

Аделіна Єфіменко (Мюнхен)

«IMMORTAL BACH» КНУТА ХІСТЕДА ЯК ТВОРЧЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ БАХА У ХХ СТОЛІТТІ

У композиторській творчості розуміння *форми музичного твору* часто невід'ємне від досконалості, гармонійності, цілісності, краси. Відомий вислів Михайла Глінки «форма означає красу» підтверджується етимологією слова (походження від лат. синонімів *forma* – вид, зразок, форма; *formosus* – красивий, пригожий; *formositas* – краса)¹. Український музикознавець Надія Горюхіна слушно стверджує, що краса в музиці пізнається через досконалість форми². Джерело такого розуміння криється у тому, що «об'єктивні [...] закони структури як світу в цілому, так і його окремих форм у їх ерархічній взаємній зумовленості [...] в одному з аспектів проявляються як числові структури»³. Упродовж віків людство вивчало, теоретично обґрунтовувало і застосовувало з практичною метою символіко-числову логіку для пояснення універсальних законів всесвіту. Абстрагуватися від матеріальної суті форми означало наблизитися до її іманентної суті, тобто пізнати її ірраціональність. У цьому зв'язку розглядався і феномен музичної творчості як потужна сила буття. Числові закономірності завжди вважалися основою музичної практики. Їх досліджували теоретики, створюючи різні версії, гіпотези, вчення про форму. У даному контексті показові такі висловлювання визначних філософів і музикантів: «Музика і математика – одне й те саме»⁴, «Спосіб композиторського мислення не відрізняється від математичного»⁵. Юрій Холопов широко оперує категорією *музичного числа* як естетичною і досліджує її у контексті вчення про суть і структуру музичного логосу. Він умовно представляє всю історію музичного мистецтва як «єдину числову структуру, розгорнуту

¹ Л. Столович. Ценностная природа категории прекрасного и этимология слов, обозначающих эту категорию // *Проблема ценности в философии*. Москва – Ленинград 1966, с. 69.

² Н. А. Горюхина. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Киев: Музична Україна 1985, зосібна у нарисі *Поэтичность музыки* на с. 26–37.

³ Ю. Холопов. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва 1982, с. 89.

⁴ А. Ф. Лосев. *История античной эстетики*. Москва 1967, с. 507.

⁵ Игорь Стравинский. *Диалоги*. Ленинград 1971, с. 228.

в часі»⁶. Оригінальну концепцію *музичного числа* розробила Галина Побережна. Музичне мистецтво в роботах дослідниці розглядається в аспекті сакральної нумерології⁷.

Вивчення числових закономірностей у музиці так чи інакше потребує звернення до законів обертонового звукоряду – стрижня «музичної історії, яка з точки зору числа є, зрештою, безперервним дробленням єдиного (як обертони – суть дроблення основного тону) і переходом до все більш складних і великих чисел, відповідно – до вищого рівня числових співвідношень»⁸. А. Лосев не випадково зауважив, що у сучасній науці фактично відроджується древня істина, суть якої у розумінні *числа* як основи світопорядку, точніше кажучи, «числовий метакод, який найбільш яскраво розкривається у музиці, складає її основу, базис матеріалу – музичної шкали». Подібні уявлення існували завжди. Як відомо, значення числа в музиці класично відображене у працях піфагорійців і Платона. Загальновідомим є древнє визначення музики як розділу математики: *musika est scientia numeris*. На думку Августина, музика (в її теоретичному обґрунтуванні) втілює вищу істину мистецтва, оскільки їй властивий упорядкований рух і закони, виражені числами. Боецій стверджував, що усе суще будується на основі упорядкування чисел. Левкіпп вважав, що суще походить з числа і саме є числом⁹. Центральним постулатом Середньовіччя в усіх сферах буття, науки, богослов'я, мистецтва служить символіка числа і числові закони матеріальних явищ, у тому числі музики. Епоха апології «числової символіки» дала початок теорії алегорії, яка дозволила подальшим поколінням «розшифровувати математичні конструкції Середньовіччя» у моральному, містичному, метафоричному ракурсах. Ідея досконалості музики як системи числових співвідношень важлива у поліфонії строгого стилю. Використання в музикознавстві символіко-числових методів праці з музичним матеріалом стало опорою таких концепцій, як концепція музики-науки, котра вивчає досконале в естетичному і загальнофілософському сенсі; концепція музики-дії, музики-практики, котра пов'язана з творчою сутністю людського духу. Як відомо, середньовічне вчення про музику розглядало музику комплексно: як служіння Богові, науку про числа, етичне мистецтво сильних афектів. Функція числа як фактора організації музики реалізовувалася на всіх рівнях музичної композиції в інтервалиці, акордиці, формі. Проте

⁶ Ю. Холопов. Изменяющееся и неизменное, с. 89.

⁷ Г. Побережная. История музыки в разделе сакральной нумерологии // *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. Львів: Сполум 1997, 37–49.

⁸ Ю. Холопов. Изменяющееся и неизменное, с. 78.

⁹ Там само, с. 77.

чіткість числових структур, представлена у творах строгого стилю, зокрема точність контрапунктичної техніки, містить у собі здатність виходу за межі *ratio*, у трансцендентальну сферу. У дослідженнях математичних закономірностей музики часто зустрічається тлумачення музичної форми як зведеної до абстракції числа нескінченності. Романтична поетизація символіки Середньовіччя проявилася у метафоричних порівняннях музики з математикою, архітектурою, відображенням втілених (матеріальних, математичних) абстракцій божественного у синтетичному комплексі нової релігії мистецтв. «Необхідність музичного числа визначалася універсальною дією тих закономірностей, звуковим вираженням яких є музика»¹⁰. Сучасна філософська думка, що базується на ідеях давніх мислителів, рясніє уподібненнями музики до структурної досконалості як феномена, явленого за допомогою числа.

У працях Галини Побережної розглядається поняття *нумерологічного коду* всесвіту як основи всього суцього. Ця ідея актуальна не тільки для церковної музики. Її дослідження демонструють важливість застосування *нумерологічного коду* в повсякденній композиторській творчості через втілення принципу *зростання*. Основою *зростання* (розвитку, що вирізняє живе від усього суцього), згідно з концепцією Побережної, є розуміння числа як відображення суті, ідеальної структури, здатності самоорганізації в координатах тримірного світобачення¹¹. Дослідження музичного твору в такому ракурсі дозволяє виявити квінтесенцію синтезу понять *процесуальності* як категорії зростання і відкритості, *конструкції*, з одного боку, і замкнутості, завершеності твору мистецтва, з іншого. Асаф'євська ідея *музичної форми як процесу* знайшла у сучасній науці різних послідовників. Переконаливою є концепція герменевтики Умберто Еко («Поетика відкритого твору»). «Твір, – стверджує дослідник, – завершена, закрита у своїй унікальності форма, збалансоване і органічне ціле, водночас відкритий продукт з точки зору своєї сприйнятливості до великої кількості різних інтерпретацій, які не претендують на його неповторну специфіку. Звідси кожне сприйняття твору мистецтва є його інтерпретацією, тому що у кожному сприйнятті твір здобуває нові несподівані перспективи»¹².

Як відомо, різні епохи надавали пріоритет закритим або відкритим формам мистецького твору. Проте з точки зору Умберто Еко, у творі мистецтва завжди залишаються присутніми два компоненти – відкритий і за-

¹⁰ Ю. Холопов. Изменяющееся и неизменное, с. 77.

¹¹ Див., напр.: Г. Побережная. *Mysticus в Шестой симфонии П. И. Чайковского*. Київ 2002, с. 115–124.

¹² У. Еко. *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів*. Львів: Літопис 2004, с. 83.

критий. Як це стосується літургичних жанрів? Як закритість і канонізація культових наспівів взаємодіяла з поняттям творчого процесу? Щоб відповісти на ці питання, згадаємо про трактування феномена часу в музиці. Музика адекватно відтворює універсальний принцип синтезу *кінцевого і нескінченного* у музичному творі через діалектику форми і процесу, конструкції і руху, демонструючи у такий спосіб «самоорганізацію впорядкованого руху» (Ю. Холопов). Про функцію музики в її єдиносамостійній підпорядкованості і відкритості вищим божественним законам писали ап. Павло, св. Єронім, Августин, Скот Еріугена, Бонавентура, Тома Аквінський та інші. З точки зору середньовічних філософів-богословів, музика (поняття *музичного твору* тоді ще не існувало) наділена відкритістю, адже слухач середньовічних хоралів сприймав і осмислював кожен строк, кожен троп з різних точок зору: згадаймо хоч би інтелектуальні загадки багатотекстових мотетів, які слухачі повинні були шукати і знайти¹³. Така «відкритість» не дорівнювала невизначеності повідомлення або свободі сприйняття всупереч канонічно обмеженим резервам формотворення. На території канону виконавець приділяв увагу техніці модусів, розрахункам тем-формул у тій самій мірі, як і ірраціональності їхнього розвитку, відчуттям нескінченності їхнього якісного (квалітативного) і *кількісного* (квантитативного) *зростання*. Числова символіка вказувала на об'єктивно організовану систему. Еко називає цей феномен «поетикою необхідного і однозначного». Фундаментом такої поетики дослідник вважає «упорядкований космос, ерархію сутностей і законів, які в поетичному творі можуть бути розтлумачені по-різному, але кожен розуміє їх у єдиному можливий спосіб, як його визначив творчий логос»¹⁴. Творчий логос музики – «сам сенс музики як такої», впорядкованість і відображення «естетичної істини»¹⁵. Вивчення творів ХХ століття, написаних для церкви, підтверджує актуальність критеріїв канонічності літургійної музики.

Показовим у цьому відношенні є твір «Immortal Bach» норвезького композитора, диригента й органіста Кнута Ністеда (1987). Розглянемо його з точки зору таких аспектів:

- просторово-часових параметрів музичного тексту;
- діалектики відкритого / закритого твору;
- композиторської інтерпретації протестантського хоралу;
- структури твору в світлі сакральної нумерології.

¹³ Там само, с. 85.

¹⁴ Там само, с. 86.

¹⁵ Ю. Холопов. Изменяющееся и неизменное, с. 70.

У цілому твір демонструє числову символіку як автентичну єдність зовнішньої і внутрішньої структур жанру протестантського хоралу. Звучання хоралу в храмі, у позачасовому просторі богослужбового дійства посилює сутність взаємодії раціонального й ірраціонального трактування числа-символу в «Immortal Bach». Означимо використання терміна *позачасовий простір* до просторово-часових параметрів музичного твору. Психологічне сприйняття часу на момент богослужіння пов'язане з тривалістю, плинністю, безцензурністю як ознаками позачасовості. Іншу ситуацію спостерігаємо з композиторським розумінням категорії простору. Під час церковної служби актуалізується конкретне місце, храм, архітектоніка церкви. Відчуття конкретного простору пов'язується із законами «обмеженості» як одного з критеріїв літургійної музики. Композиційні завдання символічно довершують акустичні: конструктивна чіткість, ерархічна підпорядкованість частин цілому, логіка зв'язку окремих мотивів за принципом вертикального *зростання*, фактурні співвідношення чітко прорахованих голосів тощо. Водночас горизонтальні параметри музичної тканини імітують безперервну у часі лінійність. Отже, у відношенні до часу і простору можна помітити парадокс: нескінченність континуального плину звукових ліній і дискретність, математичний розрахунок варіантних співвідношень при повторенні фраз.

Кнут Ністедт належать до групи митців, котрі оригінально відроджують не тільки стилістику, але й богослужбові функції літургійної музики. Стосовно його духовних творів доречно використовувати термін *неоканон* як спосіб оновлення акустичного звучання музики під час богослужіння з використанням сучасних технік. Фонова стереофонія, експерименти з алеаторикою, сонорикою, водночас відтворення ідентичності протестантського хоралу по суті не нові, утім, нестандартно представлені в «Immortal Bach». Ідея твору полягає у створенні ситуації вищезгаданого просторово-часового компромісу літургійної музики на основі акустичної реінтерпретації оригінального бахівського хоралу «Komm, süßer Tod». За традиційним хоральним чотириголоссям слідує фактурно насичене, прогресуюче до 20 голосів *зростання* хорової поліфонії. Шлях композитора від транскрипції бахівського хоралу «Komm, süßer Tod» до оригінального твору «Immortal Bach» зовні здійснюється як проходження основних етапів інтерпретації – прочитання, розуміння, відтворення початкового джерела, а саме:

- поезики *необхідного і однозначного* як відображення у художньому творі «упорядкованого Універсуму»;
- переведення «ерархії його сутностей і законів» на композиційну логіку твору;

– постулату «кожен повинен розуміти ці сутності і закони єдино можливим способом, тим, як його означив творчий логос»¹⁶.

Хорал «Immortal Bach» являє собою величну у своїй *просторово замкненій* досконалості музичну пам'ятку Баху-філософу, яка з точки зору категорії *часу* імітує образ *нескінченності* музичного часу. Кнут Ністедт організовує музичну тканину і співвідносить між собою хоріві партії за пропорціями «пентади». Хор розділений на п'ять однакових груп, кожна з яких по чергово п'ять разів повторює бахівський хорал «Kommt, süßer Tod». На слух репрезентується сонорна стереофонія засобами макрополіфонії через повторення незмінної теми хоралу кожною з п'яти хорових груп у різних метроритмічних варіантах. Композитор наче зашифрує у своєму творі «Immortal Bach» контрверсійні уявлення про сакральний час і простір. Обидві універсалії не випадково підпорядковані числу «5». У схемі стадіального розвитку історії музики Г. Побережної сакральне трактування числової символіки центрує символ «п'ятірки» / «пентади». Вона характеризує його як вільний вибір, творчу свободу, розкріпачення людини-творця¹⁷. Замкнену структуру пентади Побережна розуміє як сукупність природних стадій розвитку: зародження, розквіту, завершеності. Поступове проходження етапів людської життєтворчості від пізнання світу, самореалізації до усвідомлення власної зрілості, водночас обмеженості як частини світу, мікрокосму як елемента системи, обумовлює реалізацію «я» як активної субстанції, я-творця. Саме символ «п'ятірки» у системі вчення про нумерологічний код всесвіту Побережної вказує на сутність людини як розімкненої, творчої, потенційно нескінченної субстанції, обмеженої лише тілесністю і смертю.

Комплекс значень «п'ятірки» Галина Побережна продовжує через розімкнення символіки «5-ти» як частини «10-ти», зафіксованій у древній кабалі в значенні цілості, «любові до Бога, захопленого прямування до нього і злиття з ним, переданого у відомій кабалістичній формулі „п'ять проти п'яти“, що складає десять – число втіленого Бога»¹⁸.

Для Баха зашифрована у композиції числова символіка – основа творчої майстерності. Композитор широко користувався числами-символами у кількості нот фрази, теми, кількості тактів, частин у кантатах, прелюдій і фугах тощо. Тема хоралу «Kommt, süßer Tod» розгортається так, що кожна фраза здається інтонаційно завершеною (відповідно до тексту),

¹⁶ Ю. Холопов. Изменяющееся и неизменное, с. 85.

¹⁷ Г. Побережная. История музыки в разделе сакральной нумерологии, с. 41.

¹⁸ Г. Побережная. *Mysticus в Шестой симфонии П. И. Чайковского*, с. 119.

але математично побудована за принципом зростання і повернення до початкового зерна, яке зашифроване у символі «5»:

- перше речення «Komm, süßer Tod. Komm, sel'ger Ruh» (5+7);
- друге речення «Komm, führe mich in Friede» (9+5).

Невипадкова і присутність числового символу «сімки» і «дев'ятки», спрямованих композиційно до пункту золотого перетину – «другого (духовного) народження»¹⁹. Підтвердження знаходимо у тексті хоралу «Komm, führe mich in Friede» – звернення до смерті як провідника на шляху до вічного життя.

В результаті «Immortal Bach» (для камерного хору а capella) демонструє унікальний з точки зору числової символіки зразок подвійної композиторської реінтерпретації протестантського хоралу – Бах / Ністед.

У композиційному розрахунку Кнута Ністедта бахівська ідея числа наче розширюється, зростає до нескінченності, озвучується у ракурсі часу історичного. Композитор розкриває засобами фактурного і метроритмічного зростання хоралу діалектику зміни і незмінного, закритого і відкритого. Хорал Баха звучить наче у різних часових вимірах, котрі реалізуються за допомогою ритмічних збільшень теми. Створюється враження, що голоси наче кам'яніють у повільній реверберації вертикалі і горизонталі. З одного боку, кожна група хору виконує хорал в оригіналі, без авторського втручання в оригінальний текст. Цей засіб умовно назовемо предметною реалізацією хоралу в новому часовому контексті. З другого боку, кожна група хору наче інсталює свій хорал у часовий вимір різних епох, орієнтуючись на відмінності психологічного сприйняття часу, яке від епохи до епохи прискорюється. Музичним свідченням подібних тверджень можна навести також явище мензуральної нотації. Констатуємо, що протестантський хорал починає свою історію від XVI ст., поділ хору на п'ять груп наче відображає епохальний хронос (XVI / XVII / XVIII / XIX / XX ст.). Таким чином, Кнут Ністедт рекламує ідею вічної нескінченної рецепції творчої спадщини Баха. Цей засіб умовно назовемо історичною реалізацією хоралу в якості авторського опусу «Immortal Bach». Отже, результатом реінтерпретації сучасним композитором бахівського хоралу «Komm, süßer Tod» стає і унікальний, сонорно-звуковий еквівалент логоформи «Immortal Bach». Цей твір розкриває суть ставлення композитора до часу як цілісного явища (в розумінні Гегеля), котре перевищує арифметичну суму частин. У конкретному випадку композиторське розв'язання, з одного боку, увіч-

¹⁹ Г. Побережная. *Mysticus в Шестой симфонии П. И. Чайковского*, с. 120.

нює безсмертний образ Баха і демонструє унікальні здатності іманентно музичного матеріалу самостійно творити час:

- відтворювати часові параметри, точніше, уявлення про них у різні епохи по горизонталі;
- узагальнювати і зв'язувати епохи воедино по вертикалі;
- озвучувати вічне.

З іншого боку, авторство Кнута Ністедта усвідомлюється як вторинне явище стосовно хоралу Баха, а обробка хоралу Баха вторинна стосовно початкового джерела протестантської мелодії. Тим самим обидва композитори пов'язані з цеховими традиціями музичного ремісництва, первинними у літургійній музиці. Техніка композиції музичного твору уподібнюється до архітектурно-математичних законів будівництва храмів. Музика для літургії не твориться, а конструюється за певними законами, як складова *quadrivium* нарівні з арифметикою, геометрією, астрономією.

Підсумуємо. Кнут Ністедт інтонаційно не змінює первинне джерело хоралу Баха (*обмеження*). При цьому факт рецепції оригінального протестантського хоралу супроводжується метаморфозами його акустичного сприйняття сучасним слухачем (*розмежування*). *Розтягування* музичної тканини протестантського хоралу у часі по горизонталі (п'ятикратні ритмічні збільшення) і по вертикалі (від строгого чотириголосся до двадцятиголосся) ґрунтується на конструюванні композиції у проекції *зростання* як відображення світового порядку самозростаючого логосу. Твір «Immortal Bach» демонструє елементарну і, водночас, унікальну систему числових закономірностей як «структуру найвищого порядку, де краса цілого реалізується через узгодження безлічі ерархічно розташованих рівнів»²⁰. Таким чином, розглянутий твір активізує закони числових структур і символів музичного логосу. У такий спосіб композитор пропонує оригінальні музичні методи і техніки з метою актуалізувати систему функціонування сучасної церковної музики у контексті богослужіння.

²⁰ Ю. Холопов. Изменяющееся и неизменное, с. 80.