

*Alina Chekhunina, Kherson state university,  
Associate professor, Candidate of Art Criticism (PhD): speciality  
"Musical art", faculty of culture and arts*

### **C. Orff's stage cantata "Carmina Burana" as an example of Bach tradition set in music of the XX century**

**Abstract:** The article analyses and generalizes the manifestation of the "Bach's signs" in the individual stylistic sets of Carl Orff (case study of the stage cantata "Carmina Burana").

**Key words:** Bach tradition of the XX century, "Bach's signs", individual stylistic set, cantata, choral.

*Алина Чехунина,  
Херсонский государственный университет,  
доцент, кандидат искусствоведения: специальность «Музыкальное  
искусство», факультет культуры и искусств*

### **Сценическая кантата К. Орфа «Carmina Burana» как пример установки на бахианство в музыке XX века**

**Аннотация:** В данной статье проанализированы и обобщены проявления «знаков Баха» в индивидуально-стилистических установках К. Орфа (на материале сценической кантаты «Carmina Burana»).

**Ключевые слова:** Бахианство XX века, «знаки Баха», индивидуально-стилистическая установка, кантата, хорал.

В профессиональном композиторском творчестве XX века музыка И. С. Баха занимает особое место. Бахианство XX века апробировано творчеством П. Хиндемита, Д. Шостаковича, В. Бибика, Р. Щедрина, С. Слонимского, апеллировавших к баховской полифонии и создавших циклы, в которых не

игнорировалась тяжесть Фуг Баха и всячески подчеркивалась прямая выводимость из композиционно-фактурных позиций баховского барокко.

В творчестве П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Шенберга, Б. Яворского возобновляется система соединения в одной личности композиторско-исполнительской и теоретической деятельности, а также наблюдается абстрагирование от спонтанности творческого акта в пользу умственно-рациональных разработок методологии и технологии творческой деятельности, что было невозможно в эпоху романтизма. В этой глобальной установке четко проявляется «антиромантизм» бахианства XX столетия. Кроме того, в пору отрицания романтизма и декларации авангардных, антитрадиционалистских позиций, отметим также особое внимание к кантатно-ораториальному наследию И. С. Баха [1, с. 126–138].

В XX веке примером установки на бахианство является сценическая кантата К. Орфа «*Carmina Burana*» (1936), жанр которой произведен от сценического воплощения баховских «Страстей от Луки» в 1928 г. Обращение композитора именно к этому жанру, освящённому веками и отмеченному баховской печатью высокого, базируется на европейской профессиональной традиции, определившей к XX веку художественный статус кантаты как «идеальной» музыкальной структуры, способной к запечатлению и воплощению глобальности и «вечности» смысла.

В Кантате К. Орфа проявляется индивидуально-личностная установка композитора на радикальный пересмотр имеющейся жанровой традиции, адаптации ее к художественным потребностям эпохи. Серьёзность данного жанра, ориентированного на то, чтобы представить масштабную и этически возвышенную содержательность, в концепции К. Орфа преобразуется в площадное представление, игру в масках. Присутствует здесь также ассоциация к средневековому жанру моралите – к «театру идей», разыгрывавшего в зрелищной пестроте карнавала аллегорические сюжеты. Примитивные тексты «*Carmina Burana*» нарочито не соответствуют выразительному потенциалу высокого жанра, хотя и в текстах, и в музыкальных средствах узнаваемы сакральные знаки, соотносимые с образами баховских кантат.

Центральным аллегорическим образом кантаты К. Орфа, на котором базируется построение драматургического плана всего произведения является образ колеса Фортуны. Он гимнически воспет в хоровых прологе и эпилоге, обрамляющих произведение, что соотносится с хоровыми вступительной и заключительной частями большинства баховских духовных кантат. Этот символический образ во многом обуславливает композиционный план, текстуальную подборку и музыкальное развитие кантаты. Его сквозное действие чувствуется на протяжении всей кантаты, (как и хорала, являющегося основой целостной композиции в кантатах И. С. Баха), и вносит в музыкальное развитие идею: – жизнь длится в перипетиях взлетов и падений, и дорога живому – живучесть...

Туттийное звучание №1 – «O Fortuna», задающего фактурно-интервальный код всем номерам произведения интонационно «прорастает» во множественных сольных номерах (№ № 12, 13, 16, 17, 21, 23), и ансамблевых построениях (№№ 6, 9, 15, 19, 20). А в № 24 соединение tutti хорового эпиграфа, концертных «вокализов» труб и шаговой ритмической поступи, заданной образом Фортуны в № 1, образует аналогию к славильным («глорийным») фрагментам баховских композиций. Кроме того, заключительный раздел «Carmina Burana» также содержит признаки старинной немецкой духовной кантаты, в которой заключительный хор соединяет в себе простоту и изысканность общинно-хорального пения. И это все наполняется пародийным смыслом благодаря тексту, обращенному к кощунственному прославлению Фортуны. Наличие в хоровом заключении Кантаты морализующей идеи сакрального смысла круговорота Бытия, воплощенного в образе повелительницы мира Фортуны, – заявляет как бы назидание-проповедь посрамленному суетой человечеству, и сообщает композиции К. Орфа смысловую наполненность quasi-литургической драмы. Тем самым «мирские песнопения» К. Орфа (так автор называет свою Кантату) оказываются сопряженными с серьезностью высокого жанра, с характерными театральными стереотипами, выработанными поисками «мирового театра» - *theatrum mundi* [2], конкретика изображаемого и выражаемого в котором наполняется универсальным проблемным смыслом.

В №12, Кантаты К. Орфа («Песне жареного лебедя»), прослеживается соотнесенность с мистериальным образом белого лебедя как знака связи с небом из старогерманской мифологии (вспомним о лебеде, доставившем Лознгрину на землю). Образ лебедя также вызывает прямые ассоциации и с белым голубем – священным символом Чистоты и Невинности в христианских текстах. Но композитор принципиально меняет смысл символики образа Агнца Божьего: вместо возвышенного пафоса духовной чистоты автор окружает его грязью Таверны: лебедь-то не белый, а «как негр, черен, сильно поджарен...» – сообщается в тексте припева. В песне лебедя – лишенной эстетической привлекательности и приниженной – узнаваема искаженная иронически-карикатурным тембром тенора-альтино одна из самых красивых мелодий для альты И.С. Баха – мелодия «Agnus Dei» из Высокой мессы, являющаяся музыкальным «первоисточником данного фрагмента» [3, с. 158-160]. Лицедейство в центре кантаты К. Орфа «антигероев» («жареный лебедь» №12, пьяница-аббат №13) в совокупности представляет собой «мораль наоборот», «инверсию» моральных ценностей (что в культурном контексте устремлений нацистской Германии имело двойственный смысл).

Стилевой базис сочинения К. Орфа обеспечен опорой на приемы раннеевропейской вокальной музыки – гетерофонии, контрастной полифонии. Выделяются: хоровая речитация, псалмодирование, виртуозные юбилеи, демонстративные колоратуры солирующих голосов. Но сольное звучание зачастую подается «не в своем регистре» (№№ 16, 21, др.), на пределе диапазона, что вносит в звучание выразительную «ноту надрыва», и наполняет «мирские песнопения» – невидимыми миру слезами. Ритмоинтонационный комплекс танцевальности – шаговости органично сочетается с архаичным народным тематизмом, и примитивистским мелосом кантаты.

Оригинальна трактовка хора в произведении К. Орфа. Хор одновременно многолик и единообразен, легко «распадается» на ансамбли и «собирает» соло, представляющие не индивид, а типаж, лик-маску.

Фактура «Carmina Burana» представлена не вертикалью аккордово-гармонических построений, а горизонтальной логикой звучания хорового массива составленного из наложения различных пластов (тембрального,

ритмического, мелодического), что заметно уже с первых тактов звучания темы-эпиграфа. В теме Фортуны массивная кластерно-«терпкая» аккордика «сращена» с «ленточной» линейностью, порожденной логикой горизонтальных ладофункциональных построений. Такое смещение акцентов – горизонтальные основания хоровой вертикали – демонстрирует смысловую «обращенность» аккордово-гармонического качества немецкой профессиональной инструментальной традиции, что в принципе подобно жанровой трансформации хорала в вокальных произведениях И. С. Баха (с характерным для них непрерывным развитием мелодии), впоследствии послуживших примером для Р. Вагнера в изобретении «бесконечной мелодии».

В Кантате К. Орфа находит проявление тенденция к линейзации хорально-гармонической фактуры посредством «гипермелодизации», отмеченная Э. Куртом [4] в опере «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Но поворот этой тенденции несколько иной: автор выстраивает партитуру как многослойное «горизонтальное» расширение одноголосия (монодии), что исключает имитационные протистояния голосов-линий. В результате – «образуется неделимое единство мелодических линий по типу баховского полифонического линейизма, но принципиально отрицающее контрапунктическую основу многоголосия, что, в свою очередь, позволяет определить линейные позиции мышления К. Орфа» [3, с. 169].

Приемы «линейной» и «разветвленной» горизонтали наблюдаются во многочисленных фрагментах партитуры К. Орфа: «чистое» одноголосие идет на смену многоголосной фактуре, одноголосное построение «разветвляется», затем снова «собирается» в единство линии-мелодии либо в устойчивость аккордовой «грозди». Обращают на себя внимание «многоэтажные» напластавания ленточных движений хоровых голосов в унисон или иные интервалы. Например, в № 23 виртуозная каденция сопрано построена на поступенной нисходящей последовательности a-g-fis-e-d-cis-h-a, триольная ритмика подачи опеваний которой сначала несколько скрывает названный ход, но в предпоследнем такте линейность темы обнажается благодаря приему отмеченного мелодического хода. Акцентирование оstinатного проведения высотного устоя a наблюдается в начальных одноголосных попевках № 15.

Мелодическая линия в нем «расплаивается» за счет скрытого двухголосия на политональные комплексы g-d (a). Приведенные примеры горизонтального обоснования логики построения музыкальной ткани не единичны в сочинении К. Орфа.

В пределах данной работы отмечаем следующее: культивируя архаические пласты хорового пения, К. Орф подходит к грани линейаризма, поскольку он как интонационно-содержательная самостоятельность мелодических голосов, изживает себя и трансформируется в «ленточные» структуры. Данный авторский подход К. Орфа, коренится в органичности немецкого музыкального мышления, берущего истоки в насыщенном полифонно-гармонической избыточностью линейаризме, как «знаке Баха» и демонстрирует «примитивистский корректив» к континууму немецкой профессиональной традиции.

Таким образом, анализ кантаты К. Орфа позволяет соотносить индивидуальные установки автора с бахианством по следующим пунктам:

1) трактовка кантатного жанра в традициях баховской стилистики, ориентированной на высокий этический смысл музыкальной композиции и морализующий тон; аналогии образно-содержательного смысла кантаты с духовной символикой лишь усиливают эффект «баховских знаков» в музыке К. Орфа;

2) фактурная организация музыкального тематизма вскрывает линейарные основы мышления композитора, полифонические истоки которого находим у Баха; линейаризм «Carmina Burana» соотносим с принципами ленточного голосоведения, и поэтому его природа несомненно многосоставная, однако полифонизм как линейарность голосоведения составляет базис сочинения К. Орфа и акцентирует аналогии с баховским стилем;

3) «первозданный» мелос, интонируемый в сочинении К. Орфа, сообщает хорально-хоровому звучанию кантаты особое качество, указывая на первозданный смысл хоральности как коллективного общинного пения, адекватно преломленного в лютеранском хорале И. С. Баха; но «корпоративное пение» Орфа обращено к первозданным проявлениям «коллективной души» человечества: «квази-ритуальному» обращению к Всеобщему Эросу по

подобию языческих мистерий-вакханалий (более явственно это демонстрирует кантата «Триумф Афродиты»); такой смысловой поворот придает хорально-хоровому комплексу кантаты универсальное значение, «снимая» с него жанрово-стилевую однозначность протестанских песнопений и обозначая им собственно хоровое – многоголосное – пение.

Как видим, сценическая «баховская генетика» совершенно исключила эклектические «внедрения бахианства» в музыку Кантаты Орфа, органичной в представлении целостного стилового облика этого композитора – как средоточия примитивистской стилистики, в целом, антипода барочной «сложной метафоричности» выразительности искусства И. С. Баха. Данное решение Орфа оказалось весьма продуктивным в контексте «неоварваристских» устремлений XX века.

Любой поворот в сюжете Кантаты имеет свою семантику, определяющую эмоциональный тонус высказывания, психологическую причастность к литургии, для которой характерно соединение сферы субъективности и Высшего Начала. Это, в сущности, – символы человеческого Бытия, и в этом – сложность воплощения семантики универсальных символов в традиционном баховском жанре кантаты в условиях музыкального мышления эпохи постмодернизма.

#### **Список литературы:**

1. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. – Киев: Музична Україна, 1990. – 182 с.
2. Леонтьева О. Карл Орф. – М.: Музыка, 1984. – 334 с.
3. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков: дисс. на соиск. степ. канд. иск.: 17.00.03. – Одесса, 2007. – 184 с.
4. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. [пер. с немец. А. С. Оголевец]. – М.: Музыка, 1975. – 504 с.