

Жарких Т. В.

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

УДК 78.071.1:784.3

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ О. МЕССИАНА

Жарких Т. В. Вокальные циклы в контексте творческого наследия О. Мессиа́на. Исследуется наименее изученный жанр в творческом наследии французского художника. Хотя создание вокальных циклов приходится на ранний период его творчества, их черты находят свое развитие на последующих этапах творческого пути О. Мессиа́на — в жанрах оперы, кантаты, оратории, симфонии. В данной работе рассмотрены четыре вокальных цикла авиньонского музыканта: «Trois mélodies» (1930), «Poemes pour Mi» (1936, оркестровая версия 1937), «Chants de terre et de ciel» (1938), «Harawi: Chants d'amour et de mort» (1944). Их роль как своего рода матрицы вокальных произведений будущего в наследии композитора обусловлена тем, что именно тогда происходит формирование «творческого Я» Мастера — композитора-поэта, становление его универсальной личности, которой свойственны автобиографизм, символизм, метод синтеза искусств и наук, наличие сквозных смыслообразов, специфические особенности музыкального языка.

Ключевые слова: вокальный цикл, автобиографизм, композитор-поэт, синтез, символика.

Жаркіх Т. В. Вокальні цикли в контексті творчої спадщини О. Мессіана. Досліджується найменш вивчений жанр у творчій спадщині французького художника. Хоча створення вокальних циклів припадає на ранній період його творчості, їх риси відносять свій розвиток на подальших етапах творчого шляху О. Мессіана — у жанрах опери, кантати, ораторії, симфонії. У даній роботі розглянуті чотири вокальних цикли авіньйонського музиканта: «Trois mélodies» (1930), «Poemes pour Mi» (1936, оркестрова версія — 1937), «Chants de terre et de ciel» (1938), «Harawi: Chants d'amour et de mort» (1944). Їх роль як свого роду матриці вокальних творів майбутнього в доробку композитора обумовлено тим, що саме тоді відбувається формування «творчого Я» Майстра — композитора-поета, становлення його універсальної особистості, якій властиві автобіографізм, символізм, метод синтезу мистецтв і наук, наявність наскрізних смислообразів, специфічні особливості музичної мови.

Ключові слова: вокальний цикл, автобіографізм, композитор-поет, синтез мистецтв, символізм.

Zharkikh T. Vocal cycles in the context of the creative heritage of O. Messiaen. We study the least studied genre in the artistic heritage of the French artist. Although the creation of vocal cycles account for the early period of his work, their features find the irdevelopment in subsequent stages of the creative works by Olivier Messiaen — in the genres of opera, cantatas, oratorios, symphonies. In this paper four vocal cycle by the Avignon musician: “Trois mélodies” (1930), “Poemes pour Mi” (1936, orchestral version in 1937), “Chants de terre et de ciel” (1938), “Harawi: Chants d'amour et de mort” (1944) are researched. The role of vocal cycles as a kind of matrix vocal works in the heritage of the future composer is that due to the fact that the formation of “creativeself” of the Master — composer-poet, the formation of his universal personality, which are peculiar autobiographism, symbolism, the method of synthesis of the arts and sciences, the presence of the cross-cutting semantic, specific features of the musical language happened that very moment. **Results.** In the work of French artist one of the rigorous principles - unity of word and music is united by true faith. For the composer music and poetry are the methods of ascent to the Lord, and every musical and poetic creation is a kind of stepping stone to the top of the celestial. **Conclusions.** Analysis of the vocal heritage of Olivier Messiaen led to the conclusion that the vocal cycles framed the early period of the composer, and are the area of activities in which the formation of his creative personality was made. The study of artistic techniques of the French Master led to the conclusion that the method of synthesis plays an important role in the creative heritage of Olivier Messiaen. Being formed in the early period, it has retained its importance throughout the composer's creative path, finding ever new facets of manifestation.

Keywords: vocal cycle, autobiographism, composer-poet, synthesis, symbolism.

Постановка проблемы. Камерно-вокальное наследие О. Мессиа́на составляет довольно небольшую часть его творчества. Тем не менее, вокальные циклы в полной мере дают представление о процессе творческого поиска, свойственного автору. Созданные в ранний период, они предопределили творческие приоритеты зрелого искусства художника, масштабы его личного духовного космоса.

Анализ последних исследований и публикаций. Исследованиям данной темы посвящены работы: А. Самойленко, В. Екимовского, Г. Григорьевой, Дж. Бонн (J. Bonn), Ф. Ланглуа (F. Langlois). Несмотря на то, что творчество О. Мессиа́на получило достаточно глубокое и всестороннее осмысление в современном музыковедении, тем не менее, недостаточно раскрыта роль камерной вокальной музыки как отражения, свойственного личности их автора творческого универсума, как сферы деятельности, в которой происходило формирование основных художественных приемов французского гения.

Изучение вокальных циклов О. Мессиа́на представляет собой **актуальную задачу** современного музыковедения как самоценная сфера творческих поисков композитора, которые имели свое дальнейшее развитие в центральном и позднем периодах творчества авиньонского Мастера. Обращение к такому исследовательскому подходу предполагает изучение произведения искусства как своего рода отражения свойств духовной организации его творца.

Цель исследования — установить значимость вокальных циклов в творческом наследии французского композитора.

Объект исследования — творческое наследие О. Мессиа́на.

Предмет исследования — вокальные циклы авиньонского Мастера как опережающее отражение новаций центрального и позднего периодов творчества композитора.

Изложение основного материала исследования. В наследии О. Мессиа́на пять вокальных циклов: «Баллады Вийона» (1921), «Три мелодии» (1930), «Поэмы для Ми» (1936), «Песни земли и неба» (1938) и «Ярави, песни любви и смерти» (1945). Хотя «Баллады Вийона» до сих пор не опубликованы, тем не менее, значение этой «пробы пера» юного композитора трудно переоценить: само упоминание о них указывает

на то, что поиск творческого «Я» О. Мессиа́на начинался с вокальной музыки.

Создание вокальных циклов приходится на ранний период творчества композитора (1930–1948). Вокальный цикл «Три мелодии» («*Trois Mélodies*») для сопрано и фортепиано, 1930), связан с трагическим периодом жизни французского музыканта — смертью матери Сесиль Соваж. Так впервые в вокальном творчестве О. Мессиа́на дает о себе знать тяготение к автобиографическому методу, в дальнейшем игравшему определяющую роль в его творческом наследии. И уже в этом сочинении начинает формироваться ведущий метод искусства О. Мессиа́на — универсализм. В «Трех мелодиях» О. Мессиа́н предстает не только как композитор, но и автор поэтического текста двух из трех песен (кроме второй песни на стихотворение С. Соваж). Как отмечает Ф. Ланглуа в «Каталоге О. Мессиа́на», композитор в «Трех мелодиях» «решился на собственные поэтические тексты, так как это позволяло работать с материалом, податливым для ритмических и вокальных экспериментов, материалом, способном придать определенную форму его неподражаемым звукам-цветам. Здесь Мессиа́н проявляется и как певец, так как соединяет в одной мелодической линии <...> тройное пение: материнское (оно составляет задушевность человеческого существа), духовное пение (мистическое проецирование человека в космосе) и человеческое пение (основанное на личных страстях)» [7: 33, перевод мой – Т. Ж.]. Выступая и в «Трех мелодиях», и в последующих вокальных сочинениях как композитор, поэт и «певец» (в том смысле, который вкладывал в него Ф. Ланглуа), О. Мессиа́н достигал органичного сочетания звучащей музыки и вербального текста. Совмещение ипостасей композитора, поэта и «певца» — свидетельство универсализма, присутствующего творческой личности О. Мессиа́на.

В «Трех мелодиях» 22-летний музыкант пребывал на пути от следования традициям К. Дебюсси и Г. Форе (на это указывают импрессионистические по своему типу образы-мгновения, ассоциативные связи) к обнаружению черт собственного творческого метода (наличие посвящения, автобиографизм, распространение авторства на поэтический текст, диалог с матерью, эксперименты в области слова и музыкального языка, символика звукоцвета). В цикле отражен высоко чтимый О. Мессиа́ном на всех этапах его творческого пути принцип переосмысленного подражания великим предшественникам. «Мы будем приветствовать некоторые великие имена современности, — подчеркивал композитор, — но все эти заимствования, <...> будут проходить через призму деформации нашего языка» [8: 39].

На втором этапе раннего периода О. Мессиа́н создает второй и третий вокальные циклы: «Поэмы для Ми» («*Poemes pour Mi*», для голоса

и фортепиано, 1936, оркестровая версия — 1937) и «Песни земли и неба» («*Chants de terre et de ciel*») для сопрано и фортепиано, 1938), которые, в отличие от «Трех мелодий», являются более монументальными.

Как отмечает В. Екимовский, в вокальных сочинениях О. Мессиа́на уже сложился авторский стиль. В его основе — «григорианские песнопения, являющиеся религиозным символом для каждого католика». Исследователь подчеркивает, что «композитор использует такие признаки григорианского песнопения, как псалмодия, аллилуйя, литургический речитатив, юбилейные распевы» [4: 203]. Помимо этих основ музыкального языка О. Мессиа́на, в вокальных циклах «Три мелодии», «Поэмы для Ми» и «Песнях земли и неба», утвердился автобиографический метод композитора-поэта — появление каждого из названных вокальных сочинений связано со знаковыми событиями в биографии О. Мессиа́на. Так, если духовная атмосфера цикла «Три мелодии» обусловлена кончиной матери композитора, то «Поэмы для Ми» вдохновлены женитьбой на К. Дельбо, а «Песни земли и неба» — рождением сына Паскаля.

В «Поэмах» под посвящением, включенном в название цикла («Ми») скрывается множество смыслов. Прежде всего, под «Ми» подразумевается уменьшительно-ласкательное имя супруги композитора. Это произведение, по мысли В. Екимовского, «посвящено некоторым аспектам сакраментального брака, в различных спиритуалистических состояниях восхваляющим этот брак» [4: 58]. Первая тетрадь цикла содержит описание подготовки к браку, вторая — событий супружеской жизни.

Цикл «Поэмы для Ми» — единственный в вокальном творчестве О. Мессиа́на, который автор переложил для оркестра. В связи с этим «Поэмы для Ми» уже нельзя трактовать как исключительно камерное произведение. Данный факт свидетельствует о том, что «Поэмы для Ми» изначально обладали чертами концертного произведения, что заложено и в фортепианной партии. Следовательно, «Поэмы для Ми» отличаются двойственным характером: с одной стороны, это — камерно-вокальный цикл, а с другой, — концертное сакральное произведение с чертами мессы. Вокальный цикл «Поэмы для Ми» выходит за рамки камерности, что обуславливает уникальность «Поэм для Ми» по сравнению с другими вокальными циклами О. Мессиа́на.

Р. Куницкая трактует «Поэмы для Ми» и «Песни земли и неба» как произведения, где «типичные романтические настроения пропитаны религиозной символикой». [3: 84]. Ф. Ланглуа называет «Песни земли и неба» «близнецами» «Поэм для Ми» [7: 37], подтверждением чему

является временная близость создания циклов и содержательный план — посвящение, медитации на тему любви божественной и земной, размышления об искуплении смертных грехов. Вместе с тем, в «Песнях» затронута еще одна близкая для автора тема — появление в этом мире ребенка и радость отцовства. Вокальные циклы объединяет сакральность, рассмотрение земного пути как отражение божественных истин. Так возникает, своего рода, вокальный диптих, объединяющий «Поэмы» и «Песни».

«Поэмы для Ми» и «Песни земли и неба» — две вершины творческого наследия О. Мессиана в жанре вокального цикла. «Поэмы для Ми», открывая трилогию вокальных циклов (ее третья «часть» — «Ярави»), предстают одновременно и вершину, и начало восхождения к будущим творческим достижениям в вокальном творчестве французского художника. Здесь заложены прообразы будущих опытов композитора в различных вокальных жанрах. Это итог и начало нового этапа творческого пути авиньонского Мастера.

Вокальный цикл «Ярави, песни любви и смерти» («*Harawi, Chants d'amour et de mort*», для сопрано и фортепиано, 1945) — одно из самых крупных вокальных сочинений не только раннего периода, но и всего вокально-камерного творчества О. Мессиана. Кроме того, это обобщение не только творческих, но и теоретических поисков композитора.

Как и предыдущие вокальные циклы, «Ярави» связан с событиями личной жизни композитора, переживаниями в связи с продолжительной болезнью его жены К. Дельбо, пронизан предчувствием близкой смерти возлюбленной.

При работе над «Ярави» у О. Мессиана было множество источников вдохновения, охватывающих различные сферы жизни, искусства, науки: традиции национального фольклора, перуанская мифология и искусство романтизма, ориентализм и европейский сюрреализм, индустриальная культура и астрономия. Композитора интересовало все многообразие мироздания, земли и неба. Следовательно, в последнем образце жанра вокального цикла раннего периода творчества О. Мессиана происходит расширение элементов, синтезируемых творческим мышлением композитора. В «Ярави» учтен большой опыт, наработанный композитором в области инструментальной музыки — оркестровой, органной, фортепианной, скрипичной. Развернутость концепции «Ярави» позволяет трактовать данный вокальный цикл как монументальное произведение.

Композитора всегда волновала вечная тема любви и смерти, которую он находил как в перуанском фольклоре, так и в романтическом шедевре Р. Вагнера «Тристан и Изольда» (у Вагнера эта тема *Liebestod*). Обнаружение

композитором общей тематической линии, способствовало синтезу разных национальных традиций. Обращаясь к песням о несчастной любви и смерти из перуанского фольклора, О. Мессиаан в «Ярави» сначала «перекладывает» их на собственный музыкальный язык, а затем интегрирует в вагнеровский миф о Тристане и Изольде. По определению О. Мессиаана [5], «Ярави» входит в «тристановский триптих о любви», являющийся символом всех историй о большой любви в литературе и музыке (помимо «Ярави», в мессиаановский триптих входит также симфония «Турангалила» и хор «Пять повторных песнопений»). Оперный тристановский сюжет сжат в «Ярави» до масштабов вокального цикла, что свойственно и Р. Вагнеру в «Пяти песнях на стихи Матильды Везендонк». Выход за пределы камерности, наметившийся в «Поэмах для Ми», закрепляется в «Ярави».

В некотором смысле, прологом к «тристановскому триптиху» являются «Поэмы для Ми» и «Песни земли и неба», где формируется описание космической любви, неотделимой от смерти. Если «Поэмы для Ми» и «Песни земли и неба» являются первой и второй вершинами О. Мессиаана в жанре вокального цикла, то «Ярави» становится третьей вершиной этого жанра. Следовательно, «Поэмы для Ми» и «Песни земли и неба» превращаются в своеобразный диптих, который с написанием «Ярави» перерастает в триптих. Кроме того, «Ярави» — это и вершина вокального триптиха, и начало наджанрового триптиха (включая симфонию «Турангалила» и хор «Пять повторных песнопений»). Таким образом, «Поэмы», «Песни» и «тристановский триптих» образуют уже некую мессиаановскую пентаду. Главная идея пентады заключается в том, что человеческая любовь неотделима от смерти, благодаря которой возможно достижение любви божественной.

Поэтическому тексту «Ярави», как и предыдущим произведениям О. Мессиаана, присущ синтез, позволяющий сплавить в единое целое перуанский фольклор с его религиозными символами и черты сюрреализма. Подобно сюрреализму, перуанский фольклор достаточно экзотичен для людей XX века. Художественный метод сюрреализма позволил композитору сочетать религиозные символы европейского и внеевропейского происхождения, объединенные трактовкой любви. Как отмечает В. Екимовский, слово в этом цикле «выступает зачастую как выразительный художественный элемент не в смысловом значении, а в абстрагированном от смысла фонетическом эмотивном звучании; слово становится как бы знаком, который витает между реальным и ирреальным миром» [2: 146–147]. Сюрреалистичность вербального текста произведения находит свое отражение на всех уровнях поэтического текста, в том

числе, и в названиях частей («Птичья любовь звезд», «Лестница, повтори движение солнца», «Katchikatchi звезд»).

В «Ярави» расширяется региональный, пространственный спектр символики, при этом символический метод по-прежнему играет главенствующую роль. Религиозная символика сохраняет свое значение, меняется лишь специфика ее выявления. Сущность символов-шифров Мессиаана состоит в том, что композитор подключает к осуществлению процесса кодирования символические ряды, заимствованные из разных культур, устанавливая при этом сложную систему связей между ними. Ведущей связующей нитью, объединяющей различные ряды смыслов-шифров, является связующая нить Бог-любовь. Обращаясь к экзотической для Европы восточной традиции, в данном случае — перуанской, О. Мессиаан вводит ее в европейскую ментальность и создает единую художественную символическую систему. В результате вновь возникает специфическое проявление метода синтеза, основанного на слиянии традиций восточной и западной культур.

Г. Григорьева, исследуя образы-символы (вербальные и музыкальные) «Ярави», приходит к выводу, что для творческого метода О. Мессиаана свойственна «повторяемость — один из главных структурных приемов мифа, основанный на формульности, символичности» [1: 137]. Текстовые повторы в цикле являются основой для возникновения «сквозных» музыкальных тем-символов, но, в отличие от вагнеровского художественного мира, для О. Мессиаана характерна «не непрерывно обновляющаяся, развивающаяся, качественно преобразующаяся музыкальная ткань, но комбинаторные сопоставления, точные возвраты и повторы» [1: 137]. Следует отметить, что подобного рода трактовка повторяемости как творческого принципа обнаруживается не только в «Ярави», но и в более ранних вокальных циклах.

А. Самойленко отмечает, что «сохраняя свойственную мифу бинарность, Мессиаан противопоставляет человеческий “микрокосм” и “макромир” космоса, но не как вытесняющие, а как дополняющие, предполагающие друг друга». В «Ярави» это проявляется в том, что «основная тема космической устремленности раскрывается благодаря взаимодействию музыкальных и поэтических эмблем-метафор, а также взаимопереходу внутри каждой — поэтической и музыкальной — сфер образов “человеческого” и “космического”» [4: 115]. Данная диспозиция находит свое проявление и в «Поэмах для Ми», где представлены все уровни мироздания, отмечаемые исследователем.

Три вокальных цикла: «Поэмы», «Песни» и «Ярави» объединяются в некий сверхцикл авторским замыслом — композитор предпо-

лагал их исполнение одним тембром. Первый показ этих сочинений О. Мессиаан доверил французской певице, которой он восторгался, обладательнице драматического сопрано — Марсель Бюлле. Как отмечает О. Мессиаан: «Я предназначил для нее три цикла очень длинных, очень утомительных для дыхания и требующих огромного вокального диапазона. В связи с чем, понятно, почему мало певиц за них брались и почему эти произведения <...> менее известны, чем другие» [6]. Действительно, этим произведениям композитора присуща виртуозность как принцип, объединяющий все вокальные циклы. Это свойство также выводит их за пределы камерности. Однако тот факт, что не многие вокалисты решались исполнять вокальные циклы композитора, связан не столько с трудностями виртуозного характера (дыхания или диапазона), сколько со сложностью передачи духовной глубины и символического содержания сочинений автора.

Все вокальные циклы О. Мессиаан предназначен для сопрано. Поскольку произведения автобиографичны, возникает мысль, что душа (Анима) О. Мессиаана поет женским голосом — сопрано. Согласно теории К. Г. Юнга, благодаря Аниме, мужчина способен постичь природу женщины.

В творчестве французского художника один из неукоснительных принципов — единство слова и музыки, объединенных истинной верой. Об этом свидетельствует, в частности, предсмертное воззвание Святого Франциска (опера О. Мессиаана «Святой Франциск Ассизский): «Господь! Музыка и поэзия привели меня к Тебе». Возникшая в вокальных циклах, идея единства слова и музыки становится девизом всего творческого пути О. Мессиаана. Для композитора музыка и поэзия — это способ восхождения к Господу, а каждое музыкально-поэтическое творение является своего рода ступенькой к небесной вершине.

Выводы. Анализ вокального наследия О. Мессиаана позволил сделать вывод о том, что вокальные циклы обрамляют ранний период творчества композитора и являются собой ту сферу деятельности, в которой происходило формирование его творческой личности и основных художественных приемов.

В вокальной музыке французского Мастера утвердился и сохранил значение на протяжении всего творческого пути композитора метод синтеза.

Черты, свойственные вокальным циклам, среди которых: религиозная символика, автобиографичность, наличие посвящений, метод синтеза (объединение элементов «птичьего языка», использование традиций восточных и западных культур и эстетики звукоцвета), романтические мотивы (темы, смыслообразы),

сюрреалистическая поэзия, опора на жанрово-стилевые особенности католической литургии (введение черт григорианского песнопения: псалмодий, речитаций, юбилейных) составляют основы художественного метода О. Мессиана, реализовавшегося в произведениях центрального и позднего периодов творчества композитора-поэта.

Вокальные циклы, в которых в концентрированном виде представлен художественный универсум композитора-поэта, предстают в роли тех «ступеней», что возводят к итоговой вершине творчества О. Мессиана — опере «Святой Франциск Ассизский».

Перспективой исследования данной темы может стать осуществление теоретического и исполнительского анализа вокальных мессиановских сочинений, что способствует раскрытию специфики авторского художественного видения, основанной на универсальной природе личности французского Мастера.

Литература:

1. Григорьева Г. В. *К вопросу о неомифологизме в современной музыке (на примере творчества О. Мессиана)* / Г. В. Григорьева // *Музыка, культура, человек: сб. ст. [под ред. М. Мугинштейна]*. — Свердловск, 1991. — Вып. 2. — С. 132–143.
2. Екимовский В. А. *Оливье Мессиа: жизнь и творчество* / В. Екимовский. — М.: Сов. композитор, 1987. — 304 с. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
3. Куницкая Р. И. *Французские композиторы XX века: Эдгар Варез, Андре Жолливе, Оливье Мессиа, Пьер Булез, Анри Дютийе* / Р. Куницкая. — М.: Сов. композитор, 1990. — 208 с.
4. Самойленко А. И. *Новая символика в творчестве Оливье Мессиа* / Александра Самойленко // *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. — К., 2003. — Вип. 28: *Семантичні аспекти слова в музичному творі*. — С. 111–120.
5. Самюэль К. *Беседы с Оливье Мессианом: (пер. с фр.)*. Гл. 1 [Электронный ресурс] / Клод Самюэль. — Париж, 1968. — Режим доступа: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/71-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-1.html>. — Загл. с экрана.
6. Самюэль К. *Беседы с Оливье Мессианом: (пер. с фр.)*. Гл. 5 [Электронный ресурс] / Клод Самюэль. — Париж, 1968. — Режим доступа: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/227-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-5.html>. — Загл. с экрана.
7. Langlois F. *Biography*. [Electronic resource] / Frank Langlois // *Regards sur Oliver Messiaen, 1908–1992: Seventeen accompanying notes on work of Oliver Messiaen [red. Frank Langlois]*. — Paris, 2006. — P. 4. — Mode of access: http://www.durand-salabert-eschig.com/pdf/Regards_messiaen_web.pdf. — Title from the screen.
8. Messiaen O. *Technique de mon langage musical* / O. Messiaen. — Paris: Alphonse Leduc, 1994. — 112 p.

Рецензент статьи: Рощенко О. Г., доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки, Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского