

ОРГАННАЯ ТРАДИЦИЯ И ПРИНЦИП ПРОГРАММНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ П.ЭБЕНА)

© 2015 А.В.Карпова

Самарский государственный институт культуры

Статья поступила в редакцию 14.10.2015

Статья касается принципа программности в музыкальном искусстве и его специфического претворения в рамках органной традиции. В центре внимания находится творчество чешского композитора XX века Петра Эбена. В органных сочинениях композитора программность является определяющим признаком. Отмечается эволюция от обобщенных религиозно-философских концепций к воплощению все более конкретных библейских и духовных мотивов и сюжетов, к синтезу с другими видами искусства. В итоге формируется характерный для Эбена жанровый тип – органной сюиты с последовательно-сюжетной программой.

Ключевые слова: программность, органная традиция, П.Эбен.

О программности в музыке написано немало. Как известно, проблема программности впервые была поставлена композиторами-романтиками, став одним из краеугольных камней новой эстетики XIX века. Тяготение к синтезу с другими видами искусства, привлечение внемузыкальных элементов, выступившее выражением этого эстетического постулата, в то же время явилось отражением практической потребности. Содействие программы – «направляющего авторского слова» – расширяло круг возможностей, способствовало утверждению новой сферы образности, весьма отличной от предыдущей эпохи.

Разумеется, постановка проблемы именно романтиками вовсе не подразумевает локализации программной музыки исключительно в этих временных границах. В роли «путеводной звезды» программность присутствует в музыкальном искусстве всех эпох, начиная с ренессансной традиции инструментального исполнения месс и мотетов, как первой попытки освобождения от прямой связи со словом, прокладывающей путь уже к чистой музыке, и вплоть до наших дней. Примечательно, что программные жанры часто становились проводниками новых идей, в то время как отстоявшиеся образы и интонации эпохи находили художественное обобщение в сфере чистой музыки.

Стимулы развития программности, таким образом, исходят из внемузыкальных факторов, а собственно программа в музыке конкретизирует содержание, сообщая слушателю о таких его элементах, которые сама музыка выразить не может.

По определению О.В.Соколова, на которое мы будем опираться, «программной следует считать инструментальную музыку, которая имеет предпосланное авторское слово, несущее восполняюще-конкретизирующую функцию»¹.

Если в многоликой жанровой панораме выделить сферу органной музыки и попытаться определить характер программности, проследить за ее развитием внутри органной традиции, то обращает на себя внимание, прежде всего, ее литургическая, шире религиозная направленность. Подобная жанрово-тематическая ориентированность более чем объяснима. На протяжении многих веков орган неразрывно связан с сакральным пространством храма. Окруженный ореолом литургической семантики, он прочно ассоциируется в нашем сознании с инструментом церкви. «И подсознательно композиторы соотносятся с этим фактом, налагающим особый отпечаток на облик органной композиции, чьи формы и жанры уже непосредственно отражают и особое течение сакрального времени, и неповторимые акустические возможности сакрального пространства, и сам ход сакрального действия»².

В большинстве барочных органной жанров связь с литургией выявляется напрямую. Органные месса, магнификат, гимн, весь спектр хоральных обработок – их возникновение и жанровая специфика обусловлены требованиями ритуала. Все они имеют определенное место и предназначение в богослужении и являются его неотъ-

^о Анна Викторовна Карпова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки.
E-mail: anna_karpova-2@mail.ru

¹ Соколов, О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О.В.Соколов. – Н.Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. – С. 88.

² Кривицкая, Е. История французской органной музыки. Очерки / Е.Кривицкая. – М.: Изд-во "Композитор", 2003. – С.239.

емлемой музыкальной составляющей. Вся органная традиция, по сути, формировалась внутри литургии и под ее непосредственным влиянием. Изначальная «служебная» предназначенность, связанность с конкретным моментом литургии, с хоральным словом в целом сообщала этим жанрам программный характер (в широком понимании), к собственно же программным можно отнести те из них, которые непосредственно опирались на хорал, становившийся конкретизирующим содержание названием произведения.

В конце XIX века орган впервые за несколько столетий покидает церковь, получая официальный статус концертного инструмента. Именно тогда и особенно отчетливо в XX веке в области органной музыки отмечается повышение интереса к программным замыслам³. Далеко не последнюю роль в этом сыграл новый тип инструмента с его необычайно расширившимся спектром возможностей, как красочно-сонорных, так и динамических. Выявление сонорно-колористических качеств органа выступает одним из направлений программности, что находит отражение в самих названиях сочинений: «Вестминстерские колокола», «Блуждающие огни», «Лунная ночь» Л.Вьерна, «Фрески» К.Славицки, «Двенадцать портретов» Б.Тищенко, «Светлое и темное» С.Губайдулиной и т.д.

Другое направление, следуя традиции, исходит из представления об органе как о сакральном инструменте. Однако трактуется он не как инструмент церкви, а как инструмент, имеющий магическую власть обращаться к самому сокровенному в нас, проводник духовности, по праву достойный касаться таких вопросов как Вера, Истина, Бог. Подобная установка, находящая вдохновение в библейских образах и христианских символах, побуждает композиторов к созданию развернутых религиозно-философских концепций, обнаруживающих «глубинную, корневую принадлежность к системе координат христианских ценностей»⁴.

Религиозно-программное направление наиболее ярко проявилось в творчестве французских композиторов-органистов XX века: «Симфония пассионов» и «Крестный путь» М.Дюпре, «Sei Fioretti» (по исповеди Франциска Ассизского «Цветочки») и «Семь хоралов-поэм на семь слов

Христа» Ш.Турнемира, «Три евангелические поэмы» и «Пять медитаций на Апокалипсис» Ж.Лангле, все органные сочинения О.Мессиаана⁵. Для чешского композитора Петра Эбена (1929-2007), так же как и для Мессиаана, это направление становится определяющим.

Воскресную музыку (1958) и *Laudes (1964)* – ранние циклы Эбена можно отнести к органным симфониям, хотя сам композитор не дает им уточняющего жанрового обозначения, ограничиваясь программным заголовком. Назвать их симфониями дает основание не только четырехчастная структура, ориентированная на классическую модель этого жанра со свойственной каждой из составляющих его частей семантической функцией, но, прежде всего, целеустремленность драматургического процесса, наличие единой концепции, сообщающей целостность и завершенность всему циклу. Сюда же можно отнести и «оркестральность» органного звучания, темброво-динамической драматургии, особенно явно проявляющуюся в *Воскресной музыке*.

Интересно заметить, что Эбен в своем творчестве обращается к жанру симфонии лишь однажды, в самом начале композиторского пути. Это *Symphonia gregoriana*, выпускная работа, которая все же не является симфонией в чистом виде, а синтезирует принципы симфонии и концерта (подзаголовок сочинения – *Концерт для органа с оркестром*). Примечательно, что жанр симфонии, пожалуй, наиболее концептуальный из всех, композитор изначально связывает со звучанием органа. Именно здесь он впервые «формулирует» также ту религиозную идею, различные интерпретации которой определяют концепции *Воскресной музыки* и *Laudes*, и которая позднее открыто зазвучит в *Фаусте*, *Иове* и *Лабиринте света*. Эта идея – поиск и обретение человеком Бога, путь к которому всегда связан с определенным преодолением. В современном мире, по словам композитора, «все более погружающемся в материальность и теряющем подлинные жизненные ценности», она воспринимается особенно остро. Идея «преобразования»⁶ и прорыва», добавим – прорыва к вере, к Богу, которую Эбен называет *santus firmus*’ом собственного творчества, предстает в его сочинениях и как оппозиция религиозного и мирского начал, «мира горнего» и «мира дольного» во взаимоотношениях человека с дей-

³ Заметим, что эпоха органного романтизма ознаменовалась, с одной стороны, возвращением к истокам, к традиционным барочным жанрам (полифонический диптих прелюдия и fuga, хоральная обработка), с другой стороны, обращением к жанрам сонаты и симфонии и переосмыслении их на почве органной традиции.

⁴ Кривицкая, Е. История французской органной музыки. Очерки.... – С. 239.

⁵ Кривицкая, Е. История французской органной музыки. Очерки....

⁶ Русский перевод этого слова не совсем точно отражает суть. Под преобразованием здесь понимаются перемены, часто негативного свойства, которые в итоге приводят к смене жизненного направления.

ствительностью, и как символическое противостояние Добра и Зла, Бога и Дьявола в нем самом.

Нельзя не вспомнить, что этот аспект симфонической концепции⁷ – *Homo fidelius* (человек верующий) – формируется именно в органной симфонии, точнее в двух последних симфониях Ш.-М. Видора, *Готической* (1895) и *Романской* (1900), став импульсом к развитию религиозно-программного направления в целом. «Тема веры – не как символа, а как образа жизни, и главное, образа мысли – эта проблема в полный рост заявит о себе в музыке первой половины XX века»⁸. Если же окинуть взглядом весь XX век, то можно сказать, что во второй его половине среди органических композиторов наиболее последовательным продолжателем данного направления становится именно Эбен.

Важно отметить, что Видор один из первых использует в качестве тематической основы симфонического произведения мелодии григорианских песнопений, положив начало современной традиции обработки григорианского хорала. В итоге, светский по своей сути жанр симфонии, руководствуясь двумя этими «новшествами» – религиозной концепцией и обращением к григорианике – идет на сближение с церковной музыкой, с одной стороны, обращая взгляд в прошлое, к органной литургической традиции, с другой стороны, намечая новый ракурс в развитии органного искусства.

Как видим, искания Эбена далеко не уникальны, а находятся в русле мощного органного религиозно-программного направления, которое вполне можно рассматривать как сложившуюся традицию. Безусловно, сочинения композитора имеют свое собственное «лицо», в них проявляется яркая индивидуальность музыканта, дающая о себе знать как на уровне концепций, так и на уровне музыкального языка, стиля в целом. Обращает внимание также постоянный поиск Эбена адекватных замыслу выразительных возможностей инструмента, в каждом случае открывающий новые грани органного звучания.

Воскресная музыка уже демонстрирует те принципы, которых Эбен будет придерживаться во всех своих последующих органных циклах: программность, связанная с религиозной тематикой, что обусловлено сакральной трактовкой ор-

гана, символически-ассоциативными свойствами его звучания – возвышенного, поднимающего над обыденностью; многочастная композиция, претворяющая в зависимости от замысла жанровую модель симфонии или сюиты; обращение в качестве тематической основы к цитатам григорианских (иногда протестантских) хоралов, которые всегда несут смысловую нагрузку, конкретизируя обозначенную в названии «тему» сочинения.

Laudes – еще один взгляд на мир с позиции человека верующего, взгляд, от созерцания «диссонансов» нашей современной земной жизни устремляющийся вверх, к созерцанию и преклонению перед божественной гармонией мироздания. Противопоставление земного и небесного находит прямое отражение на уровне формы, поскольку каждая часть включает в себе два эмоциональных состояния: разная в каждой части начальная атмосфера всегда завершается хвалебным песнопением. Направленное движение к «вечному божественному свету», идея крещендо определяет концепцию сочинения в целом. Эта идея проявляется как в отдельных частях, так и на уровне драматургии всего цикла, сообщая ему внутреннее единство. Олицетворением Акта Хваления становятся цитаты григорианских песнопений, которые выступают в качестве программы сочинения (*Пасхальная Alleluia, Gloria Partii, Lauda Sion, Christus vincit*).

Если в своих ранних органных работах, Эбен стремится к воплощению религиозно-философских концепций, то в дальнейшем наблюдается его тяготение к конкретным духовным, чаще библейским, сюжетам и образам, что влечет за собой уже сюитный принцип строения цикла. При чем источником вдохновения становятся для Эбена не только словесно выраженные сюжеты и образы, но и произведения изобразительного искусства. Подобным примером может служить цикл *Окна* (1976) для трубы и органа, написанный под впечатлением витражей Марка Шагала. Здесь Эбен тоже обращается к религиозной тематике, поскольку двенадцать витражей, созданных Шагалом для синагоги медицинского центра в Иерусалиме, символизируют двенадцать колен Израиля. Каждая композиция строилась на основе библейского текста – благословения, данного Иаковом своим сыновьям – и была выдержана в одном из четырех доминирующих тонов разных оттенков: синем, красном, желтом и зеленом. Композитор снимает персонифицированные заголовки, оставив лишь семантику цвета: названия четырех частей цикла – *Голубое окно, Зеленое окно, Красное окно, Золотое окно*.

⁷ М.Арановский в исследовании «Симфонические искания» считает главным из оценочных критериев жанра симфонии наличие универсальной концепции Человека, которая включает четыре аспекта: действие, созерцание, игру и коллективный аспект.

⁸ *Кривицкая, Е.* История французской органной музыки. Очерки – С. 183, 184.

Подобно тому, как концепция *Laudes* проецировалась на все параметры музыкальной композиции сочинения, в *Окнах* таким источником находок и экспериментов становится сам образ витража и техника его выполнения. Образ витража определил обращение Эбена к алеаторике. Введение алеаторических приемов стало решением чисто исполнительских проблем данного ансамбля: в условиях соборной акустики, к тому же когда исполнители порой находятся весьма далеко друг от друга, возникают трудности контакта между ними и отсюда точного совпадения партий. Кроме того, алеаторическая техника с ее нестабильностью как никакая другая способна передать переменчивость впечатления от витража – в зависимости от падающего света, времени суток, направления взгляда и т.д. Понятие техники или приема «витража» в музыкознании закрепилось в связи с творчеством О.Мессиана. Однако если «витраж» Мессиана это результат строжайшей организации, то «витраж» Эбена – следствие алеаторической свободы.

Темой *Пейзажей Патмоса* (1984) для органа и ударных стали пять видений из Апокалипсиса, записанного Иоанном Богословом на греческом острове Патмос. Отсюда общее название цикла. Подзаголовки частей следующие: *Пейзаж с орлом*, *Пейзаж со старцами*, *Пейзаж с Храмом*, *Пейзаж с радугой* и *Пейзаж с всадниками*. Каждой части предшествует цитата из Книги Откровения, конкретизирующая содержание. В то же время определение «пейзажи» явно указывает на наличие картинности, хотя Эбен и говорит в предисловии, что «музыка их не иллюстрирует, а скорее стремится передать общую духовную атмосферу». Здесь выстраивается многомерная программность, параллельное взаимодополняющее сосуществование музыкального, вербального и визуального рядов.

В наследии композитора *Пейзажи Патмоса* являются наиболее ярким примером сонорной трактовки органа и ансамбля в целом, что, видимо, связано с обращением к образной сфере «гра-

да небесного», где нет привычных земных ощущений и эмоций. Тема апокалипсиса предопределила и необычный, крайне редкий в музыкальной практике инструментальный состав – орган и ударные, «давно занимавший воображение» композитора и способный «внушить одновременно величие и драматизм, заключенные в этом Послании Человечеству». Аналогичный инструментальный состав используется С.Губайдулиной в *Detto-I* (1978). Но трактуются они по-разному: у Губайдулиной орган и ударные соединяют Небо и Землю, выступая при этом полярностями, у Эбена привлечение ударных в большей мере способствует сонорно-«неземной» характеристике «града небесного».

Три наиболее масштабных органных произведения Эбена – *Фауст* (1980), *Иов* (1987) и *Лабиринт света и рай в сердце* (2002) – знаменуют выход в принципиально иное понимание и трактовку жанра, формально опирающегося на тип сюиты с последовательно-сюжетной программой. В этих сочинениях все более проявляется тяготение композитора к синтезу с другими видами искусства и, прежде всего, к синтезу со словом, вплоть до прямого его привлечения в *Лабиринте света*. При этом сквозь призму эстетических воззрений Эбена здесь все нагляднее просматривается квазилитургическое качество этого синтеза, на уровне семантики приближая представленные произведения к музыкальной проповеди.

Итак, сочинения П.Эбена находятся в русле религиозно-программного направления, выступающего одной из ведущих тенденций органного композиторского творчества XX века, и выявляют устойчивый комплекс общих принципов. Это замысел с религиозной тематической направленностью, раскрывающийся посредством масштабной циклической формы и конкретизирующих содержание хоральных цитат, который, сочетаясь с индивидуальной темой произведения, определяет его совершенно неповторимый стилистический, жанровый и тембровый облик.

**ORGAN TRADITION AND PRINCIPLE OF PROGRAMMING
(EXEMPLIFIED BY P.EBEN'S WORKS)**

© 2015 A.V.Karpova^o

Samara State Institute of Culture

The article concerns the principle of programming in musical art and its specific realization within organ tradition. We concentrate on works of Petr Eben, a Czech composer of the XX th century. In his organ compositions programming is the main feature. Evolution from the general religious and philosophical concepts to an embodiment of more and more precise bible and spiritual motives and plots, to synthesis with other forms of art, is noted. As a result, Petr Eben formed a new genre type that is characteristic of him. This is an organ suite with a consecutive plot program.

Keywords: organ tradition, programming, P.Eben.

^o Anna Viktorovna Karpova, Candidate of art criticism, Associate professor of Department of theory and history of music.
E-mail: anna_karpova-2@mail.ru