

УДК 7.036

«EIN FESTE BURG IST UNSER BACH»: КАГЕЛЬ В ДИАЛОГЕ С БАХОМ

А. С. Рыжинский¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30-36, Москва, 121069, Россия

Статья посвящена хоровым сочинениям Маурисио Кагеля, созданным композитором в период с 1971 по 1985 гг. под впечатлением от изучения духовной музыки Иоганна Себастьяна Баха. Анализируя вербальные ряды сочинений Кагеля, их интонационное, тембровое решение, автор статьи приходит к выводу о глубокой связи, существующей между тремя опусами («Die Mutation», «Chorbuch», «Sankt-Bach-Passion»), темой которых явился феномен творчества И.С. Баха. Каждая из этих работ явилась очередным этапом погружения в музыкальный мир великого немецкого композитора XVIII века. Возведя в первых двух сочинениях гармонизации протестантских хоралов И.С. Баха в ранг «священной музыки», Кагель закладывает основу концепции одного из самых масштабных своих опусов — оратории «Sankt-Bach-Passion», в которой Иоганн Себастьян Бах предстает не просто великим композитором прошлого, но идеальной личностью музыкального святого, которому поклоняются современные музыканты.

Ключевые слова: авангард, хоровая музыка, вокальная тембрика, Маурисио Кагель, Иоганн Себастьян Бах, пассион, протестантский хорал.

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 6-04-50011, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

EIN FESTE BURG IST UNSER BACH: KAGEL'S DIALOGUE WITH BACH

Alexandr S. Ryzhinskiy¹

¹ Gnesins Russian Academy of Music, 30/36 Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russian Federation

Article is devoted to Bach-inspired works by Mauricio Kagel, namely Die Mutation, Chorbuch, Sankt-Bach-Passion choral compositions created by the composer from 1971 to 1985. Taking into account the analysis of the verbal series of Kagel's works, as well as their intonational, timbre solution, the author concludes that there is a deep connection between three above-mentioned Kagel's opuses. Each of the three compositions marks the next stage of the composer's immersion into Bach's work. Kagel elevates protestant Bach's chorales to the rank of sacred music in the first two works. Thus he lays the foundation of the concept of the one of the most large-scale of his opuses, which is Sankt-Bach-Passion oratorio. In the last of the works examined Kagel introduces Bach like not just great composer of the past, but the musical Saint, who is the object of the worship of modern musicians.

Keywords: *Avant-garde*, choral music, vocal timbre, Mauricio Kagel, Johann Sebastian Bach, passion, protestant choral.

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 16-03-50011, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Оратория «Sankt-Bach-Passion» («Страсти святого Баха») в творчестве Мари-сио Кагеля (1931—2008) занимает одно из центральных мест, что связано не только с важностью данного сочинения для эволюции композитора, но и с горячими спорами вокруг этого своеобразного пассиона, которые сделали его одним из наиболее заметных сочинений последней четверти XX века. Как и в случае с композицией 1970 года «Ludvig van», где объектом критической рефлексии Кагеля явилось творчество Бетховена, обращение в «Sankt-Bach-Passion» к биографии и творческому наследию Иоганна Себастьяна Баха продолжает и сегодня неоднозначно восприниматься музыкальным сообществом¹. Цель настоящей статьи — демонстрация закономерности возникновения данного сочинения через выявление многочисленных связей, существующих между «Sankt-Bach-Passion» и предшествовавшими ему сочинениями: хоровыми композициями «Die Mutation» (1971) и «Chorbuch» (1975—1978).

В первом из названных выше сочинении — пьесе для двойного хора и фортепиано «Die Mutation» — Кагель впервые обращается к главному жанру в творчестве Баха — обработкам протестантских хоралов, которые являются в наследии композитора и самостоятельными сочинениями (BWV 250—438), и составными частями более крупных опусов (духовных кантат, ораторий, пассионов). Заглавия этих хоралов становятся главными элементами организации своеобразного прозаического центона — текстовой основы композиции. Механизм образования литературного текста «Die Mutation» поясним на следующих примерах:

I. Такты 18—21: **[Welt, ade! Ich bin dein müde] [o wir armen Sünder] [o wie selig seid ihr doch ihr Frommen]**

[Прощай, земля! устал я от тебя!] [О, мы, бедные грешники!] [О, насколько радостны вы, благочестивые!].

Элементы центона:

Welt, ade! Ich bin dein müde: мелодия и текст первой строфы протестантского хорала звучит в третьем номере кантаты «Der Friede sei mit dir» (BWV 27. № 3. Ария и хорал «Welt, ade! Ich bin dein müde»);

O wir armen Sünder: мелодия и текст протестантского хорала использованы в его гармонизации «O wir armen Sünder» (BWV 407);

O wie selig seid ihr doch ihr Frommen: мелодия и текст протестантского хорала представлены в его гармонизации «O wie selig seid ihr doch ihr Frommen» (BWV 495).

II. Такты 2—3: **[Aus tiefer Not ermunte dich, schrei ich zu dir mein schwarzer Geist]**

[Из бездны бед пробудись, взываю к тебе, мой печальный дух]

¹ Показательна критика, высказанная в адрес «Sankt-Bach-Passion» автором энциклопедического словаря «Музыка XX века» Л.О. Акопяном: «Текст оратории местами граничит то ли с издевательством, то ли с кошунством (обращает на себя внимание довольно безвкусный перифраз знаменитого лютеранского хорала Ein feste Burg ist unser Gott [«Господь твердыня наша»], где на место Gott подставлено Bach)...» [1, с. 227].

Элементы центона:

Aus tiefer Not schrei ich zu dir: текст первой строфы протестантского хора используется в первом номере Кантаты «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» BWV 38 (№ 1 Хор «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»), мелодия хора представлена в шестом номере этой кантаты с текстом пятой строфы хора № 6. «Ob bei uns ist der Sünden viel».

Ermuntre dich mein schwarzer Geist: текст первой строфы протестантского хора использован в духовной песне «Ermuntre dich mein schwarzer Geist» (BWV 454), мелодия хора звучит в двенадцатом номере «Рождественской оперы» (BWV 248) с текстом четвертой строфы хора № 12 «Brich an, o schönes Morgenlicht».

Если в первом примере центон образован последовательным соединением трех заглавий хоралов, то во втором можно наблюдать более сложный процесс взаимодействия двух хоральных заглавий, при котором смешиваются их составные части, трансформируя исходное содержание текстов. Общая драматическая, чрезвычайно эмоциональная атмосфера либретто «Die Mutation» согласуется со звучанием Прелюдии a-moll (ХТК, II том), в которой, по словам Б. Л. Яворского, переданы «мытарства, побои, образы страдания и шагов человека, ведомого издевающейся толпой...» [Цит. по: 2, с. 38]. Таким образом, Кагель вступает здесь в диалог не только с творческим наследием Баха, но и с традицией его рецепции в творчестве композиторов XIX века. Так, организация хоровой фактуры на фоне развертывания Прелюдии a-moll (ХТК, II том) вызывает устойчивые ассоциации с вокальной пьесой Шарля Гуно «Ave Maria», в которой развертывание вокального материала согласуется с гармоническим звучанием Прелюдии C-dur (ХТК, I том). Обратим внимание на то, что и у Гуно, и у Кагеля содержание новой композиции находится в соответствии с ассоциативным образом используемой прелюдии И. С. Баха. При этом Кагель, как и его предшественник, не включает в вокальные партии музыку Баха, создавая, тем не менее, намек на типичную для его сочинений пятиголосную хоровую фактуру. Вариабельность тембрового состава хора, о которой упоминает Кагель в предисловии к партитуре², также согласуется с традиционным для ряда сочинений Баха отсутствием четких указаний в отношении исполнительского состава.

Два хора в сочинении Кагеля различны по тембровому решению. Первый представляет традиционный поющий хор (Gesangchor), второй — «говорящий хор» (Sprechchor). Подобное разделение, заявившее о себе уже в первом хоровом опусе Кагеля «Анаграмма» (1958) и ставшее типичным и для последующих его сочинений «Hallelujah» (1967) и «Staatstheater» (1971), ведет свое происхождение не столько от композиций Владимира Фогеля, в творчестве которого ярко заявил о себе феномен речевых хоров³, сколько от традиций хорового письма в музыкальном театре

² Кагель пишет: «В исполнении могут участвовать не только мужские голоса, но также и голоса мальчиков или девочек. В соответствии с этим должно быть изменено и наименование пьесы (например, «для голосов мальчиков и мужчин») [3, s. I].

³ Подробнее об этом см. статью Т. В. Янис [4].

Арнольда Шёнберга: соединение поющих и говорящих голосов является типичным для партитур «*Die glückliche Hand*» (1909—1913) и «*Moses und Aron*» (1930—1932). Обратим внимание на то, что во второй из названных партитур воплощение звучания Гласа Божьего связано с ресурсами двойного хора, первый из которых (хор солистов) поет в традиционной манере, второй — исполняет партии в манере *Sprechgesang* (речевого пения). Связь с хоровым письмом Шёнберга подчеркивается и предписанными речевому хору исполнительскими манерами, где наряду с речью используется *Sprechgesang* (прием, изобретенный А. Шёнбергом) и шепот (впервые использованный в партитуре А. Шёнберга «*Die glückliche Hand*»). Таким образом, в «*Die Mutation*» явно прослеживаются связи не только с творчеством И. С. Баха, но и с хоровым письмом первого авангарда, открытия которого во многом вдохновили композитора на поиск дополнительных ресурсов хоровой тембрики в его новом сочинении, явившемся примером прогрессирующего интереса к творчеству И. С. Баха цикле «*Chorbuch*» (1975—1978). Здесь композитор использовал не только тексты, но и музыкальный материал хоральных обработок И. С. Баха.

В одной из своих статей Кагель писал: «Элементы постмодерна уже давно встречаются в моих сочинениях, так как я всегда был очарован шансом, который имеется у композиторов: по-новому освещать наследуемый материал и передавать его дальше» [5, с. 101]. Для того чтобы приблизиться к пониманию сущности трансформации оригинального музыкального материала И. С. Баха в этом сочинении, нам необходимо реконструировать всю предшествующую созданию этого сочинения цепочку преобразования лежащего в его основе интонационного материала, который явно подпадает под авторское определение «наследуемый материал». Действительно, обработкам протестантских хоралов Баха предшествовали многочисленные сочинения его предшественников в этом жанре (Д. Букстехуде, И. Пachelbеля, И. Г. Вальтера и многих других). То есть во внимании Баха находились не только сами хоралы Лютера, его сподвижников и наследников, но и способы их обработки. При этом, по свидетельству еще А. Швейцера, и сами протестантские хоралы часто не являлись оригинальными сочинениями, представляя собой видоизмененные или просто представленные с новым текстом мелодии католических или даже светских (!) песнопений [6, с. 15—21]. Подчеркивая факт возможного интонационного заимствования в одном из самых важных для лютеранской общины хорале Мартина Лютера «*Ein feste Burg ist unser Gott*», А. Швейцер писал: «...трудно сказать, в какой мере Лютер был творцом новых мелодий. Свидетельства современников, на основании которых ему приписывается ряд напевов, недостаточно конкретны. Мелодия „*Ein feste Burg*“, несомненно, ему принадлежащая, соткана из оборотов григорианского хорала. Признание этого факта нисколько не умаляет красоты мелодий и не лишает Лютера его славы. Разве не требуется определенный талант для того, чтобы из обрывков создать единое целое?» [6, с. 16]. Удивительно, но подобное высказывание кажется уместным не только в отношении сочинений Лютера, или обрабатывавшего их И. С. Баха, но и в отношении цикла «*Chorbuch*» Маурисио Кагеля, в котором объектом творческих интенций композитора послужил не сам лютеранский хорал, а его «каноническая обработка» — обработка Баха.

Выражая свое восхищением хоральными обработками великого немецкого композитора, Кагель писал: «Посредством до той поры неизвестной самостоятельности гармонии в украшении мелодических горизонталей ритмы тональной мелодики Баха часто подчеркиваются иначе, нежели ожидалось. Отныне вертикальное измерение освобождено от архаизмов церковной тональности и ее гомофонного облика и находится в междуцарствии хроматических трений; возникает „хроматизация“ тональной ритмики. Хоралы Баха принуждают к диагональному восприятию, так как остальные голоса, кроме дисканта, в котором зафиксирована „мелодия“, часто имеют самостоятельный контур. Здесь не идет речь об автономии контрапунктических конструкций, но все же нельзя говорить и о чисто гармонических согласованиях. Наверху мирная община поет, а внизу кипит это» [7, s. 188].

Если И. С. Бах брал за основу своей композиции конкретный протестантский хорал и на его основе строил оригинальную композицию, в ряде случаев допуская незначительные отклонения от оригинальной версии хорала, то Кагель строит свое сочинение уже на фундаменте обработки И. С. Баха, помещаемой им в партии фортепиано и фисгармонии. При этом, подобно тому как Бах для достижения своих целей мог в ряде случаев может незначительно видоизменять используемый хорал, Кагель посредством метода «нелинейной транспозиции» частично трансформирует интонационный профиль используемой композиции И. С. Баха. Сущность этого метода описана композитором в предисловии к партитуре «Chorbuch»: «Каждый аккорд получал свой интервал перенесения — как относительно тональности первоначального хорала, так по отношению к предыдущему или последующему аккорду. Вокальная партия, напротив, свободна от музыкальной связи с хоралами Баха, хотя и использует те же тексты» [8, s. I]. Целью композитора явилось достижение эффекта, тождественного тому, что преследовался великим немецким композитором: Бах помещает древний ладовый напев в гармонические условия XVIII века, а Кагель стремится расширить ресурсы гармонического языка заимствуемого сочинения через внедрение хорала И. С. Баха в условия тотальной хроматики XX века: «Кагелевская концепция Chorbuch связана с дополнительным расширением трезвучного состава более чем в два раза [по сравнению с И. С. Бахом — А. Р.]; количество ступеней увеличилось до 12 вообще возможных» [9, s. 25].

В своей монографии⁴ В. Райх продемонстрировал на примере хорала «Christus, der uns selig macht» («Chorbuch» № 10) действие метода «нелинейной транспозиции». Используя аналитические процедуры, тождественные предложенным немецким исследователем, продемонстрируем изменение гармонического профиля хорала № 55 из «Страстей по Матфею» Баха, ставшего хоралом № 27 в цикле «Chorbuch» Кагеля, на примере первых трех тактов сочинения (см.: *примеры 1а, 1б и таблицу 1*).

⁴ Reich V. Mauricio Kagel: Sankt-Bach-Passion. Kompositionstechnik und didaktische Perspektiven.

55 Choral
Chori I. II

Fl. Ob. Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!
Vi. Vla.
Cont. Org.

Пример 1а. И.С. Бах «Страсти по Матфею» Хорал № 55

27 Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* * Sander-Bach-Passion Nr. 29

(ca. 54) Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe! der gute Hülfe lei-det für die Scha-fe;
Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe! der gute Hülfe lei-det für die Scha-fe;
Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe! der gute Hülfe lei-det für die Scha-fe;
Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe! der gute Hülfe lei-det für die Scha-fe;

* Gehaltene Ton mit geschlossenem Mund wiederholen (keine Tonunterbrechung!)
Repeat sustained note with mouth closed (don't interrupt tone!)

Пример 1б. М. Кагель «Chorbuch» Хорал № 27

Таблица 1

Транспозиция хоровых голосов хора И. С. Баха в фактуре фортепианного хора М. Кагеля

S	+4	+4	+3	+4	+3	-4	+4	+4	-4	+3	+4	+4
A	+4	+4	+3	+4	+3	-4	+4	+4	-4	+3	+4	+4
T	+4	+4	+3	+4	+3	-4	+4	+4	-4	+3	+4	+4
B	+4	+4	+3	+4	+3	-4	+4	+4	-4	+3	+4	+4
4/4	0 (затакт)	1				2				3		

Таблица ясно показывает, что композитор сохраняет вид исходных аккордовых структур Баха, используя единый для всех голосов интервал перенесения (+4 – транспозиция на большую терцию вверх, -4 – транспозиция на большую терцию вниз, +3 – транспозиция на малую терцию вверх). Тональный центр ме-

няется: вместо h-moll использован es-moll. Явно ощущаются тоника и доминанта как устои. Вместе с тем большее значение приобретает колористическая сторона: в ряде случаев связь между аккордами достигается через наличие общего тона. Обращает на себя внимание и хроматизация мелодического контура сопрано (такт 3), а также интерес к неточной вертикальной инверсии мелодии хора (такт 2).

В некоторых хорах цикла «Chorbuch» преобразование исходного материала более существенно, вплоть до изменения аккордовых структур и ритмического оформления голосов (примеры 2а и 2б). Тем не менее, наличие устоев (I и V ступени) и сохранение общей архитектоники хоралов Баха позволяют даже на слух явно улавливать производность партий фортепиано и фисгармонии в сочинениях Кагеля от обработок протестантских хоралов Баха.

№65. Choral.

(Mel.: „Christus, der uns selig macht“)

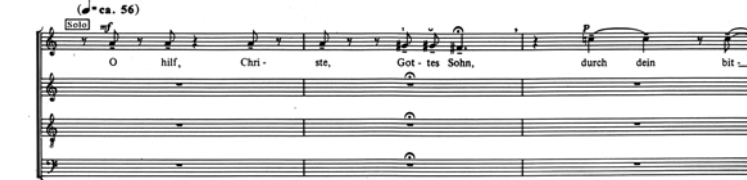


O hilf, Chri-ste, Got-tes Sohn, durch dein bittres Lei-den, dass wir, dir stets

Пример 2а. И. С. Бах «Страсти по Иоанну». Хорал № 65

11 Christus, der uns selig macht

(♩ = ca. 56)



O hilf, Chri-ste, Got-tes Sohn, durch dein bit

4 (♩ = ca. 56)

Harms

Пример 2б. М. Кагель «Chorbuch». Хорал № 11

В хоровой партии хоралов Кагеля связь с сочинениями Баха обеспечивается лишь через наличие общего словесного ряда. Однако и здесь возможны изменения, возникающие посредством применения процедур текстовой трансформации. Из 53-х хоралов цикла «Chorbuch» неизменный текст сохраняется лишь в 22-х хорах. В остальных применяются его сокращения или изменения порядка следования строк в строфе. В четырех хорах композитор исключает словосочетания или отдельные строки, в которых упоминается имя Иисуса Христа (хоралы № 8, 9, 10, 22). Однако в целом данный подход нетипичен для цикла: в большом числе

хоралов Кагель сохраняет Божественное имя в неприкосновенности (хоралы № 11, 12, 18, 23, 24, 30, 34, 38, 39). В связи с этим возникает предположение о том, что в вышеприведенных четырех хоралах Кагель апробирует эксперименты с вербальным рядом, характерные для «Sankt-Bach-Passion», в композиции которого заметно явное предпочтение хоралам с нейтральным «Herr» вместо «Jesu» или «Christus», а также исключения строф с упоминанием имени Бога Сына или заменой в этих строфах «Christus» или «Gott» на «Bach» (см.: хорал № 9): «Bach [в оригинале — Christus], der uns selig macht». Хорал № 28. «Ein feste Burg ist unser Bach [в оригинале Gott]».

В ряде случаев сокращение отдельных слов в составе строф преследует в качестве цели определенным образом изменить общее число слогов текста. Продемонстрируем это на примере текстов хоралов № 2 и № 4. Здесь через сокращение слов в строфах композитор уменьшает общее число слогов с 53-х до 35-ти. Возможно, определяющую роль в выборе финального числа слогов сыграла идея перестановки двух обозначающих исходное и конечное число цифр 3 и 5 (Таблицы 2, 3).

Таблица 2

Текст «Du stellst, mein Jesu» в хоралах Баха и Кагеля

Бах (Кантата BWV 77, Хорал № 6)		Кагель («Chorbuch», Хорал № 2)	
Du stellst, mein Jesu, selber dich	8	Du stellst, mein Jesu,	5
Zum Vorbild wahrer Liebe:	7	Zum Vorbild	3
Gieb mir auch Gnad` und Kraft, dass ich	8	gieb mir auch Gnad` und Kraft	6
Gott und den Nächsten liebe:	7	Gott und den Nächsten liebe:	7
dass ich bei allem, wo ich kann,	8	dass ich bei allem,	5
stets lieb` und helfe Jederman	8	stets lieb` helfe	4
nach deinem Wort und Weise.	7	nach deinem Wort und	5
	53		35

Таблица 3

Текст «Du wollst du, Gott» в хоралах Баха и Кагеля

Бах (Кантата BWV 2, Хорал № 6)		Кагель («Chorbuch», Хорал № 4)	
Das wollst du, Gott, bewahren rein	8	Das wollst du, Gott,	4
Für diesem arg'n Geschlechte;	7	diesem arg'n Geschlechte;	6
Und lass uns dir befohlen sein,	8	Und lass uns dir sein,	5
Dass sichs in uns nicht flechte.	7	Dass sichs in uns.	4
Der gottlos Hauf sich umher findt,	8	Der gottlos Hauf	4
Wo solche lose Leute sind	8	Wo solche lose	5
In deinem Volk erhaben.	7	In deinem Volk erhaben.	7
	53		35

В хорале № 28 композитор меняет структуру текста через интеграцию строк второй строфы в текст первой. В итоге вместо унифицированной структуры строф в протестантском хорале (формула AABBB) во второй строфе сочинения Кагеля возникает сопоставление строф с различной структурой (формула AABBB — ABAB) (Таблица 4).

Таблица 4

Хорал № 28

Бах	Кагель
Heut triumphieret Gottes Sohn, Der von dem Tod er standen schon, Mit großer Pracht und Herrlichkeit, Des danken wir ihm in Ewigkeit Halleluja, Halleluja! <i>Dem teufel hat er sein gewalt</i> <i>Zerstört, verheert in aller gestalt</i> <i>Wie pflegt zu tun ein grosser Held</i> <i>Der seinen Feind gewaltig fällt</i> Halleluja, Halleluja!	Heut triumphieret Gottes Sohn, Der von dem Tod er standen schon, <i>Dem teufel hat er sein gewalt</i> <i>Zerstört, verheert in aller gestalt</i> Halleluja, Halleluja! Mit großer Pracht und Herrlichkeit, <i>Wie pflegt zu tun ein grosser Held</i> Des danken wir ihm in Ewigkeit <i>Der seinen Feind gewaltig fällt</i> Halleluja, Halleluja!

Преобразование исходного текста в «Chorbuch» становится и результатом применения принципов работы с вербальным материалом, характерных для творчества композиторов послевоенного авангарда: композитор использует одновременное развертывание различных строф текста (хоралы № 3, 18, 22), а также вычленение отдельных фонем звучащих одновременно с развертываемым текстом (хоралы № 8, 16).

Последний из приемов, важнейший для сочинений Кагеля 1950—1960-х годов, представляющих так называемую „фонемную композицию“⁵, непосредственно связан со сферой экспериментов в области вокальной тембрики, принципиально отличной от тембрового оформления первоисточника — хоралов И. С. Баха. Вместе с использованием основных четырех вокальных манер — обычного академического пения (Ordinario), речевого пения (Sprechgesang), декаламации (Sprechen), шепота (Flüstern) — композитор применяет артикуляционные приемы, получившие распространение в его предшествующих вокальных опусах. Среди них: пение закрытым ртом, пение фальцетом, а также интонирование искаженным голосом (гортанное, назальное, истеричное пение). Если первые два приема активно использовались многими композиторами еще в первой половине XX века, то применение искаженного голоса — одного из отличительных приемов вокальных сочинений Кагеля, — стало дополнительным ресурсом при создании контрастов на уровне темброфактурного решения сочинений. Композитор может противопоставлять традиционное и искаженное интонирование, а также сочетать его с обычным пением или, что чаще, с шепотом и Sprechgesang. Важным исполнительским приемом в цикле становится tremolo — своеобразное возвращение к раннебарочной технике репетиций, получившей обозначение nota ribattuta, самым известным примером использования которого в творчестве Кагеля явилась вторая пьеса цикла «Rrrrrrr...»

⁵ Определение К. Флороса [10, р. 96].

(1982 г.). Дополнительным регулятором вокального звукоизвлечения в «Chorbuch» становится характер *vibrato*. Как и в отношении манеры исполнения, здесь композитор предлагает три основных уровня: от интенсивного [*molto vibrato*] через средний уровень [*poco vibrato*] к выключению *vibrato* [*senza vibrato*].

В целом, тембровые приемы хоровой фактуры в «Chorbuch» более разнообразны, нежели в «Die Mutation». В этом цикле мы встречаем тот тембровый комплекс, который будет использован и в «Страстях святого Баха», что неудивительно, если учесть, что завершение «Chorbuch» от начала работы над «Sankt-Bach-Passion» отделяет всего тремя годами.

«Страсти святого Баха» являются итогом многолетнего творческого диалога Кагеля с музыкальным наследием И. С. Баха. Если в «Die Mutation» Кагель использует лишь заглавия обработанных Бахом протестантских хоралов, оставляя его музыку неприкосновенной, а в «Chorbuch» изменениям подвергает как использованные Бахом хоральные тексты, так и саму его музыку, то в «Sankt-Bach-Passion» Кагель идет еще дальше: здесь фундаментом сочинения становится не только вокальная музыка Баха, но и сама его жизнь.

По сути, возведение И. С. Баха в ранг «музыкального святого» состоялось уже в «Chorbuch», в рамках которого объектом внимания Кагеля выступили не *священные для лютеранской общины* мелодии хоралов, а, скорее, *священные для всех музыкантов* их хоральные обработки, созданные Бахом.

Подобно тому, как Бах использовал собственные гармонизации хоралов в композиции своих пассионов, Кагель включает в «Sankt-Bach-Passion» 17 хоралов из «Chorbuch» (№ 5, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 32, 35, 41, 42). Дальнейшее движение к воплощению «Страстей по святому Баху» оказалось возможным благодаря целому ряду особенностей персонажа Иоганна Себастьяна Баха и его творчества в восприятии музыкантов XX века:

1) сочинения этого композитора занимают важнейшее место в образовании любого современного музыканта, что отчасти объясняет и тот факт, что биография Баха знакома европейским музыкантам не менее чем земной путь Иисуса Христа;

2) личность И. С. Баха устойчиво ассоциируется с образом музыканта-мудреца, создавшего классические образцы одного из самых сложных (интеллектуальных) полифонических жанров — фуги ⁶,

3) духовная музыка И. С. Баха, являющаяся главной составляющей его наследия, признается образцом данного рода музыки не только лютеранами, но и представителями иных христианских конфессий ⁷; более того, по мнению Кагеля, вера

⁶ В известном романе Г. Гессе музыка Баха играет одну из ключевых ролей в организации особого интеллектуального действия, именуемого Игрой в бисер.

⁷ Руководитель отдела внешних церковных связей Русской Православной Церкви митрополит Илларион в одном из своих интервью сказал: «Я глубоко убежден в том, что музыка дана нам Всевышним для того, чтобы через неё мы приближались к Нему. Величайшим образцом композитора, который следовал этому божественному призванию, для меня является Бах. В нём есть что-то универсальное, всечеловеческое. Не случайно Иосиф Бродский говорил: «В каждой музыке — Бах, в каждом из нас — Бог». Я глубоко убежден в том, что музыка дана нам Всевышним для того, чтобы через неё мы приближались к Нему» [11].

в Баха для музыкантов-атеистов становится заменой веры в Бога: «...хотя не все музыканты верят в Бога, все они верят в Баха» [Цит. по: 12, р. 144].

В либретто оратории Кагель намеренно усиливает ассоциативные связи между жизненным путем И.С. Баха и земной жизнью Иисуса Христа:

— Иисус Христос — царь Иудейский — происходит из колена Иудина, являясь прямым потомком царя Давида—псалмопевца; Иоганн Себастьян Бах — святой от мира музыки — происходит из семьи потомственных музыкантов (Кагель приводит его родословную, начиная с музыканта XVI века Файта Баха (Veit Bach)).

— Вся земная жизнь Иисуса Христа проходит в постоянных столкновениях с представителями иудейской религиозной общины — книжниками, фарисеями, саддукеями; жизненный путь Иоганна Себастьяна Баха в либретто Кагеля являет собой череду постоянных столкновений с унижавшими его князьями, суперинтендантами, церковными властями и даже «музыкальными фарисеями», подобными двоюродному брату Иоганну Кристофу Баху [13, с. 11]⁸.

В ряде мест либретто представлены прямые параллели с сюжетом пассионов:

а) суд над И.С. Бахом, превысившим объем отпуска, предоставленного ему для поездки в Любек (Sankt-Bach-Passion, № 16) — суд первосвященников над Иисусом Христом (Бах. «Страсти по Матфею», № 42, 43; «Страсти по Иоанну», № 14);

б) заключение под стражу И.С. Баха по приказу князя Веймарского (Sankt-Bach-Passion, № 24) — пленение Иисуса Христа войсками в Гефсиманском саду (Бах. «Страсти по Матфею» № 32—34; «Страсти по Иоанну» № 2—10);

в) страдания И.С. Баха, перенесшего неудачную операцию на глазах (Sankt-Bach-Passion, № 32) — страдания Христа, претерпевшего избиения и оскорбления (Бах. «Страсти по Матфею» № 62).

Эти ассоциации дополнительно усилены использованием соответствующих данному содержанию текстов протестантских хоралов. Так, Кагель завершает описание физических мучений Баха включением его трансформированной хоральной гармонизации «O Haupt voll Blut und Wunden» (Sankt-Bach-Passion, № 33), которую сам великий немецкий композитор использовал в финале сцены бичевания Иисуса («Страсти по Матфею» № 63).

Отметим также и драматургическое сходство между пассионом Кагеля и пассионами И. С. Баха (в особенности, «Страстями по Матфею»), обусловленное, в основном, использованием многосоставного и, в силу этого, состоящего из разнородных по стилистике текстов либретто. В либретто пассионов Баха используются евангельские тексты, тексты протестантских хоралов и свободные поэтические тексты, созданные либреттистами композитора. Либретто Кагеля основано на «Некрологе» И. С. Баха, составленном К. Ф. Э. Бахом и И. Ф. Агриколой (1751—1754 гг.), ряде архивных материалов (в частности, тексте сцены суда над Бахом (Sankt-Bach-Passion, № 16)); представляет текст протокола допроса композитора, произошедшего в Арнштадте в 1705 году. Оно также базируется на поэтических текстах, использованных в кантатах и пассионах Баха (большинство из них при-

⁸ Кагель прокомментировал выбор жанра сочинения: «Его [Баха — А. Р.] в течение многих десятилетий распинали чиновники, препятствовавшие его работе как композитора» [13, р. 11].

надлежат Пикандеру — основному лейпцигскому либреттисту Баха). Кроме того, в сочинении Кагеля можно обнаружить те же исполнительские партии, что и в пассионах Баха: партия Евангелиста (тенор), хор как комментатор и как действующее лицо (хор *turbae*). Единственное исключение в этом ряду — отсутствие в «Sankt-Bach-Passion» вокальной партии Баха как аналога вокальной партии Иисуса. Не желая вокализировать текст великого композитора, но настаивая на его присутствии в сочинении, Кагель поручает текст Баха чтецу. Свое решение композитор прокомментировал так: «Он [Бах — А. Р.] не театральная фигура, подобная Брамсу, возрожденному в „Вариациях без фуги“, его партия поручена чтецу, чей голос может быть сопоставлен с голосом Бога в „Сотворении мира“. Меня меньше интересовали театральные эффекты, связанные с его [Баха — А. Р.] появлением на сцене, по сравнению с тем эффектом, которые производили его слова. В музыкально-драматическом аспекте у них есть та же волшебная функция, что и у слов Иисуса в Страстях Баха» [13, р. 11].

Целостность ораториальной композиции Кагеля обеспечивается не только наличием лежащей в ее основе «священной истории» — жизнеописания И.С. Баха; использованием словесных текстов и музыкального материала его вокальных сочинений, но, буквально, самим именем И.С. Баха, присутствующим в партитуре в виде монограммы, пронизывающей почти весь интонационный материал сочинения; иницирующим фонетические игры, присутствующие уже в первом номере сочинения. Подобно тому, как во второй части «Симфонии» (1968—1969) Лючано Берио словосочетание «O Martin Luter King» рождается из набора фонем [o], [a], [i], [u], [ɜ], [i], в хоровых партиях первого номера оратории Кагеля постепенно формируется имя Иоганна Себастьяна Баха (примеры 3а, 3б). Возможно, столь явная параллель с известным сочинением Берио была важным намеком на концепцию сочинения, темой которого, как и в случае с композицией Берио, явилась сама история жанра (у Берио — симфонии, у Кагеля — пассиона).



Пример 3а. Кагель М. «Sankt-Bach-Passion». Хор № 1. Т. 5–8

Таким образом, литературные и собственно музыкальные связи «Sankt-Bach-Passion» с предшествующими работами, посвященными феномену И. С. Баха, длительная подготовительная работа по изучению духовной музыки И. С. Баха, документов, посвященных его жизни и творчеству, свидетельствуют о том, что эта



Пример 36. Кагель М. «Sankt-Bach-Passion» № 1. Т. 25–28

масштабная композиция в творчестве Кагеля — не просто эпатажный опус, родившийся в связи с крупной юбилейной датой, но закономерный этап творческой эволюции композитора, предложившего свой взгляд на место И. С. Баха и в истории музыки, и в жизни каждого современного музыканта. Оратория Кагеля представила особый род композиции — своеобразное сочинение-исследование, ярко иллюстрирующее творческое кредо композитора, высказанное им в статье «Злоупотребительная чувствительность»: «Существенный аспект желания сочинять — это осознание бесспорной необходимости извлечь выводы из непосредственно предшествовавшей музыки» [14, s. 176]. В этих словах Кагеля — не только констатация присутствия «шума истории»⁹ в любом современном музыкальном опусе, но и признание неизбежности диалога с прошлым в качестве важнейшей составляющей композиции XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Носина В. Б. Символика музыки И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2008. 55 с.
3. Kagel M. Die Mutation. London: Universal Edition, 1976. 33 s.
4. Янис Т. В. Полифония слова в разговорных хорах Владимира Фогеля (на примере цикла «Mondträume») // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 4. С. 140–162.
5. Kagel M. Komponieren in der Postmoderne // Kagel M. Worte über Musik. München: R. Riper GmbH&Co, 1991. S. 99–107.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 816 с.
7. Kagel M. An Gott zweifeln – an Bach glauben. Johann Sebastian Bach zum 300. Geburtstag // Kagel M. Worte über Musik. München: R. Riper GmbH&Co, 1991. S. 184–197.
8. Kagel M. Chorbuch. Leipzig: Henry Litolf's Verlag / C.F. Peters, 1993. 116 s.
9. Reich W. Mauricio Kagel: Sankt-Bach-Passion. Kompositionstechnik und didaktische Perspektiven. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1995. 297 s.
10. Floros K. György Ligeti: beyond Avant-garde and Postmodernism / Trans. by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2014. 252 p.
11. Киселев И. Интервью с митрополитом Иларионом (Алфеевым) «Музыка может утешить» [Электронный ресурс] // URL: <http://www.liveinternet.ru/users/ustava51/post327798033> (дата обращения: 12.06.17).

⁹ Выражение Лючано Берио [15, с. 113].

12. Heile B. The Music of Mauricio Kagel. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012. 224 p.
13. Kagel M. About the «St. Bach Passion»: conversation with Werner Klüppelholz // Booklet of CD «Mauricio Kagel Sankt-Bach-Passion» Montaigne MO 782157.
14. Kagel M. Die mißbrauchte Empfindsamkeit // Kagel M. Worte über Musik. München: R. Riper GmbH&Co, 1991. S.174–183.
15. Кириллина Л. Л. Берно // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 74–109.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. Muzyka XX veka. EHnciklopedicheskiy slovar'. M.: Praktika, 2010. 855 s.
2. Nosina V. B. Simvolika muzyki I.S. Baha. M.: Klassika-XXI, 2008. 55 s.
3. Kagel M. Die Mutation. London: Universal Edition, 1976. 33 s.
4. Yanis T. V. Polifoniya slova v razgovornyh horah Vladimira Fogelya (na primere cikla «Mondträume») // Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka. 2015. № 4. S. 140–162.
5. Kagel M. Komponieren in der Postmoderne // Kagel M. Worte über Musik. München: R. Riper GmbH&Co, 1991. S. 99–107.
6. Shvejcer A. Iogann Sebast'yan Bah. M.: Klassika-XXI, 2004. 816 c.
7. Kagel M. An Gott zweifeln – an Bach glauben. Johann Sebastian Bach zum 300. Geburtstag // Kagel M. Worte über Musik. München: R. Riper GmbH&Co, 1991. S. 184–197.
8. Kagel M. Chorbuch. Leipzig: Henry Litolf's Verlag / C.F. Peters, 1993. 116 s.
9. Reich W. Mauricio Kagel: Sankt-Bach-Passion. Kompositionstechnik und didaktische Perspektiven. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1995. 297 s.
10. Floros K. György Ligeti: beyond Avant-garde and Postmodernism / Trans. by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2014. 252 p.
11. Kiselev I. Interv'y u s mitropolitom Ilarionom (Alfeevym) «Muzyka mozhet uteshit'» [Elektronnyj resurs] // URL: <http://www.liveinternet.ru/users/ustava51/post327798033> (data obrashcheniya: 12.07.17).
12. Heile B. The Music of Mauricio Kagel. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012. 224 p.
13. Kagel M. About the «St. Bach Passion»: conversation with Werner Klüppelholz // Booklet of CD «Mauricio Kagel Sankt-Bach-Passion» Montaigne MO 782157.
14. Kagel M. Die mißbrauchte Empfindsamkeit // Kagel M. Worte über Musik. München: R. Riper GmbH&Co, 1991. S.174–183.
15. Kirillina L. L. Berio // XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki. Dokumenty. Vyp. 2. M.: Muzyka, 1995. S. 74–109.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. С. Рыжинский — д-р искусствovedения; Loring@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Aleksandr S. Ryzhinskiy – Dr. Sci. (Arts); Loring@list.ru