

## ЛІТУРГІЙНА СЕМАНТИКА У ТВОРЧОСТІ О. МЕССІАНА (на матеріалі «Трьох Маленьких Літургій»)

*Стаття розкриває семантичне значення літургії у її розумінні композитором, демонструє різні засоби її музичного втілення. Композитор застосовує ігровий метод та використовує емблеми-символи задля розкриття змісту циклу.*

**Ключові слова:** літургійність, єдність, кантиленність, слово, емблема любові, ігровий принцип.

О. Мессіан, який відомий як автор багатьох релігійних творів, не випадково звертається у своїй творчості до церковних жанрів. Витоки його релігійності походять ще з дитинства – Олів'є був вихований у строгих католицьких традиціях, став постійним прихожанином церкви Сен-Лу. Батько композитора викладав у лиціє Карла Великого, що знався своїми католицькими традиціями виховання. Не останнє місце у релігійному світосприйнятті зіграв його вчитель органу – М. Дюпре, який сам написав чимало релігійних творів. У роки навчання в консерваторії Мессіан знайомиться з plain-chant, та захоплення церковним співом залишається у композитора на все життя. Він казав: *«Григоріанський спів ще не сказав свого останнього слова!»*(переклад з російської наш – О.С.) [1].

Серед його творів релігійного змісту можна знайти найрізноманітніші за складом та жанровим визначенням, але до суто церковних жанрів композитор звертався рідше. Серед таких творів можна відзначити «Гімн Святого Причастя» для оркестру (1932), «Меса» для сопрано та скрипок (1933), «Мотет до Святих Дарів» для змішаного хору та сопрано (1937), «Меса П'ятидесятниці» (або «Меса Дня Тройці») для органу (1950) та «Три Маленькі Літургії Божественної Присутності» для фортепіано, хвиль Мартено, жіночого хору та оркестру (1944). Але не дивлячись на залучення канонічних жанрових номінацій, Мессіан ніколи не писав суто культових творів, як він сам зізнається в одній з бесід композитора з Клодом Самюелем. З неї ж ми дізнаємося, що Мессіан навмисно увів істини віри у концертний твір, зауважуючи, що головним таким твором релігійного характеру автор вважає «Три Маленькі Літургії» [1]. Також з бесіди

з Клодом Самюелемми дізнаємося, як композитор розкриває сутність цього твору та відповідає на можливі питання, що виникають з початку його прослуховування: *«Я обрав цю назву цілком свідомо: я думав здійснити акт літургії, тобто перенести в концерт свого роду релігійну службу, свого роду музично організовану хвалу Господу [...] я вилучив ідею католицької літургії з кам'яних будівель, призначених для культу, та помістив її в інші будівлі, нібито не призначені для такого роду музики, які, однак, чудово її прийняли»* (переклад з російської наші – О.С.) [3]. Посилаючись на ці слова, не варто очікувати появи у цьому творі запозичених з католицької меси жанрів. Номінально, від церковного служіння залишилися лише загальні риси позначених у кожній частині жанрів та цитування Священних текстів. В першій Літургії «Антифон внутрішньої розмови» втілюється спосібантифонного співу через чергування жіночого хору та співу птахів. У середньому розділі переважає псалмодичний тип розспіву, що є відображенням практики оточування антифоном псаломного вірша. У другій Літургії «Секвенція слова, божественний гімн» можна вгледіти принцип варіювання у приспівих та куплетах. Третя Літургія «Псалмодія повсюдності любові» містить у собі лише псалмодіювання у першому розділі та силабічний засіб виконання.

*«Ідею літургії»* композитор втілював, насамперед, суто музичними засобами, себто авторськими хронотопами (серед яких можна впізнати й авторські музичні емблеми). Словесний текст Мессіан створював сам, водночас з музичним, тому, не підпорядковуючи один іншому, варто окрему увагу приділити вербальній стороні твору.

Посилаючись на свідчення композитора, текст «Трьох Маленьких Літургій» насичений цитатами з Євангелія, Послання Апостолів, «Пісні Пісень» Соломона, псалмів, Апокаліпсису, «Наслідування Христа» Фоми Кемпійського [3]. Попри таку велику кількість джерел, автор переплітає ці цитати власними словесно-метафоричними зворотами, що нагадують сюрреалістичний текст: він позбавлений звичних синтаксичних логічних зв'язків, дискретний, складається з коротких словосполучень чи окремих слів – образних метафор сюрреалістичного забарвлення (які не мають нічого спільного з поезією сюрреалізму). Таким чином збільшується смислове навантаження окремих слів, частота повторювання яких вказує на ступінь їх значущості.

Так, серед найбільш повторюваних слів можна вказати такі: варіанти займенників «я» та «мене» (50 разів), «Ви» як звертання до Бога

(37 разів), «він», також говорячи про Бога (34 рази), «любов» (29 разів), «присутній» (16 разів), «Отче», «Бог» та «Господь» (14 разів), «слово» (13 разів). Останнє використовується переважно у значенні логосу. Крім цього текст наповнений різноманітними кольорами (червоний, бузковий, синій, пурпурний, жовтий, оранжево-синій, зелений, вогняно-золотий) та багатьма вказівками на простір та час (завжди, одночасно, безмежно, скрізь, всюди, глибина, порядок, близько, далеко). Також деякі слова можна розподілити на 2 сфери – сферу дня/світу та ночі/темряви. До першої відносяться такі слова: сонце, веселка, сийво, чисте, ясність, золоте, життя, небо, день, світло; друга сфера менш розвинена: ніч, зірка, місячний, смерть, п'тьма. Безпосереднє зіставлення цих двох сфер відбувається у центральному розділі третьої частини, де протилежності («*Ви поряд, Ви далеко, Ви світло, Ви п'тьма, Ви так складні і так прості*») (переклад з французької наш – О. С.) сходяться в одній постаті – постаті Бога, що підкреслюється саме музичними засобами.

Перша Літургія має підзаголовок «Бог, присутній в нас». Серед найбільш повторюваних слів можна відзначити іменник «любов» та різновиди займенників «я» та «мене», зумовлених спрямуванням «внутрішньої розмови» на самого себе.

Підзаголовок другої Літургії – «Бог, присутній в собі». Різні його сторони підкреслюються переважанням таких слів, як «Отче», Бог», «він», «присутній», «слово» (логос), що передає зазначену у назві гімнічність.

У третій Літургії підзаголовок звучить так: «Бог, присутній у всьому». Її текст найрозвиненіший – Мессіан звертається до природних та космічних образів, вказує на безмежність часу-простору, зіставляє мало не протилежні речі. Крім розмаїття кольорів та метафоричних зворотів, у цій Літургії найбільш повторюваними можна визначити слова «Ви» та «присутній» (тут мається на увазі – присутній у всьому). На протязі Літургії текст проходить шлях своєрідного становлення: більша уривчастість словосполучень на початку згодом призводить до більш пов'язаних фраз та релігійного тексту.

Оскільки словесний текст та повторність слів лише уточнюють назву твору та окремих його частин, то смислові акценти розкриваються у музичній складовій Літургій.

Так, «Антифон»-монолог починається з тихого унісонного звучання хору, короткі мелодичні звороти ритмічно дублюються струнною групою та хвилями Мартено, на витриманих нотах та в паузах

партія фортепіано зображає птахів. Цей розділ являє собою полюс кантиленності (форму всієї Літургії можна визначити як тричастинну репризу – АВА). У тексті – звертання до Бога, та на останніх словах цього розділу «Мій Бог» хор вперше розщеплюється: звучать  $T_6$  та  $T_3^5$  в *A-dur* (знаки при ключі Мессіан не виписує, але в розділі А у якості опорних звуків вочевидь можна виділити *a* та *cis*, а в розділі В–*e*). Цей зворот ще повторюватиметься надалі, та варто зауважити, що він є єдиним порушенням унісонності хору, зазначеної у вступі до партитури.

Розділ В побудований на двічі повтореній послідовності типу *aabaab*, яка нагадує незавершену форму "бар" середньовічних пісень. Але якщо строфа *a* зберігає риси псалмодії (речитатив на одному звуковисотному рівні та розспівування передостаннього складу), то у строфі *b* Мессіан відхиляється від цього жанру. Залишається лише силабічний тип виконання, але мелодика і ритміка стають вільними (ускладнюється ритмічний малюнок, в мелодії з'являються хроматизми). У цьому розділі можна спостерігати розгалуження оркестрової товщини: партії висотної перкусії, фортепіано та струнних мають самостійні фактурні рішення та принципи розвитку, а в контрапункт з партією хору вступають солююча скрипка та хвилі Мартено (саме ці інструменти дублюють партію хору у континуальних фрагментах музичної тканини – в емблемі любові вони звучать хорально). Їх партії також розвиваються цілком самостійно, маючи свою логіку розгортання та побудову, цезури якої не збігаються з межами у вокально-хоровій партії. До того ж кожен з них, щей фортепіано, грає на *f*, перекикуючи один одного, і тому сюрреалістичний текст губиться у невеличкому гомоні.

Реприза точна, до попереднього інструментального складу лише долучилися ті учасники ансамблю перкусії, які приєдналися у середньому розділі (челеста, маракаси, тарілки і там-там), вони привносять до репризи риси фактурно-інструментальної варіації.

«Секвенцію»-гімн композитор втілює у пісенній формі (починаючи та закінчуючи приспівом), що передбачає повторення музичного матеріалу (а у приспіві – й словесного). Приспів складається з трьох фраз (перші дві повторюються точно, третя – варійована) хорального складу, але хоральний образ трансформується через швидкий темп, гучну динаміку та стакатне виконання. Пентатонічна тема приспіву (на основі *A-dur*, знаки якого вказані при ключі) дублюється в унісон (скрипками і вібрафоном) та в октаву (хвилями Мартеної челестою).

Також до дублювання приєднується партія фортепіано, де тони основної теми піддаються ритмічному подрібненню, що підсилює неперервність, континуальність приспіву. Свяtkово-гiмнiчного характеру надають приспiву форшлаги в партiї фортепіано та челести у третiй октаві.

Тема куплету, не зважаючи на iнтонацiйну наслiдуванiсть, значно контрастує темi приспiву. Також пентатонiчна у своїй основi мелодiя насичена хроматизмами; партiї струнних, ансамблю перкусiї та фортепіано не сiввiдносяться з партiєю хору, у їх викладеннi можна углядiти дискретнiсть, розiрванiсть звучання.

Рiзні за характером приспiвiв та куплет вступають у своєрiдний дiалог. Порiвняно з приспiвом, тема куплету скорiш пiддається варiюванню, з кожним разом його фактура важчає. Спочатку у першiй куплет проникають ритмiчні подрiбнення звукiв мелодiї у партiї фортепіано. До третього приспiву з куплету проникають окремi дискретнi акорди чи уривчастi пасажи партiї фортепіано. У наступному приспiвi дискретнiсть переходить до низьких струнних, а фортепіано та челеста насичують тему хроматизмами. Але цi привнесенi риси «чужi» приспiву, i наступне його проведення демонструє приклад континуального розгортання – це кульмiнацiя, яка, взагалi-то, структурно не пiдкреслена. Тема цього приспiву звучить у хоральному складi, у значно вповiльненому темпi (якщо спочатку  $\text{♩} = 160$ , то в кульмiнацiї  $\text{♩} = 132$ ), мелодiю дублюють верхнi голоси акордової фактури струнних та хвилi Мартено. Закiнчується кульмiнацiйне проведення приспiву зворотом, запозиченим з першої частини:  $T_6$  та  $T_3^5$  в  $A\text{-dur}$  на словах «за нас!».

Наступний куплет вже позбувається дискретних ознак – фактура переймає від приспiву хоральнiсть викладення, ритмiчне дроблення мелодiї, дублювання. У такому ж викладеннi звучить i останнiй приспiв, тобто контрастнiсть змiнюється єднiстю на користь гiмнiчного приспiву. У тому ж образному колi у кодi звучить й лейт-зворот  $T_6$  та  $T_3^5$  в  $A\text{-dur}$  – також на словах «за нас!»), багаторазово повторюючись.

Драматургiя «Псалмодiї повсюдностi любовi» тяжiє до створення абсолютної кантиленностi, хорального викладення та єдностi усiх голосiв. Форма цiєї частини симетрична, її можна представити як концентричну ABCBA, де у кодi звучить початкова строфа роздiлу С. Як i у другiй Лiтургiї, кульмiнацiйна зона, що у даному випадку виокремлена у роздiл С, являє собою взiрець хоральностi, а попе-

редній музичний матеріал демонструє різні варіанти розгалуження та дискретність музичної тканини.

Отже, розділ А складається з трьох тематичних побудов, що повторюються чотири рази. Перший – речитативне виконання, по суті, скандування тексту без певної звуко-висоти. Попри ритмічну узгодженість, фактурні пласти теми різняться між собою: в партії струнних – короткі остинатні поспівки у вузькому обсязі (починаючи з великої секунди), у фортепіано – короткі фігураційні звороти, у челести – стрибки на великі інтервали та пливучі низхідні квартали. За третім разом фактура цієї теми дещо змінюється та у контрапункт з вокально-хоровою партією на *f* вступають хвилі Мартено, створюючи діалог незгоди. Друга тематична побудова має достатньо розвинену мелодіку силабічного виконання, продубльовану всією партією струнних, з акцентуванням кожного звуку. За третім разом вона збагачується каскадами хроматичних інтервалів. Третя тематична побудова складається лише з однієї невеличкої фрази, що викладається чвертями (коли основний рух у розділі здійснюється восьмими). Інтонаційно вона походить від теми приспіву другої Літургії. Це тема хорального складу, при викладі якої верхні голоси акордової фактури партії струнних та хвилі Мартено дублюють тему в унісон та в октаву (як було у кульмінаційному проведенні приспіву у «Секвенції»).

Ритмо-мелодичний рисунок мелодії розділу В наближається до пісенного, ритмічне вирішення супроводу підпорядковане мелодії, чергування інтонаційно схожих фраз якої створює єдину лінію розвитку. Загальний темп руху в цьому розділі прискорюється, що підкреслює контраст з наступним повільним розділом С (якщо на початку «Псалмодії» темп позначений як  $\text{♩} = 56$ , у розділі В  $\text{♩} = 50$ , то С звучить при  $\text{♩} = 48$ ). Розділ С – це тиха кульмінація: соло сопрано під супровід лише струнної групи звучить на *pp*, її мелодія низхідного руху дублюється у перших скрипок. Розвиваючись, тема приводить до мелодії, запозиченої з третьої тематичної побудови розділу В. Враховуючи наявність у розділі С при ключі знаків *A-dur*, інтонаційна схожість з приспівом «Секвенції» посилюється.

«Псалмодія» закінчується кодою, що побудована на матеріалі розділу С (без розвиваючої частини) та хоральної теми з розділу А. Також у коді звучить тризвук *A-dur* (частина лейт-звороту  $T_6 T^5_3$ ) на слові «любов», розкриваючи наприкінці циклу головне значення континуальної сфери та її приналежність до емблеми любові.

Емблема любові – як найвищої форми людської екзистенції – є чи не найголовнішим проявом літургійних образів Мессіана. Запровадження поняття емблеми зумовлено тим смисловим змістом, на який скеровує сам композитор, ухиляючись від прийнятого засобу символізації. Авторські емблеми стають ключовими для розуміння музичного задуму Мессіана. Найпоширеніша емблема любові зустрічається впродовж всієї творчості композитора у «Турангалілі-симфонії» у частинах «Пісня любові I» та «Сад сну любові», у симфонічних циклах «З ущелин до зірок» та «Спалахи потойбічного життя», а також у симфонічній мініатюрі «Посмішка». Головними музично-виразовими ознаками емблеми любові виступають стабільна оркестровка (майже завжди це унісон скрипок з хвилями Мартено чи сколюючими дерев'яно-духовими інструментами), повільний темп та хоральний склад викладення. Текстологічна парадигма ідеї любові зароджується саме у суто релігійних творах композитора. Саме це зумовило звернення до вокально-оркестрового циклу «Три Маленькі Літургії на Божественну Присутність».

Після прем'єри Літургій композитор говорив: *«Я бажав, щоб моя музика принесла трохи любові моїм близьким, а вона викликала лише ворожість, суперечності та різку критику»* (переклад з російської наш – О. С.) [1].

Так, авторськими музичними емблемами Мессіан розставив смислові акценти твору, розкриваючи його розуміння літургічності як єдності, все повсюдності та «хвали Господу». Це розуміння закладено у самому слові – «літургія» перекладається з грецької як «служіння», «спільна справа». Цим можна пояснити звертання саме до цього визначення, а ніж використання поняття меси, як зазвичай називають богослужіння католики.

У діалогічній побудові музичного матеріалу вгадується поширений у творчості Мессіана ігровий принцип. Це виражено у протиставленні «своє» – «чуже» (в натяках на знайомі форми та жанри); континуальне – дискретне, де протилежні полюси запозичують риси один одного, у співвідношенні слова та музики, що доповнюють значення один одного, демонструючи нерозривність та єдність, та, нарешті, у використанні авторських емблем, які повторюючись протягом всього творчого шляху, стають знайомими та впізнаваними.

## Література

1. Екимовский В. Оливье Мессиаен: Жизнь и творчество / Екимовский В. – М.: Советский композитор, 1987. – 304 с.
2. Самойленко А. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога. / А. Самойленко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, вип. 20.: Музичний твір: проблема розуміння. – К., 2002. – С. 51-60.
3. Самюэль К. «Беседы с Оливье Мессиаеном» (перевод с французского, 7 глав). – Париж, 1968. – [Электронный ресурс] : <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen.html>
4. Хаймовский Г. О творчестве и теории Мессиаена / Хаймовский Г. // Советская музыка. – 1965. – №10. – С. 119 – 123.
5. Хэйзинга Й. НОМО LUDENS. / Й. Хэйзинга. – Прогрестрадиция. – М., 1997. – 377 с.

**Стрильчук Е. Литургическая семантика в творчестве О. Мессиаена (на материале "Трёх Маленьких Литургий").** Данная статья раскрывает семантическое значение литургии в её понимании композитором, демонстрирует разные способы её воплощения. Композитор применяет игровой метод и использует эмблемы-символы для раскрытия содержания цикла.

**Ключевые слова:** литургичность, единство, кантиленность, слово, эмблема любви, игровой принцип.

**Helen Strilchuck. Liturgicalsemanticsintheworkof O. Messiaen(basedonthe "ThreeLittleLiturgies").** O. Messiaen, who is known as the author of many religious works, not accidentally turned in his work to religious genres. Its religious origins come from childhood – Oliver was brought up in a strict Catholic traditions, became a regular parishioner of the church of Saint-Loup. The father of the composer taught at Lycée Charlemagne, which has been known for its tradition of Catholic education. Not least in the religious worldview played his organ teacher – M. Dupre, who himself wrote many religious works. During his studies at the conservatory Messiaen meets a plain-chant, and hobbies is singing in a church composer's lifetime. Among his works are religious content you can find a variety of composition and genre definition, but a purely religious genres composer spoke less. Despite the involvement of canonical genre nominations Messiaen never wrote a purely religious works, as he himself admits in one of the interviews with the composer Claude Samuel . From it we learn that Messiaen deliberately introduced the truths of faith in a concert piece, noting that the main product of this religious author says "Three Little Liturgies". Also, in conversation



*with Claude Samuel, we learn how the composer reveals the nature of the work and answering possible questions arising from the beginning of his audition. "The idea of the liturgy" composer embodied primarily purely musical means, that the author's time-space (among which we can identify author's musical emblems). Author's musical emblems Messiaen specify semantic focus of the work, revealing his understanding of the phenomenon of the liturgy as unity is ubiquity and "Praise the Lord". In dialogic construction of musical material guessed distributed in the works by Messiaen game principle. It is expressed in opposition to "their" – "alien" (in ways by the familiar forms and genres); continual – discrete, where opposite poles borrow features of each other in the ratio of words and music complement each other's values, showing the continuity and unity, and finally to use copyright logos that are repeated throughout a creative way to become familiar and recognizable.*

**Keywords:** *phenomenon of the liturgy, unity, kantylennist, word, emblem of love, gameprinciple.*

---