является И. С. Бах (Кантата № 60, заключительный гимн, начинающийся словами: «O, Ewigkeit, du Donnerwort» («О, Вечность, громовое Слово»)). Однако исследования показали, что в его основе лежит протестантский гимн, существовавший задолго до написания баховской кантаты<sup>2</sup>.

Еще одно направление связано с привлечением в качестве эталона (канона) того или иного материала не из свода богослужебных песнопений, а из фонда цивилизации<sup>3</sup>. В каком-то смысле в этом можно усмотреть продолжение ренессансной традиции использования светского материала (например, знаменитой песни «Вооруженный человек») на правах «канона». Так подчеркнем, не всякое включение иностилевого материала в контекст современного авторского опуса является продолжением традиции комментирующего жанра. Речь идет

лишь о тех произведениях, где он обретает символический смысл, становится выражением некой обобщенной категории духовного, этического начала.

Изменение ценностных и культурных ориентиров в XX в. повлекло за собой изменение кантусовых «стандартов». Поэтому следующее направление можно охарактеризовать как «провоцирование повседневности» в контексте сложившейся традиции работы с хоралом. В парадоксальном дискурсе постмодерна формируются и новые пласты кантусовой реальности. К духовному первоисточнику приравниваются разнообразные современные песенные шаблоны, детский и тюремный фольклор, прочие поп-стандарты и субкультурные суррогаты <sup>4</sup>.

Не менее интересно, хотя и не столь масштабно направление, связанное со способностью композитора артикулировать в контексте произведения собственный материал в духе сакральных тем или напевов. Отметим, что индивидуально творимый автором «канон» – удел немногих художников XX в., среди которых А. Пярт, Г. Уствольская, В. Мартынов, А. Шнитке... Несмотря на разнообразие такого рода тематизма, весь он выдержан в духе «sacra art»: крайне аскетичен, несет в себе символику надвременных ценностей, способность суггестивного воздействия на слушателя.

Обращаясь к вопросу соотношения напева и комментария, необходимо сказать, что и здесь сегодня можно видеть значительное изменение ценностного напряжения между каноническим и авторским планами, между творческим потенциалом композитора и исполнителя и т. д. Мощный слой комментирующего направления в искусстве XX в. имеет под собой различные предпосылки. Среди них такие полярные по сути, как усталость от «рукотворного», «слишком человеческого» искусства, связанного с опусной традицией и разочарование в авангардных изысканиях ушедшего столетия. Большое значение обретает изменение на рубеже XX–XXI вв. самой концепции человека, его дискомфортного самоощущения в изме-

нившемся мире. Отсюда и новый интерес к древности, к своим корням, в том числе генетическому коду музыки, обусловивший появление в художественной практике так называемой «третьей религии» (неофольклоризм, неоритуальность, синтез языческого и христианского начала и пр.).

Следует отметить особое внимание современных музыкантов к комментирующим жанрам западноевропейского прошлого: мотету, мадригалу, мессе, пассионам, хоральным обработкам (хоральным прелюдиям, фантазиям, кантатам и т. д.). Все чаще композитор XX в. вступает в диалог уже даже не с сакральным первоисточником (григорианским или протестантским напевом), а со сложившимися в практике XIII–XVIII вв. техническими, композиционными, жанровыми принципами работы с ним, моделируя их посредством новейших технических, звуковых и композиционных средств.

При обращении к традиции латинского этапа – это заново воспроизводимые модели полилингвизма, техники кводлибета, теноровой куплетности, основанной на остинатной повторности колора и талеа и пр. В работе с лютеровским хоралом чаще всего культивируются приемы баховской фактурной, композиционной, семантической его обработки. В ряде случаев сакральной первоосновой авторского комментария становится тот или иной конкретный вариант его хоральной прелюдии, фантазии, четырехголосно изложенного хорального гимна и т. д.

В диалоге с Бахом в XX в. возникает огромный массив произведений. Во всех этих случаях авторы заново перетолковывают собственно-баховский комментарий, и в этой ситуации особенно любопытно сравнение прошлого и нового толкований. Для иллюстрации обратимся к трем опусам конца XX в., достаточно полно представляющим картину *нового авторского комментария* хоральной бахианы. Это: «Размышления о хорале И. С. Баха» для клавесина и струнного квинтета (1993) С. Губайду-

линой; Хоральная прелюдия «Jesu, deine tiefen Wunden» («Иисус, твои глубоки раны») для камерного ансамбля (1987) В. Тарнопольского и Вариации на тему хорала И. С. Баха «Es ist genug» для альта и камерного ансамбля (1984) Э. Денисова.

Интереснейший образец новой комментирующей композиции «*Размышления о хорале И. С. Баха*» С. Губайдулиной. Объектом размышления автора (и одновременно – комментируемым текстом для его опуса) стала баховская хоральная фантазия на мелодию «Wenn wir in höchsten Noten sein». По свидетельству биографов Баха, это одно из наиболее загадочных произведений композитора, написанных незадолго до смерти. Не случайно в названии фантазии Бах использовал первые слова хорала «Vor deinen Thron tret ich hiermit» («Вот я пред Твоим трон»), тем самым подчеркнув глубоко личностное отношение к таинству жизни и смерти, земного и божественного начал.

По замыслу С. Губайдулиной, ее композиция должна была возникнуть, фигурально выражаясь, «по образу и подобию» баховской фантазии. Будучи одним из самых талантливых творцов Новейшего искусства, София Асгатовна при создании опуса руководствовалась не принципом самовыражения в толковании баховского текста, а установкой на «анагогическую» (от греч. возвожу вверх) преднаходимость последнего. Пытаясь нащупать скрытый в нем символический смысл, она искала в комментируемом источнике «*высшую гармонию числового порядка*» (В. Ценова), которая совпадала бы с ее собственными числовыми идеями. Иными словами, С. Губайдулина намеревалась вступить в диалог с сакральным первоисточником не столько через живую сопереживающую интонацию, сколько посредством нахождения тождественной с ним метафизической основы музыки, связанной с числом.

Как известно, процессу сочинения композиции «*Размышления о хорале*

И. С. Баха» предшествовала скрупулезная предварительная работа автора, связанная с математическим анализом хоральной обработки Баха. «Я размышляла над последним хоралом Баха, – говорит она, – и нашла в нем поддержку своим усилиям, я прямо нашла себе союзника. Хорал строится так: до точки золотого сечения – два проведения сакральной темы, после – еще два. Каждое появление собственно хорала предваряет полифоническое развитие, то есть Бах четыре раза подходит к сакральной мелодии. И если сосчитать количество четвертей до и после точки золотого сечения, то получается соотношение 187 к 114. Это числа из очень красивого математического ряда: (такое “зеркало” складывается только с девяткой). <...> Одним словом, любовалась, любовалась, а потом написала по сходному принципу свою фантазию. У меня другая форма, но этот ряд и баховские числа я использовала» [1, с. 3].

Действительно, результатом этой работы явилась композиция, форма которой, хотя и не повторяет, но вбирает в себя структурную идею баховской хоральной фантазии. Но если у Баха форма состоит из четырех хоральных фраз, к каждой из которых подводит полифонический ригурнель, то у Губайдулиной четыре раза при проведении хорала звучит его первая фраза, и только в последнем, пятом проведении хорал проходит целиком у струнных (мелодия хорала звучит с дублировкой в три октавы в A-dur). И именно в этом, финальном проведении мелодия хорала, освободившись от сонорного «шлейфа», являет себя наиболее четко.

Точным заимствованием из хорала становится его мелодия. Второй план тождественных пересеченностей – принцип композиции: чередование фраз хорала с ригурнелями (типичная для барочной хоральной обработки форма «строфического хорала с интермедиями» – Ю. Евдокимова). Наконец, еще один, самый интересный губайдулинский план диалогического «согласия» с баховским хоральным эталоном – на-

хождение синхронии в трактовке ее собственной числовой идеи с числовой символикой хоральной прелюдии Баха. Этот аспект построения формы «Размышлений...» С. Губайдулиной подробно исследован В. Ценовой [6]. Поэтому, не вдаваясь в детали математического анализа этой композиции, выделим главное: 1) опору на обнаруженный Софией Асгатовной в хоральной обработке Баха принцип Фибоначчи; 2) включение в числовую последовательность рядов этой обработки чисел-символов (9, 14, 23, 37), связанных с именем Баха<sup>5</sup> и Христа. На этой же алфавитной основе С. Губайдулина выводит число 48, соответствующее ее имени – *Sofia*.

Так образуется два основных баховских ряда. Первый из них – *математический*, производный от ряда Фибоначчи и включающий в себя некоторые из чисел-символов<sup>6</sup>. Второй – *буквенно-именной*, состоящий из последовательностей чисел-символов Баха и Христа и их мультипликации – это ряд, строго не следующий принципу Фибоначчи, но включающий его начальный фрагмент (9, 14, 23). Наконец, обнаруживается и еще один, третий баховский ряд (по В. Ценовой – *губайдулинский*). Он смыкается и с именной символикой, и с принципом Фибоначчи, однако специфичен для данной хоральной обработки Баха<sup>7</sup>.

Немаловажно и то, что в этот цифровой контекст удивительным образом встраивается число 48 – репрезентант имени *Sofia*. Учитывая переменность тактовых метров и отсутствие единого темпа в хоральной прелюдии Баха, Губайдулина предусматривает еще одну, абсолютную счетную систему – «темп-модель». В отличие от иной, относительной системы, исчисляемой равными длительностями (долями такта по их записи в нотах), такая система становится единым измерителем для всего произведения. В ее основе – абсолютная единица (АЕ) – микродоля времени (минута, равная 60 секундам), не зависящая от его темповой и метрической нотации.

Отмечая, что принцип соотношения долей такта и долей абсолютного времени встречается в ряде произведений С. Губайдулиной 1990-х гг., В. Ценова предлагает назвать его «принципом Губайдулиной». «Общий числовой сюжет ее пьесы (“Размышления о хорале Баха”. – Г. Д.) выполнен согласно пропорциям, избранным в зависимости от сакрализованных величин баховского ряда» [Там же, с. 33]. Исследователем просчитывается также и суммарное количество микродолей сочинения, которое равно 518 и складывается из аналогичных величин его базовых разделов:  $384+111+23$  (фундаментальная формула пьесы). «Расшифровка этой формулы, – резюмирует далее автор, – раскрывает глубинный смысловой пласт сочинения, соединяя основные его числа-символы:

первое число 384 кратно числу Софии – 48,

число 111 кратно числу Иисуса Христа – 37,

а 23 – это J. Bach.

Таким образом, целое “едино в трех лицах” (курсив мой. – Г. Д.), причем числа каждого умножены на какое-либо число из ряда Фибоначчи ( $48 \times 8 = 384$ ;  $37 \times 3 = 111$ ;  $23 \times 1 = 23$ ;  $37 \times 14 = 518$ ). <...> Здесь музыка не молчит, но она воплощает пропорции, определяемые “говорящими числами”. Так, глубочайший символизм великого мастера эпохи барокко тесно переплетается с символизмом автора конца XX столетия. Можно сказать, что это виртуозная символическая фантазия на числа Баха с использованием числового принципа Губайдулиной» [Там же]. При этом тип комментария, вбирающий в себя не только числовые идеи автора, но и важнейшие искания эпохи в области новых способов ритмической организации, нового ритма формы и т. д. – в зеркале таланта Губайдулиной обретает художественно значимый облик.

Иное – *Хоральная прелюдия В. Тарнопольского «Jesu, deine tiefen Wunden»* («Иисус, твои глубоки

раны»). Этот опус, предназначенный для ансамбля солистов Большого театра и посвященный его художественному руководителю А. Ивашкину, возник как часть своеобразной циклической триады, объединенной христианской тематикой. Помимо Хоральной прелюдии, сюда также вошли «Покаянный Псалом» и «Троїсті музики», отсылающие к религиозным традициям протестантской, католической и православной культуры.

Обращение композитора к религиозной символике прошлых эпох в конце 1980-х гг. свидетельствует о его сознательном отношении к типу «комментирующих композиций». Сам Тарнопольский определяет этот период своего творчества как «культурологический».

В Хоральной прелюдии поднят пласт протестантской традиции, связанной с театральными образами пассионов: предательством и пленением Христа, расправой над ним, его крестными муками. Надо сказать, что «Страстная музыка» – весьма популярная сфера современного композиторского творчества. Она представлена не только собственно «Страстями...», но и спектром сопредельных с ними жанров: страстными кантатами и ораториями, страстными песнями («*Passionslieder*»), хоральными Страстями и прелюдиями, мотетами и т. д.

О том, что идея театрализации лежала в замысле произведения, говорит и сам композитор: «Хоральная прелюдия по жанру – инструментальный театр. Если в Западной Европе инструментальный театр естественно возник из традиций хэппенинга, то у нас, в совсем иной культурной ситуации, он мне всегда казался чем-то внешним, искусственно привнесенным. Когда же в какой-то момент я осознал, что барочный принцип “комментирования” находится на расстоянии одного шага от идей инструментального театра, я почувствовал, что решение пьесы найдено» (цит. по: [5, с. 288]).

В произведении Тарнопольского четко расчерчено вертикальное простран-

ство, отделяющее сакральный пласт от комментирующего, что в целом характерно для жанра хоральных обработок. Мелодию протестантского хора XVI в. «*Jesu, deine tiefen Wunden*» исполняет группа духовых инструментов. Она же определяет и базовую структуру композиции – бар-форму. Что же касается комментирующего пласта, то он, в свою очередь, включает в себя два автономных плана. Один из них – театрализованный (два исполнителя на ударных), воспроизводящий эффект бичевания. На протяжении пьесы музыканты «...продвигаются из глубины сцены по направлению к дирижеру, разными способами игры изображая бичевание (по руке, по инструментам). “Объектом” бичевания в конце становится и сам дирижер, застывающий в позе распятого Христа» [5, с. 288]. Второй план прямо противоположен театральному натурализму первого. Это – струнное трио, напоминающее символ троичного единства (зеркальный канон в партиях скрипки и виолончели вокруг звука *fis*).

Надо сказать, что в каждое произведение «христианской триады» композитор вкладывает свое «пиететное» отношение к соответствующему конфессиональному канону. Перед нами – и способ органичного включения стилистики современного языка. Между старыми жанрами и атрибутами авангарда ему всякий раз удается найти общие звенья, обозначить некий посыл «укорененности» нового в старом.

Так, тембровая и смысловая трехслойность пространства Хоральной прелюдии имеет прообразом многослойность баховского фактурного рисунка, в корне отличающего его хоральные обработки от предшественников. В ряде случаев такая фактура у Баха полисемантическая<sup>8</sup>. Другая новация Баха – одновременное развертывание двух форм: строфической собственно хора и второго плана (канонической, инвенционной, фуигированной) в комментарии к нему. В Хоральной прелюдии Тарнопольского параллельно с бар-формой уживается новый, характерный для XX в. тип композиции – кре-

щендирующая форма, резко обрывающаяся в конце.

Еще интереснее то, что сам принцип комментирования в Хоральной прелюдии В. Тарнопольскому представлялся в точке пересечения барочной традиции и инструментального театра – одного из характерных направлений послевоенного авангарда. Так, неотъемлемой чертой литургии, совершаемой на Страстной неделе, еще задолго до Барокко, становится ее потенциальная театральность. Уже в XI в. читающему евангельский текст священнику предписывался разный характер интонирования реплик отдельных персонажей. С XIII в. текст Страстей начинает исполняться «по ролям» несколькими священнослужителями. В дальнейшем скрытая театральность страстного храмового действия обретает все более осязаемые контуры.

Однако переход от эпохи модалного аскетизма к иному, тональному этапу развития музыки заявил о себе предпосылками театрализации и в сфере чистой, инструментальной музыки. Так, еще в 1739 г. известный ученый и композитор Иоганн Маттезон в трактате «Совершенный капельмейстер» рекомендовал: «Скрипач, играя симфонию фурий, должен вертеться и раскачиваться как бешеный» [7, с. 121–122]. Еще ранее знаменитый математик и теоретик музыки Марен Мерсенн выводит аксиому: «Что видят глаза, то слышат уши». С этого времени примеры «ролевой» трактовки исполнителя на том или ином инструменте постепенно внедряются в практику. Эти роли напрямую зависят от того инструмента, на котором играет музыкант, от специфической семантики его тембра и tessitury, штриховых и виртуозных возможностей. Таким образом, инструментальный театр – это *театр, в котором музыканты играют самих себя*, а не перевоплощаются в каких-либо литературных персонажей.

Пожалуй, в XX в. актуальность инструментального театра резко возрастает, имея под собой двоякую предпосыл-

ку. Одна из них – имманентно-музыкальная, связанная, во-первых, с возможностью расширения традиционного звукового ландшафта, а во-вторых, с желанием уйти от чрезмерной детерминированности авторского опуса за счет включения в него некоей контролируемой композитором случайности. Другая предпосылка – внемузыкальная. Ее истоки – в мультимедиальной и артификационной практике XX в., породившей целый массив жанров новой традиции<sup>9</sup>. Среди них, в частности, хеппенинг, близкий инструментальному театру внелитературным характером драматургии. Для него также показательно: расширение звукового ареала за счет шумовых эффектов, включение необычных для классической концертной сцены предметов, возможность свободного перемещения по ней исполнителей и т. д.

Однако инструментальный театр не стоит путать с хеппенингом. Как отмечает Т. Чередниченко, «...хепенинг – это авангардистский лубок, простое искусство, граничащее с назидательностью, с одной стороны, и с развлекательностью – с другой» [Там же, с. 124]. При всей бескомпромиссности такой оценки, с ней полностью солидарен и В. Тарнопольский, говоривший (в приводимом выше высказывании) о его искусственности и чужеродности отечественной культурной ситуации. Для него этот инновационный срез Хоральной прелюдии всего лишь попытка «укоренить» в ней композиционные принципы новейшей музыкальной практики, выросшие из барочной традиции, найти наиболее органичные точки соприкосновения между прошлым и современным. И вместе с тем это стремление сохранить некий стилистический «билингвизм», свойственный жанру хоральной обработки в целом.

Еще один пример работы с протестантским первоисточником – *Вариации на тему хорала И. С. Баха «Es ist genug»* Э. Денисова. Идея христианского верования о Бытии и Вечности, заложен-

ная в этом хорале, оказалась близка многим композиторам XX в. и стала источником ряда комментирующих его авторских мультипликаций. Но, в отличие от собратьев по перу, у Денисова это не одноголосный напев, а баховская гармонизация хорала, которая ложится в основу его Вариаций, и, таким образом, данная композиция прочитывается уже как продукт «вторичной» обработки.

Несмотря на то что подобные технологии создания нового произведения существовали в доинструментальной практике<sup>10</sup>, Денисов не идет по пути простой модернизации традиционных способов работы с первоисточником. Его Вариации – образец *жанрового переосмысления* старинной комментирующей композиции. Для него как художника XX в. и одноголосный протестантский напев «Es ist genug», некогда служивший погребальной песней, и баховский заключительный хор из кантаты № 60, философски углубивший его семантику, – всего лишь *элементы* более сложного концепционного замысла. В этом плане его произведение представляет собой, пожалуй, самый смелый опыт авторского взаимодействия с данным первоисточником.

Действительно, вариационные опусы Денисова 1980-х гг. (Вариации на тему баховского хорала и Вариации на тему канона Й. Гайдна) воплощают симфоническую по сути проблему Бытия, нравственно-философских исканий героя и далеко выходят за рамки кантусовых обработок. Сердцевиной развития обеих композиций становится стилевая дилемма, в основе которой – взаимодействие двух сфер. Вторая из них представлена выразительной автоцитатой, которую композитор включает в свои опусы. В Вариациях на тему баховского хорала она сразу же звучит одновременно с цитируемым первоисточником и воспринимается не как скромный комментарий, а как четко очерченная зона личностного высказывания, усиленного тембром солирующего альты (традиция, идущая еще от берлиозовского «Гарольда») и элементами концертирования.

Общая логика драматургического развития прочитывается как изменяющееся взаимодействие первоначальных отношений между авторским и каноническим пластами, что несет в себе известный потенциал сонатных отношений. Этот путь изменений простирается от четко разделенного смыслового пространства этих пластов на этапе их совместного экспонирования к примиряющему звучанию на заключительном этапе композиции, увенчанной последним проведением хорала в партии «оппонента» – альты (ц. 176 – флажолеты, пианиссимо).

Следует отметить и тот факт, что канонический пласт не образует «цепного» повтора: тема хорала имеет лишь три полных проведения и два «точечных» вкрапления, в то время как средний раздел композиции – terra incognita авторского высказывания. Таким образом, интонационное поле Вариаций почти полностью находится в ведомстве авторского тематизма. Но не только (и не столько) количественное доминирование последнего выводит его за рамки функции простого комментирующего досказывания, «сопровождения» первоисточника. Решающее значение здесь – при всем многообразии используемых полифонических приемов (имитации, каноны, вертикальная диспозиция различных интонационных планов, мнимополифонические сонорные напластования и пр.) – имеет векторно развернутая драматургия (от противопоставления – к примирению). Следовательно, в Вариациях на баховский хорал Денисов решает задачи, в каком-то смысле доступные высшим формам гомофонии (соната, симфония, сольный концерт).

\*\*\*

Подведем некоторые итоги.

Числовая и буквенная символика имени Баха, любой баховский «текст» – от тематизма его фуг до принципов работы с хоралом – ложатся в основу современного композиторского творчества. Этот баховский «кантус» становится своеобразным *культурным*



паттерном XX–XXI вв., попыткой заново структурировать разноликий музыкальный Космос и в каком-то смысле противостоять «катастрофизмам» нынешнего мира. Весомая часть этого пласта – новые *комментирующие композиции*. Сам принцип комментария восходит к средневековой ментальности и демонстрирует развернутый в звуковую форму образец средневеково-христианской экзегетики. Как уже отмечалось, она подразумевала априорное присутствие возвышенного смысла, несомого литургическим напевом и связанного с религиозными текстами.

О специфике комментирующих композиций латинской традиции весьма точно, на наш взгляд, высказался В. Мартынов<sup>11</sup>. Суть его – в невозможности сегодня повторить и до конца понять тот удивительный контакт комментатора (средневекового или ренессансного художника) с объектом комментирования (сакральным первоисточником). Контакт, при котором приоритет духовной составляющей Красоты как Абсолюта преобладал над личностно-психологической установкой комментатора. Во многом этому способствовала и сама система модальности как «озвученной формы религиозного делания» (В. Шуранов) и такого религиозного взаимодействия<sup>12</sup>, которое воплощало один из основополагающих христианских догматов о сотворении человека по образу и подобию Божьему.

Эволюция миропредставления и самоощущения человека Нового времени значительно гуманизировала искусство. Уже в барочных образцах (Бах) хоральных обработок «переживающая» установка комментария явно доминирует над «пребывающей». В культурном контексте Новейшего искусства комментирующие композиции предстают в новом и необычайно широком ракурсе. Они несут в себе все разнообразие стилистических направлений XX–XXI вв. (авангардного, стилизаторского, полистилистического...), указывающих на принадлежность автора своему времени. В них отражены поиски, связанные с револю-

цией в области звукового и ритмического мышления, структуральные, постмодернистские, минималистские и прочие идеи.

Рассмотренные нами три «баховских» опуса в каком-то смысле дают представление о широкой амплитуде современных способов комментирования. Так, «Хоральная прелюдия» Губайдулиной в наибольшей степени проникнута эстетикой приобщения к Универсуму, «возвращения к началу» через разгадку числовой идеи хорального первоисточника Баха. Но, как известно, концепция числовой символики имеет куда более давние традиции и простирается в эпохи Средневековья и Возрождения. Именно здесь широко практиковался принцип упорядочения крупных форм на основе зашифрованного в теноре (через строго исчисленные в нем соотношения тонов и пауз) «тайного» смысла.

В одном из своих интервью, размышляя над загадочной сущностью мотета, София Асгатовна высказала довольно интересную мысль: «До мотета взаимоотношение музыки и Бога было другим: музыка впитывала божественное слово, она была восприятие. А затем пришла необходимость ответить. Вот что произошло, и вот почему мотет. <...> Постепенно развитие происходило из слова к Богу – в слово общины к общине <...> в обращение человека к человеку, а потом – еще ниже: сказать для того, чтобы развлечь, сказать для того, чтобы себя выразить. И вот, если посмотреть с этой точки зрения в будущее <...> то можно сделать <...> предположение о том, что в развитии человечества на громадных временных расстояниях действует один и тот же циклический процесс возвращения к началу: через падение к новому подъему, когда восприятие, а не ответ, снова становится важнее всего» [1, с. 6].

Из данного высказывания следует, что мотет – исторически первый жанр, в котором дается ответ (аргумент, толкование, комментарий) божественному слову (сакральному напеву). Но дальнейшая траектория развития европейской музыки, наряду с гуманизацией,

имеет интуитивную установку на приращение возвышенного. XX в. с новой силой обнажает потребность прикосновения искусства к его генетическим корням, соизмерения с духовным опытом прошлого. Однако сегодня (человек стал другим!) такого рода «...возвышение, – по словам Губайдулиной, – достигается какими-то специальными усилиями (курсив мой. – Г. Д.)» [1, с. 6].

«Размышления о хорале Баха...» демонстрирует стремление автора подчинить личностную доминанту в толковании протестантского первоисточника «преднаходимостью» его понимания (исследование числовой концепции хорала). Это своеобразный опыт возвышения музыки, достигаемого, по словам композитора, «специальными усилиями». Как поясняет Губайдулина, они заключались в поиске способов синхронизации собственных числовых идей с баховскими. И она находит их в точке пересечения трех числовых рядов (двух баховских и одного губайдулинского), с одной стороны, растворяя свое «я» в тексте комментируемого источника, а с другой – сохраняя эстетический статус композиционной «единственности» своего опуса.

В отличие от С. Губайдулиной, В. Тарнопольский находит решение «Хоральной прелюдии» на пути многослойной трактовки композиционного пространства с рельефно выстроенными «этажами». В широком смысле – это модель храмовой вертикали, символизирующей единство архитектурных форм, музыки и театрализованного ритуального действия.

Объектом комментирования для композитора становится, пожалуй, не столько сам хорал, сколько баховский принцип его многомерной фактурной обработки. Следует также подчеркнуть, что в «Хоральной прелюдии» особо выделен сценический компонент, связанный с традицией протестантского реализма в восприятии Евангелия. Как справедливо отмечает Т. Чередниченко, «Тарнопольский предписал музыкантам

сценически представлять то же самое, что посредством специальных мотивов представлял... И. С. Бах в соответствующих эпизодах пассионов. Но наряду с традицией музыкальной изобразительности прелюдия экономично вмещает в себя эстетику хеппенинга и инструментального театра, наследие Дж. Кейджа и М. Кагеля (заодно смягчая его абсурдистскую радикальность)» [7, с. 460].

Наконец, денисовский опус, на наш взгляд, еще дальше отстоит от «неканонизма» хоральных прелюдий Губайдулиной и Тарнопольского. Если в последних воспроизводится традиционная для этого жанра функция комментария, толкования, при которой личность самого «комментатора» уведена вглубь, то в «Вариациях на тему хорала Баха...» ситуация иная. Сталкивая в экспозиции два стилистически контрастных пласта – четырехголосный хорал Баха и романтически экспрессивную автоцитату, – композитор выстраивает дальнейшее развитие в духе диалога *автор – модель*. Немаловажно и то, что драматургический акцент в произведении сделан на интонационном «проживании» автоцитаты и на логике изменяющегося взаимодействия между нею и хоральной цитатой<sup>13</sup>. Все это свидетельствует о превышении функции «комментария» в лице авторского материала и, как результат, – о жанровом переинтонировании хоральной обработки.

Итак, при всем стилевом, языковом и звуковом разнообразии воплощений рассмотренных нами комментирующих композиций их объединяет нечто общее. Это – тенденция заново воспроизвести концепцию онтологического времени и соответствующий ей тип слушания. А кроме того, стремление «комментатора» прикоснуться к «высокому слогу» эталона, найти тождественные с ним фрагменты сознания, сохранив при этом свое «лицо», представляющее разноликий дискурс современного музыкального высказывания.

ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Текст на немецком языке, прямое обращение общины к Богу, тональная организация, ассимиляция народно-песенных оборотов, усиление эмоционально-личностных моментов и т. д.
- <sup>2</sup> Об этом пишет, в частности, Г.Н. Домбраускене в своем труде: «Судя по короткой ссылке в церковном сборнике, автором мелодии был Иоганн Шоп (Johann Schop, 1962), автором текста – Иоганн Крюгер (Johann Cruger, 1653). Это духовная ария, которая в эпоху Барокко служила погребальной песнью» [3, с. 23].
- <sup>3</sup> Таковы Вариации на тему Гайдна Э. Денисова, Вариации на тему С. Танеева «Иду в ведомый мне путь» В. Тарнопольского, произведения Л. Ноно, Ч. Айвза (темы Баха, Бетховена, Брамса, Чайковского) и т. д.
- <sup>4</sup> Наглядным примером могут служить «Страсти по Матфею – 2000 (по BWV 244)» – продукт коллективного творчества. В качестве основы хорального пласта Страстей авторы использовали мотивы «Лучины», «Крестного отца», «Вечернего звона», «В лесу родилась елочка», «Сулико» и еще четыре подобных.
- <sup>5</sup> В основе этого метода, как известно, лежит принцип соответствия каждой букве определенного порядкового номера немецкого алфавита. Из суммы этих цифр складывается и соответствующее число-символ (например,  $Vach = 2+1+3+8=14$ ).
- <sup>6</sup> Числовые величины в этом случае складываются на основе наименьшей счетной доли (четверти) и возникают на важнейших гранях формы.
- <sup>7</sup> В расположении чисел этого ряда, по наблюдению В. Ценовой, можно уловить особую логику: не прямо направленную прогрессию, а некий цифровой ракоход, симметрично направленный от числа 9 вправо и влево: 88 51 37 14 23 9 32 41 73 114 187.
- <sup>8</sup> Назовем хотя бы хоральную прелюдию «Durch Adam's Fall ist gans verderbt» («Губительно падение Адама»), где к теме хорала присоединяется двуслойный комментирующий план (голос, основанный на фигуре «грехопадения» в нижнем голосе и драматически-скорбный отклик на него – в среднем).
- <sup>9</sup> Об этом, в частности, пишет В. Дауноравичене в своей статье «Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки» [2, с. 99–106].
- <sup>10</sup> Таковой, к примеру, была техника «контрафактуры» при сочинении мотета в эпоху Средневековья, а позднее – техника «пародии», когда в качестве исходного первоисточника использовался сложный многоголосный оригинал (например, Месса-пародия Жоскена Malheur me bat. и т. д.).
- <sup>11</sup> Автор пишет «...вся музыка, созданная в этот период, существует в двух пространствах: в сакральном пространстве и в пространстве искусства одновременно. Именно это обстоятельство порождает удивительную ситуацию, при которой принцип онтологического присутствия в сакральном парадоксальным образом сочетается с принципом переживания и того уникального статуса существования музыки *res facta*, который не может быть ни полностью воспроизведен в наше время, ни полностью осмыслен нами, привыкшими любое проявление музыки рассматривать как искусство» [4, с. 131].
- <sup>12</sup> Re-ligio – обратная связь, взаимосвязь.
- <sup>13</sup> Добавим, что и хронометраж Вариаций значительно больше, чем в хоральных прелюдиях Губайдулиной и Тарнопольского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Губайдулина С. «Дано и задано» // Муз. акад. – 1994. – № 3. – С. 1–6.
2. Дауноравичене В. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // *Laudamus*. – М., 1992. – С. 99–106.
3. Домбраускене Г. Н. Метатекст протестантского хорала в пространстве музыкальной культуры: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток, 2004. – 26 с.
4. Мартынов В. Зона *opus posth.* и новое сакральное пространство // *Новое сакральное пространство*. – М., 2004. – С. 123–142.
5. Ценова В. Культурология Владимира Тарнопольского // *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 1. – М., 1994. – С. 283–294.
6. Ценова В. Числовые тайны музыки С. Губайдулиной: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2000. – 45 с.
7. Чердниченко Т. Музыкальный запас. – М., 2002. – 592 с.

REFERENCES

1. Gubajdulina S. What is given and what is expected. *Musykalnaya akademiya* [Musical academy], 1994, (3): 1–6.
2. Daunoravichene V. Some aspects of modern musical genres. *Laudamus* [Laudamus]. Moscow, 1992, pp. 99–106.
3. Dombrauskene G. N. *Metatekst protestantskogo khorala v prostranstve muzykalnoj kultury. Avtoref. dis. ... cand. iskusstvovedeniya* [Metatext of protestant chorale in musical culture. Extended abstract of candidate's thesis]. Vladivostok, 2004. 26 p.
4. Martynov V. Opus posth and new sacral plane. *Novoye sakralnoye prostranstvo* [New sacral plane]. Moscow, 2004, pp. 123–142.
5. Tsenova V. The cultural studies of Vladimir Tarnopolsky. *Muzyka iz byvshego SSSR* [The music of former USSR]. Moscow, 1994, Iss. 1, pp. 283–294.
6. Tsenova V. *Chislouye tajny muzyki S. Gubajdulinoj. Avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Numerical mysteries of S. Gubaidulina's music. Extended abstract of doctoral thesis]. Moscow, 2000. 45 p.
7. Cherednichenko T. *Muzykalnyj zapas* [Musical reserves]. Moscow, 2002. 592 p.

**В диалоге с Бахом: о новых комментирующих композициях в музыке XX в.**

«Новые комментирующие композиции» – специфический феномен современной музыкальной практики. Их массовое появление в искусстве XX в. обусловлено усталостью от бесконечных инноваций и «самозаконности» авторского творчества. Отсюда – стремление опереться на некий эталон, заново осмыслить собственные генетические корни, важнейшие из которых связаны с культовой монодией и опытом работы с ней старых мастеров.

Принцип сосуществования сакрального и комментирующего планов весьма актуален для современного творчества. Прообразом работы с первоисточником становятся латинская (мотеты, мессы XII–XVI вв.), протестантская (баховские хоральные обработки) и другие модели. Вместе с тем в новейших опусах происходит переосмысление как сакрализуемого начала, так и самого способа комментария.

В статье рассматриваются три «баховские» композиции конца XX в., представляющие картину *нового авторского комментария*. «Размышления о хорале И. С. Баха» С. Губайдулиной – это своеобразный опыт «возвращения к началу» через разгадку числовой идеи Баха и приобщение к ней собственной числовой концепции. В Хоральной прелюдии «*Jesu, deine tiefen Wunden*» В. Тарнопольский отдает дань протестантской традиции в восприятии Евангелия (сценический компонент, связанный с инструментальным театром). В отличие от хорального «неоканонизма» коллег, Э. Денисов выстраивает свои Вариации на тему хорала

**Dialogue with Bach: On New Commenting Compositions of the 20th Century**

“New commenting compositions represent” a specific phenomenon of modern music. They are widely spread in the art of the 20th century as a response to countless innovations and self-justification of author’s creativity. This explains the urge to have a reference, a standard, to reconceive own genetic roots, the most important of which are related to spiritual monody and the experience of old masters working with it.

The concept of sacral and commenting planes appeared to be vital for modern art. The prototypes of source-oriented works are the Latin (motets, masses of the 12nd–16th centuries), the Protestant (Bach’s choral adaptations), and other models. Meanwhile, the latest opuses show reconceiving of both the sacral source and the commenting method itself.

The article examines three Bach-inspired compositions, which were created at the end of the 20th century and show a *new type of author’s comments*. *Mediation on Bach’s Chorale* by S. Gubaidulina is an experience of “returning to the origin” by determining the Bach’s numerical layout and adding her own numerical concept to it. In *Jesu, deine tiefen Wunden* choral prelude, V. Tarnopolsky pays a tribute to the Protestant tradition of Gospel interpretation (theatrical component connected to the instrumental theatre). As opposed to the choral neo-canonisation showed by his colleagues, E. Denisov builds his variations of Bach’s *Es ist genug* chorale as a dialogue between the author and the Bach’s

И. С. Баха «Es ist genug» в духе диалога: автор – баховская модель. При этом делается акцент на изменяющемся взаимодействии двух начал и судьбах авторского материала, что свидетельствует о *переинтонировании* хоральной обработки как жанра.

При всем разнообразии рассмотренных нами комментирующих воплощений авторов объединяет стремление прикоснуться к «высокому слогу» эталона, сохранив при этом дискурс современного музыкального высказывания и эстетический статус «единственности» своего опуса.

**Ключевые слова:** комментирующая композиция, культовая монодия, сакральный первоисточник, «новый комментарий», хоральная обработка, григорианский хорал, протестантский напев.

model. At the same time, he emphasizes the transforming interaction of the two sources and the destiny of the author's materials that shows *reintoning* of the choral adaptation as a genre.

Regardless of the diversity of commenting implementations, all authors tend to reach the lofty style of the reference at the same time keeping both the discourse of modern musical statement and the aesthetics of uniqueness of their opus.

**Keywords:** commenting on the composition, the iconic monody, sacred source, “the new review”, the choral arrangement, Gregorian chant, Protestant chant.

---

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Demeshko Galina Andreyevna, Doctor of Art Criticism, Professor of the Department of Music Theory at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Получено 14.03.2019