

Ирина Стогний

ХОРАЛ «ES IST GENUG»: ОТ И. С. БАХА ДО Э. ДЕНИСОВА

Развернутость музыкальной культуры к различным традициям и стилям, их объединение — характерная черта нашего времени. По словам М. Г. Арановского, композиторы *«обратили свои взоры в прошлое, пытаясь в опоре на него задержать стремительный бег стилиевой эволюции и возродить вечные ценности, воплощенные классикой»* [1, 274–275]. Среди тенденций подобного рода ярко выделяется «баховская» линия, разнообразно проявившаяся в многочисленных сочинениях композиторов XX и XXI веков. Художественная ценность парадигмы, образовавшейся на почве музыки Баха, так же значима, как и сам первоисточник. Обращаясь к произведениям композитора через монограмму, цитату, аллюзию, авторы так или иначе воплощают баховское «присутствие» в мире, реализуя идею его «вечной жизни» в музыке.

Предлагаемый анализ охватывает небольшой корпус произведений, написанных на хорал «*Es ist genug*» («Довольно, теперь, Господи, возьми душу мою, ибо я не лучше отцов моих» (Третья Книга Царств, 19:4)), сочиненный не Бахом¹, но с его легкой руки получивший символическое значение в музыкальной культуре разных эпох. Погребальное песнопение каждый композитор использовал именно в этом значении, несмотря на стиливые и жанровые различия. К нему обращались Р. Вагнер, А. Берг, Э. Денисов, Ф. Караев² и другие композиторы³.

В Кантате BWV 60 Баха «*O Ewigkeit, du Donnerwort*» («О вечность, громовое слово») представлен диалог Страха и Надежды⁴. Суть его — размышления о бренности человека пред лицом вечности⁵. Напев использован во всех частях кантаты, но особо важное значение получает в заключительном хорале. Мотив звучит в инструментальном вступлении, предваряя диалог Страха (партия альты) и Надежды (партия тенора). Повторы каждого звука символизируют трепет и страх (пример 1).

Пример 1. И. С. Бах. Кантата BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort». Вступление



Подобные структуры Бах нередко использует в кантатах (А. Швейцер их называет «мотивами тревоги» [10, 385–386]). Следующий за вступлением контрапункт Надежды и Страха отражает напряженность мыслей и чувств, испытываемых человеком, размышляющем о вечности.

Страх: О вечность, слово паче грома!
 О меч, пронзающий душу!
 О начало без конца!
 О вечность, время без времени!
 От великой печали
 не знаю я, куда деваться мне.
 Моё смятенное трепещет сердце,
 язык мой прильнул к гортани моей.

Надежда: Уповаю на спасение Твоё, Господи!⁶

В последующих номерах мотив преобразуется: в него включаются мелкие детали, обретающие важное значение для заключительного хора (пример 5). Так в речитативном диалоге № 2 на словах Страха «O schwerer Gang» («О тяжкий путь») звучит целотонный ход, представленный тремя звуками (fis-gis-ais) вместо четырех, гармонизованными в h-moll (а не в D-dur, в соответствии с тональностью кантаты), однако мелодическая линия уже предвещает его окончательный вариант (см. пример 4). Это один из характерных баховских приемов, заключающийся в постепенном накапливании элементов темы в разных слоях фактуры (нередко в заключительной фуге собираются «рассеянные» по разным частям композиции «предвестники»)⁷. Постепенно напев обретает все более трагичное звучание, усиливающееся в последующем дуэте альта и тенора — центральном номере кантаты (пример 2).

Пример 2. И. С. Бах. Кантата BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort». Дуэт № 3



Разворачивается трагически неразрешимый речитативный диалог. Однако в следующем диалоге (№ 4) Бах включает голос Святого духа (тембр баса), который произносит слова, заимствованные из Откровения Иоанна Богослова. Бах вводит их постепенно, сначала в краткой реплике «Блаженны мертвые», затем — «Блаженны мертвые, умирающие в Господе», наконец, полную фразу: «Отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе» (Откр. 14 :13).

Ариозо баса чередуется с речитативами альты. Здесь ярко проявляются различия между интонациями Страха (тонально неустойчивыми, часто основанными на тритонах и уменьшенных структурах в мелодии) и Святого Духа (тонально определенными, опирающимися на размашистые и твердые кварто-квинтовые ходы).

В самом конце речитатива в партии альты (Страх) заключительная интонация повторяет мотив вступления (пример 3), после чего заключительный хорал звучит в обновленном интонационном варианте (со звуком *ре-диез* — пример 4).

Пример 3. И. С. Бах. Кантата BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort». Речитатив № 4



Пример 4. И. С. Бах. Кантата BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort». Заключительный хорал

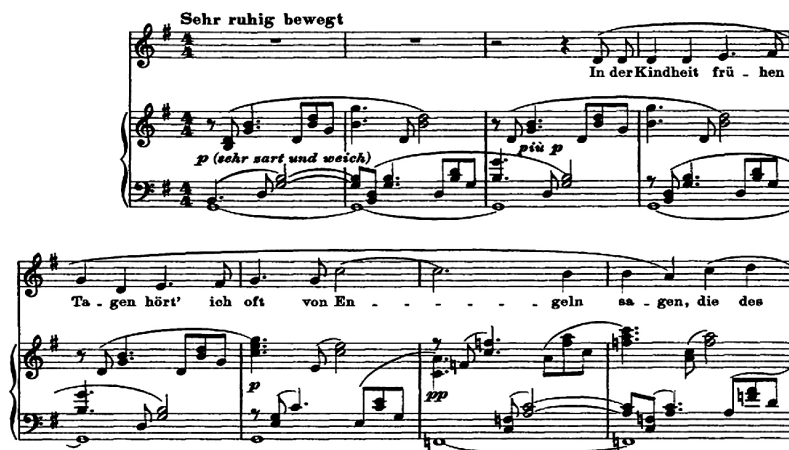
Это сопоставление двух вариантов звука *ре* в напеве очень важно: мотив в лидийском ладу, состоящий из целых тонов, звучит необычно для того времени. Между крайними звуками хода возникает напряженный тритон. Две версии напева создают ощущение резкого преобразования (на самом деле исподволь подготовленного разными вариантами мелодии). Однако не

вполне ясно: Страх побежден или усилен — и то и другое ощущение может быть воплощено целотонным ходом в восходящем движении, что, в свою очередь, передает нечто неуклонное. Чувство победы тоже нередко несет в себе внутреннее напряжение. Двойственность существует и на тональном уровне: D-dur — в начале кантаты вплоть до речитатива № 4 (пример 3) и A-dur в заключительном хорале. Краска изменилась, но напряжение усилилось, и это особенно заметно, если учесть гармонизацию: тоника A-dur звучит на первом звуке и доминанта cis-moll на четвертом (*ре-диез*). В следующей строфе звук *ре-диез* гармонизован уменьшенным трезвучием, благодаря чему напев обретает вопросительную интонацию. Очевидно, идея Баха — показать противоречие, лежащее в основе человеческих размышлений о сущности бытия: страх смерти и надежда на вечную жизнь, существующие в неразрывной связи с друг с другом, отражены в кантате Баха в полной мере.

Напев «*Es ist genug*» использован в вокальном цикле Р. Вагнера «Пять песен на слова Матильды Везендонк», являющимся памятником любовных чувств композитора к Матильде — вдохновительнице оперы «Тристан и Изольда». Музыкальное воплощение стихотворений отчасти предвосхищает ряд мелодий «Тристана», однако напев «*Es ist genug*», присутствующий в каждой песне либо в качестве начального импульса (№№ 5–6), либо в виде присоединяющейся интонации (№ 8), определяет, скорее, философско-религиозный смысл вагнеровского цикла⁸, одновременно представляющий собой музыкально-романтическое послание, адресованное прекрасной возлюбленной.

В первой песне «Der Engel» («Ангел») напев открывает цикл, сопутствуя романтическому портрету возлюбленной (пример 5). Чистая палитра разных версий G-dur'ного трезвучия определяет светлый, искрящийся, оттененный миксолидийскими вкраплениями, колорит⁹. Звуковое воплощение напева, включая гармонизацию, тональности, фактуру в следующих номерах будет различным — в соответствии с меняющимся содержанием и лейтмотивной техникой, применяемой Вагнером.

Пример 5. Р. Вагнер. «Der Engel» (Ангел)



Во второй песне «*Stehe still!*» («Стой!») использованы слова *Ewigkeit* (вечность), первое в названии баховской кантаты № 60, и *genug* (довольно) — ключевое слово заключительного хора (пример 6).

Мчит, ревет колесо времени,
 Вы, что измеряете вечность;
 Сверкающие сферы в огромной вселенной,
 Вы, что окружаете нашу земную сферу;
 Вечное творение — прекрати:
Довольно становиться, позволь мне быть!
 Когда глаз блаженно смотрит в глаза,
 Когда душа тонет в душе;
 Когда бытие находит себя в бытии,
 И цель всякой надежды близка,
 Когда губы немы в безмолвном удивлении,
 Когда душа больше ничего не желает:
 Тогда человек постигает след **Вечности**,
 И разгадывает твою загадку, святая Природа!

Эти слова не «привязаны» к напеву, но вполне объясняют его использование в связи с меняющейся палитрой в сторону ее драматизации.

Пример 6. Р. Вагнер. «*Stehe still!*» (Стой!)



В песне № 3 «*Im Treibhaus*» (В теплице), как и в последующих, напев вариантно трансформируется — ритмически, мелодически, тонально, а в песне № 4 «*Schmerzen*» (Скорби) обретает нисходящий абрис, что соответствует содержанию поэтического текста.

Пример 7. Р. Вагнер «*Schmerzen*» (Скорби)



В заключительной песне №5 «Träume» (Грезы) напев возвращается к своему исходному варианту, но вновь преображается, обретая хроматический облик, соответствующий состоянию грез (пример 8).

Пример 8. Р. Вагнер. «Träume» (Грезы)

(immer mehr nachlassend)

-grüßt, daß sie wach - sen, daß sie blü - hen, träu - mend spen - den ih-ren

p dolce

p (weich)

Duft, — sanft an dei - ner Brust ver - glü - hen, und dann sinken in die

p più p

Лютеранский напев вносит в романтический мир чувств религиозный оттенок, где любовные переживания соседствуют с философскими размышлениями. Вагнеровская лейтмотивная техника, модифицирующая его в разных вариантах звучания (фактически вариациях), предвосхищает и отчасти реализует последующие интерпретации напева, представленные темой с вариациями у А. Берга и Э. Денисова, рассматриваемые далее.

Во второй части скрипичного концерта А. Берга используются вариации на хорал «Es ist genug» (пример 9).

Пример 9. А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром. Вторая часть

cantabile

sul G

p

Написанный по случаю смерти 18-летней девушки по имени Манон¹⁰, концерт носит название «Памяти ангела» (вспомним, что первая песня вагнеровского цикла называется «Ангел»). Это глубоко личностное сочинение, окрашенное в трагические тона, в котором партия солирующей скрипки символизирует не только прекрасный образ девушки, но и голос души самого композитора, тяжело пережившего смерть близкого человека. Учитывая повод написания концерта, его концепцию, можно говорить о том, что Берг адресует восприятие к кантате Баха в целом, поскольку она предназначена для заупокойной службы.

Тема хорала, звучащего во второй части, складывается постепенно: поначалу мотив включен в состав другой темы, впоследствии он отделяется в самостоятельную структуру: целотонный ход четырех звуков (*h-cis-es-f* — пример 10) содержится в заключительной части главной темы концерта.

Пример 10. А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром.
Первая часть



Прежде чем превратиться в автономную тему хорала, этот ход постоянно преобразовывается. Сам по себе принцип зарождения и постепенного накопления элементов будущей темы, как уже отмечалось, был характерен для Баха, что проявилось в кантате BWV 60. В концерте мелодический рисунок, фактура, ритмика и графика меняются. В первой части он появляется в партии скрипки в изломанном виде:

Пример 11. А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром.
Первая часть. Andante



Можно наблюдать тембровые варианты звучания мотива в партии виолончели, например, а также версии его нисходящего движения (пример 12), как это было у Вагнера (см. пример 7).

Пример 12. А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром.
Первая часть. Andante



Графика восходящих и нисходящих версий будущей темы хорала соответствует абрису главной темы концерта, ее симметрично противоположным мелодическим линиям, каждая из которых в дальнейшем получает самостоятельное развитие.

Появление хорала «*Es ist genug*» во втором разделе (Adagio) второй части является результатом предшествующего «накопления» его мелодических интонаций. Этот процесс можно уподобить форме темы с вариациями, но в обратном порядке: сначала вариации, потом тема. Однако после того как тема, наконец, прозвучала, Берг представляет вариации на хорал. Скри-

пичный концерт оказался произведением не только виртуозно ориентированным, но и утонченно лирическим, изысканно-хрупким и одновременно философски-мистериальным. Адресация к хоралу обернулась адресацией и к методам работы с ним, к жанру хоральной обработки, как и к постепенному «выращиванию» (технически и по смыслу) темы хорала с помощью излюбленного баховского принципа тематического развития. Вариации на хорал — жанр, занявший почетное место у всех барочных композиторов, особенно у И. С. Баха.

Сочетание серийного метода с тональностью и мелодичностью самой ткани, подчеркнутой тембром скрипки, значительно расширило границы жанра. Об этом, в частности, пишут Ю. Векслер [3], [4], И. Гребнева [7] и другие исследователи. В вариациях на хорал Берга участвует и главная тема концерта, контрапунктирующая напеву «*Es ist genug*».

Существует подтекстовка хорала, как и у Брамса во второй части фортепианной сонаты ор. 1 C-dur. Непроизносимый, но подразумеваемый текст фактически выполняет роль скрытой программы. Сохраняя поначалу баховскую гармонизацию и прекрасно сочетая скрипки с низкими деревянными духовыми, Берг воспроизводит органное звучание, погружая восприятие в пространство заупокойной службы, храмового отпевания с помощью тембров. Хорал символизирует важнейшую мысль о вечном покое.

Словно продолжая эту мысль, Э. Денисов написал свои вариации на тему хорала «*Es ist genug*» для альты и камерного ансамбля. Примечательно, что композитор воплощает и стилистику Берга: как и Берг, он использует гармонизацию Баха, создавая своего рода обработку обработки. Тембр солирующего альты продолжает традицию берлиозовского «Гарольда в Италии».

Как известно, Э. Денисов в своем творчестве проявил необыкновенную способность «вживания» в другой стиль, «вхождения» в иное художественное пространство. Это дарование ярко проявилось в досочинении оперы-драмы Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения» и оперы Дебюсси «Родриго и Химена», а также в технике комментирования, примененной в «Партите», основанной на Партите d-moll для скрипки И. С. Баха¹¹. Этот своеобразный метод глубинного «анализа» чужого языка проявился и в Вариациях на хорал «*Es ist genug*». Используя «технику комментирования»¹², которая допускает сохранение первоисточника, погруженного в новый (комментирующий) материал, Э. Денисов воспроизводит барочный принцип, вновь отсылающий к хоральным обработкам Баха.

Вариации на заимствованную тему — жанр, к которому композитор испытывал постоянный интерес, создав помимо Вариаций на тему «*Es ist genug*» Вариации на тему канона Гайдна «*Tod ist ein langer Schlaf*» для виолончели с оркестром, Вариации на тему Генделя для фортепиано, Вариации на тему Экспромта Шуберта As-dur для виолончели и фортепиано и Вариации на тему Моцарта для восьми флейт.

В вариациях на тему «*Es ist genug*» Денисова, несмотря на стилистическую близость к Бергу, несколько иной принцип работы с самой темой: сначала она появляется в основном, цитатном варианте и баховской гармонизации (1-й такт примера 13). У «комментирующего» альта другая мелодия, близкая хоральной, но самостоятельная.

Пример 13. Э. Денисов. Вариации на тему хорала «*Es ist genug*»



В дальнейшем именно она развивается в партии солирующего инструмента (примеры 13–15). Разделение музыкальной ткани на разные (при этом близкие) смысловые сферы характерно для хоральных обработок, где сам хорал олицетворяет божественное начало, а комментирующие голоса — отклик человеческой души.

В процессе развития свободный голос альты сохраняет свою автономию, порой приближаясь к основной теме. Его отличительная особенность заключена в мелодическом обороте с уменьшенной терцией ($b-gis-a$)¹³:

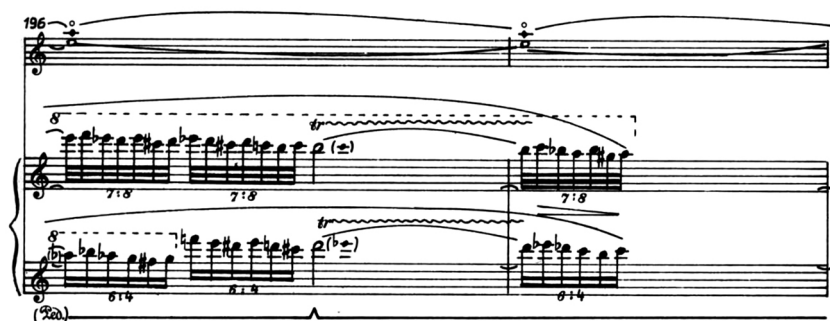
Пример 14. Э. Денисов. Вариации на тему хорала «*Es ist genug*»



Тема хорала тоже изменяется: она дробится, распадается на отдельные фрагменты, которые далее подвергаются фактурной, ритмической и тембровой обработке. Особую роль играет полифоническая работа — новые подголоски, имитации; они приводят к деформации самой темы. Приоритетной становится работа с краской, тембром.

Адресуя восприятие к католической службе, Денисов прибегает к имитации органного звучания, характерного для баховской кантаты и воспроизведенного Бергом в скрипичном концерте. Постепенно «орган» уступает место иным тембрам. Красивые трелеобразные переливы голосов деревянных духовых «растворяют» мелодию хорала. Так осуществляется драматургический поворот в концепции цикла. Этому предшествует постепенный уход от рельефного тематизма, соответственно, от темы «*Es ist genug*»; свободные импровизационные пассажи в партии альты осуществляют переход в иное пространство.

Пример 15. Э. Денисов. Вариации на тему хорала «Es ist genug»



«Отрыв» от хоральной мелодии символизирует воспарение человеческого духа, постепенный уход в небытие, в мир иной — прекрасный, райский, ангельский. Это, несомненно, другая интерпретация хорала. Трагический оттенок, если и существовал *a priori*, учитывая предназначение напева, его заупокойный смысл, наиболее ярко проявившийся в концерте Берга, то в Вариациях Денисова он в полной мере раскрывает слова апостола Иоанна Богослова: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» [Откр. 21: 4].

Итак, разные сочинения представляют разные интерпретации «*Es ist genug*»: аскетичную у Баха, любовно-романтическую у Вагнера, трагическую у Берга и концепцию преодоления страха смерти у Денисова. Тем не менее между всеми этими (и другими) сочинениями, использовавшими данный напев, несомненно, существуют связи. Напев, продвигаясь маршрутами истории и сохраняя свою первоначальную сущность, всякий раз раскрывает новые смыслы, продолжая свой путь в бесконечность.

Один из таких путей привел Фараджа Караева к сочинению для инструментального ансамбля и магнитной ленты (1993), написанному в технике коллажа. Коллаж состоит из автоцитат, смысл которых — создать автопортрет композитора. Переосмыслив слова «*Es ist genug*» в вопрос: «*Ist es genug?...*», Караев придал названию ироничный характер. Совершенно очевидна адресация к прошлому, указывающая на связь всех текстов между собой. Мысль о смерти как неизбежном присутствует и в этом сочинении и при этом содержит в себе театрално-ритуальную составляющую.

Анализируя специфику этого сочинения, М. С. Высоцкая подчеркивает: «Подобно многим сочинениям Караева, этот опус не начинается и не заканчивается строго регламентированной партитурной музыкой. Точнее сказать, он не завершается вовсе <...> в последних тактах партитуры это действие сворачивается и вновь становится недоступно постороннему наблюдателю — со стуком захлопнута крышка рояля, пианист остается на сцене и слушает резонирующий отзвук до полного его растворения в тишине» [6, 399]. Под действием, в частности, подразумевается траурная процессия музыкан-

тов, они хоронят ... контрабас. Трагедия-фарс облечена в соответствующий ритуал: звучание медных инструментов, контрапунктирующих виолончели, характерный темпоритм, остинато большого барабана, всхлипывающие интонации виолончели, задержавшейся на сцене, далее уход дирижера и громко захлопывающаяся крышка рояля, вызывающая ассоциацию с крышкой гроба. Главная же мысль, несмотря на заданную иронию и подчеркнутую театральность, заключается в том, что «смерть реальна, как и реально ее ожидание» [6, 401].

Композитор не использует сам напев «*Es ist genug*», но обращается к его смыслу, парадоксально интерпретируемому. Автором отражена не только мысль о смерти, но и ее предчувствие. Эта смысловая линия поручается виолончелисту. Его нервно-экзальтированная игра на инструменте, манера поведения, выражение лица свидетельствуют о чрезвычайной тревоге, испытываемой им. Словно не находя себе места от волнений и страхов, он постоянно перемещается в пространстве сцены и зала. В «похоронной» процессии виолончелист не участвует, а лишь реагирует на происходящее, оставаясь на сцене сначала вместе с дирижером, потом в полном одиночестве. По словам М. С. Высоцкой, «Сценическая рассредоточенность действия — характерный признак авангардистского театра, в котором главенствующая роль отведена пластике, жесту, звуку, реальности физического присутствия актера» [6, 403].

Несмотря на различие трактовок, между всеми произведениями существует связь, образовавшаяся на почве использования одного и того же источника — хорала «*Es ist genug*».

Бесчисленные связи между текстами создают предпосылки к тому, что Р. Барт называл «задумчивостью» текста, определяя сущность этого явления следующим образом: «Подобно маркизе, классический текст задумчив: переполненный смыслами <...>, он, похоже, хранит про запас некий последний смысл <...>. Подобно тому, как задумчивое выражение лица подсказывает нам, что человек переполнен с трудом сдерживаемой речью, система знаков текста <...> предусматривает и знак его полноты: подобно лицу, текст <...> начинает обозначать собственную выразительность, обретает внутреннее пространство <...>. О чем вы задумались? — хочется спросить у классического текста <...> он не отвечает вовсе, увенчивая смысл заключительным аккордом — многоточием» [1, 129].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. — Москва: Композитор, 1998. — 343 с.
2. Барт Р. S/Z. — Москва, 2001. — 384 с.
3. Векслер Ю. С. Камерный концерт Альбана Берга: между игрой, памфлетом и приношением // Журнал Общества теории музыки: МГК им. Чайковского. — 2021. — № 3 (35). — С. 8–19.
4. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время. СПб.: Композитор, 2009. — 1136 с.
5. Веришко О. В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва: 2004. — 32 с.

6. *Высоцкая М. С.* Между логикой и парадоксом: Композитор Фарадж Караев. — Москва, 2012. — 568 с.
7. *Гребнева И. В.* Скрипичный концерт в творчестве мастеров нововенской школы : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание степени доктора искусствоведения. — Москва: 2011. — 40 с.
8. Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений. Пер. и предисловие и. П. Мещеринова. — Москва, 2011. — 561 с.
9. *Стогний И. С.* Клавирные токкаты И. С. Баха: от смысловой полифонии к полифонии форм // *Pax sonoris: История и современность (Памяти М. А. Этингера): научный журнал.* Вып. 3. — Астрахань, 2008. — С.157–162.
10. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — Москва: Музыка, 1965. — 728 с.

REFERENCES

1. *Aranovskij M. G.* Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva [Aranovsky M. G. Music text. Structure and properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
2. *Bart R. S/Z.* [Bart R. S/Z]. Moscow, 2001. 384 p.
3. *Veksler Y. S.* Kamernyj koncert Al'bana Berga: mezhdru igroj, pamfletom i prinosheniem // *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Veksler Y. Alban Berg's Chamber Concert: between the game, pamphlet and offering // *Journal of the Society of Music Theory*] MGK im. Chajkovskogo, 2021. № 3 (35). P. 8–19.
4. *Veksler Y. S.* Al'ban Berg i ego vremya [Veksler Y. Alban Berg and his Time] SPb.: Kompozitor, 2009. 1136 p.
5. *Verishko O. V.* Kompozicii i intertekstual'noj model'yu v svete hudozhestvennoj sistemy E. V. Denisova [Verishko O. Compositions with an intertextual model in the light of the artistic system of E. V. Denisov]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of the dissertation for the degree of candidate of art criticism]. Moscow, 2004. 32 p.
6. *Vysockaya M. S.* Mezhdru logikoj i paradoksom: Kompozitor Faradzh Karaev. [Vysotskaya M. Between logic and paradox: Composer Faraj Karaev]. Moscow, 2012. 568 p.
7. *Grebneva I. V.* Skripichnyj koncert v tvorchestve masterov novovenskoj shkoly. [Violin concerto in the works of masters of the Novovenskaya school] Avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni doktora iskusstvovedeniya [Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of art history]. Moscow, 2011. 40 p.
8. *Iogann Sebast'yan Bah.* Teksty duhovnyh proizvedenij. Per. i predislovie i. P. Meshcherinova [Johann Sebastian Bach. Texts of spiritual works. Per. and preface by P. Meshcherinov]. Moscow, 2011. 561 p.
9. *Stognij I. S.* Klavirnye tokkaty I. S. Baha: ot smyslovoj polifonii k polifonii form // *Pax sonoris: Istoriya i sovremennost' (Pamyati M. A. Etingera)* [Stogniy I. I. S. Bach's clavier toccatas: from semantic polyphony to the polyphony of forms // *Pax sonoris: History and Modernity (In memory of M. A. Etinger): nauchn. zhurnal* [Scientific journal. Issue 3]. Astrakhan, 2008. P.157–162.
10. *Shvejcer A.* Iogann Sebast'yan Bah [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1965. 728 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Напев принадлежит Иоганну Але — церковному музыканту из Мюльхаузена, которого позднее на этом посту сменил Бах.
- ² Фарадж Караев в одном из своих сочинений переосмысливает слова «Es ist genug» в «Ist es genug?..», хотя напев хорала не использует. Об этом см. в конце настоящей статьи.
- ³ К хоралу «*Es ist genug*» обращались: Б. А. Циммерман в сочинении для двух чтецов, баса и оркестра на слова книги Экклезиаста «*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*» («И обратился я и увидел всякие угнетения, какие делаются под солнцем» — 1970);

Р. Щедрин в «Музыкальном приношении для органа и девяти духовых»; Д. Смирнов «It is enough» в электроакустической композиции.

- ⁴ Это указано в полном названии кантаты: «O Ewigkeit, du Donnerwort. (Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung)».
- ⁵ Данное название, дважды использованное Бахом (в кантатах № 20 и № 60), заимствовано из лютеранского песнопения Иоганна Риста — священника и поэта XVII в.
- ⁶ Эти слова Надежды заимствованы из Псалма (118:166): «Уповаю на спасение Твоё, Господи, и заповеди Твои исполняю».
- ⁷ О предвестниках темы заключительной фуги в клавирных токкатах Баха см. статью И. С. Стогний [9].
- ⁸ Порядок песен: «Der Engel», «Stehe still!», «Im Treibhaus», «Schmerzen», «Träume».
- ⁹ В заключительном хорале кантаты использовался лидийский лад, образующий целотонный звукоряд.
- ¹⁰ Манон Гроссес — дочь Альмы Малер от ее последующего брака.
- ¹¹ К подобным композициям относятся «Пять каприсов Паганини» для струнного оркестра Э. Денисова.
- ¹² Термин по отношению к композиторскому методу Э. Денисова принадлежит О. Веришко [5].
- ¹³ Важно отметить, что цикл не обладает классической структурой, в которой существует членение на вариации, он разворачивается свободно. О наступлении очередной вариации свидетельствует лишь более или менее очевидное изменение фактуры (присоединяются новые голоса) или появление характерного приема (в ряде вариаций — трели).