

Десять медитаций для органа «Рождество Господне» О. Мессиа́на: к вопросу о специфике формообразования

В статье представлена краткая характеристика основных закономерностей формообразования Оливье Мессиа́на, осуществленная на основе анализа его цикла «Рождество Господне» (9 медитаций для органа) (1935). Освещаются оригинальные особенности драматургической логики, композиционного мышления, тематической организации на уровне тектоники циклической композиции и составляющих ее одночастных форм. Проблематика, связанная с формообразованием, рассматривается сквозь призму «универсалий» музыкальной эстетики, стиля, композиционной техники выдающегося французского композитора XX в.

Выбор цикла «Рождество Господне» (9 медитаций для органа) (1935) в качестве основы для освещения специфики формообразования у О. Мессиа́на (1908–1992) обусловлен его особым местом и значением в эволюции стиля французского композитора. Хронологически это одно из первых высокохудожественных, широко исполняемых сочинений Мессиа́на, в котором представлены все основные закономерности его идиостиля. Кроме того, органнйй цикл «Рождество Господне» – одно из наиболее ранних проявлений уникальной многогранности личности Мессиа́на и впечатляющего универсализма его творчества. В данном произведении ярко отразились интенции не только Мессиа́на-композитора, но и органиста-исполнителя, музыковеда, религиозного мыслителя, ученого-орнитолога, а также в целом характерное для искусства XX–XXI вв. стремление к предельному расширению пространства культурных диалогов как в историческом, так и в географическом ракурсе.

С середины 1930-х гг. в творчестве Мессиа́на обнаруживается и почти сразу же закрепляется как стилевой «норматив» приверженность к многочастной циклической композиции. Полиптихи Мессиа́на являются «вариациями на метатему» его творчества – «выявление истин католической веры» [цит. по: 8, с. 66].

Почти все произведения Мессиа́на программны, в чем сказывается его тесная связь с национальной музыкальной традицией. Так, все пьесы «Рождества...» имеют программные подзаголовки и снабжены вербальными эпиграфами, представляющими собой свободное переизложение цитат из различных книг Священного Писания (Псалтири, книг пророков, Евангелий от Луки, Иоанна, Матфея и нескольких Посланий апостолов). Тщательно выверенные вербальные комментарии применяются для декодирования сложного

символического ряда, разветвленного комплекса внемузыкальных коннотаций (сакральных, космологических, философских, мировоззренческих и т. д.), характеризующих все без исключения сочинения Мессиа́на. Это дало основание Л. Гуральник обозначить тип программности композитора как «символический» [1], а К. Зенкину констатировать связь религиозных взглядов и художественного мира Мессиа́на не только с неотомизмом, но и с христианским неоплатонизмом, многовековая традиция которого была подытожена и фактически завершена в XX в. монахом Андроником (А. Лосевым). «...По мысли Лосева, инобытийными коррелятами Имени Божьего (то есть проявлением Бога в сотворенном мире) являются символ, ритм и симметрия» [2, абзацы 12-13], т. е. базисные закономерности музыкального мышления Мессиа́на. Числовой символикой, эмоциональным «переживанием» числа обусловлены многие параметры композиции, в том числе выбор количества частей цикла. Число 9 представлялось Мессиа́ну символом Рождения, что характеризует количественный состав двух его органных циклов («Рождество Господне», «Медитации на Таинство Святой Троицы»).

Циклы Мессиа́на в аспекте жанровой характеристики, безусловно, относятся к полинарным структурам со стабильным ядром компонентов жанрового сплава, в котором сюита выступает первичным истоком, христианская мистерия, характеризующаяся множественностью мест действия, многоярусностью сакрального пространства и полихронностью, – основой¹, а французская органная месса и (или) немецкий пассион – устойчивыми составляющими полижанрового комплекса. Мессиа́н широко использует в своем творчестве чисто французские жанры – «органную мессу», «органную книгу». В отличие от произведений для других составов, его органные циклы, наряду с концертной реализацией, «могут исполняться во время мессы без песнопения и очень удобно приспособляются к различным временным разделам службы» [8, с. 66]. Это подтверждается практикой почти 50-летнего служения Мессиа́на в качестве органиста собора Святой Троицы в Париже.

Модус мышления композитора – медитативный, индифферентный к «векторному», «начально-конечному» развитию событий, допускающий свободный выбор диспозиции интерпретируемых образов и идей. В этом смысле характерны жанровые определения со-

¹ Проявление закономерностей мистерии в циклах Мессиа́на проанализированы Г. Калошиной [4].

чинений Мессиаана (медитации, видения, взгляды), вызывающие аналогии с пониманием А. Бергсоном процесса мышления как «движения при посредстве неподвижного» (идея мгновенных «снимков» – «образов» мира, так называемый «кинематографический метод») [цит. по: 11, с. 108].

Такой тип мышления обусловил приверженность к неконфликтной контрастной драматургии, сопряженной с определенными закономерностями стратифицирующей художественное пространство циклической композиции параллельной драматургии, основанной на явлении макротематизма. На уровне отдельной пьесы цикла также показательно использование статической или крещендирующей монодраматургии, связанной с воплощением «длящегося состояния» (термин К. Мелик-Пашаевой [7, с. 64]).

Как верно отметил В. Екимовский, драматургия полиптиха «Рождество Господне» в определенной мере отражает типовые закономерности драматургической логики, свойственной европейской музыке Нового и Новейшего времени, что отражено в следующей таблице [3, с. 46].

Тетраль	1-я	2-я	3-я	4-я
№ пьес	I–III	IV–V	VI–VIII	IX
Названия пьес	I: «Дева Мария и дитя» II: «Пастухи» III: «Вечные предначертания»	IV: «Слово» V: «Дети Бога»	VI: «Ангель» VII: «Иисус, муки приемлющий» VIII: «Волхвы»	IX: «Бог среди нас»
Основной смысл	I: рождение Младенца-Мессии II: поклонение пастухов III: божественная избранность рожденного дитя	IV: гимн непобедимому могуществу и неизбывной творческой силе Бога V: символ широкого распространения христианства	VI: символ вестников Божьих в мире; VII: шествие на Голгофу и распятие Христа; VIII: поклонение волхвов	IX: вечная жизнь христианских идей
Доминирующая эмоционально-образная сфера	умиротворенно-настойчивая (персонажи Евангелия) и панегирически-восторженная (славление)	императивно-возглашающая (сущестия Слова) и радужно-светозарная (символ Света, т. е. начальной стадии Творения, а также цвета, как отраженного в материи символа Божественного)	бесплотно-полетная (VI: двухголосное «ажурное» чисто мануальное скерцо); трагедийная (VII); соцерцательно-углубленная (VIII)	императивно-возглашающая (образ воплощения Слова, 1-я тема), лирико-созерцательная (символ любви к Иисусу, 2-я тема), упоенно-хвалебная (магификат в «птичьем стиле», 3-я тема)
Драматургическая функция	экспозиция	контрастное противопоставление	трагическая кульминация (VII)	финальная разрядка, макросинтез

Особенности драматургии «Рождества Господнего» обусловлены ее «полифоничностью» (параллельным развертыванием нескольких организующих целое закономерностей), а также преломлением принципа бинарных оппозиций на разных взаимоотражающихся уровнях циклической композиции.

Оппозиция 1. Все 9 пьес цикла выстраиваются в два ряда – нарративных пьес, повествующих об участниках и событиях евангельской истории, и пьес рефлексивных, связанных с музыкально-богословской интерпретацией библейских истин. В связи с этим обнаруживается косвенное родство с дихотомией нарративных (рассказы Евангелиста, хоры *turbe*) и рефлексивных (арии, мадригальные хоры, хоралы) жанров в пассионах.

		<i>Ряды пьес</i>								
«нарративный»	I	II				VI	VII	VIII		
«рефлексивный»			III	IV	V				IX	

Предложенная дифференциация пьес цикла (по рядам) почти полностью соответствует субцикловому структурированию, распределению композитором пьес по тетрадам: 1-я (I–III), 2-я (IV–V), 3-я (VI–VIII), 4-я (IX)¹.

Оппозиция 2. Семантическая интерпретация каждой рассредоточенной группы пьес также воплощает дихотомию:

– Магнификат (I, II, VI, VIII) и Пассионы (VII) – в «нарративном» ряду;

– мощная суггестия Слова (первые композиционно-тематические разделы сложных двухчастных форм IV, V пьес, первая тема IX пьесы) и излучаемый им свет Истины, Добра и Красоты (III пьеса, а также вторые композиционные разделы IV, V пьес) – в «рефлексивном» ряду.

Оппозиция 3. Преломление различных модусов суггестии Слова Божьего (его непобедимого могущества и изумительной креативности) осуществляется с привлечением закономерностей параллельной драматургии как одного из существенных аспектов «полифонической» драматургической логики цикла. Доминирующая в произведении углубленно-лирическая сфера (представленная в отдельных разделах или в целостной композиции всех пьес цикла) составляет первую, «континуальную», макротему. Проявляющаяся в отдельных композиционных фрагментах IV, V, IX пьес действительно

¹ Исключение составляет III пьеса, отнесенная к «рефлексивной» группе.

императивная сфера образует вторую, «дискретную», макротему. В конкретно-звуковом воплощении их контраст выражен посредством системы бинарных оппозиций на уровне различных параметров музыкальной речи, что отражено в следующей схеме:

Параметры дифференциации	1-я (углубленно-лирическая) макротема	2-я (действительно-императивная) макротема
синтаксис:	континуальный	дискретный
лад:	система симметричных модусов Мессиана	12-ступенная автономная хроматика
жанровый архетип:	песенно-ариозный	речитативный и токкатный
превалирующий компонент музыкальной речи:	мелодия (протяженный мелодизм интенсивного типа)	ритм, гармония (активная ритмическая энергия, выражаемая с помощью индивидуально-мессиановских ритмических «идиом», сонорика)
артикуляция:	legato	marcato
темп:	(сверх)медленный	умеренный и быстрый
фактура:	в своей основе – гомофонная, с «парящей» мелодией	плотная аккордовая и полиаккордовая (полипластовая)
стиль:	интерпретирующий (опора на традицию католической литургической музыки в жанровом, ладовом, композиционно-тематическом аспектах)	автономный

Оппозиция 4. Альтернативность реализована не только в сфере макротематизма, но и на уровне лейттематизма. Две сквозные темы цикла в образно-семантическом аспекте отражают две краевые вехи евангельской истории – рождение Младенца-Мессии и распятие Христа. Их можно условно определить как «мотив славления» и «мотив креста». Временная отдаленность выражаемых ими евангельских событий претворена посредством использования для интонационного воплощения лейттезисов фрагментов тем, репрезентирующих различные культурно-исторические эпохи, что является одним из отражений панстилистической тенденции творчества Мессиана. «Мотив славления» основан на головном мотиве григорианского хорала – интроита рождественской мессы «Puer natus est vobis», «мотив креста» – на преображенной фантазией Мессиана пятизвуковой формуле мелодического каданса из 5-го такта Пролога оперы «Борис Годунов» Мусоргского, в свою очередь базирующейся на мелодическом обороте русской народной песни «Не было ветру» [9, с. 39].

Оппозиция 5. Взаимодействие статического и динамического 'ачал претворяется как на уровне цикла, образуя двойную крещенческую форму (I→V | VI→IX), так и в отдельных пьесах («серд-

цевинных» IV, V и заключительной IX), решенных в оригинальных, характерных для стиля Мессиана формах, воплощающих принцип диптиха.

В обоих своих трактатах¹ Мессиаан подчеркивал опору на французскую традицию формообразования, теоретически обобщенную в «Курсе музыкальной композиции» В. д'Энди [12] и «Трактате по импровизации» М. Дюпре [13], а также акцентировал активное применение им композиционных принципов и приемов форм широкого культурно-исторического диапазона. Н. Колмогорова в качестве истоков композиционного мышления Мессиаана называет формы древнегреческой трагедии, григорианского хора, ars nova, строгого стиля, барочные, классические, смешанные и свободные романтические [см. об этом: 5].

Синтетизм стиля Мессиаана в аспекте формообразования проявился как в безбрежной широте заимствований, так и в симультанной реализации не только в пределах всего творчества, но и, нередко, в рамках одного циклического произведения всех классифицированных Ю. Холоповым эволюционных ступеней новой морфологии. Исследователь дифференцирует три основных этапа развития композиционного мышления в XX в.:

- 1) «традиционные формы, переинтонированные новым языком»;
- 2) «трансформы»;
- 3) «индивидуальные проекты форм» [10, с. 576, 582].

К собственно переинтонированным традиционным формам в цикле «Рождество Господне» можно отнести только характерные для французской традиции формообразования структуры, запечатленные в пьесах III «Вечные предначертания» и VIII «Волхвы», – «песенная строфа» и «двойная строфа» соответственно (используется терминология Мессиаана [9, с. 48])².

Все остальные пьесы претворены в «трансформах», то есть в новых формах на базе традиционных принципов. Процент новизны может проявляться в разных пределах. В частности, I пьеса «Дева Мария и дитя» структурирована в типовую сложную трехчастную форму с трио, но ее средний раздел обнаруживает характерную для

¹ «Техника моего музыкального языка» (1944), «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» (1949–1992).

² Согласно русскоязычной теории музыкальной формы, структуры III и VIII пьес трактуются соответственно как простая трехчастная развивающего типа с масштабно сокращенной и варьированной репризой и сложный период с дополнением.

Мессиа́на склонность к ости́нотно-вариантным формам. Трехпластовый контрапункт образуют: пятизвуковое ости́нато на «теме креста» (в партии ножной педали), гармоническая педаль из 11 аккордов (в партии левой руки), двухфазная вариантная форма на основе головного мотива рождественского интроита с доминированием принципа мелодического «прорастания» и проявлением признаков «одноголосной фуги» [6, с. 186] (в партии правой руки).

VII «пассионная» пьеса «Иисус, муки приемлющий», воплощающая эпизод шествия на Голгофу, представляет собой, с одной стороны, свободный аналог барочной однотемной четырехчастной формы:

a (т. 1-5) | **a**¹ (т. 6-11) | **a**² (т. 12-21) | **a**³ (т. 22-32)

С другой же стороны, вследствие дифференциации темы на два контрастных элемента форма VII пьесы может быть трактована в качестве альтернативной. Ее первый, повторяемый раздел базируется на «мотиве креста», второй, варьируемый (посредством использования ритмических прогрессий количества созвучий) раздел основан на музыкально-риторической фигуре *catabasis* как символе умирания, оплакивания:

a (т. 1-2) | **b** (т. 3-5) | **a** (т. 6-7) | **b**¹ (т. 8-11) | **a** (т. 12-14) | **b**² (т. 15-20) | **a**¹ (т. 21-31)

IV пьеса «Слово» вызывает косвенную аналогию с алтарным диптихом, обе створки которого воплощают общую религиозно-этическую идею, но показанную в разных смысловых ракурсах: 1-й раздел пьесы запечатлевает образ силы и могущества Слова Божьего, 2-й – вечное сияние Света запечатленной в нем Истины. Форма целого имеет ярко выраженный секционный, «складывающийся» характер. Она может быть интерпретирована как сложная двухчастная, в которой 1-й раздел (т. 1-47) представляет собой «песенную строфу»¹, а 2-й (т. 48-67) – аллюзию на тему и строгое воспроизведение формы средневековой секвенции «*Victime paschali*» из воскресной мессы.

По мнению Мессиа́на, нетиповая форма V пьесы «Дети Бога» генетически связана с кодой-разработкой сонатной формы, строящейся на педалях тоники и доминаты [9, с. 56]. С нашей точки зрения, композиционные структуры IV и V пьес аналогичны в крупном плане на основе претворения принципа диптиха и наличия произ-

¹ Термин Мессиа́на (согласно русскоязычной теории формообразования, структура 1-го раздела IV пьесы идентифицируется в качестве простой двухчастной репризной формы).

водно-контрастных соотношений между разделами. Индивидуальное отличие V пьесы связано с дифференциацией ее 1-го раздела на два подраздела (т. 1-26, 27-38), интегрированных на основе метода монотематизма.

Наиболее яркий пример индивидуализированной, нетиповой формы в цикле «Рождество Господне» претворен в IX пьесе «Бог среди нас». Мессиаан акцентирует ее генетическое родство с сонатной формой, модифицированной посредством «изъятия» экспозиционного раздела, и дает следующее определение: «Разработка трех тем, готовящая финал, построенный на первой теме» [9, с. 56]. Три контрастные в образно-семантическом, фактурном и музыкально-лексическом аспектах темы являются «визитными карточками» мессиаановского тематизма. По признанию композитора, 1-я тема, передающая образ воплощения Слова, – ритмическая (основана на индийском ритме «рагавардхана»), 2-я тема, «выражающая любовь к Иисусу причащающегося, Девы Марии, всей Церкви в целом», – сонорно-гармоническая, 3-я тема, «магнификат, восторженное восхваление в “птичьем стиле”», – мелодическая [9, с. 57].

Уже в раннем цикле «Рождество Господне» выявились два специфических для мессиаановского формообразования метода: 1) монтажно-комбинаторный («витражный», «кинематографический» [11, с. 109]), наиболее ярко представленный в IX и VI пьесах, 2) оstinатно-вариантный, преломленный, в частности, в первых разделах II и IV пьес.

Углубление принципов составного формования, самоценности каждого данного момента, функциональной индифферентности разделов формы (с безусловным преобладанием функции экспозиционного показа), ослабления каузальности музыкально-событийного процесса детерминировало аддитивность, мозаичность и статичность форм Мессиаана. Закономерным итогом данной тенденции стало абрисное предвосхищение выдвинутой в 1950-е гг. Штокхаузеном идеи «ненаправленного» развития материала в рамках «групп-форм», «момент-форм» («Ритмический этюд» № 3 /1949–1950/, «Каталог птиц» /1956–1959/ и др.).

Развитие идеи наложения асинхронно соотносящихся педальных групп (II пьеса «Рождества...»), в том числе повторяющихся до возвращения исходной комбинации (IV пьеса), «крещендирует» до принципов горизонтально-подвижного контрапункта оstinатных пластов (линий) и симметричных пермутаций. Первый принцип связан с «прыжком» в освоении «хронохромного» сонорного простран-

ства («Турангалила», оркестровые произведения 1960–90-х гг.). Второй принцип обусловлен также квазисериальными опытами («Ритмический этюд» № 4, «Органная книга» /ч. 7/, «Месса на день Пятидесятницы» /ч. 2/, «Хронохромия», «Цвета Града небесного», «Вспышки потустороннего»).

Специфика формообразования Мессиана, рассмотренная на примере органного цикла «Рождество Господне», всецело определяется оригинальными особенностями его философско-религиозных взглядов, музыкальной эстетики и стиля и характеризуется следующим рядом основных закономерностей:

- гармоничным сочетанием инноваций и традиций, в том числе преломлением национальной французской традиции формообразования;
- широким диапазоном заимствований композиционных приемов и закономерностей, начиная от античной музыки до современной;
- тяготением к полиптихам – многочастным циклам, обусловленным сакральной тематикой и символическим типом программности;
- полижанровостью циклических композиций (на основе совмещения признаков сюиты, христианской мистерии, органной мессы, пассионов и т. д.);
- медитативным модусом мышления, «полифоничностью» драматургической логики (совмещением разных драматургических типов, прежде всего неконфликтной контрастной и параллельной драматургии), применением субциклового структурирования;
- трехслойной структурой тематизма полиптихов (макротематизм, лейттематизм и локальный тематизм, ограниченный рамками отдельной части цикла);
- оригинальностью используемых индивидуально-характерных видов тематизма в аспекте доминирующего в них фактора (ритмический, сонорный, «птичий» тематизм);
- применением в качестве приоритетных монтажно-комбинаторного («витражного», «кинематографического») и остинатно-вариантного методов формообразования, возникающих на основе горизонтально-подвижного контрапункта остинатных пластов и линий, либо техники симметричных пермутаций;
- совмещением базисного для эстетики и стиля «закона вариативного альтернанса» (варьируемой периодичности [10, с. 109]) и идеи «круговорота звукоцвета» [9, с. 75] в феномене цветомузыки, трактуемой Мессианом как высшая форма священной музыки, «индивидуализированный творческий “ответ” человека Богу» [2, абзац 38].

Список использованных источников

1. Гуральник, Л. Символика и программность у О. Мессиана / Л. Гуральник // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре. Проблемы языка искусства: материалы конференций аспирантов ГНИУК «Российский институт истории искусств» (6 декабря 1999 г., 15 января 2001 г.). – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 9-16.
2. *Зенкин, К.* Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «Божественного присутствия» / К. Зенкин // Израиль XXI: Музыкальный интернет-журнал. – 2010. – № 19 (январь 2010). – Режим доступа: www.2israel-music.com/Messiaen_slovo.htm. – Дата доступа: 18.03.2013.
3. *Екимовский, В.* Оливье Мессиаан. Жизнь и творчество / В. Екимовский. – М.: Сов. композитор, 1987. – 304 с.
4. *Калошина, Г.* Черты мистерии во французской музыке XX века / Г. Калошина // Музыкальная академия. – 2008. – № 3. – С. 165-170.
5. *Колмогорова, Н.* Принципы формообразования в теории и музыкальных сочинениях О. Мессиаана (оркестровые произведения): [дипломная работа] / Н. Колмогорова; МГК. – М., 1991. – 153 с.
6. *Кюрегян, Т.* Оливье Мессиаан. «Дева Мария и дитя» из девяти медитаций для органа «Рождество Господне» (к проблеме неомодальной формы) / Т. Кюрегян // LAUDAMUS: сб. ст. – М.: Композитор, 1992. – С. 173-188.
7. *Мелик-Пашаева, К.* Творчество О. Мессиаана / К. Мелик-Пашаева. – М.: Музыка, 1987. – 206 с.
8. *Мессиаан, О.* О вере, о птицах, о любви (из бесед с Клодом Самюэлем) [фрагменты интервью с О. Мессиааном] / пер. и коммент. В. Цыпина // Мир глазами музыканта: Статьи. Беседы. Публикации. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1993. – С. 64-74.
9. *Мессиаан, О.* Техника моего музыкального языка / О. Мессиаан. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. – 127 с.
10. *Теория современной композиции.* – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
11. *Цареградская, Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана / Т. Цареградская. – М.: Классика-XXI, 2002. – 376 с.
12. *D'Indy, V.* Cours de composition musicale. I-IV livres / V. D'Indy. – Paris: Durand et C°, 1903-1950.
13. *Dupre, M.* Traité d'Improvisation à l'Orgue / M. Dupre. – Paris: Leduc, 1925. – 138 p.

Summary

The article presents a brief description of the basic laws of form creation of Olivier Messiaen, carried out on the basis of the analysis of his series «La Nativité...» (9 meditations for organ) (1935). Highlights original features of dramaturgy logics, compositional thinking and thematic organization on the cyclic composition tectonics level and its constituent components as one-part forms. The problems associated with the form creation, is considered through the prism of the «universals» of musical aesthetics, style and compositional techniques of the outstanding French composer of the 20th century.

Статья поступила в редакцию 01.07.2013 г.