

**Keywords:** theme, motif, theme-order, theme-idea, theme-structure, theme-core, makro-theme, composition development, programme subtext.

*Татьяна Афанасенко*

## СТАТИЧНОЕ И ДИНАМИЧНОЕ В ПЬЕСЕ «САДОВАЯ СЛАВКА» О. МЕССИАНА

Одним из самых поэтичных и совершенных в художественном плане фортепианных сочинений О. Мессиаана является пьеса «Садовая славка». Созданная на двенадцать лет позднее «Каталога птиц», она вбирает в себя весь спектр колористических и фактурных идей пантеистического периода, суммирует достижения в области построения формы программного сочинения, и по праву может быть названа шедевром позднего стиля Мессиаана. Жанровая принадлежность этой композиции, с одной стороны, вполне очевидна: как и многим своим произведениям, автор предпосылает пьесе развернутую вступительную программу. Однако ввиду отсутствия в заглавии конкретного указания, каждый изучающий пьесу предлагает свою трактовку жанра. О.В. Рынденко называет «Садовую славку» «театрализованной» фортепианной мизансценой и усматривает в построении вступительного комментария-новеллы черты оперного либретто [7, с.169]. Мы же определяем это сочинение как музыкальную картину, для чего имеется комплекс предпосылок.

Как известно, жанр музыкальной картины зародился во второй половине XIX века в симфоническом творчестве русских композиторов. Некоторые близкие по жанру произведения можно обнаружить в зарубежной музыке, однако понятие «музыкальной картины» за рубежом стало применяться с 20-х годов XX века [3, с.2]. Несмотря на то, что свое начало данный жанр берет в сфере симфонической музыки, исследователи относят к нему и многие несимфонические произведения: этюды-картины С. Рахманинова, «Картинки с выставки» М. Мусоргского, «Эстампы» К. Дебюсси, «Отражения» М. Равеля и многие другие.

Итак, почему пьеса «Садовая славка» может быть причислена к жанру музыкальной картины? Во-первых, время звучания (почти 40 минут) и заданные программой параметры времени (от предрассветных часов до глубокой ночи – около 20 часов общего времени), грандиозность замысла и достоверность воплощения ставят эту пьесу в один ряд с симфоническими образцами жанра. Во-вторых, данная пьеса органично сочетает в себе два основных типа музыкальной картины – пейзаж и портрет<sup>1</sup>, представляя собой зарисовки почти 20 птиц Франции на фоне медленно меняющегося в

---

<sup>1</sup> Типы музыкальных картин рассмотрены в диссертации О.Ф. Ендуткиной «Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков» [3]. К ним относятся пейзаж, портрет и массовая сцена.

своих красках и запах, но все же одного и того же пейзажа у подножья горы Grand Serre. Наконец, картинность и живописность этой музыки, мастерство автора отображать в звуках образно-конкретные и рельефно-пространственные представления об окружающем мире, синестетическая зримость образов, явлений, ситуаций, позволяет отнести «Садовую славку» к числу выдающихся образцов жанра музыкальной картины.

По мнению О.В. Соколова «музыкальная картина должна создавать целостно-пространственный, «симультаный» образ, аналогичный статическим в изобразительном искусстве» [9, с.96]. С другой стороны, в изобразительном искусстве действует постулат: «движение формы — непременно условие ее эстетического восприятия: мертвое, абсолютно неподвижное тело — неэстетично... Художественное переживание движения в концептуальном, созданном воображением художника, пространстве-времени есть основное содержание изобразительного искусства» [1, с.24]. Таким образом, в рамках рассматриваемого жанра, временно музыкальное искусство и вневременное – изобразительное будто устремлены навстречу друг другу в попытке отобразить движение в пространстве и во времени через неизменность ракурса созерцания объекта. Художественное воплощение движения, как в музыке, так и в живописи, значительно отличается от движения, существующего в объективной реальности. Искусство стремится к уравниванию статики и динамики, чтобы не нарушать целостность композиции. Каким образом происходит организация движения в музыкальной картине «Садовая славка» – мы попытаемся осветить в ходе данной статьи.

Надо начать с того, что музыкальное движение во многом отражает типы движения, наблюдаемые нами в физическом мире, и от того, **что** пытается выразить композитор, зависит и то, **какие** музыкальные средства он использует. Например, скорость движения чаще всего ощущается через темпоритм и внутреннюю пульсацию произведения; характер движения и его пластика – через ритмическую и интонационно-высотную организацию; движение как приближение или удаление – через динамику и т.д. В этом случае, имеется в виду движение кем-то или чем-то воспроизводимое или воспринимаемое, т.е. **движение как действие**. Но есть и другой вид движения, действующий на более высоком процессуальном уровне: это **движение, сообщаемое сменой происходящих событий, характером и ритмом их протекания**. Эти два вида движения связаны с **двумя временными уровнями: реальным и перцептуальным** [5, с.224]. Взаимодействие динамики и статики на каждом уровне может быть различным.

В пьесе «Садовая славка», где сама программа сочинения обуславливает естественное разделение на «объекты» и «субъекты» – природу и птиц, пейзаж и портрет, вопрос распределения статики и динамики, казалось бы, решается сам собой. Ведь образы природы в некотором смысле выполняют функцию декораций, а птицы – действующих лиц. Действительно, в целом темповые обозначения и метроритмический **абрис природных образов**

имеют более спокойный, **континуальный характер**, в то время как «птичий» материал пестрит поспешной ритмичкой коротких попевок, скачков, рулад, в сумме представляя **стихию дискретного движения**<sup>1</sup>. На полюсе статики находится экстатичная и «цветоносная» тема Озера, наблюдаемого в красках утреннего, полуденного, вечернего солнца и луны. В чрезвычайно спокойном темпе ( $\text{♩} = 36$ ) каждый из аккордов, обращенных на одном басу (эффект витража), воспринимается будто «отдельный медитативный опыт»<sup>2</sup>. На противоположной, динамичной стороне – крики Черного коршуна и «перезвон» Щегла ( $\text{♩} = 176$ ). Однако, внутри этих групп возникают и персонажи, тяготеющие к противоположной по направленности движения зоне. Такова тема Горной гряды Grand Serre: в темпе  $\text{♩} = 120$  цепь словно обрушивающихся в упругом ритме, диссонирующих аккордов создает ощущение движения, по типу восприятия родственного зрительно-пластическому приему движения, применяемому в живописи. Такое же ощущение «динамики в статике» присуще витиеватым в своей пластике темам Ясеня и Ольхи. В динамичном птичьем материале почти переходит границу статики застывший пугающий крик Серой неясыти, возвещающей приход ночи. Некоторое переkreщивание статической и динамической зон, по-видимому, обусловлено тем, что реальные темпы как птичьего пения, так и природных процессов приведены к одному темповому знаменателю восприятия. Птичье пение значительно замедлено, картина движения солнца ускорена.

Каким образом организована столь масштабная форма, включающая двадцать семь различных образов<sup>3</sup>, почти не меняющих своих темповых, метроритмических, фактурных контуров в течение композиции? На процессуальном уровне действует принцип «непрерывной прерывности»: возникает ощущение «смены кадра», переключения, перевода взгляда с одного объекта созерцания на другой. Эта смена базируется на контрасте, не предполагающем никакого конфликта, противостояния, это скорее контраст-сопоставление на основе всевозможных коррелятивных пар: быстрое – медленное, консонантное – диссонантное, громкое – тихое, глухое – звонкое, темное – светлое, резкое – мягкое, тяжелое – легкое, плотное – разреженное и т.д. Однако только принцип «кадровости» не дает возможности выстроить в архитектурное целое такое протяженное музыкальное по-

<sup>1</sup> Все темпы, выставленные Мессианом, соотносятся с восьмой длительностью. Темповые указания к образам природы находятся в диапазоне – 36-120 ударов в секунду, птиц – 80-176.

<sup>2</sup> Подобные впечатления описывает Николас Армфельт в статье «Эмоции в музыке Мессиаана», говоря о последней части «Вознесения»: «Действительно, это так медленно, что можно забыть мелодию как таковую и погрузиться в каждый аккорд как отдельный опыт, напрягая себя в готовности к следующему аккорду, следующему шагу вверх» (перевод – Т.А.) [10].

<sup>3</sup> В «Садовой славке» «участвуют» 19 птиц, 6 образов природы, присутствуют 2 характеристики полета птиц.

лотно. Необходимы мощные средства динамизации формы. Симптоматично, что таким средством стала динамизация тем из зоны статики: эксталично-созерцательной темы Озера и сосредоточенной темы Ночи, а также мерно-колеблющейся темы Волн на воде. Надо отметить, что еще в экспозиции эти темы разомкнуты и динамизированы через прием крещендиования, постепенного обострения диссонантности, агогического расширения. В ходе развития для усиления векторности тем к вышеперечисленным приемам добавляются и другие: изменение высотного расположения темы или направления ее движения, разрастание или усечение темы, специфический мессияновский прием ассиметричного расширения<sup>1</sup>. Выбор тем, на которых выстраивается фабула, не случаен: они связаны со временем суток, положением солнца, светотенью и насыщенностью красок. Таким образом, они отображают **концептуальное время** картины, которое **имеет циклический характер**, возвращаясь в точку отсчета, с которого оно началось.

Как и всегда у Мессиана, форма программного сочинения индивидуальна, но при этом убедительна. Пьеса условно разделена на пять крупных блоков, о чем в тексте оповещают такты генерального паузирования (пять четвертных пауз с фермой). **Первый и пятый блок выполняют функцию обрамления**<sup>2</sup>: в них нет пения главной героини – Славки, акцент смещен на отображение состояния природы, краски и рельефы окружающего пейзажа. **Первый блок** довольно статичен: два проведения темы Ночи и Волн на воде, разделенные дуэтом Перепела и Соловья, различаются лишь небольшим подъемом в высотном расположении. **Во втором блоке**, хронологически соответствующем «утренней заре и рассвету» [7, с.172], впервые появляется тема Озера, но процесс динамизации происходит на теме Ночи: она подымается тесситурно, все больше крещендируется, проходит двухголосно в ассиметричном расширении. Учащается и темпоритм контрастных смен птичьего пения. Три первых соло Садовой славки уравнивают динамику: при всей виртуозности и изощренности пения ее «размеренный поток разговора, кажется, останавливает время...» [7, с.172]. **Центральный третий блок**, наиболее протяженный, охватывает временной период от раннего утра и до полудня. Здесь «растет» и «высится» тема Озера, вводятся персонажи с контрастными сменами регистров (Большая камышовка) и диссонантно-шумовыми тембрами (Ворон, Сорока, Коршун). Удерживают балансирование статики и динамики пять различных по масштабу соло Славки, из которых самое пространное, пятое, представляет кульминацию образа («Садовая славка все поет и поет без устали», [7, с.172]). На этом этапе развития, в точке золотого сечения, вектор движения меняет направление из зоны динамики в зону статики. **Четвертый блок** открывается те-

<sup>1</sup> Расширение достигается поступенным движением крайних голосов в противоположные стороны – вверх и вниз, а средний – может иметь несимметричные по отношению ко всей структуре перемещения [2, с.173].

<sup>2</sup> «...наличие в форме моментов обрамления создает эффект рамочности. [3, с.6].

мой Волн, которая, погружаясь в низкий регистр и динамически истаивая, возвещает «...внезапное спокойствие на озере» [7, с.172]. Размещенный здесь вместо соло Славки эпизод полета Коршуна завораживает: эффекты взлета и планирования, приближения и удаления, замедления скорости передаются через графику линий, «горизонтальную игру полей» [11, с.45], плавные и контрастные динамические смены. Это последнее изображение реального движения перед тихой кульминацией всей пьесы, сценой полуденного солнцестояния. Тема Озера закрепляется в Ля-мажоре, замирает в долгих педалях, вектор движения стремится к нулю. **В пятом, завершающем блоке**, выполняющем функцию своего рода сокращенной зеркальной репризы, события происходят стремительно: Славка поет свое последнее соло, Соловей возвещает закат, наступает ночь, все линии приобретают ниспадающий характер, краски сгущаются, опускаясь в бархат низких регистров.

Итак, подытоживая анализ формообразования на разных временных уровнях в музыкальной картине «Садовая славка», следует обозначить такие приемы организации движения:

— на реальном временном уровне действует принцип «киномонтажа», где смены «кадров» выстраиваются на контрасте тем, представляющих различные типы движения, графику фактуры, темброколористическое наполнение.

— на перцептуальном уровне динамизация статических тем и учащение темпоритма контрастных смен уравниваются девятью обширными соло Садовой славки. Векторность движения усиливается по направлению к точке золотого сечения, где происходит статическая кульминация.

— на концептуальном уровне циклическая замкнутость временной модели, погружение в экстатическое созерцание бытия Природы, растворение субъективного Я в медитативном перцептивном опыте приводят к статике мироощущения: «Все во мне и я во всем».

1. Гильдебранд А. Движение в изобразительном искусстве / А. Гильдебранд // Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. – М.: МПИ 1991. – с. 24
2. Екимовский В. Оливье Мессиян: жизнь и творчество / В. Екимовский. – М.: Сов. композитор, 1987. – 304 с.
3. Ендуткина О.Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX - начала XX веков: авт. дисс...канд. искусствоведения / Ендуткина О.Ф. – Новосибирск, 2004. – 16 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/zhanr-muzykalnoi-kartiny-v-simfonicheskom-tvorchestve-russkikh-kompozitorov-vtoroi-poloviny-#ixzz2LSHOeDjF>
4. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. (перевод с нем. А.О. Зелениной и Д.Л. Каравкиной). – М.: Музыка, 1970. – 495 с.
5. Ивко А. Принципы векторности и безвекторности в событийной структуре формы XX века / А. Ивко // Науковий вісник: Старовинна музика: сучасний погляд ARS MEDIEVALIS – ARS CONTEMPORALIS. 3б.ст. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. Вип.41. – С.222-232
6. Омельченко Т. Контраст як фактор розвитку і створення музичної цілісності твору

(на прикладі сонати для скрипки та фортепіано В. Бібіка ор.71) / Т. Омельченко // Науковий вісник: художня цілісність як феномен музичної створчості та виконавства. Зб.ст. – К.:НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. Вип. 48. – С. 154-163

7. Рынденко О. «LA FAUVETTE DES JARDINS» («Садовая Славка») Оливье Мессиаена в контексте проблемы исполнитель и текст / О. Рынденко // Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство: Зб.ст. – К., 2007. – Вип. 25. – С.168-176
8. Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С.12-58
9. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: Монография / О.В. Соколов. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского гос.университета, 1994. – 220 с.
10. Armfelt N. Emotions in the Music of Messiaen / N. Armfelt // The Musical Times, November, 1965. Access mode: <http://www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm>
11. Messiaen O. La fauvette des jardins: partition / O. Messiaen. – P.: A. Leduc, 1972.

**Афанасенко Т. Статичне та динамічне в п'єсі «Садова славка» О. Мессіана.** У статті обґрунтовується належність п'єси «Садова славка» О. Мессіана до жанру музичної картини. На її прикладі розглядається взаємодія статичного та динамічного у процесі втілення музичного руху. Аналіз відбувається на трьох часових рівнях: реальному, перцептуальному та концептуальному.

**Ключові слова:** жанр музичної картини, музичний рух, динаміка та статика, часовий рівень, векторність, контраст-зіставлення.

**Афанасенко Т. Статичное и динамичное в пьесе «Садовая славка» О. Мессиаена.** В статье обосновывается принадлежность пьесы «Садовая славка» О. Мессиаена к жанру музыкальной картины. На ее примере рассматривается взаимодействие статичного и динамичного в воплощении музыкального движения. Анализ происходит на трех временных уровнях: реальном, перцептуальном и концептуальном.

**Ключевые слова:** жанр музыкальной картины, музыкальное движение, динамика и статика, временной уровень, векторность, контраст-сопоставление.

**Afanasenko T. Statics and dynamics in the piece "La fauvette des jardins" by Olivier Messiaen.** The article explains the belonging of the piece "La fauvette des jardins" by Olivier Messiaen to the genre of the musical picture. The author explores the interaction of static and dynamic elements in producing of musical move. Analysis occurs at the three time levels: real, perceptual and conceptual.

**Keywords:** genre of the musical picture, musical move, dynamics and statics, time level, vector, contrast - comparison.