

## **Баховские знаки жанрового архетипа музыки XX века**

«Фаустианствующему» XIX столетию не дано было услышать конфессионально-церковные срезы наследия И. С. Баха. *Духовные опусы* Баха как главное средоточие его композиторских усилий не привлекали внимания представителей века романтизма. Они *стали предметом осмысления лишь в XX столетии*, с его «антиромантическим» тоном стилевых устремлений, отмеченных конструктивностью мыслительных стереотипов.

Направленность композиторов-романтиков на инструментальное по преимуществу творчество И. С. Баха не исчерпали всей глубины художественных накоплений этого композитора, репрезентовавшего *доклассическую стилистику в ее нормативно-конструктивном понимании и в связи с богослужебной предназначенностью искусства*.

В данном контексте особое значение представляют труды А. Швейцера и Э. Уилсона-Диксона. Герменевтика А. Швейцера [4] была направлена на обнаружение в инструментальных сочинениях немецкого композитора образов-структур его Духовных кантат. По Э. Уилсону-Диксону, духовные сочинения И. С. Баха демонстрируют риторическую - экстатическую - символическую выстроенность выразительности музыки И. С. Баха, которая далека от романтической «свободы чувства» – «свободы выражения» [3]. Баховские религиозные композиции (Духовные кантаты) стали точкой отсчета для quasi-духовных опусов А. Шенберга («Лунный Пьеро») и композиторов-нововенцев в целом. А. Шенберг полагал, что серийная конструктивность имела своим истоком сочинения И. С. Баха (автор додекафонного метода считал тему Фуги № 24 h-moll из I тома ХТК предпосылкой темы-серии [5]).

Клавирное наследие И. С. Баха в воспроизведении на фортепиано в XIX веке тяготело, как отмечалось выше, к органной кантиленности-грандиозности звучания. В XX столетии это сменилось интересом к клавесинной «механичности» в преподнесении этих же сочинений на фортепиано. Для музыковедения XX века исходным принципом понимания творческой позиции И. С. Баха выступает мысль, зафиксированная в одном из писем 1708 года: «...работать, двигаясь к цели, а именно, к *хорошо организованной церковной музыке, славящей Бога* (курсив здесь и дальше – А.Ч.)» ... *Целью и изначальной причиной всякой музыки ... должно быть не что иное, как прославление Бога и освобождение сознания.* Там, где этого нет, не будет истинной музыки, а только дьявольское бормотанье» [1, с. 143].

Собрание клавирных пьес Баха под общим названием «Klavierübung» («Клавирные упражнения») – это «превосходный пример чрезвычайно захватывающей музыки, имеющей строго интеллектуальный облик» [6, с. 143].

Такого рода установка И. С. Баха на «сделанность» музыки и ее всепроникающую *славильность* не оставляли места романтической «анормативности», романтическому поиску новаций в художественном творчестве как цели авторской самореализации. Право на поиск «хорошо звучащей гармонии», стимулировавшей экспериментаторские действия немецкого Мастера послужило моделью для конструктивных исканий А. Шенберга, новации которого базировались на комбинаторике и инверсии ранее апробированных средств и принципов. Потому интеллектуализм вышеупомянутых «Клавирных упражнений» Баха и других подобных им сочинений получили адекватную оценку только в XX столетии. Апогеем же принятия интеллектуальных завоеваний музыки И. С. Баха было введение в концертный и учебный репертуар его цикла «Искусство фуги».

Сказанное позволяет выделить *интеллектуализм «хорошо организованных» звучаний* И. С. Баха в качестве показателя эпохальной принадлежности его творчества к XVIII веку – веку «классической

механики», идеи которого актуализировались в эпоху Научно-технической революции XX столетия. Интеллектуальная строгость баховского самовыражения покоилась на инструментальной механичности игры как таковой и звеньев творческого процесса (коллажность метода, заимствования из сочинений других авторов и своих собственных). Осознанный в техницизме XVIII века в качестве идеи *интеллектуализм* обеспечил *прогрессивность* действий и выборов – в русле учения о *механическом универсуме* и в культуре концепции движения как *perpetum mobile*.

Механическая ритмизация, которая в эпоху Первой технической революции имела смысл возвышающего творчество фактора, обретшего затем в романтическую эпоху функцию, пугающую своей наиндивидуальной значимостью, в XX веке глобализовалась в выразительный позитив остигатных ритмов М. Равеля, С. Прокофьева, И. Стравинского, Б. Бартока, и обрела у А. Онеггера, Д. Шостаковича, Б. Бриттена, К. Пендерецкого знак катастрофичности отражаемого в искусстве бытия. Эта же механичность-остинатность в конце XX – в начале XXI столетий вновь возвращается к исходной позитивной подоплеке выражения минималистов. Остинатность у минималистов преобразуется в «репетитивность», что подчеркивает *невозможность в музыке минимализма* создать «негативную тяжесть».

Характеристика искусства И. С. Баха в конце XX столетия также связана с понятием «экстатичности» [3, с. 150], неотделимой от механики танцевальности: «...безусловно, его (И. С. Баха – А.Ч.) музыка, какой бы догмы он не придерживался, возрождает танец как «видимую игру сил» [3, с. 149].

В исследовании Э. Уилсон-Диксона специально выделяется идея экстатического ритма музыки И. С. Баха по ее истокам в музыке итальянского барокко, прежде всего – у А. Вивальди: «...современная христианская музыка очень многими своими достижениями обязана композиторам барокко, ... музыке с мощным ритмом. Музыка Баха ...

пронизана пульсацией, которую наиболее явственно воплощает в себе «шагающий» или «бегущий» бас – использование в басовой линии нот одинаковой длительности. Интерес Баха к музыке Вивальди и Корелли, несомненно, усилил эти качества и в его собственной музыке. Теория аффектов ... требовала постоянного и мощного ритма, длящегося достаточно долго ... Этот подход аналогичен тому, что происходит в джазе, где таким же точным образом используется контрабас или бас-гитара...» [3, с. 150]. Как видим, обобщение представлений о музыке барокко (и музыки И. С. Баха как ее части) органично связано с концепцией «мощной ритмической пульсации», в аналогии к танцевальной основе джаза.

В конце XIX – начале XX столетия, в эпоху символизма, появляется направленность интереса к той стороне баховского наследия, которое связано с клавирно-клавесинным комплексом искусства великого немецкого мастера. Салонная подоплека символистского художественного мира обращена к звучанию клавесина, для которого непоказательна динамика изменений *crescendo-diminuendo*, сложившаяся в подражание соответствующим оркестровым эффектам и обусловившая положение фортепиано как короля инструментов по его способности замещения оркестра. Клавесин оказался предпочтительнее благодаря его «террасной» смене *forte-piano*, сложившейся в инструментальном преломлении во время безраздельно царившей от XVI к XVIII вв. динамики «эхо». В символистском миропонимании этот динамический принцип, положенный на оркестровые звучности, *создал статику контрастов музыки А. Скрябина как сменности этапов высшей грандиозности и высшей утонченности.*

Указанный динамический принцип сменности оркестровых проявлений отличает наиболее «скрябинистское» из сочинений О. Мессиана – его симфонию «Турангалила». Грандиозный четвертной состав оркестра, с поддержкой двух органов (традиционного органа и электрооргана «Волны Мартено»), представлен в остинатных мессиановских ритмах с «добавочной» длительностью, на оглушающем *fortissimo*, как бы предвосхищающем

«звуковые колпаки» рок-музыки с электроаппаратурой, – но пресекаемого нежнейшими соло кларнетов-*pianissimo* («тема цветов») и весьма легко звучащих вступлений фортепиано-соло. У последнего даже *fortissimo* «облегчено» сопоставлением с густой фактурой оркестрового массива, тогда как более тихие фортепианные звучности составляют только «эхо» по отношению к оркестровым *tutti*. Но Мессиа́н – «отец авангарда» 1950–1960-х годов и организатор поставангардной волны 1970–1980-х, в которой явно был намечен «неосимволистский» крен (см. цитаты из «Турангалилы» в опере «Святой Франциск Ассизский» – данные в явном динамическом смягчении).

Следует отметить бахианство И. Стравинского, проявившееся в неоклассический и серийный периоды его творчества во внимании к духовным богослужебным жанрам, а также в гибком и многозначном пользовании баховской риторикой (что касается тематической конкретики многих сочинений композитора). Особое место в бахиане Стравинского заняли такие сочинения как «симфония-месса» («Симфония псалмов»), опера-оратория «Царь Эдип», Месса и духовные кантаты 1940–1950-х годов. Пассионный план «Царя Эдипа», сакральные знаки в тематизме, характеризующем страстный путь героя, – это оригинальная тема, достойная специальной разработки [2, с. 68–81].

Бахианство проявляется и в творчестве композиторов второй половины XX столетия, в частности, у К. Пендерецкого. Его «Страсти по Луке» составляют апогей бахианских устремлений данного автора. Названный опус композитора является определенным продолжением режиссерского решения К. Орфа, осуществившего в 1928 году постановку баховского Пассиона от Луки в виде сценической кантаты и тем определившего основное русло своих оригинальных произведений «*Carmina Burana*», «*Catulli Carmina*», «*Trionfo di Afrodite*». Однако, созданные позднее «Бернауэрин», «Драматическая баллада», и написанные в 1950-е годы трагедии «Эдип», «Антигона», обладают чертами сюжетики и строения, приближенными к

баховскому пассиону гораздо больше, чем непосредственно созданные в жанре «сценической кантаты» ранние композиции.

Бахианские проекции находим у ряда композиторов, непосредственно запечатлевших пролонгацию ХТК на циклические формы XX века. Это «Ludus tonalis» П. Хиндемита, циклы прелюдий и фуг Д. Шостаковича, В. Бибика, Р. Щедрина, С. Слонимского и многих других, в которых связи с И. С. Бахом тщательно подчеркиваются *конструктивными уподоблениями* циклов, с сохранением двоичности прелюдия-фуга в качестве составного звена макроциклизации. Бахианство названных авторов подчинено почитанию абстракции как конструктивной законченности выражения в ее космологическом и «социокосмическом» преломлениях.

Отметим также цикл 24 Прелюдии И. Карабица, «неоромантически-неоимпрессионистки» обратившегося в эпоху поставангарда к «двойному отражению» баховской идеи через опыт Прелюдий Ф. Шопена и К. Дебюсси.

Специальную страницу образуют «Бразильские бахианы» Э. Вила-Лобоса – цикл из девяти сюит, написанных для различных оркестровых составов. Уже само название цикла говорит о влиянии творчества И. С. Баха. Однако преломление искусства великого немецкого Мастера здесь весьма своеобразно. Вила-Лобос не копирует Баха ни с точки зрения мелодического языка, ни с точки зрения каких-либо конкретных композиционных приемов. Влияние Баха выражается в смелом использовании форм вокальной и инструментальной музыки, современной немецкому Мастеру, таких как прелюдия, ария, хорал; в манере развертывания полифонической ткани, основанной на мелодиях большого дыхания, сочность которых далека от «баховской аскезы» П. Хиндемита, Д. Шостаковича; в «прорастании» гибких выразительных кантилен из исходного интонационного ядра. У бразильского композитора выделяется характерная черта его полифонического мышления (*баховского*, это задекларировано в названии пьес) – *полифония с эффектами контрастности*, являющей пример quasi-барочной, неимитационной полифонии.

Исполнительские разработки баховской стилистики в XX веке простирались между «клавесинной эмансипацией» в пианизме (Г. Гульд), альтовой инициативностью в струнном звучании (П. Хиндемит – альтист), в обращении к органу (О. Мессиаан-исполнитель) как составляющей оркестра, ансамбля. К фортепианно-клавирным проекциям знаковой баховской композиции должны быть присоединены сведения о деятельности откровенно «бахианствующих» исполнителей, таких как Г. Гульд, М. Аргерих – в мировом масштабе, Т. Николаева, А. Ботвинов и др. в отечественных пределах. Среди исполнителей-вокалистов следует отметить Д. Фишера-Дискау – выдающегося мастера исполнения вокальной лирики Ф. Шуберта и Р. Шумана, а также духовных кантат И. С. Баха (в последнее время певец ограничил свой репертуар исключительно этим жанром).

В дирижерском искусстве отметим деятельность Г. Караяна, Е. Колобова, Х. Риллинга. Бахианский ракурс мышления Г. Караяна обнаружился в интерпретации Пассионов немецкого Мастера, в исполнении которых проявился акцент на риторической символике звучания. «Секрет выражения» риторического мышления характерен и прочтению Караяном опер, внешне совершенно далеких от идей И. С. Баха (например, опера «Кармен» с негритянской певицей Грейс Бамбри в главной роли, которая уже своей расовой принадлежностью сообщает героине «комплекс жертвы»).

Имя немецкого дирижёра Хельмута Риллинга хорошо известно в мире в связи с деятельностью Международной баховской академии в Штутгарде. Основатель и глава академии, художественный руководитель Молодёжного хора земли Баден-Вюртемберг, Х. Риллинг снискал славу крупнейшего интерпретатора музыки И. С. Баха. Он стал первым дирижёром, осуществившим запись всех церковных хоровых сочинений И. С. Баха (1970–1985), что составляет около тысячи произведений.

Замечательной стороной бахианства в оперной режиссуре можно считать кино-постановку С. Дзефирелли оперы «Травиата» Дж. Верди с Т. Стратос в роли Виолетты. Бахианский знак дан самим Верди в начале

оперы в оркестровой Прелюдии, которая начинается темой умирающей Виолетты – темой хорального склада, соотносимой по контурам с мотивом кольца-Круга. Этот знак является точкой отсчета в построении образа главной героини Т. Стратос, в певческой экспрессии ведения роли, демонстрирующей выражение красоты жертвенного искупительного подвига. Следует отметить также режиссерскую находку С. Дзефирелли, начинающего кино-оперу видеорядом сцены похорон Виолетты.

Ракурс жертвенности выражения присущ Т. Стратос также в такой проблематичной роли (с точки зрения христианской этики и поведения героини), как Саломея в одноименной опере Р. Штрауса. Эта опера немецкого композитора XX века, явно наследует пассионную баховскую двухфазность, в которой первые четыре картины заявляют мученичество Иоканаана и сопряженность ему Саломеи, тогда как последующие демонстрируют надругательство, порождающее жертвоприношение главной виновницы свершающихся событий (согласно сюжету О. Уайльда и Р. Штрауса). На первый план выражения Саломеи в подаче Стратос, в представлении ее неудержимого желания заполучить любовное признание Пророка, выдвигается искренняя и красивая страсть-самозабвение, а ее демоническое торжество с головой Иоканаана на втором этапе действия, на пиру у Ирода, оказывается искупительным «самоуничижением», изначально направленным на мученическую смерть.

Итак, своеобразие подхода названных исполнителей, в сравнении с тем, что мы можем осознать из описаний практики интерпретации XIX века, обнаруживается, посредством проявления качества слышания произведений Баха, их *направленности на духовную надличностную лиричность, на символическую космичность-сакральность*, тогда как грандиозность романтического прочтения не образует специальной заботы выражения .

Все названные исполнители, обладая обширным репертуаром, в состав которого входит музыка разных эпох и стилей, уделяют значительное место сочинениям немецкого Мастера, что образует *проекцию бахианских стилевых*

*качеств* на всю их исполнительскую деятельность в совокупности. Для сравнения напоминаем, что ни Н. Паганини, ни «бахиянствовавшие» Ф. Шопен или Ф. Лист специально не занимались исполнением произведений И. С. Баха. А выставление ими тех или иных знаковых показателей приверженности Баху подчинялось общему стилевому тону авторской идеи индивидуального самовыражения.

Как видим, исполнители XX века в своих апелляциях к Баху заняли позицию интерпретации сочинений немецкого мастера, и «выделения» на первый план в других исполняемых ими композициях примет баховского творчества. Аргументацией положения, апробирующего баховский *пиелизм* и связь с *Моравскими братьями*, указываем на одно из центральных сочинений композитора, на Реформационную кантату № 80. В ней в качестве смыслового средоточия, помимо начального и завершающего номеров, традиционно значимых в эпико-лирической драматургии духовных кантат в целом, выступает номер, отмечающий «точку золотого сечения» композиции – № 5, при общем количестве номеров – 8. Номер 5 написан для хора, поющего в унисон, что чрезвычайно редко встречается у Баха и составляет исключительное фактурное качество этого номера в данном сочинении. Такой поворот объясняется программной направленностью Кантаты (Реформационная), претендующей на обобщение исторических вех Лютеранства. Есть еще одна сторона бахианства XX века – редакторская работа, ярко представленная Б. Бартоком в духе «модернистского» прочтения ХТК И. С. Баха, в которой на первый план выступает *кантатно-линейное* слышание музыки немецкого композитора.

Таким образом, учитывая несомненную весомость баховских инструментальных жанров и их риторическое наполнение в контексте художественно-стилистических проявлений бахианства в музыкальном творчестве XX века, можно сделать некоторые обобщения:

- 1) исключительную значимость духовных кантат И. С. Баха в создании концепции личности и стилевых основ творчества великого

немецкого Мастера XVIII века; соответственно, имеет смысл выделить полифоническую *конструктивность-комбинаторику* в творческом методе Баха-композитора как проявление *надличностной* выразительности его музыки в целом;

2) в исполнительской практике – очевидный интерес к творчеству И. С. Баха в мировом масштабе и отечественных пределах (творчество Г. Гульда, М. Аргерих, Т. Николаевой, А. Ботвинова), а также подчинение бахианскому стилевому комплексу (во всем разнообразии его общепринятых трактовок), интерпретационных прочтений композиций других авторов, что прямо противоположно позициям великих исполнителей XIX столетия;

3) чрезвычайную важность пассионов баховского образца для конструкций XX века, что определило в концепции Е. Марковой идею трактовки баховского пассиона как жанрового архетипа прошедшего столетия;

4) парадигматический характер музыкального бахианства XX столетия, что свидетельствует о наличии психологической установки коллективного субъекта европейского культурного сообщества.

### *Литература:*

1. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. Друскин. – Л. : Музыка, 1976.–168 с.
2. Современный словарь по психологии / [сост. В. В. Юрчук]. – Минск, 1998 – 768 с.
3. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. – СПб. : Мирт, 2003.– Ч. I–IV.– 416 с.
4. Швейцер А. И. С. Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1972. – 967 с.
5. Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / А. Шёнберг; [сост., переводы, комментарии Н. Власова и О. Лосева]. – М., 2006. – Ч. I–II. – 528 с.

б. Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма / Б. Яворский. – М. : Музыка, 1964. – Т. 1.– 670 с.

**Чехуніна А. Баховські ознаки жанрового архетипу музики ХХ століття.** Стаття присвячена дослідженню та узагальненню ознак бахіанства як феномену стилістичної якості музики епохи романтизму, індивідуальної стилістики окремих авторів у ХІХ столітті та «антиромантичних» установок ХХ ст..

**Chekhunina A. Bach's signs on a genre archetype of music of the XX-th century.** Article is devoted research and generalization of signs Bach's tradition as phenomenon of stylistic properties of music of an epoch of romanticism, individual stylistics of separate authors in XIX a century and "antiromantic" installations of the XX-th century.