



УДК 78.02

СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВРЕМЕНИ: «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ» БЕНТА СЁРЕНСЕНА

С. В. ДУДОЛАДОВА, Е. Г. ОКУНЕВА

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 185031, Петрозаводск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Во второй половине XX – начале XXI веков жанр пассионов переживает подлинное возрождение. Композиторы стремятся наполнить его новым содержанием, обновить его композиционную структуру. К сочинениям, демонстрирующим оригинальный подход к жанру, принадлежат «Страсти по Матфею» датского композитора Бенга Сёренсена, мировая премьера которых состоялась в Осло в 2021 году. В данной статье раскрывается специфика художественной концепции произведения, предпринимается анализ его образной сферы, композиционных и драматургических особенностей. Показано, что в основе замысла лежит паломничество, путешествие в прошлое, к распятию, и обретение веры. Специфику сочинения определяет драматургическая двуплановость, реализующаяся на разных уровнях: в либретто – через компоновку духовных и светских текстов на латинском и английском языках; в образной сфере – через наличие двух тематических линий (любви духовной и чувственной) и двух времён (прошлого и настоящего); в музыкальном языке – посредством совмещения разных композиторских техник (тональности и сонорики) и разнородного стилистического материала (своего и чужого). В итоге произведение Б. Сёренсена предстаёт как многокомпонентное художественное целое, в котором божественное и человеческое, личное и всеобщее отражаются сквозь призму времени и диалога культур.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: музыка XXI века, Бент Сёренсен, датская академическая музыка, пассионы, «Страсти по Матфею».

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THROUGH THE PRISM OF TIME: THE MATTHEW PASSION BY BENT SØRENSEN

S.V. DUDOLADOVA, E.G. OKUNEVA

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk, 1850310, Russian Federation

ABSTRACT. In the second half of the 20th and early 21st centuries, the genre of passions is experiencing a revival. Composers implement its new implementation by updating its compositional structure. To compositions, illnesses with an original approach to the genre, transport “Matthew Passion” by the Danish composer Bent Sørensen, the world premiere took place in Oslo in 2021. The article reveals the specifics of the artistic concept of the work, analyzes its figurative sphere, compositional and dramatic features. The idea is based on a pilgrimage, a journey into the past, to the crucifixion, and gaining faith. The specificity of the work is determined by the dramatic duality, which is realized at different levels: in the libretto – through the arrangement of spiritual and secular texts in Latin and English; in the figurative sphere – through the presence of two thematic lines (spiritual and sensual love) and two times (past and present); in the musical language – by combining different compositional techniques (tonality and sonorics) and heterogeneous stylistic material (one’s own and someone else’s). As a result, Sørensen’s work appears as a multi-component artistic whole, in which the divine and human, personal and universal are reflected through the prism of time and the dialogue of cultures.

KEYWORDS: music of 21st century, Bent Sørensen, Danish academic music, passions, “St. Matthew Passion”.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Бент Сёренсен¹ – один из ведущих датских композиторов нашего времени, получивший международное признание благодаря своим уникальным композициям и самобытному мироощущению. Его сочинения отмечены рядом престижных наград: в 1996 году Б. Сёренсен завоевал музыкальную премию Северного совета за концерт для скрипки с оркестром “Sterbende Gärten”, в 2018 году он удостоился американской премии Гравемайера за тройной концерт “L’isola della città”. В настоящее время композитор является приглашённым профессором Королевской академии музыки в Лондоне, преподаёт композицию в Королевской датской консерватории в Копенгагене и руководит Обществом датских композиторов.

Музыка Б. Сёренсена по своему настроению созерцательная, глубоко печальная и ностальгическая. Тишина, мечтания, призрачные образы, идеи распада и разложения стали эстетической основой творчества композитора. Поэтику его музыки очень точно уловил норвежский композитор Арне Нордхейм, который после прослушивания одного из сочинений сказал: «Это напоминает мне о том, чего я никогда не слышал» (цит. по: [4]).

На всём протяжении творческого пути Б. Сёренсен писал произведения в самых различных жанрах и для самых разнообразных коллективов: от оперы и оркестровых композиций до сольных, ансамблевых и хоровых сочинений. При этом жанровые особенности многих его опусов не оставались в полной мере в рамках традиции. Они переосмысливались и в значительной степени модернизировались.

На всех этапах своего композиторского пути Б. Сёренсен обращался к хоровой музыке. Данная сфера представлена как программными сочинениями романтической направленности, так и опусами духовной тематики – например, хоровые пьесы “Lacrimosa” (1985), “Recordare” (1987), “Benedictus” (2006), “Crucifixus” (2015), “Miserere” (2017). Кульми-

нацией и итогом изысканий Б. Сёренсена в хоровом искусстве стали «Страсти по Матфею».

Идея написать «Страсти» возникла у композитора в 2014 году, однако замысел воплотился не сразу. Несколько последующих лет он интенсивно работал, создал немало произведений в многообразных жанрах, в том числе ряд хоровых пьес, которые воспринимал как «ступеньки» к заветной цели – сочинению «Страстей». В этих опусах откристаллизовывались настроения и образы будущего вокально-драматического произведения.

Впоследствии, когда появилось больше времени и возможностей (он заручился поддержкой Международного фестиваля церковной музыки в Осло и Датского национального симфонического оркестра), Б. Сёренсен непосредственно приступил к работе над сочинением. В 2018 году, имея уже достаточное количество чернового музыкального материала, он связался с Якобом Хольце – датским оперным певцом, который ранее написал либретто для «Страстей по Иоанну» Свена Сандстрёма², показал ему уже готовые фрагменты и попросил составить текст, изложив свой замысел.

Мировая премьера «Страстей по Матфею» состоялась 28 марта 2021 года в Осло в рамках Международного фестиваля церковной музыки. Сочинение исполнили ансамбль “Allegria” и Норвежский хор солистов под руководством дирижёра Греты Педерсен. Критика высоко оценила пассионы Б. Сёренсена, обозначив их как **opus magnum** в его творчестве.

Цель данной статьи – выявить характерные особенности гармонического языка, драматургии и трактовки жанра в музыке «Страстей по Матфею» Б. Сёренсена. Данное произведение ранее не анализировались ни в зарубежном, ни в отечественном музыкознании, что определяет научную новизну работы.

¹ Бент Сёренсен (Bent Sørensen) родился 18 июля 1958 года в городке Боруп. В 1983–1987 гг. изучал композицию у Иба Нёрхольма в Королевской датской консерватории в Копенгагене, а в 1987–1991 у Пера Нёргора в Королевской музыкальной академии в Орхусе.

² Свен Сандстрём (Sven-David Sandström, 1942–2019) – шведский композитор. Обучался в Стокгольмском университете как музыковед и в Королевском стокгольмском музыкальном колледже как композитор. В своём творчестве он синтезировал элементы минимализма, джаза и поп-музыки. Ряд его произведений вдохновлён музыкой И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г. Пёрселла.



Пассионы – достаточно древний жанр, который за время своего существования претерпел немало изменений. Как известно, страсти возникли на основе католического богослужения, проводимого в течение Страстной недели, и вошли в церковный обиход ещё в IV столетии. Первоначально они исполнялись одним солистом, затем, по мере обособления реплик отдельных персонажей, в виде диалога солистов и хора, в XVII веке добавилась практика инструментального сопровождения. Расцвет жанра пришёлся на XVIII столетие – его вершинными образцами по сей день считаются «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» И.С. Баха.

В XIX веке пассионы утратили своё значение. Однако новую жизнь жанр получил во второй половине XX столетия. К нему неоднократно обращались многие известные композиторы, расширяя границы его возможностей и предлагая новые литературные и музыкальные трактовки. Таковы «Страсти по Луке» К. Пендерецкого, «Страсти по Иоанну» А. Пярта, «Страсти по Марку» О. Голихова, «Deus Passus» В. Рима, «Страсти: Ступени посвящения» Г. Шандерля, «Водные Страсти по Матфею» Тань Дуна, «Страсти по Иоанну» С. Губайдулиной, «Страсти по Матфею» Митрополита Илариона (Г. Алфеева), «Страсти по Марку» Ф. Сикстена и т. д.

По мнению исследователя Е. Рау, упомянутые произведения отражают два различных подхода к осмыслению библейского сюжета: социально-нравственный, идущий от «Страстей» К. Пендерецкого, в котором события распятия трактуются как созвучные трагедиям человечества XX века, и религиозно-мистический, акцентирующий духовные образы и использующий различного рода символику (см.: [2; 3]).

«Страсти» Б. Сёренсена примыкают к социально-нравственной линии, но в то же время представляют достаточно индивидуализированную её интерпретацию. Композитор объединяет в своём сочинении духовное и светское начала, что в общем-то было свойственно жанру пассионов, в котором органично сосуществовали эпический, драматический и лирический планы, однако художественная многоплановость приобретает в произведении совершенно оригинальную концепцию.

По словам самого композитора, основу замысла составило своеобразное странствие по уголкам

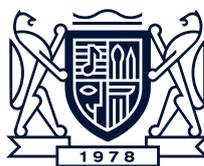
памяти, паломничество. «Идеей моих “Страстей” было путешествие, своего рода распятие, – пояснял Б. Сёренсен в программных заметках. – Путешествие в тумане – к свету и вне его. Путешествие к распятию, но ещё больше путешествие к воскресению. Я почувствовал свою собственную веру, веру в воскресение, а не в смерть и распятие. В музыке – и в моём выборе текстов – кроется также любовная страсть. Не только признание Христа о любви ко всему человечеству через распятие и воскресение, но и простая и прекрасная любовь. Страсть к людям, которых мы любим. Страсть, которую мы испытываем к тому, кого любим» [6].

Цитированные слова свидетельствуют о новой трактовке жанра композитором. Б. Сёренсен остаётся, с одной стороны, в рамках беспристрастного нарратива, а с другой – наделяет пассионы глубоко личной интонацией. Сочетание объективного и субъективного, безусловно, является одной из характерных черт жанра, в котором повествование о прошедших событиях перемежается с личным отношением автора к ним. И всё же введение в драматургический план событий распятия линии чувственной любви определяет новаторский подход Б. Сёренсена к жанру³.

Остановимся подробнее на текстовой основе, наиболее рельефно отражающей художественную концепцию сочинения. Композитор включил в «Страсти» прежде всего библейские тексты на латинском и английском языках – фрагменты из «Евангелия от Матфея», «Евангелия от Иоанна», «Книги пророка Исайи», «Псалтиря царя Давида», «Символа веры». В каждом номере пассионов библейский текст переплетается со светским. В последнем случае Б. Сёренсен использовал стихотворения поэтов XIX и XX веков – Сёрена Ульрика Томпсона, Эмили Дикинсон, Анны Ахматовой, Эдит Сёдергран, Оле Сарвига и Франка Йегера. Все они представлены в переводе на английский язык.

Примечательно, что композитор подобрал светские тексты таким образом, чтобы они оказались

³ Проявление чувственного начала в таком сугубо духовном жанре, как пассионы, отчасти объясняется принадлежностью композитора к лютеранской конфессии, приверженцами которой является большинство граждан Дании. Лютеранство достаточно гибко подходит к решению многих этических вопросов, к которым непримиримо относятся другие религии.



объединены общей тематикой: в выбранных им стихотворениях поднимаются проблемы смерти и бессмертия, одиночества, скитания и отчуждения, боли от потери близкого человека, любви божественной и человеческой, а также поисков веры, на которую можно опереться в самые страшные для человека моменты жизни.

Во многих случаях материал из светских источников содержит аллюзии или метафоры на библейские сюжеты, благодаря чему возникает особая смысловая перекличка текстов. Так, в № 5 (“Crucifixus”) наряду с традиционным «Символом веры»⁴ композитор использует фрагмент из поэмы А. Ахматовой «Реквием». В этом сочинении нашла отражение как личная трагедия поэтессы (три ареста и отбывание в лагерях сына Льва Гумилёва, арест мужа Николая Пунина), так и народная, затронувшая судьбы людей в годы сталинских репрессий.

В избранном Б. Сёренсеном тексте явно прослеживаются аллюзии на распятие Христа: героиня ахматовской поэмы оказывается неотделима от образа Богородицы, скорбно смотрящей на мучения своего умирающего сына:

Текст, использующийся в номере, на английском языке

They led you away at dawn,
I followed you like mourner.
The deathly sweat
on your brow.

Оригинал на русском языке

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла.
...
На губах твоих холод иконки,
Смертный пот на
челе... Не забыть!

События распятия, таким образом, у Б. Сёренсена рассматриваются словно бы сквозь призму двух измерений – евангельского прошлого и трагического настоящего, через личную судьбу и судьбы тысяч невинно убиенных людей.

В № 7 смысловым контрапунктом к библейским строкам “From the sixth hour there was darkness over the land”⁵ выступает фрагмент другого сти-

хотворения А. Ахматовой, написанного в 1933 году, за год до того, как она приступила к работе над «Реквиемом». В данном стихотворении есть отсылка к евангельскому сюжету о наместнике Рима, умывающем руки. Однако композитор не включает её в свой номер. Вместо этого он намеренно соединяет крайние строки первой строфы, усиливая образный контраст между свободой и светом, с одной стороны, тьмой и убийством, с другой:

Текст, использующийся в номере, на английском языке

Wild honey smells like freedom.
Dust –like a ray of sun.
But we learned once and for all
That blood smells only of blood

Оригинал на русском языке

Привольем пахнет
дикий мёд,
Пыль – солнечным лучом.
Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет
только кровь...

В № 9 фрагмент из «Евангелие от Матфея» (“And look, I am with you always, yes, to the end of time”⁶) соединяется со строкой знаменитого стихотворения Эдит Сёдергран «Страна, которой нет»: “I am the one you love and always will love”⁷. Стихотворение включено в посмертный сборник (1925), получивший то же название. В нём отражена тоска по потерянному прошлому, поглощённому вихрем революции и гражданской войны, ощутимо предчувствие скорой смерти поэтессы. Б. Сёренсен, однако, избирает лишь заключительные строки, где к автору обращается младенец Иисус. Они наполнены светом и верой, и именно эта надежда, вера в любовь объединяет религиозный и светский источники.

Часть светских текстов не содержит отсылок к евангельским образам. В большинстве своём избранные фрагменты имеют лирическое наклонение и основаны на воспоминаниях о любимой женщине. Прежде всего это касается стихов Сёрена Ульрика Томсена, которые составляют основу крайних частей пассионов Б. Сёренсена.

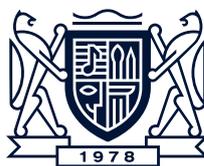
⁴ Текст полностью совпадает с баховским “Crucifixus” из Высокой мессы: “Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est”.

⁵ От шестого же часа тьма была по всей земле («Евангелие

от Матфея», 27:45).

⁶ И Я буду с вами всегда, до скончания веков («Евангелие от Матфея», 28:20).

⁷ Я тот, кого ты любишь и всегда будешь любить.



Отдельного упоминания заслуживают тексты Эмили Дикинсон, одной из самых значительных фигур американской поэзии XIX века, в силу двойственности их трактовки. Личность Э. Дикинсон была окружена ореолом различных мифов и загадок, порождённым добровольным ограждением от внешнего мира и нежеланием публиковать свои творения. Её стихи не соответствовали поэтическим нормам того времени. Они были наполнены мотива-

ми смерти и бессмертия в искусстве, часто носили исповедальный характер и при этом содержали множество метафор.

Б. Сёренсен включил в «Страсти» два стихотворения Э. Дикинсон. В № 4 и № 7 он поместил «Дикие ночи». Текст был написан поэтессой в 1861 году и опубликован лишь посмертно, спустя 30 лет. Ниже приведены оригинал и его переводы:

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод Б. Львова
Wild nights – Wild nights! Were I with thee, Wild nights should be Our luxury!	Дикие ночи – Дикие ночи! Была ли я с тобой, Дикие ночи должны быть Нашей роскошью!	Дикие ночи С тобой вдвоём Богатствам прочим Мы предпочтём.
Futile the winds To a heart in port Done with the compass, Done with the chart.	Беспольные ветры К сердцу в порту Покончено с компасом, Покончено с картой.	Не нужен ветер Тем, кто в порту, И путь их светел Сквозь темноту.
Rowing in Eden! Ah! The sea! Might I but moor To-night in thee!	Гребу в Эдем! Ах! Море! Могла бы я только причалить Сегодня вечером к тебе!	Гребу без карты По морю в рай, И мой причал – ты! Всю забирай!

По мнению западных исследователей, содержание этого стихотворения имеет чувственный характер. Редактор Томас Хиггинсон⁸ изначально даже не собирался публиковать его в посмертном сборнике из-за двусмысленности. Некоторые из зарубежных учёных полагают, что в стихотворении запечатлелась неутолённая человеческая страсть⁹. Другие исследователи, напротив, утверждают, что

текст можно интерпретировать как духовную любовь, единение с Богом, вызывающее нарастающий экстаз¹⁰.

На смысловую двойственность указывает и тот факт, что стихотворение содержит слова, противоположные по своей сущности. Так, компас и карта выступают атрибутами рационального постижения мира, а ветер и море символизируют стихию свободы.

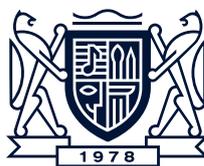
Таким образом, многозначность трактовки «Диких ночей», в которой соединилась и земная, и божественная любовь, наиболее соответствует художественному замыслу «Страстей» Б. Сёренсена.

В № 5 фигурирует другое стихотворение Э. Дикинсон, написанное в 1884 году:

⁸ Томас Вентворт Хиггинсон (1823–1911) – американский министр, унитариец, аболиционист, военный, писатель и критик. Хиггинсон запомнился как литературный наставник Эмили Дикинсон. Они вели переписку с 1862 по 1882 гг. Также Хиггинсон навещал Э. Дикинсон в её доме в Амхерсте. В 1890 году в сотрудничестве с Мейбл Лумис Тодд он опубликовал посмертно стихотворения поэтессы, но не в оригинальном, а в сильно отредактированном виде (пунктуация, рифмы, дикция были исправлены на более «правильные»).

⁹ На любовное переживание указывает использование слова “luxury” (роскошь), которое в викторианскую эпоху связывалось исключительно с чувственными удовольствиями.

¹⁰ Показательно, что в тексте дважды (в крайних строфах) используется слово “thee” (устаревшая форма слова «тебе»), которое вышло из употребления приблизительно в XVII веке и обычно встречается в текстах именно религиозного содержания.



Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод Л. Кириллиной
<p>Not knowing when the Dawn will come, I open every Door, Or has it Feathers, like a Bird, Or Billows, like a Shore.</p>	<p>Не зная, когда наступит рассвет, Я открою каждую дверь. Иль это перья, как у птицы, иль волны, как у берега.</p>	<p>Все двери загодя раскрыв, рассвета жду одна, гадая: птицей он влетит иль хлынет, как волна?</p>

В данном тексте рассвет символизирует одновременно и начало нового времени, и появление новых идей, вдохновения; дверь выступает метафорой сообщения между двумя мирами, готовности воспринять новые изменения. Последние две строки объединяет неразрывность описываемых явлений: перья не могут существовать без птицы, а волны – без берега. Отметим, что в литературе, как, впрочем, и в искусстве в целом образ души нередко получает метафорическое выражение в образе птицы (например, спустившийся с неба Святой дух предстаёт в образе голубя). Соответственно третья строка может интерпретироваться одновременно и как вдохновение, даруемое небесами, и как божественная благодать. Волны и берег олицетворяют материальное начало и в этом смысле противопоставляются духовному. Волны, появляющиеся от порывов ветра, могут символизировать разрушающую стихию. Берег же можно рассматривать как конечную точку путешествия ковчега Ноя, завершение Всемирного потопа и возрождение человечества.

Следовательно, тематика стихотворения также допускает разнообразную трактовку – как религиозную, связанную с ожиданием нового мира, так и светскую, затрагивающую вопросы творческого процесса. Литературный герой не знает, когда наступит «рассвет» и откуда ждать грядущие перемены – с небесной или земной стороны.

Показательно, что в № 5 композитор в одновременности соединяет стихотворение Э. Дикинсон и упомянутый выше фрагмент из «Реквиема» А. Ахматовой. Общим для обоих текстов является слово «рассвет», семантическое наполнение которого, впрочем, различно. У А. Ахматовой – это начало мук и испытаний, пришедших на её долю и её сына, на долю многочисленных женщин и несправедливо арестованных людей. У Э. Дикинсон рассвет нельзя однозначно интерпретировать как благие или разру-

шительные перемены, так как они ещё не наступили. Ключевым является момент ожидания и предположение, откуда придёт так называемый «рассвет» и что он с собой принесёт.

Отметим, что и в других частях пассионов в светских и религиозных источниках нередко обнаруживаются общие слова. Например, в № 4 стихотворение Э. Дикинсон «Дикие ночи» и строки из «Книги пророка Исайи» объединяет использование устаревшего английского оборота “with thee”, а также слова “the sea”. В № 6 ответом на вопрос из ахматовского стихотворения “Who sent him here?” («Кто послал его сюда?») служат строки из «Евангелия от Иоанна»: “Then the world will know that you sent me” («Да познает мир, что Ты послал меня»). В № 7 тексты А. Ахматовой и Э. Дикинсон начинаются с одинакового слова “wild”. В № 9 строки из «Евангелия от Матфея» и из стихотворения Э. Сёдергран включают общее слово “always”.

Итак, текстовую основу «Страстей» Б. Сёренсена составляют религиозные и светские тексты, между которыми возникают параллели и взаимопересечения. Образная сфера при этом оказывается многоплановой, её формируют события распятия, общечеловеческие трагедии XX века, а также композиторская рефлексия, личностное сознание, как бы путешествующее сквозь толщу времени в поисках веры и воскресения.

Произведение состоит из десяти частей (номеров), имеющих программные заголовки: «В завесах тумана», «Бетания», «Псалом», «Дикие ночи», «Распятие», «Плач», «Мрак», «Магдалена», «Снова берег, Галилея», «В туман». Первый и последний номера основываются на сходном поэтическом и музыкальном материале, образуя композиционную арку. Вторая и предпоследняя части отсылают к географическому местоположению событий, описанных в Библии – Вифании и Галилее. Порядок



номеров отражает традиционное последование эпизодов Страстей Христовых. В то же время в каждой части библейские события одновременно представляются как бы отражёнными в зеркале индивидуального сознания. В связи с этим специфику «Страстей» Б. Сёренсена определяет *драматургическая двуплановость*, которая реализуется в разных плоскостях сочинения. Во-первых, как уже указывалось, в произведении сочетаются разнородные тексты – религиозные и светские. Они формируют две различные содержательные сферы, которые можно определить как мир духовной, возвышенной любви и мир человеческой страсти. Во-вторых, в пассионах Б. Сёренсена органично переплетаются два времени: прошлое (события жизни Иисуса Христа) и настоящее (восприятие этих событий самим композитором).

«Страсти» предназначены для ансамбля солистов, двух смешанных хоров и двух струнных оркестров с добавлением духовых и ударных инструментов. Тембровая драматургия также подчиняется идее двуплановости. Анализ показывает, что религиозную сферу композитор воплощает преимущественно в звучании *a cappella*¹¹, тогда как светскую – всегда в инструментальном сопровождении.

В тембровой драматургии важную роль играют регистровые противопоставления, а также идея регистрового восхождения. В № 4 сочетание разных в смысловом отношении текстов («Дикие ночи» Э. Дикинсон и слова из «Книги пророка Исайи») приводит к одновременному развёртыванию двух разнородных музыкальных материалов. Их контраст усилен противопоставлением мужских и женских голосов (солирующие тенор и бас поют слова Исайи, хоры из сопрано и альтов – текст Э. Дикинсон). Идея регистрового восхождения наиболее рельефно представлена в заключительном номере «Страстей». Поначалу в нём доминируют низкие струнные (контрабасы) и мужские голоса (солиру-

ют тенор и бас, к которым присоединяются низкие мужские голоса обоих хоров). В завершении номера преобладает высокое звучание, солируют сопрано и альт¹².

Двойственность характеризует и музыкальный язык пассионов, в котором тональная система совмещается с сонорикой. Это соединение следует считать типичной чертой музыкального высказывания Б. Сёренсена. Критики и музыковеды по отношению к музыке композитора нередко используют эпитеты «ускользающая», «мерцающая», «рассеивающаяся», «исчезающая». Показательно, что все они производны от глаголов, относящихся к семантическим классам движения и состояния, и объединяются признаками ослабевающего качества и неопределённости.

Б. Сёренсен разработал целую систему приёмов для создания «размытости» музыкальных контуров. Например, пассионы начинаются с неоднократно повторяемого трезвучия A-dur в высоком регистре у первого струнного оркестра (что вызывает в памяти начало прелюдии к вагнеровскому «Лоэнгину»), однако почти сразу же терцовая вертикаль из-за мелодизации фактурных голосов «затемняется» побочными тонами. На протяжении дальнейшего развёртывания терцовые конструкции проявляют себя то более, то менее отчётливо. Вступающий на такт позже первый хор опирается на аналогичный гармонический каркас, что и струнные (пример 1¹³), так что между хором и оркестром образуется своеобразная неточная имитация (только имитируется здесь не одноголосная тема, а многоголосная гармоническая вертикаль).

Четвёртый номер «Страстей» обрамлён инструментальным вступлением и заключением, которые поручены двум струнным оркестрам и схожи по музыкальному материалу. Разделы опираются на тональность g-moll, в них используется каноническая техника (пример 2). Однако и то, и другое на слух ощущается слабо, поскольку на первый план выдвигается единый колористический комплекс,

¹¹ Например, заключительный раздел № 1 (на словах “Miserere nostri, Domine”) звучит только у двух хоров, в № 4 слова из «Книги пророка Исайи» поручаются ансамблю солистов *a cappella*, в № 5 текст «Символа веры» на латинском языке представлен лишь в хоровом звучании, таким же образом оформляются тексты из «Евангелие от Иоанна» в № 6 и из «Евангелие от Матфея» в № 7, слова Иисуса на кресте в № 6 появляются без инструментального сопровождения и т. д.

¹² Идея регистрового восхождения не нова. Данный драматургический приём лежит, например, в основе «Реквиема» Д. Лигети (см. об этом: [5]).

¹³ Здесь и далее нотные примеры из «Страстей по Матфею» Б. Сёренсена приводятся по изданию: Sørensen B. St. Matthew Passion: score. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 2019. 154 p.



♩ = c.36

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Chorus I

In the wan - ing light of a late No - vem - ber

con sord. "tarzwolf"

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

Пример 1. Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 1, т. 1–3,
фрагмент партитуры



♩ = 60–72

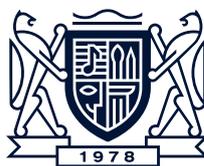
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

I

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

II

Пример 2. Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 4, т. 1–5



пульсирующая краска, безудержный поток, создающий впечатление эмоционального возбуждения. Такой эффект «размытия» достигается посредством подвижного темпа, короткого интервала вступления голосов (в одну шестнадцатую) и не всегда точного соблюдения канонических линий, быстрого чередования близко расположенных звуков (например, *a* и *b*) и их ритмического несовпадения у обоих струнных оркестров. По существу, Б. Сёренсен использует приёмы микрополифонической техники, но на основе тонально организованных линий (голосов).

Отметим, что на уровне музыкального языка также можно говорить о разграничении религиозной и светской сфер. Для первой всегда свойственны опора на ясную тональность и чёткая дифференцированность тонов, вторая представлена более разнообразно – для её характеристики привлекаются и тональные элементы, и сонорика, а, следовательно, её интонационную ауру определяют также тоново недифференцируемые звучания (глиссандо, шумовые эффекты и проч.).

Важную роль в драматургической двуплановости «Страстей» играет взаимоотношение своего и чужого материала, которое определяет связь прошлого и настоящего в концепции сочинения. Музыкальный язык «Страстей», с одной стороны, наполнен цитатами и аллюзиями на чужой стиль (прежде всего баховский), а с другой – автоцитатами. Например, в № 4 в отдельных хоровых голосах возникают распевы, которые иногда буквально совпадают с интонационными ходами баховского «Crucifixus». Приведём примеры этих совпадений (пример 3).

Важнейшей аллюзией является также использование риторической фигуры *passus duriusculus* в партии баса.

В № 5 исходная интонация (малая секунда b^1-a^1) на словах «Crucifixus» создаёт отчётливую аллюзию к начальному мотиву, открывающему одноимённый номер из Мессы *h-moll* И.С. Баха, совпадая с ним и по общим ритмическим контурам (пример 4).

Подлинная цитата используется в № 6 («Плач»). На словах «Боже мой, Боже мой, для чего ты меня оставил!» Б. Сёренсен соединяет тему речитатива

И. С. Бах. Месса *h-moll*, *Crucifixus*

т. 19–21, партия басов



т. 39–40, партия сопрано



Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею», № 4 «Дикие ночи»

Литера I, т. 2–5, партия сопрано



Литера I, т. 2–5, партия альты



Пример 3. Сопоставление партий отдельных голосов в «Crucifixus» из Мессы *h-moll* И. С. Баха и в № 4 из «Страстей по Матфею» Б. Сёренсена

И. С. Бах. Месса h-moll, Crucifixus

т. 19–21, партия басов

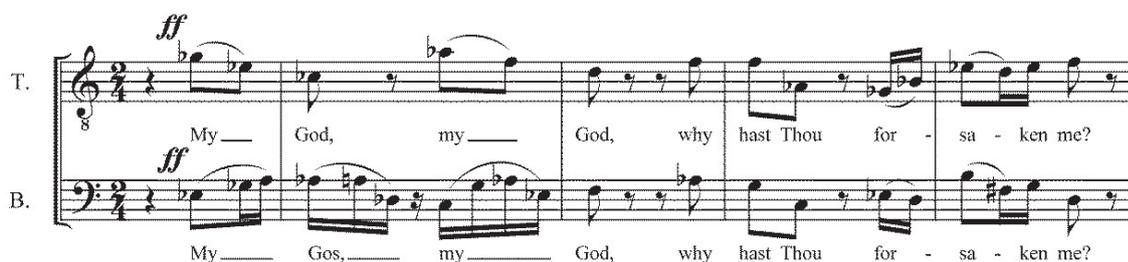


Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею», № 5 «Crucifixus»

Литера I, т. 2–5, партия сопрано



Пример 4. Сопоставление партий отдельных голосов в «Crucifixus» из Мессы h-moll И.С. Баха и в № 5 из «Страстей по Матфею» Б. Сёренсена



Пример 5. Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 6, т. 210–214, партии тенора и баса

из «Страстей по Матфею» И.С. Баха, (партия тенора) со своей собственной (поручена басу) (пример 5).

Из автоцитат отметим, прежде всего, появляющийся в пятой части «Страстей» материал из концерта для аккордеона и струнного оркестра “It is pain flowing down slowly on a white wall” («Это боль, медленно стекающая по белой стене»), созданного композитором в 2010 году. Сочинения связаны не только через общую тему, помещённую в тональность d-moll, но и через способ её подачи. В концерте тема у аккордеона первоначально возникает на фоне шумовых эффектов струнных (пример 6¹⁴), а затем сопровождается пением исполнителей (Б. Сёренсен предписывает музыкантам прекратить игру на инструментах и начать петь с закрытым ртом¹⁵).

Аналогичным образом композитор поступает и в пятом номере «Страстей»: он поручает данный

материал второму хору, который не содержит семантически осмысленного текста, его голоса вокализируют гласную «е» (пример 7).

Автоцитатный материал соединяется с темой “Crucifixus”, звучащей у первого хора (пример 7). Отрывочный характер автоцитатной темы, которая поначалу постоянно разрывается паузами, создаёт эффект припоминания, будто музыка всплывает из глубин подсознания. Показательно, что постепенно личностная сфера вытесняет религиозную, на какое-то время второй хор даже занимает доминирующее положение, и теперь уже первый хор звучит фрагментарно, а потом и вовсе выключается.

Два разнородных материала – аллюзийный баховский и автоцитата – служат олицетворением параллельного течения двух измерений, двух миров – прошлого и настоящего, объективного и субъективного, личного и всеобщего, – каждый

¹⁴ Нотный пример приводится по изданию: Sørensen B. It is pain flowing down slowly on a white wall: for Accordion and Strings: score. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 2011. 62 p.

¹⁵ Краткий анализ концерта представлен в статье Е.Г. Окуновой:

[1]. По мнению исследователя, тембровое преобразование, осуществляемое в этом сочинении, олицетворяет «идею распада, рассогласования и невозможности высказывания, <...> осознание пропасти между миром прошлого <...> и миром настоящего» [там же, с. 104–105].



Пример 6. Б. Сёренсен. “It is pain flowing down slowly on a white wall”, т. 178–183

из которых то выдвигается на передний план, то удаляется на задний. Важно, что пропасти между этими мирами не образуется. Несмотря на стилистический контраст, оба материала связаны общей интонацией опевания и единой тональностью.

Ещё одна автоцитата используется в седьмом номере «Страстей» («Мрак»). Номер открывается хоровым фугато на словах “From the sixth hour there was darkness over the land”. Тема заимствована Б. Сёренсеном из его тройного концерта “L’Isola della città” (2015), II часть которого начинается с фуги, исполняемой солирующим фортепиано. Конструкция этой части, как, впрочем, и интонационные контуры самой темы, апеллируют к финалу бетховенской фортепианной сонаты (op. 110). Е. Г. Окунева в статье, посвящённой творческому методу Б. Сёренсена, отмечает – композитор переосмыслил архитектуру сонаты, осуществив инверсию формы, что привело к утверждению концепции, прямо противоположной бетховенской. «Если Бетховен возвеличивает силу человеческого духа и его устремлений, – пишет исследователь,

– то Сёренсен показывает могущество природы и времени, способных преобразовать всё, что было создано человеческими усилиями» [1, с. 103].

Существенно, что в хоровом фугато из «Страстей» композитор изменил порядок вступления голосов: если в концерте они следовали в восходящем регистровом порядке, то здесь, напротив, в нисходящем. Более того, фугато исполняют только мужские голоса (тенора и басы в обоих хорах), что при четырёхголосном развёртывании создаёт фактурную вязкость и тесситурную монохромность. Б. Сёренсен применяет также одновременные наложения *crescendo* и *diminuendo* в различных партиях. Такая структурообразующая динамика, имеющая сходство с кирпичной кладкой, уменьшает возможность слуховой дифференциации отдельных голосов, и без того ослабленную тесситурной однородностью. В целом, классическая форма трактуется композитором нетрадиционным образом. С одной стороны, поочерёдное вступление голосов, сливающихся в общей звуковой массе, обеспечивает необходимый эффект наползающего мрака, с другой стороны,

Пример 7. Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 5, т. 61–65

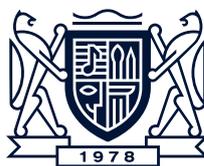
семантическая связь с бетховенской темой, отсылающей к собственному же концерту и появляющейся теперь в контексте страстных событий (а ещё точнее – смерти Христа), заставляет задуматься над тем, к чему привело торжество человеческого духа¹⁶.

Подведём итоги. «Страсти по Матфею» Б. Сёренсена – одно из наиболее значительных произведений не только в датском, но и европейском музыкальном искусстве первой трети XXI века. Сохраняя черты жанрового архетипа, проявляющиеся в опоре на евангельский текст и вокальное интонирование, в художественной многоплановости, объемлющей сакральную, драматическую и лирическую образно-смысловые сферы, композитор в то же время существенно расширяет его художественную концепцию. Евангельские события осмысляются в сочинении сквозь призму диалога двух времён – прошлого и настоящего, оказывающихся созвучными друг

другу. Это находит отражение в объединении различных текстовых фрагментов (религиозных и светских, канонических и поэтических, на латинском и английском языках) и различных музыкально-стилистических пластов. Наряду с этим, евангельские события приобретают в «Страстях» Б. Сёренсена и глубоко личностную интерпретацию, в которой провозглашается единство любви религиозной и чувственной. Такой взгляд обусловлен лютеранской конфессией, к которой принадлежит почти 90 % населения Дании. В лютеранском вероучении чувственность является важнейшим аспектом человеческой жизни, через который возможно достижение подлинной духовности.

Таким образом, прошлое и настоящее, личное и всеобщее, божественное и человеческое оказываются неразсторжимо связанными в художественном пространстве сочинения Б. Сёренсена. Так путь к распятию-отчаянию становится путём к воскресению-обновлению.

¹⁶ Отметим, что согласно лютеранскому вероучению, возвеличивание человека, его обращённость к самому себе отдаляет его от Бога.



ЛИТЕРАТУРА

1/ Окунева Е.Г. Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 93–108.

2/ Рау Е.Р. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российский государственный педагогический институт имени А.И. Герцена. СПб., 2018. 329 с.

3/ Рау Е.Р. Пассионы: история и черты жанрового архетипа // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2013. № 162. С. 87–92.

4/ Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. Juni 26. 2018. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 17.01.2023).

5/ Salmenhaara E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti. Helsinki, 1969. 203 p.

6/ Sørensen B. St. Matthew Passion (2019): programme note // Wise Music Classical. URL: [https://www.wisemusicclassical.com/work/60751/St-Matthew-Passion – Bent-S%C3%B8rensen/](https://www.wisemusicclassical.com/work/60751/St-Matthew-Passion-%20-%20Bent-S%C3%B8rensen/) (дата обращения: 10.02.2023).

REFERENCES

1/ Okuneva, E.G. (2022), "New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen", Music Scholarship, No. 1, pp. 93–108. (in Russ.)

2/ Rau, E.R. (2018), Zhanr passiona v muzykal'nom iskusstve: obshchii istoricheskii put' i sud'ba v XX–XXI vv. [Genre of passion in musical art: a common historical path and fate in the 20–21 centuries], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 329 p. (in Russ.)

3/ Rau, E.R. (2013), "Passion: the history and features of the genre archetype", Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences, No. 162, pp. 87–92. (in Russ.)

4/ Povlsen, J. (2018), "Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen", Koda, Available at: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (Accessed 17 January 2023). (in Danish)

5/ Salmenhaara, E. (1969), Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti, Helsinki, 203 p. (in German)

6/ Sørensen, B. (2019), "St. Matthew Passion (2019): programme note", Wise Music Classical, Available at: [https://www.wisemusicclassical.com/work/60751/St-Matthew-Passion – Bent-S%C3%B8rensen/](https://www.wisemusicclassical.com/work/60751/St-Matthew-Passion-%20-%20Bent-S%C3%B8rensen/) (Accessed 10 February 2023). (in Eng.)

Сведения об авторах

Дудолодова София Владимировна, студентка II курса кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова
E-mail: dudoladova.sofiya@gmail.com

Окунева Екатерина Гурьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова
E-mail: okunevaeg@yandex.ru

Authors information

Sofia V. Dudoladova, student of the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
E-mail: dudoladova.sofiya@gmail.com

Ekaterina G. Okuneva, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
E-mail: okunevaeg@yandex.ru