

**Российская академия музыки имени Гнесиных**

*На правах рукописи*

**ЛОПУШАНСКАЯ Светлана Михайловна**

**Фортепиано в ансамблевых и оркестровых сочинениях  
Оливье Мессиана**

**Том I**

**Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство**

**ДИССЕРТАЦИЯ**

**на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

**Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор Цареградская Т.В.**

**Москва - 2015**

## Оглавление

<b>Том I. Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Камерно-вокальные сочинения и фортепиано</b> .....	14
1.1. Ранние композиции начала 30-х годов .....	14
1.2. Циклы второй половины 30-х и 40-х годов («Поэмы для Ми», «Песни земли и неба», «Ярави») .....	25
1.3. Значение фортепианной партии в камерно-вокальных сочинениях.....	48
<b>Глава 2. Камерно-инструментальные сочинения и фортепиано</b> .....	72
2.1. Камерно-инструментальные сочинения 1932 – 1941 годов (Тема с вариациями, Фантазия, «Квартет на конец времени») .....	72
2.2. «Черный дрозд» для флейты и фортепиано (1952) и Пьеса для фортепиано и струнного квартета (1991): к характеристике кризисного периода и позднего стиля .....	88
2.3. Средства исполнительской интерпретации и задачи пианиста.....	101
<b>Глава 3. Фортепиано в оркестровых сочинениях</b> .....	118
3.1. Фортепиано в сочинениях 40-х – первой половины 60-х годов.....	118
3.2. Фортепиано в сочинениях второй половины 60-х – 90-х годов.....	136
3.3. Специфика фортепианного исполнения в оркестровых сочинениях .....	149
Заключение .....	161
Список литературы .....	164
<b>Том II. Приложение 1. Перевод стихотворных текстов камерно- вокальных сочинений О. Мессиана</b> .....	3
Приложение 2. Перевод авторского анализа «Ярави» из третьего тома «Трактата о ритме, цвете и орнитологии» .....	23
Приложение 3. Музыкальные примеры .....	64
Приложение 4. Схемы расположения музыкантов на сцене .....	102
Приложение 5. «Когда время останавливается, мы растворяемся в вечном существовании». Интервью с В. П. Самолетовым о «Квартете на конец времени» О. Мессиана.....	106

## Введение

В разговорах с К. Самюэлем Оливье Мессиаан упоминает, что рояль – его «любимый инструмент»<sup>1</sup>. Действительно, фортепиано используется французским композитором в подавляющем числе произведений: сольных, камерных, оркестровых.

Мессиаан не только писал музыку для этого инструмента, по свидетельствам современников, он был замечательным пианистом. Так, английский композитор А. Гёр восхищался его исполнением 29 сонаты Бетховена *Hammerklavier*<sup>2</sup>. Ивонн Лорио вспоминала, что «Мессиаан анализировал все, что играл, а играл он превосходно»<sup>3</sup>. «Необыкновенная интенсивность и яркость чувств» – качества, которые для французского мастера были первостепенными в исполнении, – утверждал П. Хилл<sup>4</sup>. Важно отметить, что Мессиаан-пианист предпочитал ансамблевую игру сольной, на что указывают существующие записи композитора собственных сочинений<sup>5</sup>.

Мессиаан представлял себе фортепиано как своеобразный тембр, что выразилось в известных пристрастиях к марке инструмента. Его выбор пал на инструменты Steinway: рояль этой фирмы стоял у композитора дома, а также в консерваторском классе, где он проводил занятия. Для такого яркого, мощного инструмента с достаточной глубиной клавиш и хорошим отскоком Мессиаан предназначал свои «Четыре ритмических этюда» и «птичьи» опусы. При исполнении этих сочинений на Стейнвее хорошо реализуется ясность и четкость, что для композитора было чрезвычайно важным. В «Каталоге птиц» имеется ремарка *mettez 3-e pedale Stainwag*, еще раз указывающая на то, что исполнение своих произведений автор мыслит на Стейнвее.

Нельзя не отметить, что звук Стейнвея уступает в обертоновой

<sup>1</sup> *Messiaen O.* Music and color: conversations with Claude Samuel. Portland, 1994. P. 56.

<sup>2</sup> *Hill P.* Interview with Yvonne Loriod // *The Messiaen Companion*. London, 2008. P. 295.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 296.

<sup>4</sup> *Boulez P., Benjamin G., Hill P.* Messiaen as Teacher // *The Messiaen Companion*. P. 274.

<sup>5</sup> Им были записаны «Поэмы для Ми» (запись 1959 года) с Лиз Арсегест, «Ярави» (1954 г.) с Марсель Бунле, «Видения слова Аминь» с И. Лорио (записи 1949 г. и 1962 г.), «Квартет на конец времени» с Ж. Паскье (скрипка), Э. Паскье (виолончель), А. Васелье (кларнет) в 1956 году. Из сольных сочинений Мессиаан записал лишь «Четыре ритмических этюда» в 1951 году.

насыщенности немецким инструментам. Этот кажущийся «недостаток» на самом деле был для Мессиаана его достоинством. По словам композитора, рояль для него – «инструмент, лишенный тембра, и именно в силу этого отсутствия индивидуальности, оказывается подходящим для исканий в области тембров, ибо в данном случае тембр исходит не от инструмента, а от исполнителя. Он, следовательно, так же подвижен как сама игра»<sup>6</sup>. Это говорит о том, что Стейнвей представлялся композитору чем-то вроде идеального актера, где собственная индивидуальность инструмента была не так важна, как возможность «говорить разными голосами».

Феномену мессиаановского фортепиано в ансамблевой и оркестровой музыке до сих пор не было посвящено специального исследования, хотя существуют труды о фортепианном творчестве французского мастера (М. Реверди, В. Алеев и др). Это и определило **актуальность** исследования.

Известно, что стиль композитора как целостное явление складывается из многих составляющих. Один из компонентов стиля Мессиаана – это его инструментарий, в котором оркестр, орган и фортепиано являются главными инструментами. Композитор использует рояль во многих своих сочинениях, отличных друг от друга по жанру, составу, времени написания. Понять функции и роль инструмента в каждом отдельном случае, природу его звучания в разном ансамблевом «контексте», а также то, чем явилось фортепиано для композитора – значит приблизиться к бóльшему пониманию стиля Мессиаана, а, кроме того, осознать его вклад в развитие фортепианного, ансамблевого и оркестрового искусства. Это и определило **проблемное поле** диссертационной работы.

**Цель настоящего исследования:** выявление смыслообразующей и конструктивной ролей фортепиано в камерном и оркестровом репертуаре музыки Мессиаана.

**Основные задачи** заключаются в следующем:

-исследовать стилистику ансамблевых и оркестровых сочинений композитора;

---

<sup>6</sup> *Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris, 1967. P. 56.

- раскрыть образно-смысловые и технические компоненты обозначенных сочинений;
- выявить отличия в трактовке фортепиано, помещенного в разный инструментальный «контекст»;
- изучить особенности средств исполнительской интерпретации в ансамблевых и оркестровых произведениях с участием рояля;
- проследить изменение образа фортепиано с течением времени, в процессе эволюции стиля композитора.

**Объектом исследования** выступают все камерно-вокальные, камерно-инструментальные и оркестровые произведения Мессиана с участием фортепиано.

**Предметом исследования** является фортепиано в ансамблевых и оркестровых сочинениях Мессиана.

**Материалом диссертации** служат партитуры:

-камерно-вокальных произведений: Три мелодии (1930), «Смерть числа» (1930), Вокализ-этюд (1935), «Поэмы для Ми» (1936), «Песни земли и неба» (1938), «Ярави» (1945);

-камерно-инструментальных композиций: Тема с вариациями (1932) и Фантазия для скрипки и фортепиано (1933), «Квартет на конец времени» (1940-41), «Черный дрозд» для флейты и фортепиано (1952), Пьеса для фортепиано и струнного квартета (1991);

-оркестровых сочинений: «Турангалила-симфония» (1946-48), «Пробуждение птиц» (1953), «Экзотические птицы» (1955-56), «Семь Хайку» (1962), «Цвета Града Небесного» (1963), «Из ущелий к звездам» (1971-74), «Витраж и птицы» (1986), «Город в вышних» (1987), «Концерт четырех» (1990-91);

-оркестрово-хоровых произведений: «Три маленькие литургии божественного присутствия» (1943-44) и «Преображение Господа нашего Иисуса Христа» (1965-69).

Используются аудио- и видеозаписи вышеназванных сочинений.

**Ограничение темы:** в настоящем исследовании не стояло специальной задачи рассматривать многочисленные исполнительские интерпретации музыки Мессиана. В диссертации предполагается создание основы для интерпретации вследствие глубокого постижения авторского текста, выявления смыслообразующей и конструктивной ролей фортепиано в ансамблевой и оркестровой музыке.

**Степень разработанности темы исследования.** В отечественном музыкознании анализ ряда сочинений для фортепиано и с участием фортепиано представлен в самых различных источниках. Во-первых, это книги, целиком посвященные жизни и творчеству Мессиана: монография В. Екимовского<sup>7</sup>, в которой подробно описаны все творческие периоды композитора, а также труд К. Мелик-Пашаевой<sup>8</sup>, сосредоточенный на подробном анализе оркестровых произведений Мессиана. Во-вторых, разбор основных сочинений наряду с анализом композиторского стиля представлен в главе, посвященной Мессиану, из книги Р. Куницкой «Французские композиторы XX века» (М., 1990) и в разделе о Мессиане Л. Кокоревой в «Истории зарубежной музыки. XX век» (М., 2005), где творчество французского мастера дается в контексте музыкальных портретов других композиторов – представителей прошлого столетия.

Кроме того, ряд исследователей на примерах сочинений с фортепиано рассматривает музыку Мессиана с позиций определенного выбранного аспекта. Так, категории времени и ритма представлены в монографии Т. Цареградской<sup>9</sup>, в которой автор опирается на философские и музыкально-теоретические взгляды Мессиана, изложенные в «Трактате о ритме, цвете и орнитологии». Проблемы формообразования интересуют Н. Колмогорову<sup>10</sup>, в исследовании которой на примере оркестровых сочинений Мессиана разъясняется французская терминология, связанная с музыкальной формой, и Т. Кюрегян<sup>11</sup>, подробно анализирующую строение фортепианного цикла «Двадцать взглядов на младенца

<sup>7</sup> Екимовский В. А. Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. М., 1987.

<sup>8</sup> Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиана. М., 1987.

<sup>9</sup> Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве О. Мессиана. М., 2002.

<sup>10</sup> Колмогорова Н. В. Музыкальная форма в творчестве О. Мессиана (оркестровые сочинения). М., 1997.

<sup>11</sup> Кюрегян Т. С. Двадцать взглядов на Младенца Иисуса в аспекте музыкального формообразования у Мессиана // Век Мессиана: сборник статей. М., 2011. С. 47-96.

Иисуса». Образы Священного Писания рассмотрены в диссертации О. Рудник<sup>12</sup>, где выявлено претворение религиозного мировоззрения композитора в его музыке не только на уровне программности, но и в структурном, символическом, драматургическом и других аспектах. Визуализации художественного пространства в сочинениях Мессиана посвящена научная работа В. Виноградовой<sup>13</sup>, опирающейся на крупные циклические произведения композитора.

Наиболее близким для нашего исследования мы считаем диссертацию В. Алеева<sup>14</sup> о фортепианной музыке Мессиана, в которой, следуя периодизации творчества композитора, автор дает подробный анализ его фортепианных сочинений в контексте эволюции стиля и музыкального языка Мессиана. В каждом периоде исследуются особенности средств музыкальной выразительности и исполнительской интерпретации сочинений.

Кроме того, отметим главу в диссертации Т. Рощиной<sup>15</sup> о фактурообразовании у Мессиана, где представлен исполнительский взгляд на приемы и принципы фактурной организации в Прелюдиях и «Двадцати взглядах».

Из многочисленных статей выделим публикации В. Молотковой<sup>16</sup> и В. Чинаева<sup>17</sup>. В них рассматриваются особенности фортепианного стиля композитора и исполнительской интерпретации.

Зарубежная литература о Мессиае, так же, как и отечественная, не имеет специальных исследований в области заявленной нами проблематики, однако представлена довольно обширным рядом источников, так или иначе соприкасающихся с ней. Библиографическая информация о них собрана в книге В. Бенитеза «Olivier Messiaen: A Research and Information Guide» (N. Y., 2008).

<sup>12</sup> Рудник О. Л. Образы священного писания в творчестве Мессиана: дис. ... канд. иск. М., 1999.

<sup>13</sup> Виноградова В. С. Визуализация художественного пространства в произведениях О. Мессиана (на примере циклов «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», «Квартет на конец времени», «Каталог птиц»): автореф. дис. ... канд. иск. Саратов, 2013.

<sup>14</sup> Алеев В. В. Фортепианное творчество О. Мессиана: дис. ... канд. иск. М., 1992.

<sup>15</sup> Рощина Т. А. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования на примере К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиана: дис. ... канд. иск. Киев, 1991.

<sup>16</sup> Молоткова В. А. Специфика фортепианного стиля Оливье Мессиана на примере цикла «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» // Произведения композиторов XX века: Вопросы интерпретации. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 13. М., 1996. С. 22-39.

<sup>17</sup> Чинаев В. П. Мессиаин и фортепиано // Буклет к 100-летию со дня рождения Оливье Мессиана: сб. ст. междунар. науч. конф. М., 2009. С. 35-39.

Общий анализ сочинений с фортепиано в контексте обзора жизни и творчества французского мастера имеется в монографиях Р. Николса, П. Гриффитса, Р. Ш. Джонсона, П. Хилла и Н. Симеоне, К. Дингла, Г. Хальбрайха<sup>18</sup> и др.

Образ фортепиано в аспекте претворения птичьего пения рассматривается в исследовании Д. Крафта<sup>19</sup>, в котором орнитологическая проблематика творчества композитора дана в широкой временной перспективе, показана в своем становлении и развитии, а также в посвященной «Экзотическим птицам» работе П. Хилла и Н. Симеоне<sup>20</sup>. Роль фортепиано в контексте воплощения символики в музыке затрагивается в трудах З. Брун, в которых подробно анализируются камерно-вокальные композиции, сочинения Тристановского цикла и фортепианные циклы 40-х годов<sup>21</sup>.

Из последних вышедших книг наибольшую ценность представляет монография К. Дингла<sup>22</sup>, в которой подробному музыковедческому анализу подвергаются все сочинения последнего десятилетия жизни композитора.

Среди многочисленных зарубежных публикаций особенно актуальными для нас являются статья И. Лорио<sup>23</sup> об образе фортепиано в сольных произведениях Мессиаена, публикация Р. Николса, затрагивающая функции фортепианной партии в камерной композиции экспериментального периода «Черный дрозд», а также статьи П. Хилла<sup>24</sup> и А. Шентона<sup>25</sup>, в которых Мессиаен рассматривается как исполнитель собственных сочинений.

Выводы диссертации опираются на бесценные комментарии самого

<sup>18</sup> Nichols R. Messiaen. London, 1975; Johnson R. S. Messiaen. London, 1975; Halbreich H. Olivier Messiaen. Paris, 1980; Griffiths P. Olivier Messiaen and the Music of Time. London, 1985; Hill P., Simeone N. Messiaen. New Haven and London, 2005; Dingle C. P. The life of Messiaen. Cambridge, 2007.

<sup>19</sup> Kraft D. Birdsong in the Music of Olivier Messiaen. London, 2013.

<sup>20</sup> Hill P., Simeone N. Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques. Aldershot, 2007.

<sup>21</sup> Bruhn S. Messiaen's Explorations of Love and Death: Musico-Poetic Signification in the "Tristan Trilogy" and Three Related Song Cycles. Hillsdale, N.Y., 2008.

Bruhn S. Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation: Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s. Hillsdale, 2007.

<sup>22</sup> Dingle C. P. Messiaen's Final Works. Farnham, 2013.

<sup>23</sup> Loriod-Messiaen Y. Étude sur l'œuvre pianistique d'Olivier // Portrait (s) d'Olivier Messiaen. Paris, 1996. P. 75-160.

<sup>24</sup> Hill P. Messiaen recorded: the Quatre Etudes de rythme // Olivier Messiaen: music, art and literature. Aldershot, 2007. P. 79-90.

<sup>25</sup> Shenton A. Composer as performer, recording as text: notes towards a "manner of realization" for Messiaen's music // Messiaen studies. Cambridge, 2011. P.168 - 187.

композитора, из которых самыми важными источниками явились теоретические труды Мессиана: «Техника моего музыкального языка» (пер. и ком. М. Чебуркиной; М., 1994) и «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» в семи томах (Paris, 1994-2002); интервью с А. Голеа (Paris, 1984) и К. Самюэлем (Paris, 1986; англ. пер. – Portland, 1994), а также многочисленные предисловия к его сочинениям.

Стоит отметить, что для изучения обозначенного нами предмета исследования потребовалось обращение к трудам по французской музыке XX века и ее персоналий. Кроме упомянутой ранее работы Р. Куницкой, этой теме посвящены книги Г. Филенко<sup>26</sup>, Л. Кокорева<sup>27</sup>, З. Брун<sup>28</sup>, Р. Лангам Смит и К. Поттер<sup>29</sup> и др.

Кроме того, еще один круг источников связан с трактовкой фортепиано в музыке XX века. Данная проблематика привлекала таких исследователей как Л. Гаккель<sup>30</sup>, А. Алексеев<sup>31</sup>, Е. Симонянц<sup>32</sup>. Так, Гаккель на основе фортепианной музыки Дебюсси, Скрябина, Шёнберга, Равеля, Бартока, Стравинского, Прокофьева, Хиндемита, Шостаковича и Рахманинова выявляет особенности фортепианного письма и образ фортепиано в творчестве каждого композитора, подчеркивая стилевую многоликость первой половины прошлого века. В работе Симонянц, охватывающей более поздний временной период, анализируется токкатно-ударная трактовка рояля на примере фортепианных концертов отечественных композиторов.

Сферу исполнительской интерпретации, затрагиваемую в нашей работе, представляют разнообразные по направленности труды: это книги, касающиеся исполнительских проблем пианиста (С. Фейнберг<sup>33</sup>, Н. Макиннон<sup>34</sup>); работы, в

<sup>26</sup> Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983.

<sup>27</sup> Кокорева Л. М. Клод Дебюсси. М., 2010.

<sup>28</sup> Bruhn S. Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen. N.Y., 1997.

<sup>29</sup> Langham Smith R., Potter C. French music since Berlioz. Aldershot, 2006.

<sup>30</sup> Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки 2-е изд., доп. Л.: Советский композитор, 1990.

<sup>31</sup> Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч.3 М., 1982.

<sup>32</sup> Симонянц Е. М. Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI столетий: дис. ... канд. иск. М., 2014.

<sup>33</sup> Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 2003.

<sup>34</sup> Макиннон Н. Игра наизусть. М., 2004.

которых в той или иной мере рассматриваются роль фортепиано и специфика фортепианного исполнения в камерно-инструментальном музицировании (А. Готлиб<sup>35</sup>, С. Чайкин<sup>36</sup>, Л. Царегородцева<sup>37</sup>); книги, где анализируются задачи пианиста в ансамбле с певцом (Д. Мур<sup>38</sup>, Н. Лузум<sup>39</sup>).

**Научная новизна** исследования заключается в создании отчетливого представления об образе, роли и трактовке фортепиано в отличных друг от друга составах камерно-вокальных, камерно-инструментальных, оркестровых и оркестрово-хоровых произведений разных периодов творчества Мессиана. В их число включены как самые ранние композиции (Три мелодии, «Смерть числа», Тема с вариациями, Фантазия), так и позднейшие, сочиненные после 1980 года («Витраж и птицы», «Город в вышних», Пьеса для фортепиано и струнного квартета, «Концерт четырех»), практически не освещенные в российском музыкознании. Впервые выполнен перевод композиторского анализа «Ярави» из «Трактата о ритме, цвете и орнитологии» О. Мессиана, он находится во втором томе диссертации.

**Теоретическая значимость** работы определяется созданием научной базы для дальнейшего изучения камерных (вокальных и инструментальных), оркестровых опусов, фортепианного письма Мессиана, аутентичной интерпретации музыки композитора. Выявлены отличия особенностей трактовки инструмента, определяющиеся его функциями и периодом написания произведений. Сформулирован интерпретаторский подход к рассматриваемым сочинениям.

**Практическая значимость работы.** Материалы диссертации могут быть использованы в курсе истории фортепианного искусства, истории исполнительства, камерного и вокального музицирования, истории оркестра, а

<sup>35</sup> Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М., 1971.

<sup>36</sup> Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке. дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2008.

<sup>37</sup> Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дис. ... канд. иск. Тамбов, 2005.

<sup>38</sup> Мур Д. Певец и аккомпаниатор. М., 1987.

<sup>39</sup> Лузум Н. Я. Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве (на прим. соч. М. П. Мусоргского). Н.Новгород, 1992.

также непосредственно на практике в классах специальных дисциплин при прохождении произведений Мессиаана.

**Методология исследования** основана на комплексном подходе к оценке явлений ансамблевого и оркестрового творчества композитора и роли фортепиано в нем. С одной стороны, потребовалось обращение к методам интерпретации музыкально-языковых феноменов – герменевтике – в связи с поэтическими текстами вокальных сочинений, а также ярко выраженной программностью большинства произведений Мессиаана, многочисленными комментариями композитора. Такого рода подход реализован в выдающихся трудах А. Михайлова, С. Аверинцева. С другой стороны, были применены музыковедческие методы, позволившие детально проанализировать музыкально-выразительные средства исследуемых сочинений, использованные в трудах как зарубежных, так и отечественных авторов: Р. Николса, Р. Ш. Джонсона, З. Брун, К. Дингла, В. Екимовского, К. Мелик-Пашаевой, В. Алеева. Кроме того, при сопоставлении произведений друг с другом, установлении сходных черт и различий в трактовке фортепиано широко применялся компаративный метод.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- Фортепиано в творчестве Мессиаана является «универсальным» инструментом, композитор его использует в различных ипостасях: в качестве солиста, участника камерного ансамбля (вокального и инструментального), части оркестрового целого.
- Трактовка рояля является «индикатором» эволюции образной сферы творчества композитора и варьируется в широком диапазоне от инструмента абсолютно безударного до нарочито ударного.
- В творчестве Мессиаана формируется звукоизобразительный, красочный, сонорный образ рояля с тенденцией противопоставления фортепианного тембра другим инструментам либо оркестру.
- В результате эволюции автор приходит к обостренному ощущению туше, что достигается применением разных групп артикуляции, максимальным расширением регистрового и динамического диапазонов,

особой изощренностью педализации, утонченным слышанием многотембровой специфики.

**Степень достоверности** результатов исследования обусловлена опорой на широкий круг отечественных и зарубежных источников, на теоретические труды и высказывания самого композитора, на партитуры всех рассматриваемых сочинений. Кроме того, в диссертации были использованы апробированные методы исследования.

**Апробация работы.** Работа неоднократно обсуждалась на кафедре аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных, где была рекомендована к защите. Основные положения исследования отражены в ряде публикаций, а также в выступлениях на научных конференциях: Межвузовской научной конференции «Исследования молодых музыковедов», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 20 апреля 2011 года и Международной конференции аспирантов и студентов «Исследования молодых музыковедов. Реформы музыкального образования глазами студентов», состоявшейся в Российской академии музыки имени Гнесиных 28-29 марта 2013 года.

**Структура работы.** Диссертация включает два тома. Первый том состоит из Введения, трех глав, Заключения и Библиографии. Рисунки (небольшие нотные примеры) включены в основной текст исследования.

Первая глава «Камерно-вокальные сочинения и фортепиано» включает три параграфа. Первый посвящен вокальным композициям начала 30-х годов, раннему состоянию стиля Мессиана и особенностям трактовки инструмента в этот период. Во втором параграфе раскрывается образный строй и поэтика музыкально-выразительных средств в трех крупных вокальных циклах: «Поэмы для Ми», «Песни земли и неба», «Ярави». В заключительном параграфе речь идет о роли и значении фортепианной партии в вокальных сочинениях Мессиана.

Вторая глава «Камерно-инструментальные сочинения и фортепиано» состоит из трех параграфов. Первый посвящен камерным ансамблям 30-х и 40-х годов и роли фортепиано в них. Далее рассматриваются два конструктивных сочинения, характеризующие кризисный этап композитора и поздний стиль. В

третьем параграфе анализируются средства исполнительской интерпретации и задачи пианиста в камерно-инструментальных сочинениях.

Третью главу «Фортепиано в оркестровых сочинениях» также составляют три параграфа. В первых двух рассматриваются образ и функции фортепиано в сочинениях 1940-х – первой половины 1960-х годов и второй половины 1960-х – 1990-х годов соответственно. Заключительный параграф дает представление о специфике фортепианного исполнения в оркестровых сочинениях композитора.

Второй том диссертации состоит из пяти Приложений. Они содержат переводы поэтических текстов вокальных композиций Мессиана, перевод авторского анализа «Ярави» из третьего тома «Трактата о ритме, цвете и орнитологии», крупные музыкальные примеры, схемы расположения музыкантов на сцене в двух оркестрово-хоровых сочинениях Мессиана<sup>40</sup> и интервью с В. Самолетовым о «Квартете на конец времени».

---

<sup>40</sup> «Три маленькие литургии божественного присутствия» и «Преображение Господа нашего Иисуса Христа».

## Глава 1. Камерно-вокальные сочинения и фортепиано

### 1.1. Ранние композиции начала 30-х годов

Тридцатые годы в жизни Мессиана явились тем временем, когда за плечами 22-летнего юноши было обучение в Парижской консерватории у выдающихся педагогов<sup>41</sup>, которые внесли огромный вклад в формирование музыкальной личности композитора, и немалый багаж сочинений. Совсем еще юным им были написаны неопубликованные «Дама из Шалотт» (1917)<sup>42</sup> и «Грусть большого белого неба» (1925) для фортепиано, Две баллады Вийона (1921)<sup>43</sup> для голоса и фортепиано, а также органные и оркестровые сочинения. Наибольшим достижением конца 20-х годов явились, бесспорно, Прелюдии для фортепиано, написанные под влиянием Дебюсси, которые, в то же время, содержат ряд характерных особенностей музыкального языка композитора.

Камерно-вокальное творчество Мессиана начала 30-х годов складывается на фоне расцвета в творчестве французских композиторов жанра *mélodie* – символа французской вокальной лирики. Е. Корниенко в своем исследовании отмечает среди основных черт *mélodie* лирико-проникновенное содержание, деликатную подачу образа, гибкую мелодическую линию, отражающую «цветовые» полутона и нюансы душевных колебаний, тонкую одухотворённость, проникающую в звуковое пространство миниатюр<sup>44</sup>. Помимо *mélodie*, композиторы именуют свои сочинения *poème*, *ballade*, *chanson*, *chant*. Поэтической основой большинства этих произведений является французская поэзия, и особенно востребованными

<sup>41</sup> Учителями Мессиана были Жорж Фалькенберг (фортепиано), Сезар Абель Эстиль (фортепианный аккомпанемент), Марсель Дюпре (орган и импровизация), Морис Эммануэль (история музыки), Жан Галлон (гармония), Ноэль Галлон (контрапункт и fuga), Поль Дюка (композиция и оркестровка), которого Мессиа́н считал своим главным педагогом.

<sup>42</sup> «The Lady of Shalott» – так называется баллада английского поэта XIX века А.Теннисона. В основе стихотворения лежит легенда из Артуровского цикла.

<sup>43</sup> Франсуа Вийон – поэт французского Средневековья (XV век).

<sup>44</sup> Корниенко Е. Ю. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX-XX веков: автореф. дис. ... канд.иск. Саратов, 2011. С. 18.

являются тексты поэтов - современников композиторов<sup>45</sup>. Мессиан – один из немногих французских композиторов XX века, кто писал большинство своих сочинений на собственный текст<sup>46</sup>.

Самые ранние опубликованные сочинения Мессиана для голоса и фортепиано – это *Trois mélodies* (Три мелодии) для сопрано и фортепиано, «*La mort du nombre*» («Смерть числа») для сопрано, тенора, скрипки и фортепиано, а также *Vocalise-Étude* (Вокализ-Этюд) для сопрано и фортепиано.

*Образный мир и драматургия.* Три мелодии включают следующие романсы<sup>47</sup>: «*Porquoi?*» («Отчего?»), «*Le sourire*» («Улыбка») и «*La fiancée perdue*» («Потерянная невеста»). Текст первой и третьей пьес написан Мессианом, для центральной он использует стихотворение своей матери, поэтессы Сесиль Соваж. В его творчестве это было сделано единожды, что позволяет трактовать этот небольшой цикл как посвященный матери<sup>48</sup>. Стихотворения Трех мелодий составляют достаточно стройный по содержанию цикл. В первом автор обращается к природе (*Отчего птицы в воздухе, / Отчего вода мерцающая, / Отчего на небе облака, / Отчего листья осенью, / Отчего розы летом, / Отчего песни весной*), понимая, что он не находит в ней душевной радости, как прежде (*Отчего для меня они лишены очарования?*). В стихотворении Сесиль Соваж «Улыбка» запечатлен тихий, завораживающий, глубоко личный момент симпатии двух людей (*Некое слово, прошептанное/ Вами – поцелуй / Интимный и длительный / Как поцелуй на душе. / Мои уста хотят улыбаться / И моя улыбка дрожит.*) В заключительном романсе «Потерянная невеста», заканчивающимся молитвой, дается ответ на беспокоящий автора вопрос (*Это нежная невеста / Это ангел добра... Даруй ей покой, Господи*). В целом, можно заметить, что текст

<sup>45</sup> Пуленку была близка поэзия Элюара, Аполинера, Жакоба, Арагона, Кокто; Мийо писал на стихи Жамма, Латиля, Люнея, Тагора и др., знаменитый «Молоток без мастера» Булеза был написан на текст Р. Шара. Поэты прошлого также не остаются без внимания: так, по наблюдению Л. Кокоревой, Дебюсси обращался к поэтам разных направлений и эпох, выбирая, «особый тип поэзии – поэзию тишины» [Кокорева Л. М. Клод Дебюсси. С. 385].

<sup>46</sup> К. Дебюсси созданы «Лирические прозы» на собственный прозаический текст. Однако, в мировом масштабе, композитор как автор своих поэтических текстов – явление нередкое. В оперном жанре назовем Р. Вагнера, Р. Леонкавалло, П. Хиндемита, А. Шенберга, М. Мусоргского, которые писали либретто к своим операм. Мусоргский также является автором стихотворных текстов целого ряда вокальных сочинений, поэтический опыт имели П. Чайковский, А. Скрябин.

<sup>47</sup> Позволим себе *mélodies* Мессиана называть эквивалентом этого термина – романсами.

<sup>48</sup> Сесиль Соваж скончалась в 1927 году от туберкулеза.

этого цикла принадлежит направлению символизма, в нем сильны ассоциативные связи и близость таким поэтам, как П. Верлен и Ш. Бодлер.

Три мелодии лаконичны, имеют простые структуры. Стройной связи романсов между собой способствует не только поэтический текст, но и музыкальный. Так, отчетливо прослеживается мотивная связь «Отчего?» и «Улыбки». Начальный нисходящий мотив «Улыбки» у фортепиано ритмически (синкопированный рисунок) и мелодически, только неточно (нисходящая октава – нисходящая секста) повторяет интонацию начала кульминационного момента первого романса, только если в первом случае это было на *f*, то теперь на *pp*. Таким образом, еще до вступления певицы фортепианная партия дает нам понять, что сейчас мы узнаем о той, *кто* является причиной этому тревожному состоянию автора (рис.1.1, рис.1.2).



Рис.1.1 - Три мелодии, «Отчего?».



Рис.1.2 - Три мелодии, «Улыбка».

«Смерть числа» по жанру скорее напоминает небольшую камерную кантату<sup>49</sup>. Сопрано и тенор обозначены в ней как первая душа и вторая душа (1<sup>re</sup>

<sup>49</sup> Сочетание голоса с ансамблем инструментов было характерно для вокальных сочинений прошедшего столетия. Это обусловлено как поисками композиторов в области тембровых сочетаний, так и тенденцией

âme и 2<sup>me</sup> âme); каждая из этих душ имеет свою характеристику. Сопрано – это дух божественного, вечного, умиротворенного, радостного, эту роль также разделяет скрипка; а тенор – дух земного, со своими страданиями, исканиями, стремлениями и, в итоге, смертью. Р. С. Джонсон здесь проводит параллель с баховской кантатой «O Ewigkeit, du Donnerwort» («О Вечность, Громовое слово»), в которой сопрано принадлежит партия «Надежды», а тенору – партия «Страха, Смятения»<sup>50</sup>. В написанном композитором поэтическом тексте «Смерти числа» сочетаются как черты символизма, так и сюрреализма. Символизм присутствует на уровне обозначения сопрано и тенора как первой и второй души, что вызывает ассоциации с Метерлинком<sup>51</sup>. Сюрреалистические черты присутствуют в самом названии сочинения, поскольку используется один из его основных принципов – совмещение несовместимого. Стремление мечущейся души *парить над мечтой*, подняться по *бесконечной лестнице* туда, где *вес чисел будет мертв* и быть *единой душой* с возлюбленной – эта тема впоследствии найдет свое продолжение в так называемом Тристановском цикле, одним из которых является вокальный цикл «Ярави»<sup>52</sup>.

Открывает сочинение соло скрипки с сурдиной, обрамляющее речитатив тенора, в дорийском ладу. Далее следует раздел *animé* с встревоженной речитацией тенора, он повторяется трижды и, с каждым разом все нарастая, подводит к кульминации. *Animé* чередуется с хоральными репликами сопрано, изображающее *то* вечное и умиротворенное, куда так стремится уставшая от поисков земная душа. После третьего, самого мощного по драматизму *animé* с кульминацией на словах *Je souffre! (Я страдаю!)* следует проникновеннейшее соло скрипки в сопровождении фортепиано, переходящее к сопрано, затем они сливаются в прекрасном дуэте и в завершение мелодия, вновь поручаемая

---

взаимопроникновения различных жанров, границы между которыми становятся все более размытыми. Достаточно назвать «Мадагаскарские песни» Равеля, «Негритянскую рапсодию» Пуленка, «Молоток без мастера» Булеза.

<sup>50</sup> Johnson R. S. Messiaen. P. 55.

<sup>51</sup> В «Синей птице» Метерлинка каждое существо, явление или предмет обладали душой, но увидеть эту «душу вещей» было непросто.

<sup>52</sup> Хочется отметить, трактовка смерти у Мессиаена иная, нежели у романтиков, где смерть – это нечто темное, трагическое. У Мессиаена, во многом в соответствии с религиозными идеями, смерть – это переход души в некое трансцендентное состояние, в котором возможно единение с родственной душой. Отсюда всегда светлая, растворяющаяся в высоте, мелодия. Самым ярким примером является заключительная часть «Квартета на конец времени».

скрипке, растворяется, уходя в невесомое трансцендентное пространство. В виде схемы это выглядит следующим образом:

Раздел I			Раздел II						Раздел III			
a	b	a	c	d	c <sub>1</sub>	d <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>	d <sub>2</sub>	e			
très lent	modéré	très lent	animé	lent	animé	lent	animé	très lent	lent			
соло	реч-в	соло	12т.	5т.	13т.	5т.	29т.	2т.	скр.	сопр.	сопр.+скр.	скр.
скрипки	тенора	скрипки										
5т.	14 т.	5т.							16т.	27т.	21т.	13т.

Джонсон усматривает в финальном разделе отголоски «Смерти Изольды» Вагнера<sup>53</sup>. Мы же видим, как завершение этого сочинения предвосхищает финал «Квартета на конец времени», в котором мелодия скрипки подобным образом истаивает, уходя, по описанию В. Екимовского, в «неземные выси»<sup>54</sup>. По словам же самого композитора, он стремился создать диалог между двумя душами, которые, в конце, находят себя в сверхъестественной любви: «слова, таким образом, стихнули, и я поручил их голоса скрипке»<sup>55</sup>. Как уже упоминалось, впоследствии эта идея найдет свое продолжение в произведениях Тристановского цикла Мессиаана о всепоглощающей любви двух влюбленных, выходящей за пределы тела и разума, что только после смерти достигается полное единство и слияние душ.

Вокализ-этюд<sup>56</sup> – единственное в своем роде сочинение у Мессиаана и, как предполагают П. Хилл и Н. Симеоне, оно было написано для конкурса в консерватории, однако композитор очень скоро стал включать его в свои концерты под более коротким названием *Vocalise*<sup>57</sup>. Вокализ имеет трехчастную структуру. Его светлый, трепетный образ может рассматриваться в религиозном контексте, поскольку предваряет «Поэмы для Ми», в таком случае уместно говорить о создании атмосферы восхваления, прославления Господа. В то же

<sup>53</sup> Johnson R. S. Messiaen. P. 55.

<sup>54</sup> Екимовский В. А. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество. С. 78.

<sup>55</sup> Hill P., Simeone N. Messiaen. P. 39.

<sup>56</sup> В настоящее время существует множество переложений этого сочинения для различных инструментов.

<sup>57</sup> Ibid. Messiaen. P. 56.

время отсутствие поэтического текста дает простор для более широкой и универсальной трактовки образной сферы сочинения, благодаря чему окажется возможным включить его в оркестровом переложении в одно из последних произведений Мессиана «Концерт четырех».

*Музыкально-выразительные средства.* В языке ранних вокальных сочинений Мессиана следует отметить некоторую двойственность. С одной стороны, часть исследователей отмечают незрелость мессиановского письма<sup>58</sup>. Однако, на наш взгляд, эти пьесы отражают раннее состояние стиля композитора, которое необходимо учитывать для максимально полного представления о вокальных опусах французского мастера. Из трех ранних сочинений Мессиан выделяет Вокализ, как наиболее полно отражающий особенности его письма<sup>59</sup>, что вполне закономерно, поскольку он написан через пять лет после Трех мелодий и «Смерти числа».

Одна из основных отличительных особенностей произведений начала 30-х годов – доминирование *мелодического* начала.

В вокальном письме композитор использует мелодику кантиленного типа, что особенно выражено в Вокализе. Широкую, распевную, местами витиеватую мелодику Д. Меннинг рассматривает как «предварительный этюд» для раздела *Alleluia* из «Поэм для Ми»<sup>60</sup>. Также присутствуют кантилена в партии сопрано (и скрипки) из «Смерти числа» и стиль *parlando* («Отчего?», «Улыбка», партия тенора из «Смерти числа»).

В фортепианном сопровождении мелодия также имеет большое значение. Это и выразительные интонации вздоха и опевания в драматическом разделе *animé* из «Смерти числа» (тт.25-36, 42-54, 60-75), и более развернутые сольные фразы у фортепиано в «Улыбке» (см. рис. 1.2) и Вокализе (рис. 1.3).

<sup>58</sup> Так, С. Пле – французский пианист, педагог и композитор – критикует в сочинении «Смерть числа» «очевидную стилистическую разобщенность» (*Plé S. Les Concerts: Société Nationale* (28 mars), S.M.I. (25 mars) // *Le courrier musical*. 15 April, 1931. P. 261-262), видя в нем отголоски Массне и Шопена; Д.Меннинг в Трех мелодиях находит черты позднего Форе и Дюпарка (*Manning J. The Songs and Song Cycles // The Messiaen Companion*. London, 2008. P. 109).

<sup>59</sup> В конце «Техники моего музыкального языка» в оригинальном французском варианте композитор приводит список своих сочинений, среди которых помечает одной звездочкой (\*) или двумя (\*\*) их «степень индивидуальности». Вокализ в этом списке помечен \*, Три мелодии и «Смерть числа» не помечены.

<sup>60</sup> *Manning J. The Songs and Song Cycles // The Messiaen Companion*. P. 113.



Рисунок 1.3 - Вокализ-этюд.

Фортепианная *фактура* сочинений отличается относительной прозрачностью. По звуковой «насыщенности» музыкальной ткани только «Смерть числа» может сравниться с Прелюдиями. Как видно из примеров выше, для фактуры характерны протяженные фразы, часто обозначаемые композитором длинными лигами. Являясь в первую очередь фразировочными, они в большинстве случаев обозначают также и артикуляционное легато. Очень часто, при отсутствии штриховых обозначений, подразумевается именно связный тип исполнения. Подобное письмо мы видим в написанных ранее Прелюдиях, отдельные виды прикосновения встречаются пока намного реже.

Однако уже в этих сочинениях заметны характерные особенности композиторского языка, и одна из них – любовь к аккордовому изложению, в котором нередко один или несколько голосов дублируют вокальную линию. Такова пьеса «Отчего?», где каждый вокальный слог поддерживается определенным аккордом (рис. 1.4).



Рисунок 1.4 - Три мелодии, «Отчего?».

В этой пьесе видна также особенность фортепианного письма композитора, воспринятая от Дебюсси, – мышление пластами<sup>61</sup>. Для их разграничения композитор пользуется тремя фортепианными строчками, даже несмотря на относительную «немногозвучность» фортепианной партии. Очень четко подобное многоуровневое изложение прослеживается в разделах *animé* «Смерти числа»<sup>62</sup> (рис. 1.5).



Рисунок 1.5 - «Смерть числа».

Аккордовая фактура хорального плана сопровождает пение сопрано в «Смерти числа», создавая атмосферу вечного, отрешенного от мирского. В заключительном разделе этого сочинения Мессиян варьирует фортепианную партию с помощью различных приемов, используя «романтические» типы фактуры: арпеджированные фигурации, в том числе переходящие из одной руки в другую, октавную технику, двойные ноты (терции). В подобном фортепианном способе изложения чувствуется связь с традициями романтизма (Шопена, Листа), преломленными сквозь линию импрессионизма Дебюсси, Равеля.

Вместе с тем, в заключительном разделе «Смерти числа» экспонируется один из характерных мессияновских приемов. Проникновенное соло скрипки в темпе *lent* сопровождается многократно повторяющимся фрагментом у фортепиано, в котором имеется нисходящая терцово-квартовая

<sup>61</sup> Мышление пластами также можно рассмотреть в рамках мелодического, поскольку не раз говорилось о том, что такой как бы «аккордовый голос» есть форма «утолщения» мелодии.

<sup>62</sup> Нижний уровень – восходящая хроматическая гамма, оканчивающаяся трелью. Средний – синкопированные аккорды. В верхнем голосе нисходящие секундовые мотивы «вздоха».

последовательность в высоком регистре, *non legato*, при общей динамике *piano* (рис. 1.6).



Рисунок 1.6 - «Смерть числа», раздел *lent*.

Такую совокупность выразительных средств Мессиан часто использует при погружении слушателя в «медитативное» состояние. Этот эпизод предвосхищает средний раздел второй части «Квартета на конец Времени» «Вокализ для Ангела, возвещающего конец времени». Там Мессиан в партии фортепиано укажет *gouttes d'eau en arc-en-ciel* («капли воды в радуге»).

Стоит отметить, что уже в ранних композициях Мессиан уделяет большое внимание динамической амплитуде, особенно в градации *piano*. В каждом рассматриваемом нами сочинении динамическая шкала начинается от *ppp*. В «Улыбке» она не доходит даже до *p* (!): *ppp-pp-piu pp*.

**Метроритм.** Хотя в Прелюдиях Мессиан уже начал ритмические искания<sup>63</sup>, в вокальных пьесах первой половины 1930-х годов метроритм не является центром внимания композитора и характеризуется традиционным подходом. Самая основная его особенность – это частые смены размера. С одной стороны,

<sup>63</sup> К примеру, в прелюдии «Колокола печали и слезы прощания» композитор экспериментирует с добавленной длительностью, фиксируя ее в переменном размере.

как в «Смерти числа», это связано с формообразованием, с другой – с особенностями поэтического слова. Так, в романсе «Улыбка», который длится 13 тактов, пять раз меняется размер и количество четвертей в такте. Тем самым достигается эффект *rubato*, создается впечатление непринужденной свободы высказывания.

Выделим характерные особенности ритмической организации фортепианного сопровождения:

- мономерность аккомпанемента («Потерянная невеста», Вокализ);
- полиритмические наложения (раздел *anime* из «Смерти числа»);
- унисонная ритмика (пьеса «Отчего?» – неточный ритмический и мелодический унисон с голосом).

*Ладовая организация* также пока оказывается в стадии становления у композитора. Как верно заметила Т. Рощина, в ранних сочинениях «Мессиаан еще только “пробует силы” своих ладов и ритмов, не разрушая традиционных тонально-метрических ориентиров»<sup>64</sup>. Высказывание композитора в интервью 1933 года подтверждает эту мысль, Мессиаан говорит, что его самая важная задача на этот момент – не разрушить тональность, а обогатить ее<sup>65</sup>. Ладь ограниченной транспозиции органично вплетаются в музыкальную ткань<sup>66</sup>, в тоже время не затмевая тональную систему с ее функциональной логикой. Использование ладов позволяет композитору находиться одновременно в атмосфере нескольких тональностей. Так, в Вокализе начальная мелодия колеблется между *A-dur u fis-moll*, со стороны слышится переменный мажоро-минор, в соответствии же с ладовой теорией Мессиаана – это лад 3<sup>3</sup>.

Роль гармонии в сочинениях первой половины 30-х годов еще не настолько велика, как в последующих произведениях. Композитор ведет поиск в области обертонового письма, в связи с чем отправной точкой являются аккорды доминантового типа, поскольку они, по определению Р. Куницкой, наиболее ярко

<sup>64</sup> Рощина Т. А. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования на примере К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана: дис. ... канд. иск. С. 147.

<sup>65</sup> Hill P., Simeone N. Messiaen. P. 38.

<sup>66</sup> Впервые концепция ладов была представлена в 1935 году в предисловии к органному сочинению «Рождество господне», однако мы находим их уже в сочинениях самого начала 1930-х годов.

характеризуют качество «резонансной» гармонии в позднем романтизме и импрессионизме<sup>67</sup>. Отметим активное применение секундаккордов в «Потерянной невесте», квартсекстаккордов, аккордов с добавленной секстой. Часто целые аккордовые последовательности композитор выводит из определенного лада ограниченной транспозиции, как мы видим в Вокализе (рис. 1.7; рис. 1.8).



Рисунок 1.7 - Вокализ, т. 10 – лад 3<sup>3</sup>.



Рисунок 1.8 - Вокализ, тт. 26-27 – лад 2<sup>2</sup>.

Таким образом, можно выявить следующие основные черты вокальных произведений первой половины 1930-х годов:

В стихотворном тексте определяются те ключевые слова и символы, которые найдут свое развитие в дальнейшем поэтическом опыте композитора: солнце, душа, мечта, вода, цепи, лестница, небо, время, пространство, свет, звезда.

Голос практически безраздельно главенствует, фортепиано еще не получает столь массивной смысловой и изобразительной нагрузки, как в последующих

<sup>67</sup> Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века: очерки. М., 1990. С. 95.

циклах. Композитор отдает предпочтение высоким голосам, что найдет свое продолжение в последующих вокальных циклах<sup>68</sup>.

Центральное место отводится мелодическому началу, ритмическая и гармоническая составляющие пока находятся на периферии композиторского внимания.

Фортепианная фактура этих сочинений несет в себе черты романтизма и импрессионизма. С одной стороны, подчеркивается певучесть инструмента, приемы стакато тут практически отсутствуют. С другой, при изображении «неземных высей» композитор, путем сочетания определенных приемов, достигает некоей «трансцендентной» сущности фортепиано. Подобная трактовка инструмента будет развиваться в дальнейших произведениях композитора, таких как «Квартет на конец времени», «Видения слова Аминь», «Двадцать Взглядов на младенца Иисуса», «Ярави».

## ***1.2. Циклы второй половины 30-х и 40-х годов («Поэмы для Ми», «Песни земли и неба», «Ярави»)***

Два вокальных цикла «Поэмы для Ми» (1936) и «Песни земли и неба» (1938) появились в связи со счастливыми событиями в личной жизни композитора<sup>69</sup>. По замечанию Джонсона, оба сочинения имеют дело с различными аспектами таинства брака и отражают противоречивые духовные состояния мужа<sup>70</sup>. В «Поэмах для Ми» композитор пытается осмыслить союз мужчины и женщины в соответствии с религиозными заветами, а также

---

<sup>68</sup> Знаменательно, что в камерно-инструментальной музыке также отдается предпочтение инструментам с высоким диапазоном (Фантазия и Тема с вариациями для скрипки и фортепиано, «Черный дрозд» для флейты и фортепиано). Впоследствии именно высоким тембрам композитор будет доверять «птичьи» мелодии. В свою очередь, личные обстоятельства в жизни композитора также сыграли не последнюю роль в выборе инструментов. Как известно, в 1932 году Мессиаен женился на скрипачке Клер Дельбос, для которой в первую очередь и были написаны камерные сочинения для скрипки и фортепиано.

<sup>69</sup> «Поэмы для Ми» связаны с женитьбой на скрипачке Клер Дельбос, «Песни земли и неба» – с рождением сына Паскаля.

<sup>70</sup> Johnson R. S. Messiaen. P. 56.

разрешить волнующий его вопрос о роли жены в жизни глубоко верующего человека. В «Песнях земли и неба»<sup>71</sup> продолжается развитие данной тематики, но уже в отношении не только супружества, но и родительства: две центральные песни посвящены сыну композитора, Паскалю. Эти наиважнейшие составляющие брака рассматриваются с позиций земного и небесного аспектов: физического (материального, бренного) и духовного, вечного.

«Поэмы для Ми» включают 9 композиций, разделенных на две тетради<sup>72</sup>. Джонсон ассоциирует четыре поэмы<sup>73</sup> первой тетради со временем помолвки, чувствами и переживаниями будущего мужа в преддверии важного события, а пять поэм второй тетради с описанием ранней супружеской жизни<sup>74</sup>. Однако итог произведения крайне неоднозначен, в финале цикла «Исполненная мольба» композитор использует такие фразы как *древняя гора печали, горькие слезы моего сердца*, подчеркивая христианское мировосприятие героя как грешника и просьбу быть прощенным. В связи с этим мнения музыковедов разделились. А. Голеа пишет, что «итог ужасен. В этой гармоничной музыке, этом антифоне юбилейной, “радость вернулась” с исчезновением Ми, для которой эти “Поэмы” были задуманы»<sup>75</sup>. Джонсон, перенося содержание на философский уровень, подчеркивает: «Союз мужчины и женщины символизирует союз Христа и Церкви, радость женитьбы предвосхищает радость дня Воскресения, когда человек будет вечно соединен с Богом»<sup>76</sup>. Заметим, что Клер Дельбос глубоко разделяла не только мессиановскую преданность музыке, но и его веру и духовный мир. И «Поэмы для Ми», как подчеркивает З. Брун, не столько о ней и любви композитора к ней, сколько попытка разделить с Клер личные духовные

<sup>71</sup> Первоначальное название цикла звучало как «Prismes: Six poèmes d'Olivier Messiaen, pour soprano et piano».

<sup>72</sup> Первая тетрадь: «Благодарственный молебен», «Пейзаж», «Дом», «Ужас». Вторая тетрадь: «Супруга», «Твой голос», «Два воина», «Ожерелье», «Исполненная мольба».

<sup>73</sup> Для большей ясности о принадлежности вокальной пьесы тому или иному циклу, видится целесообразным применять в настоящем исследовании названия циклов к жанрам данных вокальных миниатюр. Соответственно, термин *поэма* будет использоваться для пьес цикла «Поэмы для Ми», термин *песня* – для пьес циклов «Песни земли и неба» и «Ярви, песнь любви и смерти».

<sup>74</sup> Johnson R. S. Messiaen. P. 57.

<sup>75</sup> Goléa A. Rencontres avec Olivier Messiaen. Paris, 1960. P. 134.

<sup>76</sup> Johnson R. S. Messiaen. P. 58.

переживания<sup>77</sup>. И если анализировать драматургическую канву с точки зрения симметрии цикла, его концентрической структуры, которую отмечают ряд исследователей (П. Гриффитс, З. Брун), то не последняя, а *пятая* часть оказывается ключевой в разрешении вопроса о роли жены в жизни религиозного человека<sup>78</sup>.

Окружающие ее четвертая и шестая части, «Ужас» и «Твой голос», рисуют картины ада и рая. В третьей и седьмой поэмах «Дом» и «Два воина» идет речь об освобождении души от тела, о чем автор мечтает для себя и своей жены. Во второй и восьмой частях цикла «Пейзаж» и «Ожерелье» рисуется пейзаж и говорится о противоречивом месте человека в нем. Крайние поэмы «Благодарственный молебен» и «Исполненная мольба» представляют собой благодарственные молитвы.

Драматургическое решение «Песен земли и неба» выглядит иначе. Шесть песен сгруппированы в три пары (1–2, 3–4 и 5–6 песни), в связи с чем Гриффитс описывает цикл как «триптих диптихов»<sup>79</sup>. Первая часть «Жизнь с Ми»<sup>80</sup> посвящена жене и говорит о земном начале, дополняя ее вторая – «Антифон безмолвия» с подзаголовком «для праздничного дня ангелов-хранителей» рисует божественный аспект. В двух центральных песнях «Танец малютки Пилюля» и «Радуга невинности» речь идет о сыне Мессиаена Паскале, и разграничение на земное и божественное присутствует скорее не на уровне песен, а тесно переплетается друг с другом в тексте каждой из них<sup>81</sup>. Заключительная пара начинается с песни «Изнанка и лицо полночи», которая посвящена смерти и описывает собственные страхи. Финал цикла «Воскресение» с подзаголовком «на

<sup>77</sup> Bruhn S. Messiaen's Explorations of Love and Death: Musico-Poetic Signification in the "Tristan Trilogy" and Three Related Song Cycles. P. 61.

<sup>78</sup> Иди, куда Дух ведет тебя,  
Никто не может разделить что Бог соединил,  
Иди, куда Дух ведет тебя,  
Жена – продолжение мужа,  
Иди, куда Дух ведет тебя,  
Как Церковь продолжение Христа.

<sup>79</sup> Griffiths P. Olivier Messiaen and the Music of Time. P. 86.

<sup>80</sup> Оригинальное название «Bail avec Mi» переводится как «Аренда с Ми», что подчеркивает временность и конечность земных отношений.

<sup>81</sup> Гриффитс разделяет центральные песни на земной и божественный аспекты, однако это разделение выглядит довольно условно, особенно если учитывать тот факт, что душа ребенка в христианстве считается чистой, безгрешной.

день Пасхи» славит Господа. В заключительном диптихе особенно ярко выражен контраст между Землей и Небом. Возникает аналогия с двумя городами, описанными в Библии: Вавилоном и Новым Иерусалимом. Первый из них – символ Ада: беспорядочный, суебивый. Второй представляет вновь приобретенный Рай – светлый, прекрасный.

Поэтический текст также принадлежит Мессиау. Композитор говорил, что его стихи рождаются «с музыкой и для музыки»<sup>82</sup>. И поэтому тем полнее будет понимание средств музыкальной выразительности и исполнительской интерпретации, задач и функций фортепиано, чем глубже удастся проникнуть в суть поэтического слова.

Стихотворения циклов насквозь пронизывает христианская символика: это символы хлеба, креста, Воскресения, ангелов, св.Троицы, Бога и Сына Божьего (Агнца Божьего), Града Небесного. В нем много парафразов библейских текстов. Так, в центральной пятой поэме «Супруга» содержатся парафразы Евангелия от Матфея 19:6 (*Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает*) и послания к Ефесеям Св.Павла 5:23-24 (*потому что муж есть глава жены, как и Христос глава Церкви, и Он же Спаситель тела. Но как Церковь повинуется Христу, так и жены своим мужьям во всем*).

3. Брун отмечает, что «Благодарственный молебен» сочинен Мессианом в стиле «Песни о Солнце», написанной в 1224 году его любимым святым – Франциском Ассизским<sup>83</sup>.

Рассуждая о символике в циклах, приведем некоторые примеры. В поэме «Дом» образы, которые видит муж в глазах своей возлюбленной – дом и тело, – интерпретируются как *образы боли* (печали), это всего лишь временные бранные оболочки. Земной мир кажется лишенным Истины, которая будет созерцаема однажды, когда влюбленные наполнят чистые и светящиеся тела. Физические оболочки разделяют их в жизни *среди марширующих статуй в числе черных завываний* («Два воина»). Путь же, начавшийся со священного осуществления

<sup>82</sup> Qtd. in: Davidson A.E. Olivier Messiaen and the Tristan Myth. Westport, 2001. P.9.

<sup>83</sup> Bruhn S. Messiaen's Explorations of Love and Death... P. 62.

брака, должен вести к Небесному Граду. Вообще, образ пути или дороги, встречающийся также в поэме «Пейзаж», трактуется как человеческая жизнь, которая полна *печалей и болот*. Появляющийся далее образ возлюбленной, которая улыбается, *зеленая и синяя подобно пейзажу*, находясь *между пшеницей и солнцем*, облегчает земное существование автора.

Помимо символизма, в поэтических текстах также обнаруживаются черты сюрреализма, и в этом отношении более сюрреалистичны «Песни земли и неба». Абсолютный, неконтролируемый разумом полет фантазии рисует как картину светлого детства (*Присоедини к своим крошечным запястьям радуги невинности, что падают с твоих глаз, заставляя их дрожать в закоулках времени; Алфавит смеха на пальцах твоей мамы*), так и картины, напоминающие кошмарный сон (*Город, зловонный глаз, скошенные полночи, ржавые гвозди, вбитые в углы забвения; Обманчивый карнавал по тротуару смерти; Тугие узлы тревоги. Невообразимый зверь, который поглощает. / Его пена в моей груди*).

Однако, пожалуй, самое сюрреалистическое сочинение в творчестве композитора — это вокальный цикл «Ярави». Мессиаен обращается к кельтской легенде о Тристане и Изольде в 1940-х годах, объединяя в «Тристановскую трилогию» три произведения<sup>84</sup>.

Согласно мысли композитора, центральная проблема трилогии — истинная, всепоглощающая любовь, подобная любви Тристана и Изольды. «Я сохранил только идею фатальной непреодолимой любви, которая, как правило, приводит к смерти, которая, до некоторой степени, призывает смерть, так как эта любовь выходит за пределы тела, разума, вырастая до космических масштабов»<sup>85</sup>. Мессиаен облакает легенду в экзотические, иноземные одеяния: перуанский фольклор в «Ярави», индийский колорит в «Турангалиле», выдуманный язык в духе санскрита и кечуа в «Пяти перепевах». Именем Пиручча, которое присутствует в «Ярави», композитор называет перуанскую Изольду<sup>86</sup>. Напомним,

<sup>84</sup> Помимо вокального цикла «Ярави» в «Тристановскую трилогию» входят «Турангалила-симфония» и «Пять перепевов».

<sup>85</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 22.

<sup>86</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Paris, 1996. T.3. P. 279.

что источником перуанского фольклора для Мессиаана явилась коллекция фольклорных песен, собранных супругами д'Аркур<sup>87</sup>.

Если два предыдущих цикла не вызывают сомнения в том, кому они посвящены, то относительно «Ярави» мнения исследователей разделились. Кто та «зеленая голубка», та Пиручча? С одной стороны, в «Ярави» символика молодой женщины и весны наводит на мысль, что композитор сочинял род любовной поэмы к своей молодой музе, Ивонн Лорио<sup>88</sup>.

Но в своем исследовании П. Хилл и Н. Симеоне предлагают другую интерпретацию. Они утверждают, что начало болезни Клер началось намного раньше, чем ранее предполагалось, и тревожные сигналы психического расстройства были очевидны по меньшей мере с 1943 года. Состояние то улучшалось, то ухудшалось. Долгое время Мессиаан скрывал это, и когда его спрашивали о жене, он ограничивался скупым ответом, что она больна. К моменту создания «Ярави» Мессиаан должен был чувствовать невыразимую тоску от того, что его возлюбленная Ми ускользает от него в ее собственный мир. Видение Клер как темы «Ярави», – подытоживают исследователи, – объясняет в сочинении настроение «почти невыносимо страстного причитания»<sup>89</sup>.

Однако, несмотря на расхождения по поводу музыки композитора, все исследователи были единодушны в том, что это вокальное произведение было написано в период глубоких душевных переживаний. По словам Д. Меннинг, рассуждающей о трогательном идеализме брака и семейной жизни в предыдущих

<sup>87</sup> *Harcourt R. d', Harcourt M. d'. La Musique des Incas et ses survivances. Paris, 1925.* В коллекции имя Пиручча появляется лишь однажды; именно так называется песня, которую взял Мессиаан за основу для пятой части «Ярави» «Любовь Пируччи». По словам З. Брун, текст этой народной песни больше сфокусирован на смятении любовных чувств, а не на роковом величии. Единственный комментарий, который предлагается составителями, касается этимологии имени. Оно дословно означает «волчок», «юла»; в данном контексте – девушка, кружащаяся, подобно волчку, или, другими словами, хорошая танцовщица [*Bruhn S. Messiaen's Explorations of Love and Death... P. 263.*]

<sup>88</sup> Это была точка зрения А. Голеа: «В реальности отлученный от своей жены, которая должна была жить много лет в лечебнице, Мессиаан оставался связан с ней до ее смерти таинством брака. Он был переполнен, однако, любовью исключительной силы и глубины, которая точно отражает легендарную любовь Тристана и Изольды, или, намного ближе к нашему времени, чувство, которое Вагнер и Матильда Везендонк чувствовали друг к другу, чувство, которое находит художественное преобразование в вагнеровском Тристане. Мессиаан жил на протяжении этих лет, пылающий и чистый, соединенный только духовно и общающийся посредством одной музыки с объектом своего чувства» [*Gol  a A. Rencontres avec Olivier Messiaen. P. 156.*]. Э. Поппл разделяет взгляд Голеа: «Этот цикл любовных песен сочинен в сложный период жизни композитора, когда его чувства к Ивонн Лорио еще не могли найти законное выражение за пределами сферы музыки» [*Pople A. Messiaen's Musical Language: an Introduction // The Messiaen Companion. London, 2008. P. 43.*]

<sup>89</sup> *Hill P., Simeone N. Messiaen. P.158.*

песенных циклах, «Ярави» «невозможно не связывать с его душераздирающим личным кризисом»<sup>90</sup>. Возможно, не случайно «Ярави», наряду с другими сочинениями «Тристановского» цикла, явился кульминацией композиторского погружения в сюрреалистическую сферу: таким образом Мессиан пытался преодолеть глубокий психологический кризис.

Композитор трактует легенду о Тристане и Изольде во вневременном и внепространственном контексте, характерном для искусства сюрреализма<sup>91</sup>. В интервью с Голэа Мессиан признавался, что во время работы над «Ярави» он был «великим читателем Пьера Реверди и Поля Элюара, а также очень хорошей книги Андре Бретона о сюрреализме и живописи»<sup>92</sup>.

Сюрреалистические мотивы в творчестве Мессиана, ведущие к «Ярави», можно проследить уже с произведений конца 1920-х годов, в названии которых композитор использует сочетание несовместимых понятий (прелюдии «Неосвязаемые звуки грез», «Легкое число», вокальное сочинение «Смерть числа»). Элементами сюрреализма наполнены и религиозные опусы композитора. В монографии Хилла и Симеоне приводится дискуссия Мессиана и писателя-сюрреалиста Эрнеста Генгенбаха из журнала *Revue musicale de France*<sup>93</sup>. Генгенбах пишет: «Если я должен охарактеризовать Мессиана, я незамедлительно скажу, что Мессиан – сюрреалист в музыке [...] Твоя музыка – сюрреалистичная, потому что она рисует вдохновение от элементов фантастики в христианстве, к которым доступ дарован благодаря любящей молитве души, которая резонирует, подобно арфе, под пальцами Артиста, Поэта в особенности; Слова, Творца звука, слов, цветов»<sup>94</sup>. Ответ Мессиана был следующим: «...если ты определяешь сюрреализм как духовную точку зрения, где видимая природная действительность и невидимая сверхъестественная реальность уже не в оппозиции друг к другу, и где они перестают быть воспринимаемыми как противоположности, тогда я

<sup>90</sup> Manning J. The Songs and Song Cycles. P. 136.

<sup>91</sup> Этот сюжет заинтересовал также С. Дали, создавшего глубоко сюрреалистичную картину «Тристан и Изольда» (1944).

<sup>92</sup> Goléa A. Rencontres avec Olivier Messiaen. P. 155.

<sup>93</sup> Журнал «Revue musicale de France» просуществовал около года, но в его издании 15 апреля 1946 года была опубликована статья «Messiaen ou le surréel en musique» Эрнестом Генгенбахом.

<sup>94</sup> Hill P., Simeone N. Messiaen. P. 167.

композитор-сюрреалист. Ученики Бретона страстно хотели иметь на земле запредельное состояние. Им не пришло на ум делать это через веру»<sup>95</sup>.

Один из главных принципов сюрреализма заключается в сближении образов и понятий, совершенно чуждых друг другу. По словам Реверди, «чем более удаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ, тем больше будет в нем силы и поэтической реальности»<sup>96</sup>. Поэтический текст Мессиана полностью соткан из совмещения несовместимых понятий или, выражаясь языком Реверди, из сближения различных реальностей. Часто это сочетание земной и космической сфер: *качикачи*<sup>97</sup> звезд; все птицы звезд; гора, слушай солнечный хаос головокружения; солнце радостных криков. Также присутствуют образы, созданные сближением атрибутов человеческого тела с космическим миром: *око небес; радость расцветает в руках небес; твоя голова перевернута под небом; мои руки, твои глаза, твоя шея, небо*. Продолжим линию примеров другими, самыми разнообразными сочетаниями: *мой невесомый плод в свете; я жду в зеленой звезде любви; электроны, муравьи, стрелы, разделенная надвое тишина; далеко от сцены мои руки поют; ты – цветочная, плодовая, небесная и водная*.

О разных реальностях можно говорить, изучая сам поэтический текст. Композитор использует слова на языке кечуа (*harawi, ahi, kahipipas, mahipipas, katchikatchi*), индийское слово *lila*, приемы ономотопеи<sup>98</sup> (*toungou, doundou tchill*), а также различные созвучия: *rampahika, тара, пата*<sup>99</sup> – это своего рода «заклинания», *pia* – магический слог первобытных людей<sup>100</sup>.

Автор выводит слушателя из привычного состояния, шокируя его с помощью абсурда (*ионизированный смех, ярость часов для потерянного убийцы*),

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Цит. по: Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М, 1986. С. 52–53.

<sup>97</sup> Качикачи в переводе с перуанского означает «кузнечик».

<sup>98</sup> Ономотопея – слово-звукоподражание: *toungou* – воркование голубя, *doundou tchill* – звенящие колокольчики, привязанные к лодыжкам танцоров.

<sup>99</sup> Внимание композитора к непереводаемым созвучиям заметно еще в *Песнях земли и неба*: в *Танце малютки Пилуля* Мессиаан воспроизводит детский лепет – *Йо, йо, малонлайне, ма, малонлайне, ма...*

<sup>100</sup> Как указывает сам Мессиаан, «сотня туземцев садится вокруг многовекового священного дерева и «передает» друг другу слог *pia* по очереди, произнося его очень быстро и на *ff*» [Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.3. P. 299].

жестокости (*отрежь мою голову и далее она катается в крови*), трансцендентности (*мертвая тишина обнимает время*). Можно сказать, опираясь на манифест Бретона, что в «Ярави» как раз достигнута «некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия»<sup>101</sup>.

В тексте «Ярави» продолжается использование ряда слов, переходящих из сочинения в сочинение и обозначающих ключевые для Мессиаана понятия. Вот основные из них: звезда, радуга, земля, вода, атмосфера, небеса, время, вечность, птицы, душа, тишина, лестница, цепи. В своем исследовании Л. Петерсон проводит параллель между поэтическими текстами Элюара и Мессиаана, отмечая схожесть образных сфер<sup>102</sup>. Заметим, что Элюар, чье имя в первую очередь связывается с сюрреалистической любовной лирикой, был близок композитору прежде всего тематикой. Впоследствии строки из одного стихотворения Элюара Мессиаан процитирует в комментариях к «Турангалиле»<sup>103</sup>. Слово *любовь* (*amour*) в поэтике композитора самое употребительное; как утверждает Петерсон, оно встречается практически в два раза чаще, чем следующее «по списку» слово *небо/небеса* (*ciel*)<sup>104</sup>.

*Средства музыкальной выразительности.* В области музыкально-выразительных средств «Поэмы для Ми» и «Песни земли и неба» характеризуются экспонированием основных композиторских принципов, которые через несколько лет после создания циклов Мессиаан отразит в «Технике моего музыкального языка». Примечательно, что сам композитор советует всем, кто хочет лучше понять его музыку, начать именно с этих вокальных циклов, поскольку «они являются особенно истинными по чувству и типичными для моего стиля»<sup>105</sup>. «Ярави» – более зрелое сочинение Мессиаана, его подробный

<sup>101</sup> Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма 20-х годов. М., 1994. С. 290.

<sup>102</sup> Peterson L. Messiaen and Surrealism: A Study of His Poetry // Messiaen's Language of Mystical Love. N.Y., 1998. P. 220–221.

<sup>103</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Paris, 1995. T.2. P. 159.

<sup>104</sup> Peterson L. Messiaen and Surrealism: A Study of His Poetry. P. 221.

<sup>105</sup> Messiaen O. Technique de mon langage musical. Paris, 1944. T.1. P. 64.

авторский анализ помещен в третьем томе «Трактата о ритме, цвете и орнитологии»<sup>106</sup>.

*Вокальное письмо* композитора имеет ряд особенностей, и одна из наиважнейших – использование различных разновидностей стиля *plain-chant* в первых двух циклах. Стоит отметить, что Мессиян был не первый, кто черпал вдохновение в григорианском хорале, его великий предшественник Дебюсси также обращался к этой сфере. По замечанию Л. Кокоревой, истоки вокальной мелодии Дебюсси нужно искать не в оперной музыке 19 века, не в мелодике песен и романсов французских композиторов, а в средневековом церковном пении и григорианской псалмодии<sup>107</sup>. Как поясняет Мессиян в «Технике моего музыкального языка», «все, что оказывается принадлежащим к области речитатива, есть псалмодия ... слово, особо важное, волнующее, богатое значениями, облекается в длинный или даже очень длинный вокализ»<sup>108</sup>. Псалмодию (литургический речитатив) мы слышим в крайних поэмах «Благодарственный молебен» и «Исполненная мольба», вокализы – в поэме «Исполненная мольба» на словах *душа* (такт 6) и *радость* (такт 28). В поэме «Благодарственный молебен», песнях «Антифон безмолвия» и «Воскресение» композитор использует аллилуйные распевы.

Активно используя мелодику григорианского хорала в «Поэмах» и «Песнях», композитор не отказывается и от «светских» стилей пения. Характеризуя вокальное письмо композитора, В. Екимовский находит стиль *parlando* в поэме «Дом», песне «Радуга невинности»; в некоторых фрагментах, – пишет он, – несмотря на чисто мессияновские средства и стилистику, проглядывают вокальные портреты Дебюсси или Равеля (поэмы «Пейзаж», «Ожерелье»), а возможно, и более далекая связь с Мусоргским (поэма «Ужас», песни «Танец малютки Пилюля» и «Радуга невинности»)<sup>109</sup>.

<sup>106</sup> Перевод с французского языка анализа «Ярави», выполненный Лопушанской С. М., помещен в Приложение 2.

<sup>107</sup> Кокорева Л. М. Клод Дебюсси. С. 389.

<sup>108</sup> Мессиян О. Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарии М. Чебуркиной. М., 1994. С. 63.

<sup>109</sup> Екимовский В. А. Оливье Мессиян: Жизнь и творчество. С. 59.

Часто содержание песни диктует свою специфику использования того или иного стиля. К примеру, в поэме «Твой голос», в которой присутствуют следующие строки – *Вечное счастье воодушевляет твой свежий голос./ (Пробуждение весенних птиц): Ты поешь.* – используются черты ариозного стиля (рис. 1.9).

The image shows a musical score for a piece titled "Presque lent". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (CHANT) and a piano accompaniment (PIANO). The tempo is marked "Presque lent" and the mood is "p avec charme". The lyrics are in French: "Fe - nè - tre plei - ne d'a-près-mi -". The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "- di, Qui s'ou - vre sur l'a-près-mi -". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

Рисунок 1.9 - «Поэмы для Ми», «Твой голос».

Композитор обращается также к другому не менее важному для него источнику – фольклору. Так, по собственному определению Мессиана, мелодия «Танца малютки Пиллюля» сочинена в духе народной песни<sup>110</sup>.

Укажем на одно отличие мессиаановской мелодики, которое заключается в том, что композитор берет определенные мелодические мотивы и, видоизменяя их в соответствии с особенностями своего музыкального языка, активно использует. Таковы три начальных звука из «Отражений в воде» Дебюсси, которые, по словам Мессиана, являются основой для образования множества

<sup>110</sup> Мессиаан О. Техника моего музыкального языка С. 39.

мелодических рисунков, таких как темы поэм «Пейзаж», «Супруга»<sup>111</sup>. Начальный мотив из оперы Мусоргского «Борис Годунов» также преобразуется и активно внедряется в музыкальную ткань. Вторая поэма «Пейзаж» написана целиком на этом мотиве. Также он используется в поэме «Благодарственный молебен», песнях «Радуга невинности», «Изнанка и лицо полночи».

Мелодику цикла «Ярави» составляют парафразы пяти перуанских мелодий<sup>112</sup>, взятых из сборника народных перуанских мелодий под редакцией Маргариты и Рауля д'Аркур. Во всех случаях французский мастер преломляет данный фольклорный материал через призму своего композиторского мышления, меняя слова, лад, форму, ритм. Тем самым распевные мелодические линии наделяются специфическими особенностями, основной из которых является свободное оперирование интонациями тритона, любимого интервала Мессиана.

В то же время в «Ярави» велика роль речитативного начала, которое нередко обусловлено изобразительными задачами голоса. Такова онomatопея «дунду чиль», проговариваемая на одном звуке, с помощью которой изображается бряцание колокольчиков на лодыжках танцоров, а также бесконечное произнесение «магического» слога *ria*, имитирующее обрядовую сцену, в которой он передается по кругу (рис. 1.10).

---

<sup>111</sup> Там же. С. 37-38.

<sup>112</sup> Основой циклической темы любви является перуанская песня «Delirio», припев «Piroutcha te voilà» из «Дунду чиль» навеян песней «Khaçampra». Главная тема песни «Любовь Пиручки» построена на перуанской мелодии «Piruça». На мелодические изгибы второй темы любви, открывающую «Слоги», отдаленно повлияла песня «Tristezas». Основная тема «Качикачи звезд» навеяна перуанской песней, в которой Мессиан видит ритм индийского танца «Kaswa».

Рисунок 1.10 - «Ярави», «Слоги».

*Ритм.* В вокальных циклах наблюдается активное применение ритмической теории Мессиана. Выделим ее основные моменты:

- По словам самого композитора, способ нотации заключается в записи точных длительностей без размера и метра, с сохранением лишь тактовой черты для обозначения отделов и ограничения действия знаков альтерации<sup>113</sup>. В связи с этим каждый такт отличен от предыдущего по длине и продолжительности, поскольку краткость такта в первую очередь связана с вокальным изложением. Так, в «Антифоне безмолвия» размер такта колеблется от 20 до 66 шестнадцатых нот.

- В. Алеев отмечает синтаксическое разнообразие, общей характеристикой которого становится мобильность, изменчивость, ритмическая оригинальность синтаксических единиц, приводя в качестве примера песню «Радугу невинности»,

<sup>113</sup> Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. С. 32.

в которой последовательность абсолютно нетождественных по протяженности мотивов создает относительно законченное смысловое целое<sup>114</sup>.

В циклах композитор использует характерные для него ритмические техники, такие как:

- ритмические каноны во всевозможных разновидностях: ритмический канон в 1 ♩ («Благодарственный молебен», тт. 1-2, 5-6, 15-18; «Ужас», тт. 40-41; «Дунду чиль», тт. 38-49); с добавлением четверти длительностей («Во мраке», тт. 5-14, 19-35, 41-65); ракоходный («Горы», тт. 12-26, 38-53); тройной канон необратимых ритмов в одну ♩ («Прощай», тт. 59-66, рис. 1.11) и др.



Рисунок 1.11 - «Ярави», «Прощай», тройной канон.

- техника увеличения и уменьшения ритмов, при которой длительности начального ритмического мотива видоизменяются (увеличиваются либо уменьшаются) при последующем проведении. В «Технике моего музыкального языка» композитор упоминает каноны Баха в увеличении или уменьшении и

<sup>114</sup> Алеев В. В. Фортепианное творчество О. Мессиана: дис. ... канд. иск. С. 67-68.

приводит в качестве примера простого увеличения первые два такта поэмы «Ужас» (♩♩. ♩♩.)<sup>115</sup>. Однако наибольший интерес для композитора представляют «неточные»<sup>116</sup> изменения, он считает, что с их помощью скорее можно прийти к ритмическим вариантам, чем на основе увеличений и уменьшений, понимаемых в строгом смысле<sup>117</sup>. Примеры «неточного» увеличения мы находим в песнях «Радуга невинности» (такт 46: ♩♩♩. ♩) и «Изнанка и лицо полночи» (такт 9: ♩♩. ♩♩).

- применение различных индийских ритмов: рагавардханы («Ожерелье», 11 такт; «Воскресение», т.2-3), чандракалы («Радуга невинности»: т.16, 33; «Воскресение»: т.17, 38), лакшмисы («Радуга невинности»: т. 17, 35; «Воскресение»: т.18, 39). Эти три ритма часто следуют один за другим в вышеназванной последовательности, 3. Брун называет данный прием «ритмической подписью» Мессиана<sup>118</sup> («Радуга невинности», тт.15-17 и 32-34, рис. 1.12<sup>119</sup>).

Plus lent

le so - leil t'é - cri - ra sur l'é - pau - le du ma - tin

Plus lent

8

f (chantant et sonore)

рагавардхана | чандракала | лакшмиса

Рисунок 1.12 - «Песни земли и неба», «Радуга невинности».

<sup>115</sup> Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. С. 16.

<sup>116</sup> Термин Мессиа́на: «augmentations et diminutions inexactes» (Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Т.2. Р. 51).

<sup>117</sup> Там же. С. 18.

<sup>118</sup> Bruhn S. Messiaen's Explorations of Love and Death... Р. 49.

<sup>119</sup> Рагавардхана ♩♩. ♩♩. ; чандракала ♩♩♩. ♩♩. ♩♩. ; лакшмиса ♩♩. ♩♩. ; обратим внимание, что в приведенном примере ритм рагавардхана идет в ракоходе и увеличении, чандракала – в уменьшении, лакшмиса – в увеличении.

- необратимые ритмы, при чтении которых справа налево порядок длительностей остается тем же самым, с центральной длительностью посередине.

Эквивалентом необратимых ритмов в звуковой сфере являются *лады* ограниченной транспозиции. Однако в ряде пьес сохраняются ключевые знаки, кроме этого, Мессиаен пользуется обозначением тональности при анализе своих сочинений. Если говорить о цикле «Ярави», композитор указывает, что первая песня написана в соль мажоре, вторая – в ми-бемоль мажоре и в ладу 2<sup>1</sup> и т.д.<sup>120</sup>. Мессиаен поясняет, что его лады – это не ступени и гаммы вверх и вниз, и их использование совсем не мелодического порядка. Он соглашается с выражением «гармоническое употребление» ладов, но тут же добавляет, что гармониями их также нельзя назвать; их использование – цветное<sup>121</sup>.

Принципы включения ладов в музыкальную ткань различны. Пьеса может быть целиком написана в каком-либо определенном ладу, подобно поэме «Супруга», полностью находящейся в атмосфере лада 2 (2<sup>2</sup> и 2<sup>3</sup>). Однако чаще всего композитор пользуется сочетанием ладов как с классическими тональностями, так и с другими ладами ограниченной транспозиции. Основными приемами работы с ладами, применяемыми в циклах, композитор называет наложение одного лада на другой<sup>122</sup>, различные виды модуляций, в том числе полимодальных, происходящие путем смены позиции наложенных ладов<sup>123</sup>, перестановки наложенных ладов<sup>124</sup>, а также модуляцию в другую полимодальность с использованием по крайней мере одного нового лада<sup>125</sup>.

Особо хочется обратить внимание на самый часто встречающийся прием композитора: вертикальное либо горизонтальное сопоставление ладов 2 и 3<sup>126</sup>.

<sup>120</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.3. P. 282.

<sup>121</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 47-48.

<sup>122</sup> В тактах 67-68 песни «Изнанка и лицо полночи» в правой руке лад 2<sup>2</sup>, в левой руке и партии голоса лад 7<sup>1</sup>.

<sup>123</sup> В тактах 15-17 песни «Радуга невинности» лад 3<sup>1</sup> (голос и верхняя партия) накладывается на лад 2<sup>2</sup> (нижняя партия); в 18 такте аналогичным образом лад 3<sup>3</sup> накладывается на 2<sup>3</sup>.

<sup>124</sup> Поэма «Ожерелье»: в тактах 1-4 лад 3<sup>1</sup> в правой руке сочетается с ладом 2<sup>2</sup> в левой; в тактах 5-8 лады «меняются местами», тт.9-10 – первоначальное расположение ладов.

<sup>125</sup> Песня «Изнанка и лицо полночи»: в т.70 накладываются лады 3<sup>1</sup> (партия правой руки) и 2<sup>2</sup> (партии голоса и левой руки); в тт.71-72 – то же самое на тон ниже; в т.73 – новая полимодальность с использованием ладов 2<sup>2</sup> (партия правой руки) и 7<sup>1</sup> (партия левой руки), последний переходит в лад 3<sup>2</sup>.

<sup>126</sup> Этот прием встречается практически в каждой вокальной пьесе. Вот только некоторые примеры: поэмы «Благодарственный молебен» (тт.15-18: вертикальное противопоставление ладов 3<sup>2</sup> и 2<sup>1</sup>), «Два воина» (тт.7-15:

Следуя попытке интерпретации мессияновских ладов, укажем, что, по мнению З.Брун, лад 2 выражает у Мессиаана любовь Бога, а лад 3 интерпретируется как человеческая благодарность за дары Бога<sup>127</sup>. Таким образом, предоставляется дополнительная возможность более глубокого постижения авторского замысла<sup>128</sup>.

Хотелось бы отметить использование Мессиааном и других видов лада. В «Антифоне безмолвия», в партиях певца и среднего голоса фортепиано, проводящего основную мелодическую линию, наблюдается лад, состоящий из следующих звуков: *F – Ges – A – H – C – Des/Cis – E – Fis – Gis*. Это так называемые «сочиненные мелодические лады» (*modes melodiques inventé*), которые в дальнейшем встретятся в пьесе «Всемогущее слово» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса», в «Ритмическом этюде №1»<sup>129</sup>.

Временами, в отдельных фрагментах, композитор использует всю двенадцатитоновую систему. По словам композитора, ее применение обусловлено потребностью в данной краске: «мне случалось использовать все двенадцать звуков сразу и это абсолютно не звучит серийно, или как фрагмент серии, это звучит как набор красок»<sup>130</sup>. В авторском анализе «Ритмического этюда № 2» композитор связывает с двенадцатитоновостью оттенки одного и того же цвета, «гризайль»<sup>131</sup>. Однако использование хроматики такого рода не ограничивается только задачей красочности, но обладает и определенным смысловым значением. В поэме «Пейзаж» из 24 тактов 9 из них содержат все двенадцать тонов (тт.4-8,

---

горизонтальное противопоставление ладов 3<sup>1</sup> и 2<sup>2</sup>), песня «Радуга невинности» (тт. 15-17 и 32-34: вертикальное наложение ладов 3<sup>1</sup> и 2<sup>2</sup>).

<sup>127</sup> Bruhn S. Messiaen's Explorations of Love and Death...P. 70.

<sup>128</sup> К примеру, в поэме «Твой голос» герой видит свою возлюбленную за окном, выходящим не в земной сад, а в вечность, где она, являясь слугой Сына Божьего, радуется Богу. Этот чистый непорочный образ подчеркивают сопоставление лада «человеческой благодарности» и лада «божественной любви» (тт.10-11: лад 3<sup>2</sup> над 2<sup>1</sup>, лад 3<sup>1</sup> над 2<sup>2</sup>, лад 3<sup>3</sup> над 2<sup>3</sup>).

Другой пример: в самой кульминации поэмы «Ужас», на высшей точке *désespoir* (отчаяния) на мгновение появляется лад 2<sup>2</sup> (т.25). Следом, на словах «чтобы удовлетворить силы Ада» у голоса происходит колоссальный спуск на полторы октавы на *fff*, изображающий нисхождение в преисподнюю (тт.26-27), и в этот момент также появляется лад 2<sup>2</sup>. Что же хотел подчеркнуть композитор подобными «вставками»? Видимо, то, что Бог – Вездесущий («Куда пойду от Духа Твоего, и от лица Твоего куда убегу? Взойду ли на небо – Ты там; сойду ли в преисподнюю – и там Ты. Возьму ли крылья зари и переселюсь на край моря, – и там рука Твоя поведет меня, и удержит меня десница Твоя»), и даже в столь безнадежной ситуации присутствуют короткие проблески божественной любви.

<sup>129</sup> Еще одна разновидность – «полный лад» (*mode complete*) встретится в «Кантеоджайе» («лад длительностей, высот и интенсивностей») и «Ритмическом этюде №2» («лад длительности и интенсивности»).

<sup>130</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 48.

<sup>131</sup> Цит. по Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве О. Мессиаана. С. 208.

12-15), что подчеркивает «дорогу, полную печалей и болот» в поэтическом тексте, и такие состояния как терзания и неопределенность. Отметим также, что Мессиаан использует понятие атональности: в авторском анализе цикла «Ярави» композитор определяет песни «Горы» и «Планетарное повторение» атональными. В этих пьесах изображаются глобальные мистерии Природы и подчеркнуто преобладание черного цвета («Горы»: «черное на черном», «солнечный хаос головокружения») и Космоса («Планетарное повторение»: «черное эхо времени», «планета поглощает в повороте»).

Рассматривая аспекты *формообразования* вокальных пьес, можно отметить применение как традиционных форм, так и новаторских. Из традиционных форм применяется трехчастная форма, в которой написаны поэмы «Твой голос», «Два воина», «Ожерелье», песня «Жизнь с Ми». Строфическая форма используется в поэме «Супруга», черты двухчастной репризной формы обнаруживаются в поэме «Пейзаж», трехпятчастной формы – в песне «Танец малютки Пилюля».

Часто у Мессиаана форма состоит из нескольких контрастных разделов, определяющихся формулой А В С («Благодарственный молебен», «Дом», «Исполненная мольба»).

Песня «Воскресение» состоит из двух крупных разделов, каждый из которых можно разделить на 4 раздела (А В С D A<sup>1</sup> В<sup>1</sup> С<sup>1</sup> D<sup>1</sup>).

Особого внимания заслуживает строение песни «Антифон безмолвия» (см. Приложение 3, пример 1). Как поясняет композитор, он «наложил друг на друга мелодию в форме антифона, окруженную квази-атональным двойным контрапунктом, и основную тему, порученную голосу»<sup>132</sup>. Таким образом, мы имеем четырехголосие, характеризующееся индивидуальным структурным делением каждого голоса. В партии певца два распева на слове *alleluia*, заканчивающим каждую стихотворную строку, предполагают деление песни на две половины, причем вторая половина изначально содержит меньше текста, чем первая, однако занимает больше тактов и времени (вторая строка длится 6 тактов, первая – 4 такта). В мелодической линии фортепиано, порученной среднему

<sup>132</sup> Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. С. 61.

голосу, можно обозначить срединную каденцию в конце пятого такта (5+5), в то время как остальные два голоса инструментальной партии строятся по своим законам: верхний голос непрерывен, а нижний состоит из пяти групп, представляющих собой последовательность нисходящих спусков. В итоге выстраивается следующая схема: если поэтический текст у певца условно представить в виде сегментов, это будет выглядеть как 3+2<sup>133</sup>, ему в это время по вертикали противопоставлен нижний голос фортепианной партии как 2+3; деление же в ведущем среднем голосе рояля на 5+5 тактов не совпадает с цезурой в вокальной строчке в конце четвертого такта (4+6).

Из новаторских форм отметим также строение песни «Радуга невинности», где композитор использует особый тип секционной формы, подчиняя ее символике числа *семь*. Семи цветам радуги соответствуют семь контрастных компонентов пьесы, состоящей из 49 (7\*7) тактов. Эти компоненты чередуются между собой, причем основная тема проводится семь раз. Кроме этого, композитор упоминает и символику числа 3. Мы видим, как последовательность компонентов *bc* употребляется трехкратно. В схеме это выглядит следующим образом:

тт. 1 4 8 10 12 14 15 18 19 20 24 27 29 32 35 36 37 39 41 44 46 48  
a b a [b c] a d e a [b c] f g d e a f g a a [b c]

Подобный подход к форме предвосхищает более поздние сочинения композитора, где именно к секционности будет сводиться принцип описания формы композитором. К примеру, форму второй песни «Ярави» Мессиан описывает так: первый период – птичье пение – повтор первого периода – более длинное пение птиц – второй период – очень короткое повторение птичьего пения

<sup>133</sup> *Ange silencieux, écris du silence dans mes mains, alleluia.*  
*Que j'aspire le silence du del, alleluia.*

Каждый сегмент, отделенный запятой или точкой, в музыкальном исполнении имеет относительную законченность, о чем свидетельствуют окончания каждого из них на более крупной длительности и последующими паузами перед следующим сегментом.

– кода: «Здравствуй, вода»<sup>134</sup>. Так, мы наблюдаем периодичность, которая, по словам Т. Цареградской, является одним из главных формообразующих принципов в среднем и позднем периодах<sup>135</sup>.

*Гармония.* Сфера мессияновской гармонии обширна и заслуживает отдельного исследования, однако выделим ее основные положения:

- продолжается поиск в области обертонового письма. Так, композитор описывает в «Технике моего музыкального языка» обертоновый аккорд<sup>136</sup> (об этом подробнее см. в разделе 2.1), а также аккорды с эффектом верхних призвуков<sup>137</sup> («Изнанка и лицо полночи», тт.65-66, рис. 1.13).



Рисунок 1.13 - «Изнанка и лицо полночи», аккорд с эффектом верхних призвуков.

Позже, в «Ярави» композитор использует аккорды со связанным резонансом – *accords à résonance contractée*<sup>138</sup> (об этом подробнее см. в разделе 2.1).

- использование добавленных звуков в аккордах, особенно добавленной сексты и увеличенной кварты. В трактате композитор приводит примеры использования нонаккорда с добавленной секстой («Ожерелье», т.11)<sup>139</sup>, секстаккорда с добавленной увеличенной квартой («Супруга», т.1)<sup>140</sup>.

<sup>134</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.3. P. 284.

<sup>135</sup> Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве О. Мессиаена. С. 221.

<sup>136</sup> Мессиаен О. Техника моего музыкального языка. С. 73.

<sup>137</sup> Там же. С. 76.

<sup>138</sup> *Accords à résonance contractée* – такое название фигурирует в седьмом томе «Трактата о ритме, цвете и орнитологии», в котором описываются различные разновидности аккордов Мессиаена. В анализе «Ярави», помещенном в третий том трактата, композитор использует более длинное название: *accords à résonance inférieure contractée* (аккорды с нижним связанным резонансом).

<sup>139</sup> Там же. С. 70.

<sup>140</sup> Там же.

- опора на лады ограниченной транспозиции. Целые аккордовые последовательности подчеркивают использование как определенного лада, так и наложения ладов. В первом случае можно привести пример начального периода песни «Танец малютки Пилюля» (тт.1-14), написанный в ладу  $2^1$ , во втором – раздел *d* «Радуги невинности» (тт.15-17, 32-34), где аккордовая последовательность правой руки, принадлежащая ладу  $3^1$ , противопоставлена аккордовой последовательности левой в ладу  $2^2$ .

- использование гармонических педалей. Часто композитор применяет несколько несовпадающих гармонических педалей в одновременном звучании, сопровождая ими ритмический канон<sup>141</sup>. К примеру, во время ритмических канонов в поэмах «Благодарственный молебен», «Ужас» и песне «Горы» гармоническая педаль представлена так: в первом случае 6 аккордами в правой и 5 аккордами в левой руках (тт.10-13, рис. 1.14), во втором – гармоническая педаль из 8 аккордов в правой и 7 аккордов в левой руках (тт.40-41), в третьем – 6 и 7 аккордов соответственно в верхнем и нижнем голосах (тт. 12-26, 38-53).



Рисунок 1.14 - «Благодарственный молебен», гармоническая педаль.

<sup>141</sup> Поскольку нашей целью было продемонстрировать именно гармоническую организацию ритмических канонов, мы говорим о них в пункте «гармония».

Итак, резюмируя, обратим внимание на следующие моменты.

Поэзию, повествующую от мужского лица, композитор поручает исполнять высокому женскому голосу. С одной стороны, как подчеркивает Гриффитс, в мужском исполнении неизбежно бы присутствовала тенденция к некоему «присвоению» супружеских чувств, тогда как певица оставляет их «нетронутыми»<sup>142</sup>. Другими словами, мужское исполнение характеризовалось бы большим субъективизмом, в то время как певица способна исполнить более объективно, скорее, повествуя, а не переживая. Помимо этого, сопрано для композитора – это олицетворение и идеализация женственности, которая заключается в роли возлюбленной, жены, матери.

Поэтический язык Мессиана сочетает в себе черты символизма и сюрреализма. Его символика многогранна и разнообразна, большое место в ней занимает религиозная сфера. Особенно ярко это выразилось в циклах «Поэмы для Ми» и «Песни земли и неба».

Черты сюрреализма проявляются уже с ранних сочинений, однако самые сюрреалистические произведения приходятся на сложное для композитора время второй половины 40-х годов. Пройдя сквозь все ужасы войны и лишений, он сталкивается с прогрессирующим психическим расстройством горячо любимой супруги. Возможно, именно сюрреалистические миры сочинений «Тристановского» цикла помогли композитору преодолеть сложный душевный кризис.

Поэтические тексты Мессиана создавались одновременно с музыкой, таким образом, стихотворная поэтика определялась необходимыми условиями его музыкального письма. Кроме этого, композитор руководствовался вокальной логикой: «певцы нуждаются в открытых гласных в низком и особенно в высоком регистрах. Высокий си-бемоль может быть только взят на звуках “ah”, “oh” или “au”, и этим фонетическим аксиомам всегда следует выбор моих слов»<sup>143</sup>. Ясно,

<sup>142</sup> Griffiths P. Olivier Messiaen and the Music of Time. P. 78.

<sup>143</sup> Messiaen O. Music and color. P. 216.

что звучание слова для Мессиана – качество не менее важное, чем его семантическое значение.

Образная сфера рассмотренных произведений концентрируется вокруг возлюбленной. Очевидно, что главной линией вокальных сочинений является концепция любви. Проявляясь уже в самых ранних произведениях, она последовательно развивается, достигая апофеоза в сочинениях «Тристановского» цикла.

Ритмика, идущая за словом, – именно такой фразой можно охарактеризовать ритмическое своеобразие циклов. Как отмечает Алеев, «каждому мотиву соответствует стиховая фраза; количество слогов в ней образует ритмический рисунок музыкального мотива, делению на синтагмы адекватна интонационная дифференциация внутри мотивов»<sup>144</sup>.

Вокальная партия характеризуется присутствием речитативного и ариозного, а также определяется особенностями фонетической, ритмической составляющей текста, музыкальной выразительности (временами, изобразительности).

В связи с применением различных ритмических техник (полиритмии, добавленной длительности, необратимых ритмов, ритмов в увеличении и уменьшении, индийских ритмов), усилением роли полифонического начала, усложнением гармонического языка и аккордовой фактуры в целом, фортепианное письмо циклов по сравнению с предыдущими вокальными сочинениями заметно усложняется, местами достигая достаточной виртуозности. Подробный анализ фортепианной партии, характеристика ее функций и трактовки будут рассмотрены в следующем параграфе.

---

<sup>144</sup> Алеев В. В. Фортепианное творчество О. Мессиана. С. 68.

### 1.3. Значение фортепианной партии в камерно-вокальных сочинениях

«Акомпаниатор должен быть источником вдохновения для певца»<sup>145</sup>, – писал знаменитый пианист и концертмейстер Д. Мур. Одной из предпосылок успешного достижения этой цели является тщательное постижение пианистом фортепианной фактуры, различных ее элементов, средств исполнительской интерпретации. Играя сочинения Мессиана, необходимо понимать еще одну характеристику, подчас определяющую все остальные элементы музыкальной ткани: речь идет о категории цвета<sup>146</sup>.

*Цвет.* Роль цвета в сочинениях Мессиана значительна, и с течением жизни она становилась все более и более важной<sup>147</sup>. В интервью 1979 года композитор ставит значение связи звука-цвета «превыше всего, даже ритма»<sup>148</sup>. Хотя в более ранние годы Мессиаан провозглашает: «Давайте не забывать, что первый, важнейший элемент в музыке – Ритм»<sup>149</sup>. Мессиаан оперирует цветами и красками всего окружающего мира, при этом много аналогий он проводит с самыми различными металлами, горными породами. Соответственно, цветовая характеристика включает в себя не только непосредственно цвет, но и форму, плотность. Так, лад 2<sup>1</sup>, являющийся основным в цикле «Ярави», Мессиаан характеризует следующим образом: «сине-фиолетовые скалы, испещренные маленькими серыми кубиками, синим кобальтом, синей берлинской лазурью, с некоторым отблеском пурпурно-фиолетового, золотистого, красно-рубинового и с сиреневыми, черными, белыми звездами. Доминирует сине-фиолетовый»<sup>150</sup>. Мессиаан наделяет подробнейшей цветовой характеристикой лады, разновидности

<sup>145</sup> Мур Д. Певец и аккомпаниатор / пер. с англ. И. Г. Авалиани, И. В. Париной. М., 1987. С. 25.

<sup>146</sup> Мессиаан от природы обладал уникальным качеством – синестезией или «цветным» слухом: музыка для него была окрашена. Помимо Мессиаана, таким редким качеством обладали Римский-Корсаков, Скрябин, Шёнберг, Чюрленис.

<sup>147</sup> О значении цвета в творчестве Мессиаана и его тесной связи с такими понятиями, как звук, лад, аккорд, тональность, время и форма, подробно писали музыковеды Д. Бернард, О. Рудник.

<sup>148</sup> Qtd. in: Bernard J. Colour // The Messiaen Companion. London, 2008. P. 203.

<sup>149</sup> Messiaen O. Conference de Bruxelles. Paris, 1960. P. 11.

<sup>150</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.7. P. 118.

аккордов в каждой своей транспозиции<sup>151</sup>, тем не менее, подчеркивая мимолетность цветовых оттенков и то, что их «трудно описать из-за чрезвычайной подвижности»<sup>152</sup>. Например, обращение аккорда будет уже другого цвета, нежели сам аккорд. И. Лорио обращала внимание на важность «аккордового баланса» (*balance of chords*<sup>153</sup>), что подразумевает, на наш взгляд, соотношение аккордов как между собой, так и соотношение звуков внутри каждого аккорда, поскольку «если оно неверное, весь цвет изменится»<sup>154</sup>. Цвет также зависит от тоновой высоты, тембра конкретного инструмента, динамики, кинематики (движения). Динамика, по Мессиану, подчеркивает или ослабляет интенсивность цвета, а темп смешивает или разделяет цвета, удаляет или приближает согласно закону перспективы<sup>155</sup>. Композитор добавляет: «Может, к тому же, ритмизировать гармонии как ритм длительностей и заодно ритмизировать цвета...»<sup>156</sup>. Фортепиано, таким образом, начинает играть важную роль в создании некоей красочной декорации, на фоне которой разворачивается действие...

Начальный импульс этой декорации задает *темп*. Просмотрев все последовательно примененные темпы, можно выделить следующие основные моменты.

Мессиаан в своем творчестве использует, как правило, три основных французских термина, означающих темповые категории: *lent – modéré – vif*, что соответствует в русской терминологии градациям медленно – умеренно – быстро. Внутри этих темповых категорий у Мессиаана существует большое количество градаций. Например, темпы *vif* у него бывают следующими<sup>157</sup>:

*très vif* – очень живо;

*vif* – живо;

*presque vif* – почти живо;

<sup>151</sup> Цвету посвящена объемная третья глава седьмого тома «Трактата о ритме, цвете и орнитологии».

<sup>152</sup> Ibid. P. 97.

<sup>153</sup> Hill P. Interview with Yvonne Loriod. P. 287.

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.7. P. 97.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Эти темпы выявлены при анализе сольных и ансамблевых произведений с фортепиано.

*plus vif* – живее;  
*un peu vif* – немного живее;  
*un peu plus vif* – немного более живо;  
*un peu moins vif* – немного менее живо;  
*moins vif* – менее живо;  
*modéré, un peu vif* – умеренно, немного живо.

Темпы категории *modéré*:

*modéré, un peu vif* – умеренно, немного живо;  
*modéré* – умеренно;  
*très modéré* – очень сдержанно;  
*bien modéré* – очень сдержанно.

Темпы категории *lent*:

*presque lent* – почти медленно;  
*lent* – медленно, протяжно;  
*un peu lent* – чуть медленнее;  
*un peu plus lent* – немного медленнее;  
*plus lent* – медленнее;  
*très lent* – очень медленно;  
*extrêmement lent* – крайне медленно.

В вокальных сочинениях Мессиана преобладают категории умеренного и медленного темпов. Единый темп, сохраняющийся на протяжении всего произведения, встречается реже всего: в поэме «Ожерелье», песне «Антифон безмолвия» и четырех песнях «Ярави»: I, V, X, XI.

Гораздо более характерно для композитора использование частых темповых изменений, во многом связанных с усложнением формы и строения песен. Это «Два воина» из «Поэм для Ми», «Танец малютки Пилюля», «Радуга невинности», «Изнанка и лицо полночи» из «Песен земли и неба» и большинство песен «Ярави». Интересно, что Мессиаан характеризует применяемые им формы с

помощью простого перечисления разделов. К примеру, строение седьмой песни «Ярави» характеризуется следующим образом: «фраза, первый период; первый колокольный ритм (колокола и там-там); повторение первого периода; второй колокольный ритм; второй период; реприза первого колокольного ритма; реприза первого периода; третий ритм; третий и второй периоды; четвертый ритм в тройном каноне необратимых ритмов; реприза первого периода; мелодическое и модуляционное развитие, образующее предел выразительности в четвертом периоде, измененный и расширенный второй период для завершения фразы; пятый и последний колокольный ритм, образующий коду»<sup>158</sup>. В итоге, получаем 18 смен темпа.

Помимо контрастного изменения темпа, как, например, в «Танце малютки Пилюля» или «Дунду чиль», композитор часто использует темповые градации в условиях одной темповой категории, как на последних двух страницах «Во мраке»: *très lent – lent – très lent – extrêmement lent, en rêve – très lent*.

Мессиаан нередко сочетает указание темпа и характера, что особенно характерно для песен «Ярави»: *extrêmement lent, en rêve* (крайне медленно, во сне), *même mouvement, berceur* (тот же темп, убаюкивающий), *très lent, solennel et très soutenu* (очень медленно, торжественно, очень возвышенно), *vif, joyeux et passionné* (живо, радостно и страстно), *presque lent, avec charme et tendresse, très pur* (весьма медленно, с очарованием и нежностью, очень чисто). В связи с этим, часто на изменение движения указывает не столько само обозначение темпа, сколько обозначение характера, как в «Планетарном повторении»: *modéré, un peu vif* (умеренно, немного живо) – *modéré, mystérieux* (умеренно, таинственно).

Помимо стандартных обозначений ускорения (*pressez*) и замедления (*rall.*, *rall. poco*), к указаниям темпа прибавляются уточняющие термины: более (*plus*) и немного более (*un peu plus*), менее (*moins*) и немного менее (*un peu moins*). Возвращение в прежний темп в этих сочинениях композитор фиксирует словом *au mouvement*, однако в Прелюдиях, «Видениях слова Аминь», этюде

<sup>158</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.3. P. 295-296.

«Ритмические невмы» и ряде пьес из «Каталога птиц» встречается ремарка *a tempo*, и временами эти обозначения соседствуют с разницей в несколько тактов. Эту тенденцию, по всей видимости, композитор воспринял от Дебюсси, который придавал этим словам различный смысловой оттенок. При анализе сочинений Дебюсси Г. Хаймовский выявил следующую закономерность: термин *tempo* обычно встречается там, «где нужно выявить опорно-метрическую сторону движения, где возникает потребность в строгой ритмической дисциплине. <...> Обозначение же *mouv'* прежде всего связано с пластически-живым, гибким течением музыки, с едва ощутимым нарушением, преодолением метричности, с активизацией движения <...> и призывает не столько к соблюдению скорости движения, сколько к выражению его всегда индивидуального и неповторимого характера»<sup>159</sup>.

Ремарками *rubato*, *ad lib.*, обозначающими игру в свободном темпе, композитор пользуется редко по сравнению с Дебюсси, в чьих сочинениях ремарка *rubato* была одной из основных. У Мессиана подобные обозначения указаны, в основном, лишь рядом с небольшими пассажами; *rubato*, относящееся к темпу, можно встретить в сочинениях композитора крайне редко, один из таких примеров – десятая пьеса из «Двадцати Взглядов».

*Регистровый и динамический диапазоны.* Необходимо отметить, что из всех элементов музыкальной ткани, впоследствии тщательной дифференцируемых, динамика является первой, кого композитор подвергает достаточной проработке уже с сочинений конца 20-х – начала 30-х годов. К моменту создания «Ярави», наиболее зрелому произведению из всех вокальных опусов композитора, методы динамической дифференциации музыкальной ткани выстраиваются в стройную систему. Вот основные ее положения.

- Использование широчайшего динамического диапазона. Так, громкостная амплитуда в «Ярави» начинается от *pppp* и доходит до *fff*.

<sup>159</sup> Хаймовский Г. С. Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси // Как исполнять импрессионистов. М., 2008. С. 51.

- Динамическое разнообразие в пределах *piano*. Вся первая песня «Ярави» «Спящий город, Ты» написана в диапазоне *pppp – p*, с единственным возгласом на *mf*. В этой общей атмосфере *p* нотная запись изобилует обозначениями крещендо и диминуэндо.

- Динамическое разделение фактурных пластов в вертикальных структурах. Например, в первых тактах песни «Приветствую тебя, зеленая голубка» аккордовая линия левой руки вместе с голосом проводит циклическую тему насыщенным глубоким звуком на *f*, *legato*, в то время как в правой руке птичья мелодия выписана с многочисленными «вилочками», ведущими от *p* к *f*, потом к *mf*. Или в разделе «Планетарного повторения», обозначенном *modéré, mystérieux* (рис. 1.15), левая рука в низком регистре играет на *f*, изображая *timbre noir et profound, comme une clarinette basse* (темный и глубокий тембр, подобно бас-кларнету), в то время как у партии правой руки стоит нюанс *pp* с ремаркой *lointain* (далеко).

Рисунок 1.15 - «Ярави», «Планетарное повторение».

- Использование динамической дифференциации в горизонтальных структурах для достижения эффекта резонанса, создания звукового обертонового пространства, пространственной перспективы. В пятой песне «Любовь Пируччи» создается эффект пространственной перспективы за счет тщательно выписанного композитором чередования *p* и *pp*<sup>160</sup>, играющих на одной педали (рис. 1.16).

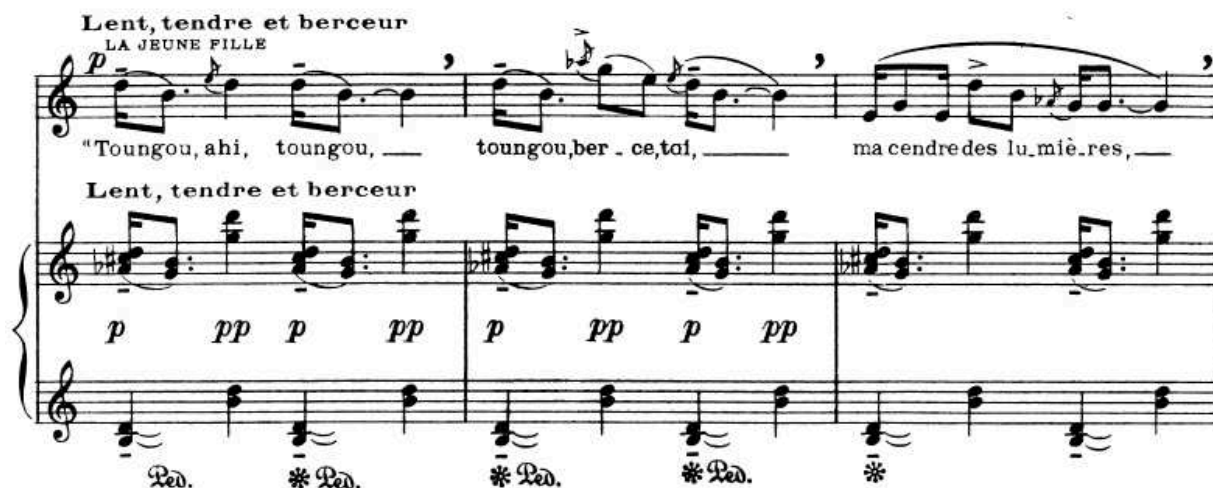


Рисунок 1.16 - «Ярави», «Любовь Пируччи».

Созданию звукового обертонового пространства способствует следующий прием: взятие полнозвучного аккорда на *f* или *mf*, а фигурации, либо мелодические пассажи, написанные, как правило, в высоком регистре, исполняются на *p* (*pp*). Эту технику мы видим во второй, девятой, двенадцатой песнях «Ярави».

- Индивидуальная динамика ритмических персонажей. В первом куплете «Слогов» на словах *kahipiras*, *mahipiras* Мессиян использует два ритмических персонажа, которые, помимо своего индивидуального развития, различаются нюансом: *ff* и *f*.

Композитор максимально использует диапазон инструмента, часто пользуясь знаком переноса не только на одну, но и на две октавы: *16<sup>a</sup>*. В эпизоде «Дунду чиль», помеченном *comme du verre*, правая рука играет в четвертой октаве, достигая *a<sup>4</sup>*. В начале «Качикачи звезд» мы слышим мелодию в третьей и четвертой октавах, которая доходит до *fis<sup>4</sup>*, в то время как в левой руке звучит кластер из трех звуков субконтроктавы *a – b – h* (рис. 1.17). Мы встречаем этот

<sup>160</sup> При следующем проведении темы чередование *pp* и *ppp*.

же кластер в восьмой песне «Ярави», в двенадцатом и тринадцатом «Взглядах» – «Всемогущее слово» и «Рождество». Но если в «Ярави» и во «Всемогущем Слове» Мессиян воспринимает его *comme tam-tam*<sup>161</sup>, то в «Рождестве» – *comme de cloches*<sup>162</sup>.



Рисунок 1.17 - «Ярави», «Качикачи звезд».

**Педаль.** В ранних вокальных композициях начала 30-х годов педальные обозначения полностью отсутствуют. В последующих крупных циклах они имеются лишь в некоторых местах, требующих пояснения авторского намерения. Тем не менее, даже по немногочисленным авторским указаниям можно судить о характере ее использования. Первое, что бросается в глаза, это смелость ее применения в аккордовой фактуре. Так, в начале песни «Изнанка и лицо полночи» композитор указывает, что педаль держится четыре такта. Эту педаль можно назвать фонической, о которой упоминает В. Молоткова, подчеркивая, что фонизм диссонирующих созвучий, включающих в себя и секундовые напластования, является для Мессияна вполне естественным<sup>163</sup>.

Примеры фонической педали с легкостью обнаруживаются и в цикле «Ярави». В девятой песне, в «кульминации страсти», где «лад 2<sup>3</sup> на аккорде субдоминанты... а лад 2<sup>1</sup> на аккорде тоники<sup>164</sup>», Мессиян педализирует именно по

<sup>161</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.7. P. 310.

<sup>162</sup> В «Двадцати Взглядах» эти указания даны в нотном тексте.

<sup>163</sup> Молоткова В. А. Специфика фортепианного стиля Оливье Мессияна на примере цикла «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» // Произведения композиторов XX века: вопросы интерпретации. С. 32.

<sup>164</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.3. P. 306.

левой руке, собирая на одной педали шесть аккордов правой руки в первой октаве. Особенно долгая педаль там, где наблюдается максимальное отдаление нижнего и верхнего пластов фактуры. К примеру, в восьмой песне, в разделе повторения *ria*, в левой руке на *fff* берется кластер из трех звуков субконтроктавы *a – b – h*, и на его фоне играют аккорды, количество которых каждый раз варьируется и достигает до двенадцати<sup>165</sup>.

В песне «Изнанка и лицо полночи» из «Песен земли и неба» подразумевается использование третьей педали (тт.9-10)<sup>166</sup>, хотя она не выписана (рис. 1.18). Напомним, что словесное указание композитора о применении третьей педали встретится намного позже, в «Каталоге птиц».



Рисунок 1.18 - «Песни земли и неба», «Изнанка и лицо полночи».

Наряду с общепринятыми обозначениями взятия и снятия, а также словесными указаниями *avec pedale* (с педалью), *sans pédale* (без педали), нотный текст содержит обозначения полупедали (*avec un peu de pedale, mettre un peu de pédale*) и т.н. «размытой, мутной» педали (*brouillé de pédale*).

Интересна в отношении педализации шестая песня «Ярави», а именно, ее центральный эпизод – fuga. Мы видим обозначение полупедали в плотной трехголосной фактуре фуги, в которой два голоса играют на *staccato*. Следующее за ним проведение темы с противосложением уже исполняются *sans pédale*. Контрапункт из 24 звуков, играемый двойными нотами в скрипичном

<sup>165</sup> Messiaen O. Harawi: partition. Paris: Leduc, 1948. P. 65-68.

<sup>166</sup> Тема фуги в 10 такте начинается на фоне пятизвучного аккорда, взятого в конце предыдущего такта.

ключе на *staccato*, помечен обозначением *brouillé de pédale*. Заметим, что данная ремарка часто встречается во «Взглядах» (6, 8, 10, 20).

*Артикуляция.* В ранних сочинениях начала 30-х годов преобладающим штрихом в нотном тексте было *legato*, с помощью которого подчеркивалась певучая природа инструмента. По мере возрастания звукоизобразительных функций фортепиано расширяется и амплитуда штрихов. Усиливается роль стаккато, и одна из его функций в этих сочинениях – характеристика темного, зловещего («Ужас», «Изнанка и лицо полночи»). С помощью отрывистых штрихов изображается также птичье пение.

Наиболее богата штриховым разнообразием фортепианная партия «Ярави», особенно в «птичьих» эпизодах. Основные из них – это тенуто и акцент<sup>167</sup>, которые Мессиян использует со всеми штрихами (*non legato, staccato, legato*), ставя их обозначения даже над форшлагами<sup>168</sup>. Помимо нотных знаков, Мессиян пользуется и словесными штриховыми обозначениями: *legato, non legato, staccato, sec*<sup>169</sup>, *un peu louré* (немного тяжело<sup>170</sup>), *martelé* (мартеле), *très lié* (очень связно).

Попытаемся разобраться в специфике взятия указанных артикуляционных обозначений. Тенуто подразумевает более плотный контакт с клавиатурой, «вживание» пальца в звук, усиленный слуховой контроль, особенно для тенуто под лигой. Главная задача акцента, состоящая в подчеркивании звука или аккорда путем его усиления, применяется Мессияном в связи с расстановкой смыслового ударения, идущим, в первую очередь, от вокальной партии и слова (вторая тема любви в «Ярави»). Таким образом, звук или аккорд, не обозначенный дополнительно тенуто или акцентом, означает некое усредненное взятие в пределах своего штриха.

Обозначение *sec*, которое мы встречаем в последнем такте шестой песни «Ярави», Мессиян всегда использует либо в самом конце пьесы, либо в конце

<sup>167</sup> По классическому определению данные термины не являются штрихами.

<sup>168</sup> Тенуто над форшлагами указано в первой песне, акцент над форшлагами – в главной теме «Слогов».

<sup>169</sup> *Sec* – (фр. «сухо», «резко») – термин, используемый некоторыми французскими композиторами, в частности, Дебюсси, для обозначения резкого короткого взятия звука или аккорда.

<sup>170</sup> В данном контексте *louré* мы переводим как «тяжело», а не как «портаменто», поскольку штрих портаменто предполагает отсутствие цезур между звуками, это, своего рода, «утяжеленное легато», а указание *un peu louré* в «Дунду чиль» (т.50) сочетается со стаккато.

законченного фрагмента («Взгляд отца», «Взгляд Девы», «Аминь звезд и планеты, окруженной кольцом»). Данная ремарка стоит, как правило, над звуком, одновременно стаккатированным и акцентированным.

*Особые указания композитора.* В «Поэмах» и «Песнях» увеличивается число особых указаний композитора, касающихся характера, в связи с чем обогащаются способы прикосновения к инструменту: *gracieux, haletant et plaintif, mysterieux, avec charme, solide, chantant et sonore, feroce, berceur*. Однако самой часто используемой ремаркой остается *expressif*, за счет того, что композитор с ее помощью пытается подчеркнуть как характер фрагмента, так и выразительность отдельного взятого мотива. Заметим, что в «Ярави» ее значение уменьшается, эта ремарка используется только при характеристике второй темы любви, рефрена песни «Слоги».

В «Ярави» достигается огромное разнообразие словесных указаний композитора. Помимо обозначений, касающихся образа и характера, встречаются комментарии, конкретизирующие тембры музыкальных инструментов: *comme des cors* (подобно рогу), *timbre noir et profound, comme une clarnette basse* (темный и глубокий тембр, подобно бас-кларнету), *comme des cloches* (как колокола), *comme un Tam-tam* (как там-там); голосов природы: *comme un oiseau* (как птица); других звуков: *comme du verre* (как стекло).

Однако впечатляет непосредственное *взаимодействие* штриховых, динамических, образных, изобразительных характеристик: *très lié, lointain* (очень связно, отдаленно; «Планетарное повторение»), *staccato, un peu louré, comme des cors* (стаккато, немного тяжело, подобно рогу; «Дунду чиль»). Также, к примеру, во второй песне «Приветствую тебя, зеленая голубка», в течение первого фортепианного соло встречаются шесть видов штрихов, 12 динамических обозначений, не считая «вилочек», которые составляют различные комбинации и сочетания. Данный факт требует владения от исполнителя всем арсеналом разнообразных приемов звукоизвлечения.

Особого внимания заслуживает обозначение *mystérieux*. Оно дважды встречается в шестой песне «Ярави», в которой изображается рождение планеты

Земля. *Modéré mystérieux* обозначен раздел «заклинания», когда певец проговаривает на одном звуке магические формулы «*таpa, пата*». В то время, как в басу на *f* проводится своеобразная мелодия *timbre noir et profound, comme une clarnette basse*, в правой на *pp* и *legato* с обозначением *très lié, lointain* проводится пассаж двойными нотами, поднимающийся из большой октавы вверх до второй октавы и возвращающийся обратно (см. рис. 1.15). Второе обозначение *stacc. mystérieux* появляется в контрапункте первого проведения «темы земли», исполняющимся на *pianissimo* в контроктаве и большой октаве, тогда как сама тема земли играет в субконтр- и контроктавах. Помимо *pianissimo* (*pp – pppp*), которое является неизменным атрибутом данного состояния, *mystérieux* часто сопровождает указание медленного темпа: *très lent* в первой пьесе «Аминь создания» из «Видений слова Аминь»; *extrêmement lent* во «Взгляде Отца» из «Двадцати Взглядов». Обозначение *mystérieux* предполагает мягкое взятие звуков, безударное прикосновение. В подобных местах особо остро достигается ощущение ирреального, трансцендентного. Возникает аналогия с «Ночным Гаспаром» Равеля, произведением, которое входило в репертуар Мессиана всю жизнь и оставалось для него шедевром<sup>171</sup>.

*Фортепиано и голос: задачи пианиста.* Если в ранних вокальных сочинениях голос практически безраздельно главенствует, за редким исключением (раздел *animé* из «Смерти числа»), то, начиная с «Поэм для Ми», функциональная нагрузка фортепианной партии заметно возрастает: нередко вокальная партия представляется одним из голосов полифонической фактуры, как, например, в «Антифоне безмолвия» (рис. 1.19) или фуге песни «Изнанка и лицо полночи».

<sup>171</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 131.

CHANT *Très modéré p expressif*

*Très modéré très lié* An - ge si - len - ci eux,

PIANO *pp(m.d.) expressif*

*p(m.d.) léger, un peu détaché*

*pp(m.g.) (mettre un peu de pédale)*

é - cris du si - len - ce dans mes mains,

Рисунок 1.19 - «Песни земли и неба», «Антифон безмолвия».

В наиболее зрелом вокальном сочинении – «Ярави» – с уверенностью можно утверждать, что фортепиано и голос – равноправные партнеры (I, II, VII, VIII, IX песни), но временами их соотношение меняется в ту или иную сторону. Так, вокальная партия полностью главенствует в пятой части «Любовь Пируччи», в которой происходит лирический диалог двух влюбленных. Фортепианная партия тоже нередко является ведущей: это и третья песня «Горы», где из 60 тактов песни голос появляется только в 11ти, и «обрядово-заклинательные» разделы цикла, в которых у певицы – речитация на одном звуке. Один из примеров – реприза вступления «Дунду чиль»: у фортепиано – сочетание «бесстрастного пения птицы в низком регистре» с пением дрозда в высоком<sup>172</sup>. Обе полифонические линии имеют прихотливую ритмику, изысканный

<sup>172</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.3. P. 288.

мелодический узор с трелями, форшлагами, разнообразные штриховые решения, тогда как певица повторяет «дунду чиль»<sup>173</sup> на одном звуке *до-диез* (рис. 1.20).



Рисунок 1.20 - «Ярави», «Дунду чиль».

Приведенные примеры выявляют, насколько ловко нужно пианисту переключаться с «ведущего» на «ведомого». Когда певец разворачивает богатую изысканную мелодическую линию, пианист максимально чутко и гибко следует за голосом, полностью подчиняясь воле солиста, что происходит в пятой песне «Любовь Пируччи». Однако в песнях «Горы», «Дунду чиль» и других подобных примерах, в которых у певца – редкие фразы, разделенные продолжительными паузами, наиболее ярко выявляется организаторская, дирижерская роль пианиста: именно ему предстоит драматургически выстроить, объединить раздел, собрать в единое целое.

Характерная особенность всех вокальных сочинений Мессияна заключается в очень частом дублировании (как ритмическом, так и мелодическом) вокальной мелодии в одном или нескольких голосах аккордовой фактуры фортепианной

<sup>173</sup> Дунду чиль (doundou tchil) – ономотопея, изображающая бряцание колокольчиков на лодыжках танцоров.

партии<sup>174</sup>, что является причиной еще одной исполнительской трудности. Принимая во внимание непростую ритмическую сторону пьес, характеризующую добавленными длительностями, в условиях ритмического унисона необходимо сыграть не только синхронно, но при этом добиться органичной свободы исполнения, *rubato*. Поскольку темп в основном исходит от вокалиста (как верно заметил Д. Мур, «он определяется способностью певца уместить всю фразу в одно дыхание»<sup>175</sup>) и агогика, соответственно, тоже, то проблема синхронности в большей степени ложится на плечи пианиста. Кроме того, наиболее остро это проявляется в пьесах, где унисон сочетается с одновременным вступлением голоса и инструмента («Ужас», «Танец малютки Пилюля», «Спящий город, Ты»). Вообще, для вокальных пьес Мессиана очень характерно одновременное вступление певицы и пианиста, и особенно отличается в этом цикл «Ярави» (1, 2, 5, 7, 8, 9, 10 и 12 песни). Если начинает фортепиано, то оно предваряет вступление солиста лишь очень коротким вступлением: от одной сильной доли, как в «Исполненной мольбе», «Планетарном повторении» до одного такта («Дом», «Твой голос», «Ожерелье», «Изнанка и лицо полночи») или же первым вступает голос («Два воина», «Воскресение»)<sup>176</sup>.

Обратим внимание на песню «Слоги», в которой тема любви дается в двух крайних голосах фортепианной партитуры, заключая голос в середину звукового пространства (рис. 1.21).

<sup>174</sup> Иной вариант дублирования заключается в исполнении мелодии певцом и пианистом в унисон, как в поэме «Исполненная мольба» (6-7 тт.).

<sup>175</sup> Мур Д. Певец и аккомпаниатор. С. 86.

<sup>176</sup> Тем не менее, нельзя сказать, что композитор полностью избегает инструментального вступления, выражающего относительно законченную мысль. Оно больше характерно для сочинений начала 30-х годов, встречается в «Ярави» («Качикачи звезд»). Более развернутые фортепианные соло в начале пьес используются лишь дважды: в «Благодарственном молебне» из «Поэм для Ми» и песне «Горы» из «Ярави».

Très modéré  
*p très expressif*

CHANT

Co - lom - be, co - lom - be ver - te, Le

Très modéré  
*p très expressif*

PIANO

(marquez le chant à la basse et à la partie supérieure)

chif - fre cinq à toi, La vio - let - te dou - ble

Рисунок 1.21 - «Ярави», «Слоги».

Свои намерения автор выражает ремаркой *marquez le chant à la basse et à la partie supérieure* (подчеркнуть пение басом и верхним голосом). Но до какой степени подчеркнуть? При довольно плотной фактуре стоит нюанс *p*. Не будем забывать, что динамическое соотношение голоса и инструмента часто решается, исходя из вокальных возможностей того или иного певца. Свои вокальные циклы Мессиян писал для Марсель Бунле – известной вагнерианской певицы, обладающей голосом огромной силы. Существующая запись концерта<sup>177</sup>, в котором Мессиян и Марсель Бунле исполняют Пять поэм на стихи Ш. Бодлера К. Дебюсси и «Ярави», демонстрирует тот очевидный факт, что Мессиян, ориентируясь на мощный голос Бунле, был вынужден играть довольно плотно, отчетливо артикулируя даже в местах, требующих большей рафинированности.

<sup>177</sup> Имеется ввиду запись 1954 года.

Еще одна задача пианиста заключается в крайне чутком реагировании на смысл поэтического текста. По справедливому замечанию Н. Лузум, «чем больше музыкант вникает в смысл словесного текста, выявляет истинное значение произносимого слова, тем успешнее будут его усилия в реализации адекватных выразительных музыкальных средств, с помощью которых композитор углубляет смысл словесного ряда»<sup>178</sup>. Фортепианная партия циклов полна звукоизобразительности и живописности, будучи тесно связанной с поэтическим текстом. Наглядный пример: песня «Изнанка и лицо полночи». Слова *«мои грехи танцуют! Обманчивый карнавал по тротуару смерти»* сопровождаются фугато в духе дикой пляски смерти. Последующее развитие приводит к фортепианному пассажиру на *fff*, проходящим через всю клавиатуру сверху вниз, постепенно ускоряющимся к концу, что можно понять как падение в черную бездну ада (тт.37-38). В репризе песни в партии фортепиано слышен колокольный бой часов, а солист в это время считает удары: *«девять, десять, одиннадцать, двенадцать»*. Рассмотрим следующую песню «Воскресение». По комментарию композитора, у фортепиано – образ невероятного колокольного перезвона, нарастающего к концу, где «взрывы птичьего стиля контрастируют с мощной торжественностью аккордов; последний взрыв, подобный удару мгновенного света!»<sup>179</sup> (рис. 1.22).

---

<sup>178</sup> Лузум Н. Я. Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации. Возможности достижения единства исполнительских представлений певца и концертмейстера: лекции по курсу «Теория и история исполнительства». Казань, 1992. С. 7.

<sup>179</sup> Мессиян О. Техника моего музыкального языка. С. 63.

**Bien modéré** (m.g.) *cresc.*

Parfum, por - te,

**Bien modéré** *ff* *cresc.*

per - le, la - vez - vous dans la Vé - ri - té.

*fff* *fff*

Рисунок 1.22 - «Песни земли и неба», «Воскресение».

Звукоизобразительные функции фортепиано невероятно усиливаются в «Ярави». Так, в третьей части ракоходный ритмический канон у фортепиано «выражает вибрацию атмосферы, которая бывает в абсолютной тишине на горной высоте»<sup>180</sup>. В шестой части «бурная и беспокойная партия фортепиано воспроизводит рождение кружащейся планеты Земля»<sup>181</sup>, «левая рука исполняет контрапункт, подслушанный у капель воды в поле, в конце дождя. Капли воды падают громче или тише, что отражается на звуковысотности, и в большем или меньшем количестве, что меняет продолжительность длительностей [тактов]»<sup>182</sup> (рис. 1.23).

<sup>180</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.3. P. 279.

<sup>181</sup> Ibid. P. 280.

<sup>182</sup> Ibid. P. 294.

*p*  
Tchil tchil tchil pam - pahi - ka, — tchil tchil tchil

*f legato (sans pédale)*  
*mf staccato*

pam - pahi - ka - ma,doun - dou tchil — tchil —

Рисунок 1.23 - «Ярави», «Планетарное повторение», «контрапункт капель воды».

В девятой песне «зов любви у фортепиано» и «перестановка звуков *фа*, *си-бемоль*, *соль*, что выражает биение сердца»<sup>183</sup> (рис. 1.24). В конце заключительной песни на нисходящем ходе фортепиано «музыка погружается во мрак»<sup>184</sup>.

<sup>183</sup> Ibid. P. 306.

<sup>184</sup> Ibid. P. 315.



Рисунок 1.24 - «Ярави», «Повторяющаяся лестница, движения солнца».

В трех песнях – второй, четвертой и десятой – фортепиано изображает пение птиц. Первое появление темы любви в «Приветствую тебя, зеленая голубка» сопровождается птичьим пением: «пение птиц, таких как жаворонок, снегирь, перепел, зяблик, соловей, дрозд, одновременно смешивается в одну идеальную птицу в неожиданных фортепианных соло. Дрозд – доминирующий элемент»<sup>185</sup>. Во вступлении «Дунду чиль» задумано «бесстрастное пение птицы в низком регистре»<sup>186</sup>, к которому в репризе добавляется «пронзительное пение дрозда»<sup>187</sup> (см. рис.1.20). В десятом номере «Любовь Птицы Звезды» Мессиян говорит о «пении нереальной птицы, что сопровождает всю песню»<sup>188</sup>, но затем конкретизирует, называя зяблика и дрозда<sup>189</sup>.

С циклической темой, проходящей в трех песнях «Ярави», контрастируют фортепианные соло, каждый раз подчеркивая ее новый смысл, причем эти инструментальные эпизоды, интерлюдии по продолжительности либо равны

<sup>185</sup> Ibid. P. 285.

<sup>186</sup> Ibid. P. 288.

<sup>187</sup> Ibid.

<sup>188</sup> Ibid. P. 280.

<sup>189</sup> Ibid. P. 307.

вокальным, либо превышают их. Во второй песне, как уже было сказано, у фортепиано птичья каденция, в седьмой – «разделы вокальной мелодии чередуются с ностальгическими ритмами фортепиано, звуками колоколов»<sup>190</sup>, что создает характер траурного марша. В последней песне «Во мраке», выражающей окончательное расставание влюбленных в смерти, в фортепианных интерлюдиях ритмический канон создает хоральное звучание.

Итак, как мы видим, в фортепианной партии композитор подчеркивает красочность и звукоизобразительность: «я играю на фортепиано так, как будто дирижирую оркестром, делая из рояля псевдо-оркестр с большой палитрой тембров и атак»<sup>191</sup>. Множество состояний и явлений передано с помощью самых разнообразных штрихов, динамики, что требует от исполнителя различных градаций мускульных ощущений и прикосновений, и в наибольшей степени это выявляется в сюрреалистическом цикле «Ярави».

Обратим внимание, что смысловая нагрузка фортепианной партии может увеличиваться за счет применения приема реминисценции. Так, в «Танце малютки Пилюля» (такт 40) из «Песен земли и неба» на словах «ореолы земли и воды» в партии фортепиано проводится цитата из первой части цикла (7-8 такты песни «Жизнь с Ми»), взятая из среднего раздела, перед словами «звезда тишины». Вероятно, композитор данной музыкальной цитатой пытался подчеркнуть обращение к божественной сущности земных явлений.

Помимо проблем, связанных с камерно-вокальным музицированием, обратим внимание на ряд сугубо пианистических задач:

-Когда вокальная фраза сопровождается последовательностью отдельно выделенных лигами мотивов фортепиано, как в песне «Танец малютки Пилюля», возникает необходимость объединения, стремления к единой фразе, сквозному развитию, несмотря на выразительность каждого отдельного мотива.

---

<sup>190</sup> Ibid. P. 280.

<sup>191</sup> *Messiaen O. Music and color.* P. 113.

-Полифоничность фактуры с динамической, артикуляционной дифференциацией каждого голоса требует от исполнителя абсолютной независимости рук.

-Аппликатурные особенности. Поскольку до второй половины 50-х годов в фортепианной партитуре редки аппликатурные обозначения и связаны в основном с фрагментами, представляющими пианистическую сложность<sup>192</sup>, зачастую решения аппликатурных вопросов выпадают на долю исполнителя. Вообще, стоит заметить, что Мессиаан положительно относился к удачным находкам исполнителей. Так, он прислушивался к советам И. Лорио по поводу аппликатуры («Твоя аппликатура лучше, давай применим ее при публикации»<sup>193</sup>), одобрил замену выписанной «пальцевой» гаммы на глissандо, предложенную П. Хиллом в пьесе «Серая неясность» из «Каталога птиц»<sup>194</sup>. В вокальных циклах же пианист волен довольно часто, особенно при трехстрочном изложении, распределять материал между двумя руками. С авторскими указаниями «рук», которые присутствуют далеко не везде, исполнитель не всегда может согласиться. Характерный пример: «Антифон безмолвия» (см. рис. 1.19). Для наилучшего достижения легато в среднем голосе его мелодию целесообразнее начать не правой рукой, как указано, а первые два звука отдать левой руке, после чего подхватить правой.

Подводя итоги характеристике фортепиано в вокальных сочинениях Мессиаана, отметим, что инструментальное письмо композиций неоднородно: начиная с прозрачного изложения в ранних опусах, далее от цикла к циклу происходит непрерывное усложнение фортепианного текста, достигая изрядной виртуозности в «Ярави».

<sup>192</sup> К примеру, двойные ноты, скачкообразное движение, украшения. Часто это фрагменты, изображающие пение птиц. В «Каталоге птиц» второй половины 50-х годов аппликатурные указания встречаются уже довольно часто, а в «Садовой славке» (1970г.), «Маленьких Эскизах птиц» (1985г.) и одном из последних сочинений композитора Пьесе для фортепиано и струнного оркестра (1991г.), пальцевые обозначения стоят практически везде, даже, казалось бы, в самых очевидных местах. Это связано как с общим усложнением фортепианной фактуры, так и со стремлением к тщательной детализации каждой составляющей музыкальной ткани.

<sup>193</sup> Hill P. Interview with Yvonne Loriod. P. 293.

<sup>194</sup> Boulez P., Benjamin G., Hill P. Messiaen as Teacher. P. 279.

При сопоставлении вокальных произведений друг с другом становится очевидным то, что с каждым новым сочинением внедряется все большая детализация фактурных элементов, особенно затрагивая артикуляционную, динамическую, темповую сферы.

В трактовке фортепиано обнаруживаются два основных аспекта. Первый выражается в том, что в рамках религиозного направления вокальных циклов, огромной роли полифонического начала, использования в партии фортепиано элементов фуги, токкаты, хоральных последовательностей, канонов, секвенций фортепиано представляется как камерный вариант органа. Второй аспект заключается в следующем: если в ранних сочинениях композитор особенно подчеркивал певучесть инструмента, то теперь делает акцент на красочности, изобразительности, разнообразии, конкретизации образов. Мессиян углубляет это направление за счет имитации пения птиц, различных инструментов и звуков (рог, колокол, там-там, стекло), усиливая красочное начало, что с наибольшей полнотой отражается в сюрреалистическом цикле «Ярави».

Исполнительские проблемы, в первую очередь, связаны с самим характером ансамблевого письма, большой звукоизобразительной нагрузкой фортепианной партии, виртуозной подачей материала, требующей от пианиста высокого профессионализма и мастерства. Однако, возникает главный исполнительский вопрос о том, каким пианист должен быть: *interpreter* – тем, кто интерпретирует музыку (что наиболее ярко выражено у романтиков) или *executor* – тем, кто лишь точно исполняет волю автора (как этого требовал от исполнителей, к примеру, Стравинский)? С одной стороны, композитор дает исполнителю явные инструкции в качестве комментариев к своим сочинениям, многочисленных авторских указаний в нотном тексте, подробного музыкального письма, предполагая точное следование им; с другой, его музыка полностью пронизана сюрреалистическими устремлениями, и исполнителю необходимо пережить некий сюрреалистический опыт, который будет глубоко индивидуальным для каждого. Д. Мильсом, анализируя исполнения учеников композитора, приходит к выводу, что «они не копируют мессияновское собственное решение, но заметно

придерживаются того, что мы можем назвать манерой реализации»<sup>195</sup>. Эту манеру реализации как нельзя лучше иллюстрирует запись вокальных произведений Дебюсси и Мессиана в исполнении Мессиана, где явно слышна импрессионистическая трактовка инструмента, которую он воспринял от Дебюсси, хотя по-своему углубил и обогатил ее за счет сюрреалистического содержания, более тщательного выписывания штрихов, артикуляции, динамики, педали, тем самым достигая более обостренного ощущения туше.

---

<sup>195</sup> Цит. по: *Shenton A. Composer as performer, recording as text: notes towards a 'manner of realization' for Messiaen's music.* P. 184.

## Глава 2. Камерно-инструментальные сочинения и фортепиано

### 2.1. Камерно-инструментальные сочинения 1932 – 1941 годов (Тема с вариациями, Фантазия, «Квартет на конец времени»)

Камерно-инструментальное наследие Мессиана немногочисленно и включает следующий ряд произведений: это Тема с вариациями (1932) и Фантазия (1933) для скрипки и фортепиано; «Квартет на конец времени»<sup>196</sup> для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано (1941), «Черный дрозд» для флейты и фортепиано (1952), Пьеса для фортепиано и струнного квартета (1991)<sup>197</sup>. Фортепиано входит в состав каждого из этих ансамблей.

Камерная музыка писалась композитором в основном «по случаю». Тема с вариациями явилась своеобразным свадебным подарком первой жене, скрипачке Клер Дельбос<sup>198</sup>. Фантазия также была написана для Клер, однако долгое время сочинение считалось утерянным<sup>199</sup>. «Черный дрозд» сочинялся по заказу Парижской консерватории для конкурса флейтистов. Пьеса для фортепиано и струнного квартета<sup>200</sup> имеет посвящение в нотах: «в честь 90-летней годовщины Альфреда Шлее и издательства *Universal Edition*»<sup>201</sup>. «Квартет на конец времени», как известно, был создан в концентрационном лагере, и его состав был обусловлен наличием определенных музыкантов и инструментов.

Тема с вариациями и Фантазия написаны в самый ранний период творчества. Композитор впервые пробует свои силы в непрограммном классическом жанре камерного ансамбля. В целом, этот период, в котором также были сочинены Прелюдии для фортепиано, вокальные произведения Три

<sup>196</sup> Далее – Квартет.

<sup>197</sup> Композитором также была написана пьеса для гобоя и фортепиано в 1945 году по заказу Парижской консерватории для конкурса гобоистов. Однако она почти сразу была переработана в пятую песню вокального цикла «Ярави» «Любовь Пиручи».

<sup>198</sup> Это сочинение также ей посвящено: в первой редакции Ми (уменьшительное имя Клер) появляется в музыкальной нотации как половинная нота *E*.

<sup>199</sup> Фантазия была обнаружена Ивонн Лорио среди бумаг композитора уже после его смерти и была издана в 2007 году.

<sup>200</sup> Далее – Пьеса.

<sup>201</sup> Подробнее об этом см. в разделе 2.2.

мелодии, «Смерть числа», характеризуется позднеромантическими и импрессионистическими влияниями на письмо молодого композитора, находящегося в процессе творческого становления. Внешне контрастные пьесы, Тема с вариациями и Фантазия, обладают рядом общих черт. Оба сочинения имеют четкую структуру вариационной и сонатной форм. Вариационный цикл состоит из темы и пяти вариаций. Драматургическое развитие идет по нарастающей: выразительная страстная тема сначала мягко раскручивается в первой вариации, затем трансформируется в скерцозное фугато. Следом идет третья вариация бравурного характера *avec éclat* (с блеском), плавно переходящая в следующую, в которой страстные фразы скрипки сочетаются с безостановочным токкатным движением у фортепиано. Она подводит к заключительной кульминационной вариации, имеющей характер триумфального марша. Важно отметить, что вариации, начиная со второй, следуют друг за другом без перерыва, образуя единый драматургический вектор развития.

По определению самого композитора, тема написана в форме песенной строфы, в которой присутствует антеседент, консеквент, развитие и заключительный отдел, исход темы<sup>202</sup>. Рассматривая тему вариаций с позиций отечественного музыкознания, можно говорить о двухчастной репризной форме, состоящей из двух периодов по 14 тактов: первый содержит два предложения по семь тактов, деление второго периода выглядит как 6 тактов + 8 тактов (см. Приложение 3, пример 2).

Вторая вариация содержит элементы фуги. Эту полифоническую форму композитор трактует довольно свободно. По его убеждению, наиболее существенными частями фуги являются интермедия и стретта<sup>203</sup>. Интермедия (тт.7-8, рис. 2.1), как поясняет Мессиян, представляет собой «гармоническую

<sup>202</sup> Мессиян О. Техника моего музыкального языка. С. 49.

Известно, что французская терминология форм существенно отличается от отечественной. Как поясняет М.Чебуркина в комментариях к трактату композитора, антеседент и консеквент соответствуют двум предложениям классического периода повторного строения: антеседент завершается половинным кадансом, консеквент – совершенным кадансом [Мессиян О. Техника моего музыкального языка. С. 116].

<sup>203</sup> Там же. С. 55.

секвенцию, скрываемую вступлениями гармонических имитаций, повторяемых через симметричные интервалы, как правило, по квинтам»<sup>204</sup>.



Рисунок 2.1 - Тема с вариациями, вторая вариация, интермедия.

Стретта, проходящая в тт.13-14 – тесная, в одну счетную единицу и точная: голоса идут трехголосным каноном до обозначения *cresc.* (рис.2.2).

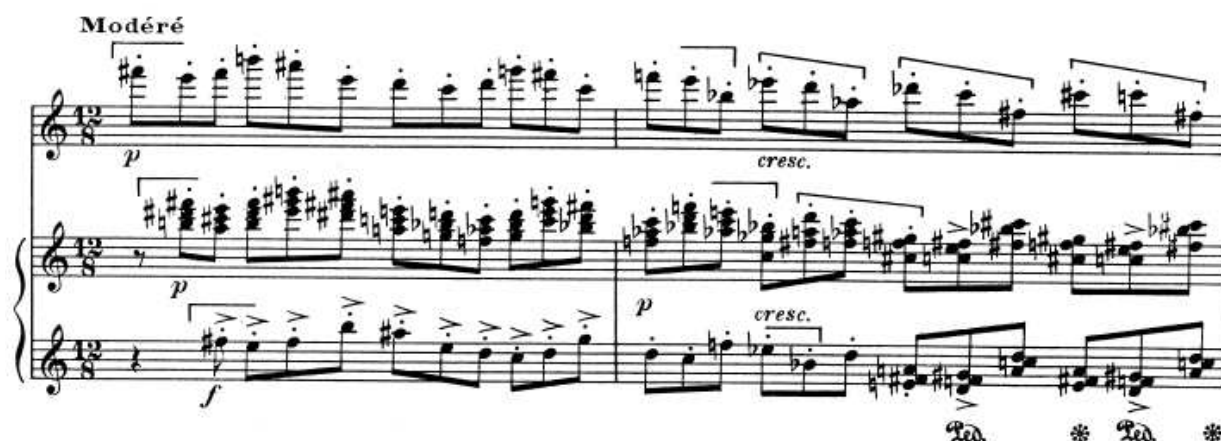


Рисунок 2.2 - Тема с вариациями, вторая вариация, стретта.

Фантазия имеет довольно четкую структуру сонатного аллегро. Она начинается с мощного унисонного фортепианного вступления, напоминающего начало шестой части Квартета. Главная и побочная партии образуют яркий контраст: первая – порывистая, встревоженная, вторая – страстная, экстатичная и певучая тема, развертывающаяся на едином дыхании. Очевидно и фактурное противопоставление основных тем: главная партия состоит из четко разделенных паузами двухтактных построений, побочная обладает «слитной» фактурой,

<sup>204</sup> Там же.

материал развертывается без единой паузы в нотном тексте. Тональное соотношение основных партий в экспозиции: *G-dur* и *Es-dur*.

Разработка начинается с темы вступления, но после строится в основном на интонациях главной партии. Развитие в разработке проходит несколько этапов и приводит к теме вступления в репризе, при этом создавая эффект эмоционального нарастания, поскольку тема вступления теперь звучит у скрипки с аккордовым сопровождением фортепиано. После главной партии, идущей практически без изменений, следует побочная в основной тональности. По сравнению с экспозицией, она звучит на терцию выше, что создает характер большей экзатичности, нарастающей к концу. В коде, начинающейся с темы вступления, происходит утверждение второй темы, которая достигает своего апофеоза.

«Квартет на конец времени» отражает характерную тенденцию XX века, связанную с активным проникновением в сферу инструментального ансамбля понятия программности<sup>205</sup>. Написание Квартета относится к периоду, целиком посвященному религиозной тематике<sup>206</sup>. Проблематика, связанная со строением сочинения, уже освещалась в работах отечественных музыковедов (В. Екимовский, К. Мелик-Пашаева, О. Рудник), позволим себе лишь суммировать основные положения. Нестандартное для жанра квартета количество частей определяется религиозной и числовой символикой<sup>207</sup>. Восемь частей Квартета глубоко связаны между собой на тематическом, ладовом, гармоническом уровнях<sup>208</sup>.

Строение Квартета характеризуется применением самых различных форм: трехчастной (II, III, IV части), формы строфы (V часть), двойной строфы (VIII

<sup>205</sup> Программность – явление довольно редкое в области «чистой» камерно-инструментальной музыки XVIII, XIX веков. Из программных сочинений, написанных для инструментального ансамбля в XX столетии, назовем также такие произведения как «Песня ориночных лодочников», «Вечерняя серенада», «Стрела времени», «Инь-Ян» Жюливе, «Весна», «Четыре путешествия» Мийо, «Просветленная ночь» Шенберга.

<sup>206</sup> Если в конце 20-х – начале 30-х годов подобные сочинения присутствовали у Мессиана только в органной и оркестровой сферах творчества, то в следующем десятилетии, второй половине 30-х – первой половине 40-х годов, религиозная тематика распространилась и на камерно-вокальные сочинения («Поэмы для Ми», «Песни земли и неба»), и на фортепианные («Видения слова Аминь», «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»).

<sup>207</sup> В предисловии к Квартету автор поясняет, что видит в числе «восемь» продление совершенного числа «семь»: «Седьмой день отдыха переходит в вечность и становится восьмым днём вечного света и неизменного покоя». [Messiaen O. Quatuor pour la Fin du Temps: partition. Préface. Paris, 1942].

<sup>208</sup> Взаимосвязь частей Квартета подробно выявлена в исследовании О. Рудник [Рудник О. Л. Образы Священного Писания в творчестве Мессиана: дис. ... канд. иск. М., 1999. С.60-72].

часть) – традиционных во французском музыкознании<sup>209</sup>. Форму седьмой части композитор называет «вариациями на первую тему, разделенными развитием второй»<sup>210</sup>. За этой необычной формулировкой можно увидеть, по Екимовскому, признаки рондо-сонаты<sup>211</sup> (А В А<sub>1</sub> В<sub>1</sub> А<sub>2</sub> кода), а также черты трёхпятчастной формы.

Особенный интерес представляет строение первой и шестой частей Квартета. В «Хрустальной литургии» основным формообразующим фактором является техника ритмических педалей, которые присутствуют в партиях фортепиано и виолончели, в то время как кларнет и скрипка изображают прихотливое пение птиц. В этой части французским мастером впервые был опробован принцип изоритмии мотетов Г. де Машо<sup>212</sup>. Дело в том, что ритмическая педаль (*talea*) у фортепиано сочетается с гармонической педалью (*color*): на 17 ритмических долей приходится 29 аккордов. В свою очередь, в партии виолончели происходит сочетание ритмической и мелодической педалей: 15 длительностей и 5 звуков: *C, E, D, Fis, B*.

Таким образом, форма всей части организована сочетанием педалей, абсолютно не совпадающих друг с другом по фазе вращения, в чем усматривается принцип «витража». Как справедливо отмечает Т. Кюрегян, витраж – понятие, которое уже «официально» закрепилось в музыкальной теории и может иметь самую широкую, не только гармоническую, как было у автора поначалу, трактовку<sup>213</sup>. «Хрустальную Литургию» вполне можно описать словами, впоследствии сказанных Мессианом в отношении «Цветов Града Небесного» (1963): «сочинение это не кончается и не начинается, но вращается вокруг себя самого подобно цветной розетке – сверкающей и невидимой»<sup>214</sup>.

Формоопределяющим принципом шестой части Квартета является мотивная разработка. Начальный мотив, представляющий собой целотоновое ядро из пяти

<sup>209</sup>Различные виды строфических форм описываются Мессианом в «Технике моего музыкального языка».

<sup>210</sup> Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. С. 58.

<sup>211</sup> Екимовский В. А. Оливье Мессиа́н: Жизнь и творчество. С. 76.


<sup>212</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Paris, 1997. Т. 4. Р. 28.

<sup>213</sup> Кюрегян Т. С. Двадцать взглядов на Младенца Иисуса в аспекте музыкального формообразования у Мессиа́на // Век Мессиа́на: сборник статей. М., 2011. С. 51.

<sup>214</sup> Цит. по: Там же. С. 51.

звуков, а также содержащий необратимый ритм, подвергается мелодическим и ритмическим преобразованиям в процессе развертывания музыкальной ткани. Развитие идет по нарастающей, достигая кульминации в коде: исходная тема проводится в фактурно-рассредоточенном виде, в ритмическом увеличении на *ffff*, «ужасно и мощно».

Важно отметить, что для некоторых частей Квартета (II, III, VI, VII) характерен секционный принцип построения, что особенно ярко проявится в сочинениях после 1948 года.

*Ритм.* В Теме с вариациями основой являются устоявшиеся ритмические рисунки, заключенные в практически неизменные тактовые размеры. Однако уже в этом сочинении усматриваются некоторые аксиомы будущей ритмической концепции композитора. Одна из них касается канонов, различные виды которых Мессиан использует во многих своих сочинениях на протяжении всей жизни<sup>215</sup>. Во второй вариации из Темы с вариациями, как уже упоминалось (см. рис. 2.2), используется трехголосный канон в 1  (тт.13-14).

Другой характерный для Мессиана ритмический момент появляется в самой метрически нестабильной третьей вариации, в 30 тактах которой тактовый размер меняется 16 раз. Используются следующие размеры: 2/4, 5/8, 3/4, 3/8. Несложно заметить, что композитор за единицу времени принимает одну восьмую, соответственно, размер такта в этой вариации колеблется от 3 до 6 восьмых. По сути, это принцип добавленной или отнятой длительности, оформленный с помощью переменного размера. В Фантазии, написанной годом позже, подобное можно увидеть в теме вступления, в каждом такте которого обозначается новый размер с общим «знаменателем»: 13/8, 10/8, 11/8, 14/8, 20/8. Кроме этого, в Фантазии намечается еще несколько характерных для Мессиана явлений в области ритмического письма. Во вступлении содержатся необратимые ритмы, а

<sup>215</sup> Т. Цареградская приводит перечень различных видов канонов у Мессиана: двухголосный ритмический канон со сдвигом, трехголосный канон, канон с добавлением точки, а также  $\frac{1}{4}$  длительности; канон необратимых ритмов; ракоходный канон с наложением ритмических педалей; речевой канон [Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Мессиана. С. 217].

главная партия обнаруживает тягу молодого композитора к простым неделимым числам: чередование тактов 4/4 и 3/4 образует единую конструкцию в 7/4.

В Квартете применяется целый спектр ритмических техник: это необратимые ритмы, добавленные длительности, точные и неточные увеличения и уменьшения, ритмические педали, применение индийских ритмов. Как правило, все эти приемы Мессианом синтезируются, образуя единый ритмический комплекс. Вот как композитор характеризует фортепианное начало «Хрустальной литургии», являющееся ритмической педалью: «будучи формулой-типом наших ритмических симпатий, она содержит комбинацию увеличенных ритмов и добавочных длительностей, и, в то же время неточные увеличения и уменьшения; к тому же, она начинается с интерпретации ритма “рагавардхана” <...>; наконец, сумма ее длительностей составляет 13 четвертей (простое число)<sup>216</sup>.

Композитор использует два типа ритмической нотации в Квартете. Один из них предполагает запись, посредством синкоп, в обычном размере ритма, который не имеет к нему никакого отношения<sup>217</sup>. Эту нотацию Мессиан называет ложной, и самый яркий пример – «Хрустальная литургия». Другой способ нотации заключается в записи точных длительностей без размера и метра, с сохранением лишь тактовой черты, чтобы обозначить отделы и ограничивать действие знаков альтерации<sup>218</sup>. Таковы третья, пятая, шестая части Квартета.

*Лад.* В этих сочинениях также применяются лады ограниченной транспозиции, и особый акцент делается на второй и третий лады. Так, ладовый строй в теме из Темы с вариациями следующий: такты 1-14 – лад 3<sup>1</sup>, такты 15-20, отмеченные Мессианом как «срединный отдел» – лад 2<sup>1</sup>, такты 21-28 – реприза и возвращение лада 3<sup>1</sup>. Вступление Фантазии написано в ладу 3<sup>4</sup>. Побочная партия написана в разных тональностях (*Es-dur* и *G-dur*), однако находится в атмосфере одного и того же лада 3: в экспозиции лад 3<sup>2</sup> – 3<sup>4</sup>, в репризе – лад 3<sup>4</sup>. В Квартете

<sup>216</sup> Мессиан О. Техника моего музыкального языка. С. 19.

<sup>217</sup> Там же. С. 33.

<sup>218</sup> Там же. С. 32.

преобладает второй лад ограниченной транспозиции. Его различные транспозиции используются в пятой, седьмой, восьмой частях<sup>219</sup>.

Первый лад ограниченной транспозиции, использование которого композитор старается избегать<sup>220</sup>, представляет собой целотоновую гамму. Он дважды используется в Квартете: звуки мелодической педали виолончели  $c - e - d - fis - b$  в «Хрустальной литургии», а также основное мотивное ядро шестой части  $fis - e - b - c - as$  образуют целотоновые последовательности.

Атональным построением характеризуется центральный раздел «Танца ярости для семи труб». До конца 1940-х годов атональность у Мессиана связана в большей степени с музыкально-выразительным и смысловым значением (подробнее см. в разделе 1.3).

*Гармония.* Некоторые положения были сформулированы в первой главе, однако, требуют существенного дополнения. Бóльшая часть мессиановской гармонии происходит от ладов ограниченной транспозиции. Поскольку лады Мессиана оставались визитной карточкой французского мастера на протяжении всего творческого пути, этот тип аккордов встречается как в ранних его сочинениях, так и в поздних. Так, в вариационном цикле, тема и первая вариация определяются ладами  $3^1$  и  $2^1$ . Все аккорды, соответственно, не выходят за пределы этих транспозиций.

Как известно, одним из главных свойств мессиановского лада является его тональная неопределенность. В седьмой части Квартета (тт.1-12) поочередно главенствуют квартсекстааккорды *A-dur*, *Fis-dur* и *Es-dur*, однако все эти аккорды входят в один лад  $2^1$  (см. Приложение 3, пример 3).

Значительное место в гармонической системе композитора отводится «особым аккордам» (*accords spéciaux*). Первым из теоретически описанных Мессианом созвучий является аккорд на доминанте, который включает в себя все звуки мажорной гаммы (рис. 2.3a). Он часто предваряется аккордом-

<sup>219</sup> Примеры: лад  $2^1$  – седьмая часть, тт.1-12; лад  $2^2$  – пятая часть, тт.1-9 и восьмая часть, тт. 9 (вторая половина)-11.

<sup>220</sup> Там же. С. 91.

апподжиатурой<sup>221</sup>, в котором два верхних звука аккорда на доминанте берутся на б.2 выше (рис. 2.3б). Такая пара открывает «Хрустальную литургию». В разделах *pressez un peu* седьмой части Квартета (т.21-22, 64-65) звуки стремительных пассажей фортепиано также складываются в аккорд на доминанте с апподжиатурой.



Рисунок 2.3а - аккорд на доминанте



Рисунок 2.3б - аккорд на доминанте с апподжиатурой

Дальнейшее преобразование: композитор располагает на общем басовом звуке различные обращения аккорда «на доминанте с апподжиатурами», называя это приемом витража, который обнаруживается в начальных восьми аккордах «Хрустальной литургии» (рис. 2.4).



Рисунок 2.4 - «Квартет на конец времени», «Хрустальная литургия».

Следующий вид «особого» аккорда – обертоновый (*accord de la résonance*). Композитор транспонирует его обращения, помещая их на общий басовый звук. При этом Мессиан отмечает, что первая и вторая гармонии полученного ряда составляют третий лад ограниченной транспозиции<sup>222</sup>. Пример использования обертоновых аккордов: вторая часть Квартета (7-10 аккорды т.31, рис. 2.5).

<sup>221</sup> Апподжиатура – род задержания.

<sup>222</sup> Мессиан О. Техника моего музыкального языка. С. 73.



Рисунок 2.5 - «Квартет на конец времени», «Вокализ для Ангела, возвещающего конец времени», пример обертоновых аккордов.

Продолжив развивать взаимодействие аккордов, полученных из обертонового ряда, композитор приходит к аккордам со связанным резонансом (*accords à résonance contractée*). Мессиян различает два вида подобных аккордов и впервые он применяет их в седьмой части Квартета (тт.13-14). В построении аккордов со связанным резонансом можно выделить три этапа: апподжиатура (задержание) к аккорду, собственно аккорд (в первом случае – доминантовый нонаккорд с тоникой вместо вводного тона<sup>223</sup> (в обращении, рис. 2.6а), во втором – доминантовый септаккорд с квартой и секстой и два нижних обертона<sup>224</sup> (рис. 2.6б).



Рисунок 2.6а - аккорды со связанным резонансом, первый вид.



Рисунок 2.6б - аккорды со связанным резонансом, второй вид.

<sup>223</sup> Эта фраза трактуется в рамках *Ля-бемоль мажора*.

<sup>224</sup> Нижние присоединенные тоны Мессиян выводит из обертонового ряда нижнего звука основного аккорда. В обоих случаях композитор берет пятый и одиннадцатый обертоны. Если рассмотреть их в одной октаве с основным тоном обертонового звукоряда, мы увидим, что от основного тона данные звуки отстоят на расстояниях нисходящей сексты и тритона – излюбленных интервалов композитора.

Часто встречающийся прием композитора: перемещение нижних призвуков в средний регистр с целью достижения максимально тесного расположения, присоединение их к апподжиатуре и аккорду (рис.2.7а и рис.2.7б).



Рисунок 2.7а - аккорды со связанным резонансом, первый вид, тесное расположение.



Рисунок 2.7б - аккорды со связанным резонансом, второй вид, тесное расположение.

Также используются аккорды, состоящие из увеличенных и чистых кварт. Они обнаруживаются во второй части Квартета (2-6 аккорды т.31).

Иногда последовательность аккордов образует гармоническую педаль. Она может быть в любом слое фортепианной фактуры. В первой вариации из Темы с вариациями (тт.8-14, 21-28) гармоническое остинато исполняется партией правой руки, в четвертой вариации того же сочинения (тт.1-8, 13-18) и первой части Квартета гармонической педалью является фортепианная вертикаль.

*Взаимодействие фортепиано с инструментами в ансамбле.* В Теме с вариациями и Фантазии очевидно классическое понимание взаимоотношения рояля и струнного инструмента в ансамбле. На первый план выходит интонационно-тембровое имитирование, особенно наглядное в местах поочередного или совместного проведения тем<sup>225</sup>. Показательными в этом смысле является первая вариация из Темы с вариациями, где слышен лирический диалог двух инструментов (см. Приложение 3, пример 4), а также побочная партия Фантазии<sup>226</sup>, проходящая у скрипки, которой время от времени вторит в унисон

<sup>225</sup> По справедливому замечанию С. Чайкина, «интонационно-тембровое имитирование служит механизмом достижения ансамблевой целостности. Этот механизм основан на едином методе интонирования в разных партиях» (Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2008. С. 82). Данный принцип ярко прослеживается в местах поочередного проведения тем, который очень часто встречается в ансамблях венских классиков, романтиков, и Мессиан в ранних камерных сочинениях является продолжателем этой традиции.

<sup>226</sup> Имеются ввиду также эпизоды, построенные на материале побочной партии.

завуалированная в арпеджированных фигурациях или в аккордовом изложении кантиленная мелодия у рояля (рис. 2.8). В подобных примерах видно стремление композитора преодолеть ударную природу фортепиано, уподобив его смычковому инструменту, с помощью связного исполнения и гибкой фразировки.



Рисунок 2.8 - Фантазия, фрагмент побочной партии.

Иной характер взаимосвязи фортепиано и других инструментов представлен в Квартете. В этом сочинении обнаруживается тенденция противопоставления фортепиано кларнету и струнным<sup>227</sup>. Поочередное проведение тем, как в ранних сочинениях, практически отсутствует<sup>228</sup>, партия каждого инструмента имеет тематическую и фактурную индивидуальность, выполняет определенные, присущие только ему, функции. Особенно ярко это проявляется в «Хрустальной литургии» с ее максимальной обособленностью партий друг от друга (см. Приложение 3, пример 5). Или, к примеру, в двух «Хвалах» мелодия поручается струнному инструменту, аккомпанемент – роялю, и это соотношение

<sup>227</sup> Заметим, что композитор мыслит струнные инструменты как единую группу, обладающую схожим тематизмом и образной сферой. Одновременное звучание скрипки и виолончели характеризуется преобладанием ритмического унисона (за исключением первой части). Ясно, что инструменты струнной группы не противопоставляются, а скорее, дополняют друг друга.

<sup>228</sup> Исключение составляет средний раздел Интермедии.

сохраняется до самого конца пьес. Центральный раздел второй части дополняет ряд примеров: у струнных – мелодия в духе григорианского хорала, у фортепиано – окружающее ее своим отдаленным перезвоном мягкое ниспадание голубовато-оранжевых аккордов<sup>229</sup>.

Другая тенденция Квартета – максимально тесный контакт инструментов в унисонных четвертой и шестой частях. Абсолютное единство, охватывающее интонационную, ритмическую, динамическую, артикуляционную сферы, выявляет стремление композитора к тембровому слиянию инструментов, особому их взаимодействию и созданию единого звучащего организма.

*Фортепианное письмо.* Фортепианное письмо Мессиана подобно рассмотренным выше средствам музыкальной выразительности также претерпевает изменения с течением времени, вбирая в себя характерные черты того или иного периода. Для двух скрипичных сочинений, как для фортепианных Прелюдий и вокальных сочинений начала 30-х годов характерно преобладание певучей трактовки инструмента, стремление к преодолению ударности рояля. Самым ярким подтверждением этому являются побочная партия Фантазии, а также первая вариация из Темы с вариациями. При использовании различных штрихов ведущим остается связный тип артикуляции. Очевидно стремление к длинным фразам при любом виде атаки. В этих сочинениях характер фактуры несет на себе отпечаток романтической традиции.

С другой стороны, в ранних пьесах имеются некоторые фактурные особенности, которые будут характерны для фортепианного почерка Мессиана в дальнейшем. Это красочная аккордовая фактура, представленная в пятой вариации; мощная тема вступления Фантазии в унисонном изложении (рис. 2.9): подобный тип высказывания-императива можно увидеть в пьесах «Аминь звезд и планеты, окруженной кольцом», «Танец ярости для семи труб», «Взгляд Духа радости».

---

<sup>229</sup> Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. С. 76.



Рисунок 2.9 - Фантазия, вступление.

В Квартете складывается более индивидуализированный образ мессиановского фортепиано. Музыкальная ткань уплотняется, аккордовая фактура становится преобладающей. По образному описанию Т. Рощиной, «аккордовые “грозди” как красочные пятна, гроздевидные формы утолщений, гирлянды терпких гармонических созвучий, которые “теснятся” под рукой пианиста, становятся фактурным символом мессиановского фортепианного письма (подобно квинтовым параллелизмам Дебюсси, секундовым цепочкам Равеля или секстовым пассажам Брамса)»<sup>230</sup>. Расширяются артикуляционный, штриховой, регистровый спектры. В Квартете обнаруживаются поиски новых тембровых красок фортепиано. Как и в раннем творчестве композитора, большое значение уделяется безударности инструмента, однако, само это понятие приобретает совершенно иную направленность: безударность не во имя достижения певучести и кантилены, но как свойство «трансцендентной» сущности фортепиано. Подобная трактовка инструмента достигается путем многократного повторения исходной аккордовой последовательности в умеренном либо медленном темпах, в пределах звуковой шкалы *p*, с применением педали, близкой к фонической. Такое видение фортепиано присутствует в первой части и среднем разделе второй. В «Хрустальной литургии» путем сочетания перечисленных музыкальных характеристик создается образ «звучащей пыли»<sup>231</sup>,

<sup>230</sup> Рощина Т. А. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования на примере К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиана: дис. ... канд. иск. Киев, 1991. С. 143.

<sup>231</sup> Авторский комментарий в партитуре: «Между третьим и четвертым часом утра просыпаются птицы. Дрозд или, возможно, соловей импровизирует, окруженный звучащей пылью, трели теряются высоко в кронах деревьев... Перенесите все в план религиозный, и вы получите тихую гармонию неба».

атмосферы, в которой поют птицы, в «Вокализе для Ангела, возвещающего конец времени» – образ «капель воды в радуге»<sup>232</sup> (рис. 2.10).

Presque lent, impalpable, lointain

Von

Sourdine

pp

vele

Sourdine

pp

Presque lent, impalpable, lointain (♩=50 env.)

ppp (gouttes d'eau en arc-en-ciel)

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. \*

Рисунок 2.10 - «Вокализ для Ангела, возвещающего конец времени».

Иная трактовка инструмента обнаруживается в «Танце ярости для семи труб» (рис. 2.11). Композитор стремится создать сухой, безобертоновый звук, используя в совокупности следующие характеристики: отдельный способ артикуляции, часто идущий в паре со штриховым указанием *martelé*, скупая либо отсутствующая педализация, применение максимальных значений громкостной динамики. Подобное сочетание встречается также в пьесе «Аминь звезд и планеты, окруженной кольцом», в кульминации фуги песни «Планетарное повторение» из цикла «Ярави». В приведенных примерах ударная природа инструмента применяется для выражения крайней неистовости в описании явлений апокалиптического плана или космического масштаба.

<sup>232</sup> Авторская ремарка *gouttes d'eau en arc-en-ciel*.



Рисунок 2.11 - «Танец ярости для семи труб».

Подытоживая параграф, отметим, что сочинения для скрипки с фортепиано и Квартет разделяет около десятилетия: в Теме с вариациями и Фантазии только намечаются основные аспекты музыкальной «техники» композитора, в Квартете можно говорить о стилевой индивидуальности Мессиана.

В области формообразования композитор отталкивается от традиционных форм. В сочинениях 30-х годов это вариационная форма и сонатное allegro. В Квартете, наряду с традиционными, присутствуют новаторские формы, образованные ритмическими техниками (первая и шестая части). Кроме того, в некоторых частях Квартета (II, III, VI, VII) прослеживается секционный способ строения, в дальнейшем этот принцип формообразования станет доминирующим.

Ритмическая система композитора, только нащупываемая в скрипичных сочинениях, в Квартете представлена с помощью разнообразных техник. Основные из них – это необратимые ритмы, ритмические каноны, ритмические педали, ритмические увеличения и уменьшения (пропорциональные и непропорциональные), использование индийских ритмов.

Отталкиваясь от поздне-романтической гармонии, композитор создает различные виды аккордов. Основные принципы гармонического письма – это

опора на обертоновый ряд, на аккорды доминантового типа, активное использование аккордов-апподжиатур и возведение их в ранг самостоятельных гармоний, помещение различных обращений на общий басовый звук (эффект витража). В дальнейшем аккордовая система будет лишь усложняться.

В ранних опусах основу составляет диалог с опорой на интонационно-тембровое имитирование, поочередное проведение тем. В Квартете представлен принцип противопоставления инструментов (за исключением унисонных четвертой и шестой частей), при котором скрипка и виолончель часто образуют единую группу. На первый план выходит фактурная индивидуальность партий, отсутствие общего тематизма с партнерами. Тем не менее, рояль еще сохраняет функцию аккомпанирования при ведении темы мелодическим инструментом (к примеру, побочная партия Фантазии, пятая и восьмая части Квартета).

В сфере трактовки фортепиано, в сочинениях начала 30-х годов делается акцент на певучести инструмента, протяженных фразах, преобладании связного исполнения. В Квартете рояль наделяется разнообразными звукоизобразительными функциями и создает задуманный автором красочный колорит. Фортепиано становится призванным выражать различные состояния, в связи с чем его трактовка в Квартете варьируется от инструмента абсолютно безударного (первая часть, средний раздел второй части) до нарочито ударного, как в «Танце ярости для семи труб».

## ***2.2. «Черный дрозд» для флейты и фортепиано (1952) и Пьеса для фортепиано и струнного квартета (1991): к характеристике кризисного периода и позднего стиля***

Создание пьесы «Черный дрозд» пришлось на переходный период 1949-1952 гг. С одной стороны, она продолжает додекафонные эксперименты композитора, следуя за «Ритмическими этюдами», «Органной книгой»; с другой, знаменует наступление нового, орнитологического этапа в творчестве



французского мастера. Сочинение целиком посвящено птичьему пению. За этой скромной и в то же время значимой пьесой последует создание таких шедевров как «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Каталог птиц». Сама идея использования птичьего пения не нова, она встречалась и в более ранних сочинениях композитора. Но сделать его в качестве единой субстанции всего произведения – вот что было новаторским в творчестве Мессиаана. Флейта в рассматриваемом сочинении играет роль дрозда. Однако, как подчеркивает Р. Ш. Джонсон, это «еще не портрет птицы в том смысле, как в “Каталоге птиц”, поскольку в пьесе нет попытки воссоздать атмосферу среды обитания или региона»<sup>233</sup>.




«Черный дрозд» аккумулирует ряд важнейших черт музыкального языка Мессиаана. С одной стороны, композитор развивает принципы, идущие от более ранних сочинений, с другой – применяет техники, разработанные в «экспериментальном»<sup>234</sup> периоде. Пьеса написана в бар-форме  $AA_1B$ , в которой разделы  $A$  ( $A_1$ ) и  $B$  – максимально контрастны друг другу. Для раздела  $A$  ( $A_1$ ) характерен секционный принцип строения: пьеса начинается с краткого фортепианного вступления (*modéré*), предваряющего флейтовую каденцию (*un peu vif, avec fantaisie*). Далее идет центральный эпизод: флейтово-фортепианный диалог, основанный на имитации, причем в разделе  $A_1$  он происходит в виде канона (*presque lent, tendre*). К нему присоединено построение, основанное на унисоне инструментов и аккордовой вертикали. Завершающим следует стремительный скерцозный эпизод *un peu vif*.

<sup>233</sup> Johnson R. S. Messiaen. P. 132.

Для лучшего понимания слов Джонсона приведем в качестве примера предисловие к третьей пьесе из «Каталога птиц» «Синий каменный дрозд»: «Июнь. Руссильон, Алы́й берег. Окрестности Баньюльса: мыс Абель, мыс Редерис. Скалистые утесы, нависающие над лазурно-сапфировым морем. Крики черных стрижей, плеск воды. Мысы вытягиваются в море подобно крокодилам. В расщелине утеса, откликающейся эхом, поет синий каменный дрозд. Он по иному синий нежели море: сине-фиолетовый, аспидный, атласный, сине-черный. Почти экзотическая, напоминающая музыку острова Бали, его песня соединяется с шумом волн. Также слышен голос короткопалого хохлатого жаворонка, порхающего в небе над виноградниками и зарослями розмарина. Вдалеке над морем кричат серебристые чайки. Страшные утесы. Вода приходит умирать к их подножьям с напоминанием о песне синего каменного дрозда» (перевод Дорофеева Д. Л.).

<sup>234</sup> Термин Р. Джонсона.

Тактовая черта в разделах  $A$  и  $A_1$  – это лишь средство индикации отделов, краткость такта абсолютно произвольная и может быть как 9 , так и 4 .

Значительное место отводится канонам. Они занимают большую часть раздела  $A_1$ : это двухголосные каноны в 5 , в приму (тт.54-60) и 3 , в приму (тт.60-71), а также трехголосный канон в 1 , в октаву (тт.72-74; рис. 2.12).

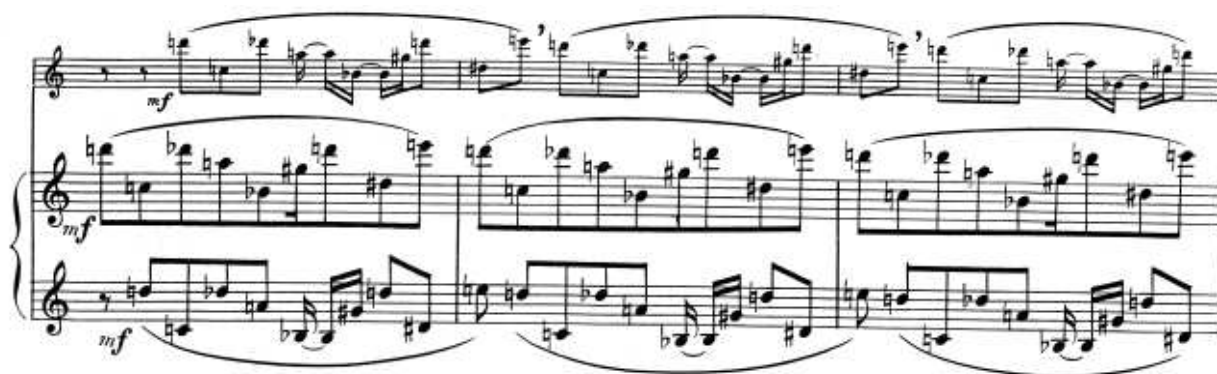



Рисунок 2.12 - «Черный дрозд», трехголосный канон.

Раздел  $B$  «Черного дрозда» наиболее полно отражает суть «экспериментаторского» периода Мессиана, а именно, стремление композитора к созданию многопараметровой композиции. В нем обнаруживаются три организованные системы: ритмическая, артикуляционная и звуковысотная. Как следствие, раздел характеризуется цельностью изложения в едином темпе (*vif*), заключенного в равные такты.

В «Черном дрозде» очевидно иное отношение композитора к хроматике. Если в сочинениях до второй половины 40-х годов хроматика несет определенное смысловое значение или образ, появляясь лишь эпизодически, то, начиная с «экспериментаторского» периода, она перестает быть только определенной краской: это, прежде всего, один из способов звуковой организации. Тяга к хроматическому изложению в контрастных частях формы осуществилась

несколькими путями. В первых разделах используется лад 7 – единственный из ладов Мессиана, содержащий десять звуков из возможных двенадцати. Различные транспозиции этого лада активно используются в музыкальной ткани флейтового сочинения: тт.9-14 –  $7^6$ , тт. 15-22 – лад  $7^1$ , тт.23-28 – лад  $7^2$ . В заключительном эпизоде «Черного дрозда» фортепианный материал построен на додекафонной технике, в то время как в партии флейты – одиннадцатизвучный ряд: отсутствует звук *h*.

Как уже было сказано, музыкальный материал раздела *B* организуется по нескольким параметрам. Первая система – ритмическая. За основу берется ритм

 , который можно выразить в числовом эквиваленте как 1 2 3 4.

Производные этого ритма проходят в каждой руке по 12 раз в тактах 91-105, ни разу не повторяясь. В тактах 106-120 нижняя и верхняя партия рояля меняются местами: ритм правой руки теперь исполняет левая и наоборот. В виде схемы ритмические преобразования выглядят следующим образом:

пр.р. (тт.91-105)		лев.р. (91-105)	
лев.р. (тт.106-120)		пр.р. (106-120)	
I	1234 1243 1324	III	2134 2143 2341
	1342 1432 1423		2314 2431 2413
II	3412 3421 3124	IV	4123 4132 4213
	3142 3241 3214		4231 4321 4312

Как видно из схемы, ритмические ряды составляют четыре группы по шесть фигур. Обратив внимание на рисунок первых ритмических фигур в каждой группе, заметим, что в третьей группе ожидаемый ритмический рисунок находится не на первом, а на третьем месте. Возможно, данная «неточность» связана с другим видом периодики, которая создается строго организованными атаками клавиш.

Обозначим одновременные атаки в партиях обеих рук цифрой 2, поочередные – цифрой 1, отсутствие атаки – 0. Единицей измерения (шага) является одна шестнадцатая. Получим следующую схему:

211202000 / 2112000200 / 2110111001  
 2110111010 / 2110011011 / 2110011200  
 2001110210 / 2001110111 / 2001202100  
 2001201011 / 2001110102 / 2001111110 :||

Р. Николс обращает внимание на то, что атаки объединяются в три группы: 2\*2112, 4\*2110 и 6\*2001; а ряд атак 2001111110, который два раза является завершающим (тт.105 и 120), содержит в себе шесть отдельных нажатий, тем самым формируя род ритмической кульминации в конце каждой половины<sup>235</sup>.

Третья система в рассматриваемом разделе – высотная. Композитор использует додекафонный принцип композиции в партии фортепиано. Партия флейты при этом включает одиннадцать тонов, избегая звука *h*. У фортепиано в обеих руках проходят по четыре двенадцатитоновые последовательности, которые во второй половине раздела так же, как и ритмические пермутации, переходят из одной руки в другую. Примем начальный ряд правой руки за серию, выписав его наряду с первым рядом левой руки таким образом, как представлено на рис. 2.13:

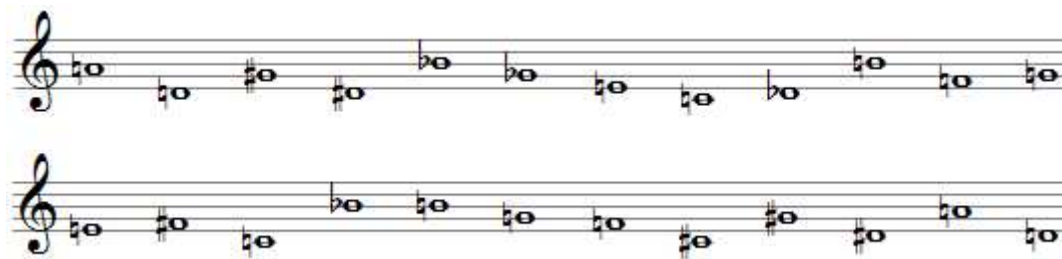


Рисунок 2.13 - додекафонный ряд; «Черный дрозд», раздел *B*.

<sup>235</sup> Nichols R. Messiaen's *Le Merle noir*: The Case of a Blackbird in a Historical Pie // *The Musical Times* 129. London, 1988. P. 650.

Очевидно, что последовательность левой руки не что иное как ракоходная инверсия серии, транспонированная на малую терцию вниз. Последующие три их проведения каждый раз транспонируются на полутон вверх. Во второй половине раздела прямая звучит в левой руке, а ракоходная инверсия – в правой, их повторные проведения также три раза поднимаются по полутонам.

Обращает на себя внимание и гармонический план. Следуя исследованию Николса, отметим, что вертикаль, создаваемая серией и ее ракоходной инверсией, содержит две пары трезвучий с добавленными тонами. Трезвучия в каждой паре состоят в тритоновой удаленности друг от друга<sup>236</sup>. При начальном проведении рядов создаются следующие аккорды:  $D^5_3$  и  $As^5_3$  с добавленными секундами;  $gis^5_3$  и  $d^5_3$  с добавленными квинтами.

Также обратим внимание на аккорды из кварт (т.34, 81), аккорды со связанным резонансом (тт.31-32, 77-79).

*Фортепианное письмо.* Фортепианная фактура сочинения довольно прозрачна. Аккордовое изложение, типичное для композитора, присутствует лишь фрагментарно. Тем не менее, два контрастных раздела формы обуславливают абсолютно разные подходы к фактурному изложению. В эпизодах-диалогах флейты и фортепиано разделов А и А<sub>1</sub> в правой руке проходит одnogолосная мелодия, гармоническая поддержка осуществляется последовательностью тритонов в левой руке (рис. 2.14).



Рисунок 2.14 - «Черный дрозд», раздел А.

<sup>236</sup> Ibid.

В разделе *A*<sub>1</sub> фактура уплотняется за счет проведения двух- и трехголосных канонов с флейтой. В этих эпизодах подчеркивается певучесть рояля, но другого рода, нежели в ранних сочинениях: специфика ансамбля с флейтой, имеющей несколько отстраненный, холодноватый тембр, диктует более артикуляционно-точное прикосновение.

В разделе *B* независимые линии обеих рук образуют полифоническую фактуру. Строгую организованность параметров музыкальной ткани композитор сочетает с идеей красочности и сонорности фортепианного звучания. Материал излагается в высоком регистре с отчетливой артикуляцией на *f* и с обозначением педали, которую предполагается держать 31 такт (рис. 2.15). Все это создает особенный тембр, который ранее при подобных условиях встречался в песне «Дунду чиль» вокального цикла «Ярави». Там композитор обозначал его ремаркой *comme du verre* (как стекло).

The image shows a musical score for a piece titled «Черный дрозд» (The Blackbird), section B. The score is written for piano and flute. The piano part is marked 'f' (forte) and includes a pedal instruction: 'Ped. (tenir la pédale enfoncée et laisser résonner jusqu'au signe \*, 4 mesures avant la fin)'. The flute part is marked 'vif' (vivace) and 'f' (forte). The score is in 2/4 time and consists of 31 measures.

Рисунок 2.15 - «Черный дрозд», раздел *B*.

Кроме этого, красочностью и звукоизобразительностью обладает лаконичное фортепианное вступление, предваряющее каденцию флейты. В нем

также большая роль отведена педализации<sup>237</sup>: девять звуков хроматической гаммы в контроктаве удерживаются на одной педали, таким образом, создавая звуковое обертоновое пространство для вступления флейты (рис. 2.16).

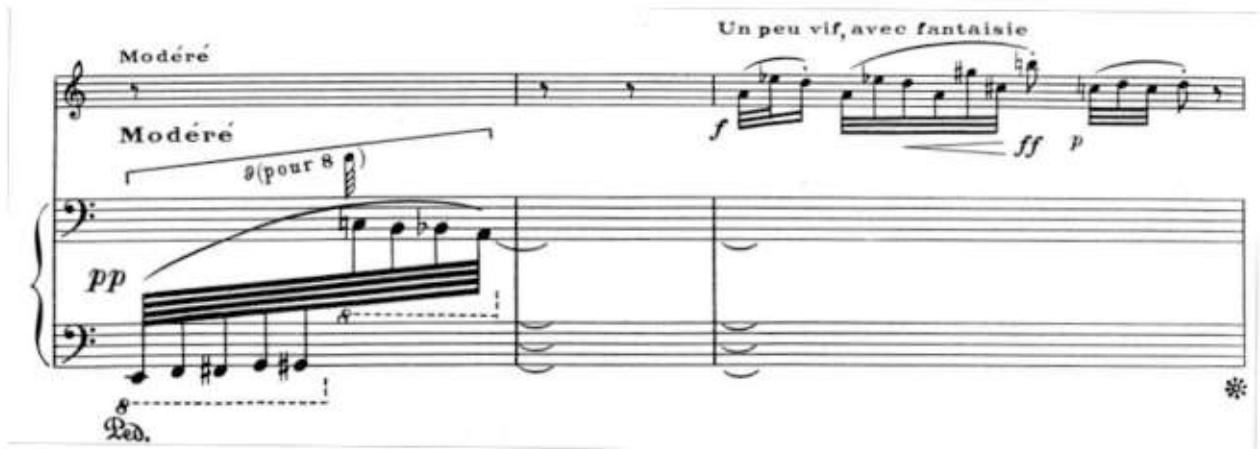


Рисунок 2.16 - «Черный дрозд», фортепианное вступление.

Контрастность разделов анализируемой пьесы обусловило два абсолютно противоположных подхода к взаимоотношению инструментов. Первый из них иллюстрирует их максимально тесный интонационный контакт, при котором фортепиано призвано воссоздать флейтовый тембр. Второй подход выражается в противопоставлении партий, каждая из которых подчиняется собственным законам. Флейта изображает прихотливое пение черного дрозда, в то время как у фортепиано – «математическая игра» с исходным ритмом и двенадцатитоновостью.

*Пьеса для фортепиано и струнного квартета.* Как упоминалось ранее, композиция была написана по случаю торжества, о чем свидетельствует подзаголовок «в честь 90-летия Альфреда Шлее<sup>238</sup> и *Universal Edition*». Сочинение было исполнено на концерте квартетом Ардитти наряду с произведениями других композиторов, посвященных этому же событию<sup>239</sup>. Пьеса сочинялась незадолго до смерти композитора, К. Дингл характеризует ее следующим образом:

<sup>237</sup> Подробнее об этом см. в следующем параграфе.

<sup>238</sup> Альфред Шлее (Alfred Schlee, 1901-1999) долгое время являлся директором издательства *Universal Edition*, которое было основано в 1901 году. Этим издательством были опубликованы «Кантеоджайя» и «Экзотические птицы» Мессиана, а также многие произведения учеников композитора.

<sup>239</sup> К. Дингл приводит интересный факт: на концерте была представлена музыка современников Мессиана, сочиненная не только для квартета, но и для одного, двух, трех струнных инструментов. Мессиаан был единственным, кто расширил состав исполнителей привлечением фортепиано (*Dingle C. Messiaen's Final Works*. P. 129).

«аномальное сочинение почти во всех отношениях, особенно в контексте остальной поствоенной композиторской музыки»<sup>240</sup>. В чем же необычность Пьесы? Во-первых, композитор вновь обращается к камерно-инструментальному составу почти через 40 лет после создания последнего сочинения в этом жанре – «Черного дрозда». Во-вторых, на фоне программных произведений, снабженных подробными комментариями и пояснениями, Пьеса – практически абстрактная композиция: только центральный раздел посвящен пению одной из любимых птиц Мессиана, садовой славке. В-третьих, это одно из самых коротких сочинений композитора, его продолжительность – три минуты<sup>241</sup>.

Строение Пьесы определяют три составляющие: конструктивизм, секционность, симметрия. Пьесу можно рассматривать с позиции трехчастной формы как  $A\ B\ A_1$ . Раздел  $A$  включает пять секций, которые в  $A_1$  будут идти в обратном порядке. Центральный раздел  $B$ , в котором воспроизводится пение садовой славки в партии фортепиано, является кульминационным. В виде схемы строение Пьесы выглядит следующим образом:

	A					B	A <sub>1</sub>				
	a	b	c	d	e		e <sub>1</sub>	d <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	a
тт.	1-3	4-7	8-11	12-15	16-22	23-53	54-64	65-68	69-72	73-76	77-79

Дингл отмечает, что «звуковой мир “Пьесы” очень близок по духу и музыкальному языку радикальным сочинениям 1950-х и 1960-х годов»<sup>242</sup>. Ее основу составляет хроматический ряд. Все двенадцать звуков используются как по горизонтали (к примеру, в фортепианном соло секции  $b$ ), так и по вертикали: одновременное звучание всех инструментов в секциях  $c$  и  $c_1$  складывается в двенадцатитоновую систему. Начальный мотив состоит из четырех звуков  $g - a - \#g - d$  и является тематическим ядром в партии струнного квартета. В

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> По продолжительности с Пьесой могут сравниться Песнь депортированных для голоса и оркестра и Монодия для органа.

<sup>242</sup> Ibid. P. 130.

определенной степени начальный ряд можно назвать серией, поскольку работа с ним составляет основу всей музыкальной ткани струнных, за исключением совместного звучания квинтета в секциях  $c$  и  $c_1$ . Основные приемы работы с рядом – это применение обращений заданных интервалов (при сохраненном порядке звуков), изложение в виде канонов и транспонирование.

В гармоническом плане основу произведения составляет аккордовая группа, которая в «Трактате о ритме, цвете и орнитологии» будет называться «аккордами с транспонированными обращениями на общем басовом звуке» (*accords à renversements transposés sur la même note de basse*). В ней за основу берется гармония, являющаяся апподжиатурой к аккорду на доминанте (подробнее об этом в разделе 2.1), ее обращения помещаются на общий бас (рис. 2.17).



Рисунок 2.17 - аккорды с транспонированными обращениями на общем басовом звуке.

Так, разделы  $b$  и  $b_1$  (ц. 2 и 13) построены на комбинировании аккордов подобного типа, взятых из различных транспозиций (рис. 2.18).



Рисунок 2.18 - Пьеса для фортепиано и струнного квартета, раздел  $b$ .

В Пьесе можно говорить о применении типа аккорда, обозначенного в исследовании Н. Кулыгиной как «хроматическая гармония повышенной диссонантности»<sup>243</sup>. Пример: 10 – 12-звучные аккорды Пьесы, составляющие секции  $c$  и  $c_1$  (рис. 2.19).

Рисунок 2.19 - Пьеса для фортепиано и струнного квартета, раздел  $c$ .

*Образ фортепиано.* По справедливому суждению М. Оленева, фортепиано и струнный квартет – «самостоятельные исполнительские единицы (курсив С.Л.), нашедшие друг друга в фортепианном квинтете и сосуществующие в нем по сей день»<sup>244</sup>. В Пьесе идея противопоставления фортепиано струнной группе инструментов достигает максимального значения. Отметим, что квартет струнных мыслится как единое целое: партия всех инструментов строится от исходного ядра, состоящего из четырех звуков. Струнные мыслятся вне классического понимания специфики инструментов – смычковая кантилена отсутствует. Характер взаимодействия инструментов в «Пьесе» подчинен законам симметрии.

<sup>243</sup> Кулыгина Н. А. Опера «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана: особенности воплощения замысла. С. 118.

<sup>244</sup> Оленев М. Г. Из истории западноевропейского фортепианного квинтета конца XVIII-XIX века // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Вып. 2. Сб.15. М., 1996. С. 135.

Одновременное звучание инструментов происходит только в секциях *c* и *c<sub>1</sub>*, в остальных сегментах формы фортепиано противопоставляется струнной группе, обнаруживая максимальную контрастность партий.

При одновременном звучании всех участников ансамбля, в разделах *c* и *c<sub>1</sub>*, точки соприкосновения инструментов также отсутствуют: у них нет ни одного общего звука, по вертикали образуется двенадцатитоновость.

Вызывает изумление тот факт, что даже самые конструктивные идеи облакаются в красочную форму. Партия фортепиано в Пьесе красочная и сонорная. Это достигается, во-первых, за счет применения сложносоставных многозвучных аккордов, а также иных созвучий, как в такте 63, где композитор использует кластер из пяти самых низких крайних звуков: *a – b – h – c – c#*. В седьмом томе «Трактата о ритме, цвете и орнитологии» дается цветовая характеристика аккордов, используемых в фортепианной фактуре Пьесы. К примеру, цвет первого аккорда у фортепиано обозначен как «белый и золотой»<sup>245</sup>, второго – «блестящий золотой с красным отливом, с бледно-желтым, очень светлой берлинской лазурью и прозрачным кристаллом – алмазный блеск!»<sup>246</sup>.

Во-вторых, сонорность фактуры достигается также посредством имитации пения садовой славки в центральном разделе. Обращает на себя внимание тот факт, что специфическая «птичья» фортепианная фактура, характеризующая огромный пласт музыки, начиная уже с 40-х годов и все последующие десятилетия, в камерно-инструментальной музыке реализована только в Пьесе. При изображении голосов птиц фортепианное письмо отличает прихотливая ритмика, высокий регистр, мелкие длительности и быстрый темп (в Пьесе:  $\text{♩}=200$ ), двойные ноты с преимуществом секунд и кварт, разнообразные скачки,

быстрая смена аккордов, тщательно выписанная педализация и аппликатура. Отношение к артикуляции в «птичьих» опусах определяется максимально скрупулезным подходом, однако в 80-х и 90-х годах наблюдается отход от

<sup>245</sup> *Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T. 7. P. 143.*

<sup>246</sup> *Ibid. P. 146.*

детального выписывания штрихов, что заметно не только в Пьесе, но и последних оркестровых сочинениях композитора с участием фортепиано.

По наблюдению Л. Раабена, сфера камерно-инструментальных жанров «предстает главным “полем действия”, на котором совершалось техническое перевооружение европейской музыки, столь активно протекавшее с 1890-х годов»<sup>247</sup>. Несмотря на то, что «Черный дрозд» и Пьеса были созданы с разницей почти в 40 лет, музыкальный язык этих композиций очень схож, в обоих сочинениях сильна «технологическая» составляющая. В «Черном дрозде» параметры музыкальной ткани подвергаются тщательной разработке: ритмическая система основана на пермутациях ритмического ряда, высотная – на принципах работы с двенадцатитоновой серией, кроме того, последовательность атак также подчиняется строгой логике. Столь доскопальная композиторская работа с каждым элементом музыкальной ткани приводит Мессиана к созданию многопараметровой композиции. Пьеса также построена на идеях двенадцатитоновости и серийности. В ритмическом плане мы видим основанную на канонах партию струнных с одной стороны, прихотливую ритмику садовой славки у фортепиано с другой.

Характер взаимодействия инструментов в ансамбле поздних камерных сочинений развивает принцип противопоставления. Он находит свое претворение в заключительном разделе флейтового сочинения, максимально же выражается в Пьесе: фактурная индивидуальность партий, предельно контрастный тематизм подкрепляется и временным разделением, выраженным в поочередном звучании фортепиано и струнного квартета. Подобное соотношение фортепиано с партнерами заявляет о себе и в оркестровых сочинениях композитора с участием рояля, особенно в 1960-х – 1980-х годах. В то же время в сочинении «Черный дрозд» присутствует диалог с опорой на интонационно-тембровое имитирование, характерный для композиций начала 30-х годов.

---

<sup>247</sup> Раабен Л. Н. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Л., 1986. С. 9.

Необходимо отметить, что у Мессиана существуют константные формы взаимоотношений в камерно-инструментальном ансамбле, присутствующие на протяжении всего творческого пути композитора: это каноны и унисоны.

Акомпаниаторская функция фортепиано, имеющая место в скрипичных дуэтах и Квартете, в поздних сочинениях исчерпывает себя. В «Черном дрозде» независимость и равноправие линий – ярко выраженная тенденция, в Пьесе разделение на ведущего и ведомого вовсе отсутствует. Партии мыслятся равноправными от начала и до конца, и, как следствие, функция аккомпанирования у рояля исчезает.

Трактовка фортепиано в сочинении «Черный дрозд» отличается двумя контрастными подходами. В разделе *presque lent, tendre* акцент делается на певучести инструмента, но довольно отстраненного, созерцательного плана. Второй подход – основной – подчеркивает красочные и звукоизобразительные возможности рояля (безударное сонорное вступление, «стеклянный» тембр рояля в заключительном разделе). В Пьесе преобладает ударно-сонорная трактовка фортепиано (секции с аккордовой фактурой, имитация птичьего пения в центральном разделе).

### **2.3. Средства исполнительской интерпретации и задачи пианиста**

Среди средств исполнительской интерпретации темпу справедливо отводится первое место. Как метко выразился Стравинский, его музыка «может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа»<sup>248</sup>.

При анализе темповых обозначений в одночастных камерно-инструментальных сочинениях композитора выявляется следующая закономерность: в ранних произведениях, которые характеризуются традиционным подходом к форме и еще сохраняют внутреннее единство,

<sup>248</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971. С. 247.

композитор использует темпы в пределах одной категории. В Теме с вариациями это разновидности темпа *modéré*<sup>249</sup>: *modéré, un peu moins modéré, très modéré*; в Фантазии – производные темпа *vif*: *vif, un peu moins vif, plus vif*. Зрелые сочинения композитора, характеризующиеся секционным принципом мышления, содержат комплекс различных категорий темпов: в Пьесе представлены разновидности темпов *vif* и *modéré*, «Черный дрозд» включает темпы всех трех градаций: *lent – modéré – vif*. В многочастном Квартете представлены все три темповые градации примерно в равном соотношении.

Следуя выделенным в исследовании В. Алеева типам темпообразования в фортепианных сочинениях Мессиана – константному, переменному и мобильному<sup>250</sup> – применим их к камерно-инструментальному творчеству композитора. Константный темп, ассоциирующийся с монообразом, встречается в четырех пьесах Квартета: «Хрустальная литургия», Интермедия и две «Хвалы».

Переменный темп, «обновление которого возникает на грани разделов формы»<sup>251</sup>, является преобладающим. Он характерен для Темы с вариациями, Фантазии, второй и седьмой частей Квартета, пьесы «Черный дрозд», хотя последнее сочинение частично<sup>252</sup> тяготеет к третьей группе темпообразования. Это мобильный темп, «изменения которого наблюдаются как на грани, так и внутри тематических построений»<sup>253</sup>. Он особенно характерен для сочинений, написанных в «*style oiseau*». Его примером может послужить «Бездна птиц» из Квартета. Конечно, ей еще не присуща та темповая мобильность, которая будет, к примеру, в пьесах «Каталога птиц», тем не менее, в ней сочетаются все три основные темповые градации, и особо примечательны последние четыре такта, в которых трижды меняется темп: *modéré - presque vif – lent*.

Темпообразование Пьесы является промежуточным между последними двумя типами. С одной стороны, темповая индивидуальность в ней присуща

<sup>249</sup> Только за исключением четвертой вариации, обозначенной *vif et passionné*.

<sup>250</sup> Алеев В. В. Фортепианное творчество О. Мессиана. М., 1992. С. 64.

<sup>251</sup> Там же.

<sup>252</sup> Имеется в виду начало «Черного дрозда» и затем его повторение (тт.44-46): после двух тактов *modéré* темп меняется на *un peu vif*.

<sup>253</sup> Там же.

каждой секции, границы которых отделяют тематические построения, и темпы, таким образом, четко обозначают границы разделов. С другой, размер секций *a*, *b*, *c*, *d* колеблется в пределах 3-4 тактов, и в связи с этим возникает ощущение постоянного изменения движения.

Часто обозначение темпа сочетается с указанием характера. Это можно встретить как в ранних сочинениях (*vif et passionné* в четвертой вариации из Темы с вариациями, *un peu moins vif mais très passionné* в побочной партии Фантазии), так и в более поздних (*un peu vif, avec fantaisie; presque lent, tendre* в «Черном дрозде»). С этой точки зрения особенно интересным представляется Квартет. В нем с темпом часто сочетаются обозначения, связанные не столько с характером, сколько с желаемым образом звучания: *bien modéré, en poudrolement harmonieux* (очень умеренно, в гармонической дымке), *presque lent, impalpable, lointain* (почти медленно, неосвязаемо, далеко). В Квартете обозначения характера или образа нередко ставятся на первое место: *décidé, vigoureux, granitique, un peu vif* (решительно, мощно, «гранитно», немного быстро); *rêveur, presque lent* (мечтательно, очень медленно).

В Пьесе для фортепиано и струнного квартета присутствуют только темповые обозначения, что связано с большой ролью конструктивного начала.

Темповые обозначения у Мессиана представлены словесными характеристиками, метрономные указания присутствуют не везде<sup>254</sup>. По свидетельству И. Лорио, Мессиаан всегда обозначал темпы только после того, как сочинение было исполнено<sup>255</sup>. Но даже в том случае, если имеются указания метронома, мы не можем их принять за абсолютно точные. И. Лорио говорила, что в первой пьесе из «Двадцати Взглядов» темп, возможно, обозначен уж слишком медленным<sup>256</sup>. П. Хилл отмечал свободу темпа, которую позволял себе Мессиаан, несмотря на очень точные обозначения метронома<sup>257</sup>. А в записи

<sup>254</sup> Если говорить о камерных сочинениях композитора, метрономные обозначения проставлены только в «Квартете на конец времени» и Пьесе для фортепиано и струнного квартета. Из фортепианных сочинений это «Видения слова Аминь», «Двадцать Взглядов на младенца Иисуса», Рондо, Прелюдия (1964 г.), «Каталог птиц», «Садовая славка», «Маленькие эскизы птиц».

<sup>255</sup> Hill P. Interview with Yvonne Loriod. P. 287.

<sup>256</sup> Ibid. P. 288.

<sup>257</sup> Boulez P., Benjamin G., Hill P. Messiaen as Teacher P. 278.

«Квартета на конец времени», которую виолончелист Э. Паскье расценивал как образцовую, поскольку Мессиан находился за роялем, был очень требовательным, и «мы играли в точности, как он просил»<sup>258</sup>, кларнетист Д. Кехлер отметил следующее. Проанализировав сольную часть кларнета «Бездна птиц», он говорит о несоответствии между темпом, написанным в нотах и темпом в этом исполнении. Кехлер утверждает, что при точном исполнении написанного часть длится 7 минут 18 секунд, тогда как в записи с Мессианом ее протяженность составляет 5 минут 10 секунд<sup>259</sup>. Мы же не хотим вдаваться в подобные математические выкладки, поскольку очевидно, что метрономные обозначения даются примерно, и живое одухотворенное исполнение невозможно (да и не нужно) так четко подводить под точные подсчеты. Нельзя не согласиться со Стравинским, что «темп может противоречить метроному, но быть верным по духу, хотя, очевидно, различия не могут быть уж очень большими»<sup>260</sup>. Он тут же добавляет: «Я был бы удивлен, если бы хоть одна из моих записей следовала проставленным метрономическим указаниям»<sup>261</sup>.

Мессиан часто применяет экстремально медленные темпы, вводящие в состояние трансцендентной медитации. Таковы пятая и восьмая части Квартета. Поразителен охват композиторского мышления в исполнении Мессианом пятой части «Хвала вечности Иисуса». Он ведет шестнадцатыми, каждый раз акцентируя новую гармонию, а затем, при многократном повторении гармонии, лишь находится внутри нее, в обертоновом пространстве. Но акцентированные гармонии так тщательно и в то же время естественно выстроены, что создается впечатление космической, вневременной бесконечности, которое держит внимание слушателя, ни на мгновение его не отпуская. Кажется, будто Мессиан достигает того запредельного состояния, о котором он говорит: «В настоящей

<sup>258</sup> Shenton A. Composer as performer, recording as text: notes towards a 'manner of realization' for Messiaen's music. P. 185.

<sup>259</sup> Ibid. P. 186.

<sup>260</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971. С. 247.

<sup>261</sup> Там же. С. 294.

вечности я мельком вижу бесконечную жизнь, неограниченную Временем и Пространством»<sup>262</sup>.

*Динамика.* Динамика является первой из элементов музыкальной ткани, подвергающаяся тщательной дифференциации с самых ранних сочинений, о чем упоминалось в первой главе в связи с анализом ранних вокальных сочинений Мессиана. Уже в Теме с вариациями динамическая шкала начинается от *ppp* и достигает *ffff*. В дальнейшем наблюдается еще более утонченное ее использование, особенно в пределах *piano*. В центральном разделе второй части Квартета динамическая амплитуда аккордов, изображающих «капли воды в радуге», колеблется от *pppp* до *p*, эти микроградации по большей части осуществляются с помощью крещендо и диминуэндо. Композитор также использует различную динамику в вертикальных структурах, четко разделяя фактурные пласты (первая, третья вариации из Темы с вариациями; «Черный дрозд», тт.29-30). В горизонтальных структурах дифференциация нюансов используется для многих целей. Это разграничение секций, различных по фактуре (седьмая часть Квартета), создание эффекта резонанса, звукового обертонового пространства, перспективы (партия левой руки в первой вариации Темы с вариациями), стремление максимально точного воспроизведения интонации птичьего пения (каденции флейты в пьесе «Черный дрозд»).

*Артикуляция.* Как и в большинстве сочинений конца 20-х – начала 30-х годов, в скрипичных произведениях преобладает связный тип исполнения. Нотные тексты пестрят многочисленными лигами. Однако их характер в камерно-инструментальных сочинениях отличается от фортепианных и вокальных произведений этого же периода. В последних длинные лиги указывают на фразировку (фразировочные лиги), в большинстве случаев подразумевая также и артикуляционное легато. В сочинениях для скрипки и фортепиано при не менее протяженных фразах лиги – более дробные, поскольку соотносятся со скрипичным мышлением. К примеру, в первой вариации длинная фраза у

<sup>262</sup> Hill P., Simeone N. Messiaen. P. 167.

фортепиано разбивается многочисленными «смычковыми» лигами, которые после в точности перейдут в партию скрипки (см. Приложение 3, пр.4).

В сочинениях, начиная с 40-х годов, штриховой диапазон существенно расширяется. Все бóльшая роль отводится отдельным видам прикосновения, ясности и отчетливости звукоизвлечения. Кроме того, эти качества проникают в игру *legato*: во второй части Квартета стремительный пассаж в обеих руках, обозначенный ремаркой *fulgurant, pressez ce trait* (ослепительно, ускорьте/сожмите эту линию) подразумевает крайне отчетливое произнесение при связной игре (рис. 2.20).



Рисунок 2.20 - «Квартет на конец времени», «Вокализ для Ангела, возвещающего конец времени», тт.15-16.

В этом Мессиа́н является прямым продолжателем традиций французской фортепианной школы. Как писала М. Лонг, «пальцы должны произносить ноты, как губы произносят слоги. Одной из характерных черт французской фортепианной техники, инстинктивно ищущей ясности в способе выражения, является забота не столько о том, чтобы блистать, сколько о том, чтобы выговаривать все ноты наподобие оратора или певца»<sup>263</sup>.

Обратим внимание на штрих *martelé* из шестой части Квартета «Танец ярости для семи труб», где звучат в унисон на фортиссимо все четыре инструмента (рис. 2.11). Заметим, что подобное обозначение используется композитором не слишком часто, и можно выявить некую закономерность условий применения данного штриха. Композитор применяет *martelé* в

<sup>263</sup> Лонг М. Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М – Л., 1966. С. 214.

кульминации фуги шестой песни «Ярави» «Планетарное повторение», ставя это указание рядом с динамикой *fff* и дополнительно выделяя каждый звук акцентом. Во второй пьесе «Аминь звезд и планеты, окруженной кольцом» из «Видений слова Аминь» мартеле используется во втором развитии темы танца планет (*f, staccato, martelé*). Встречаем мартеле в 18-ом «Взгляде» – «Взгляде страшного помазания на царство» на *ff*, после пассажа, отмеченного «*comme la foudre*» («подобно молнии»). Очевидно, что *martelé* у Мессиана – штрих, выражающий максимальную твердую атаку, – применяется для выражения *крайней неистовости* в описании явлений апокалиптического плана и космического масштаба (танец планет, «рождение кружащейся планеты Земля»).

**Педаль.** Педаль претерпевает значительные изменения с течением времени у Мессиана. В сочинениях для скрипки и фортепиано, наряду с Прелюдиями и ранними вокальными сочинениями<sup>264</sup>, педаль выписывается в редких случаях, находясь на периферии композиторского внимания.

В сочинениях, начиная со второй половины 30-х годов, видно все более смелое и красочное использование педали, что отражается в различных авторских ремарках: *très enveloppé de pédale* (очень запедаленно), *tenir la pédale enfoncée et laisser résonner 4 jusqu'au signe \*, 4 mesures avant la fin* (держите педаль нажатой и оставьте резонировать до обозначения \*, 4 такта от конца). Тем не менее, педаль остается выписанной только в отдельных случаях, когда необходимо уточнить авторское намерение, как, например, в пассаже второй части Квартета (т. 16) или в ее центральном разделе.

Дальнейшее стремление к максимальной детализации музыкального текста, присущее сочинениям зрелого периода творчества, охватило и педальную сферу. Так, обозначения педали в Пьесе для фортепиано и квартета композитор выписывает максимально подробно, не избегая даже самых очевидных мест.

Традиционное представление о том, что в высоком регистре педаль используется более свободно, чем в низком, и в басовом ключе необходимо достаточно тщательно следить за ее сменой, опровергается Мессианом. В нижнем

<sup>264</sup> Речь идет о сочинениях Три мелодии, «Смерть числа», Вокализ.

регистре он применяет педаль не менее смело, чем в высоком. В самом начале пьесы «Черный дрозд», девять звуков хроматической гаммы в контроктаве берутся на одной педали, после чего она удерживается еще два такта, и вступление флейты происходит в обертоновом пространстве, в особой звуковой атмосфере (см. рис. 2.16). В квинтете кластер из пяти самых низких крайних звуков клавиатуры  $a - b - h - c - c\sharp$  и предшествующий ему аккорд (т.63) удерживаются также на одной педали целый такт (рис. 2.21).



Рисунок 2.21- Пьеса для фортепиано и струнного квартета, секция е<sub>1</sub>.

Еще одна характерная особенность мессиановского фортепианного письма заключается в обилии различных словесных указаний в нотах. В Теме с вариациями встречается ремарка *expressif*, которая присутствует также в Квартете и во многих других сочинениях композитора 30-х и 40-х годов. По этому поводу Г. Хаймовский справедливо замечает, что ремарками *expressif* или *tres expressif* обозначены «почти всегда протяженные и выразительные мелодические линии»<sup>265</sup>, однако, подчеркивает, что в последних партитурах композитор совсем отказывается от этого обозначения<sup>266</sup>. Это может быть связано с некоей эволюцией творческих идей Мессиана, которую Хаймовский выразил следующей формулой: «не переживать, а восхищаться»<sup>267</sup>.

Многочисленными словесными указаниями отличаются сочинения, начиная с 40-х годов, но особенно разнообразны и красочны комментарии в

<sup>265</sup> Хаймовский Г. С. Оливье Мессиан в моей жизни. N.Y., 2009. С. 222.

<sup>266</sup> Там же. С. 228.

<sup>267</sup> Там же.

произведениях, посвященных птичьему пению, самый яркий пример которых – «Каталог птиц» для фортепиано.

Из камерно-инструментальных произведений подобная особенность обнаруживается только в «Квартете на конец времени». В остальных сочинениях область особых указаний ограничивается практически только уточнением характера, идущим вместе с указанием темпа.

В Квартете обнаруживаются поиски новых тембровых красок фортепиано. Во многом это обусловлено внедрением огромного числа авторских указаний, с помощью которых композитор пытается добиться от исполнителя верного представления, и, соответственно, верного прикосновения к инструменту. Авторские ремарки в Квартете помимо темпа уточняют<sup>268</sup>:

-характер: *désolé* (опечаленно), *majestueux*, *recueilli* (величественно, сосредоточенно), *avec amour* (с любовью), *extatique* (экстатически), *rêveur* (мечтательно), *terrible* (ужасно) и др.;

-приемы артикуляции: *sans presser*, *progressif et puissant* (без нажима, возрастающе и мощно), *martelé* (чеканно), *chantant* (певуче), *impalpable* (неосяземо);

-особенности динамики: *echo* (эхо), *lointain* (отдаленно), *mat* (тускло), *en se perdant* (растворяясь);

-агогику: *très libre de mouv<sup>t</sup>* (очень свободное движение), *pressez insensiblement* (незаметно ускорять), *pressez beaucoup* (очень ускорить) и др.;

-технические моменты: *fulgurant* (ослепительно), *brilliant* (блестяще)<sup>269</sup>;

-специфику педализации: *très enveloppé de pédale* (окутывая педалью), *en poudrolement harmonieux* (в гармонической дымке).

Значительная часть авторских указаний предназначена для конкретизации тембров различных инструментов: *percuté* (наподобие ударного инструмента), *bronzé*, *cuivré* (бронзовый, металлический звук: имитирование «трубного гласа»),

<sup>268</sup> Далее предпринимается попытка структуризации композиторских комментариев, однако автор осознает, что смысл ряда мессияновских указаний настолько глубок и неоднозначен, как, к примеру, *impalpable* или *en poudrolement harmonieux*, что отнесение их к той или иной подгруппе весьма условно.

<sup>269</sup> Довольно распространенная в музыке ремарка *brilliant* является также и звуковой характеристикой, и артикуляционной.

а также для различных изобразительных сравнений: *ensoleillé, comme un oiseau* (солнечно, как птица), *gouttes d'eau en arc-en-ciel* (капли воды в радуге), *paradisique* (райский), *granitique* (гранитный).

*Исполнительские задачи.* Камерно-инструментальное музицирование неизбежно приводит к ряду специфических трудностей, связанных с ансамблевым исполнением. Основные задачи – это темпо-ритмическое, динамическое и штриховое единство.

*Темпо-ритм.* Синхронизация ритма является определяющей в ансамблевом единстве. По справедливому замечанию С. Чайкина, увеличение состава означает, как правило, усиление роли ритма как организующего начала в музыке. Качественно ритм становится более «объективным», приближенным к нотнометрической записи<sup>270</sup>.

Темпо-ритмические вопросы зачастую требуют вычислительного расчета и математического подхода к их решению. Так, во второй части Квартета некоторую трудность для исполнителей представляет постоянное чередование двух темпов в первом разделе (рис. 2.22): *robuste, modéré* (♩ = 54) и *presque vif, joyeux* (♩ = 104). Можно рассуждать в этом месте так: считать соотношение темпов как 2:1, т.е. *presque vif* будет в 2 раза быстрее *modéré*. Небольшая погрешность (♩ = 108 вместо 104) в этом случае не заметна.

<sup>270</sup> Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке. С. 56.

The musical score is for a quartet. It includes staves for Violon, Clarinette en Si b, Violoncelle, and Piano. The Violon part has two tempo markings: 'Robuste, modéré' and 'Presque vif, joyeux'. The Clarinette part has an 'ad lib.' marking. The Violoncelle part is marked 'ff'. The Piano part is divided into two sections: A (Robuste, modéré, quarter note = 54 env.) and B (Presque vif, joyeux, quarter note = 104 env.). The Piano part includes dynamic markings like 'fff' and '8a bassa'.

Рисунок 2.22 - «Квартет на конец времени», «Вокализ для Ангела, возвещающего конец времени».

Определенные сложности возникают со счетом добавленной длительности. В шестой части Квартета их точное исполнение осложняется унисоном четырех инструментов. Существует много «ремесленных» решений, как считать добавленную длительность. Одно из них – это мерная ритмическая пульсация шестнадцатыми внутри себя, чего придерживаемся мы. Другой метод представил В. Самолётов<sup>271</sup>. При работе над этой частью он заметил, что, если шестнадцатую считать как третий элемент в группе, состоящей из  $\text{♪}$  и  $\text{♪}$ , то она получается слабой и обычно не вовремя, чуть раньше, чем у партнёров. Поэтому, независимо от местоположения шестнадцатой, В. Самолётов считал её всегда, как первую в этой группе.

Несомненно, каждому исполнителю необходимо найти удобное для себя решение этой ритмической задачи. Что касается художественного исполнения произведения, то тут, с одной стороны, нужно точно суметь воплотить написанное, с другой – добиться естественности, органичности и свободы

<sup>271</sup> В. П. Самолетов (1937-2011) – профессор РАМ им. Гнесиных, один из ярких исполнителей музыки О. Мессиана. Исполнительские советы давались на уроке во время прохождения с автором «Квартета на конец Времени».

исполнения. Мессиян писал так в предисловии к Квартету: «Исполнители могут мысленно считать шестнадцатые только на начальных стадиях работы; во время концерта они должны сохранить чувство этих длительностей, не больше»<sup>272</sup>.

*Громкостная динамика.* Достижение звукового баланса в ансамбле в первую очередь базируется на понимании закономерностей, связанных с качественным и количественным наполнением камерного ансамбля. Если говорить про ансамбли с участием фортепиано, его динамическая шкала должна быть соотнесена с исполнительскими характеристиками инструментов-партнеров<sup>273</sup>. А. Готлиб пишет: «В большинстве сонатных ансамблей используются интенсивней высокий и средний регистры: в них звучат партии правой руки пианиста и сопутствующих фортепиано инструментов. Динамическое равновесие общего звучания требует от пианиста большего, чем обычно, внимания к партии левой руки, создающей фундамент этого общего звучания – басы гармонии. Важную роль играют басовые регистры фортепиано и в ансамблях с инструментами, обладающими низкой тесситурой, скажем, с виолончелью. Высокий регистр фортепиано сам по себе настолько контрастен звучанию виолончели, что создается иллюзия его большей громкости. Низкие регистры фортепиано совпадают с регистром виолончельной партии, и поэтому опорные звуки фортепианных басов нуждаются в ясном произнесении, быть может, даже в заметном усилении»<sup>274</sup>.

Действительно, в камерных партитурах Мессияна фортепиано часто призвано уравновесить регистровый баланс, являясь неким фундаментом для инструментов, звучащих в высоком регистре. К примеру, в начале «Хрустальной литургии» композитор выстраивает динамическое соотношение таким образом, что главная тема, проходящая у кларнета, обозначается *p*, в то время как у фортепиано – *pp*, у скрипки и виолончели – *ppp* (см. Приложение 3, пр.5). Более

<sup>272</sup> Мессиян О. Техника моего музыкального языка. С. 32.

<sup>273</sup> С этой точки зрения представляет интерес сравнительный анализ, который приводит С. Чайкин в исследовании, посвященном специфике выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке. Он рассматривает различные варианты переложений романса А. Алябьева «Соловей» и акцентирует внимание на различии указаний в фортепианной партии в зависимости от партнера: голоса, скрипки или флейты [Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке. С. 97-103].

<sup>274</sup> Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. С. 56.

громкий, чем у струнных, нюанс фортепиано обусловлен, помимо создания необходимого регистрового баланса, обеспечением гармонического наполнения. В свою очередь, высокий регистр у струнных довольно яркий, и, обозначив их партию более тихим динамическим оттенком, композитор тем самым достигает естественного звукового баланса.

Аналогичное соотношение встречается и в начале второй части Квартета. Обозначенные в нотах нюансы таковы: у струнных – *ff*, у фортепиано – *fff* с выделенной басовой септимой на *sfff* (см. рис. 2.22).

Иногда в партии фортепиано выписан более тихий нюанс, чем у другого участника, что, в основном, связано с проведением главной темы партнером, и фортепиано в подобных местах уступает место солисту. К примеру, в побочной партии Фантазии в партии скрипки – *ff*, у рояля – *p* (рис. 2.23); в первой вариации из Темы с вариациями у скрипки – *f*, в то время как у рояля динамика находится в пределах *p*. В последнем случае характер нюансировки определяется также и фактурным соотношением: одноголосная скрипичная тема не должна заглушаться аккордовой фортепианной фактурой (см. Приложение 3, пр.4).



Рисунок 2.23 - Фантазия, побочная партия.

Количественная характеристика ансамбля также играет немаловажную роль в достижении необходимого звукового баланса. При одновременной игре трех и более инструментов главная тема должна проводиться довольно инициативно и ярко, в то время как аккомпанирующим в этот момент партнерам нужно играть тише, чем при меньшем числе участников. Ярким примером является седьмая часть Квартета. В тактах 17-20 главная тема, проходящая в верхней строчке

фортепиано, обозначена *f*, у партии левой руки – *p*, у остальных инструментов – *pp* (рис. 2.24а).



Рисунок 2.24а - «Квартет на конец времени», «Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец времени».

В тактах 27-38 (цифра D) мелодия скрипки обозначена *f*, в то время как у фортепиано – *pp*, у кларнета – *ppp* (рис.2.24б).

Rêveur, presque lent  
(sur le Ré)

*f* expressif

Clar. *ppp*

**D** Rêveur, presque lent (♩ = 50 env.)

*pp*

*Ad. (etc)*

Рисунок 2.24б - «Квартет на конец времени», «Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец времени».

Подобные примеры можно продолжать, и все они свидетельствуют об одном: Мессиан прекрасно понимал специфику ансамблевого исполнительства, и столь существенная разница в вертикальном обозначении динамики у разных инструментов в реальном звучании приводит к органичному звуковому балансу.

Нельзя не упомянуть о том, что цвет у Мессиаана также является одним из факторов соотношения динамики в ансамбле. В Пьесе для фортепиано и струнного квартета (тт.8-10 и 69-71) при одновременном звучании всех участников ансамбля, когда по вертикали создается ряд двенадцатитоновых последовательностей, громкостные обозначения следующие: у рояля – *ff*, а у квартета – *mf* (см. рис. 2.19). Благодаря дифференцированной динамике вертикаль становится более выпуклой и рельефной. Можно предположить, что с помощью нюансировки композитор пытался достичь определенного красочного эффекта: «мне случалось использовать все двенадцать звуков сразу и это абсолютно не звучит серийно, или как фрагмент серии, это звучит как набор красок»<sup>275</sup>.

*Артикуляция.* Третья составляющая стройного звучания ансамбля – артикуляционное и штриховое единство<sup>276</sup>. Способ звукоизвлечения на рояле во многом определяется составом камерного ансамбля. В ранних ансамблях со скрипкой заметно намерение композитора преодолеть ударную природу инструмента, приблизиться к смычковой кантилене и безударному взятию звука. В ансамбле с флейтой прикосновение пианиста характеризуется большей артикуляционной точностью и ясностью. Особенно наглядна задача артикуляционного единства там, где партии различных инструментов построены на едином тематическом материале: в имитационном диалоге, каноне, унисоне. Так, в «Танце ярости для семи труб», основанном на унисоне четырех инструментов, необходимо в *non legato*, *legato*, *tenuto* проявить максимальную ансамблевую точность, единство и синхронность.

Помимо ансамблевых задач фортепиано выделим некоторые собственные задачи пианиста.

Поскольку мессиаановское фортепиано наделено звукоизобразительными функциями, пианисту необходимо владеть широким спектром артикуляционных приемов. К примеру, в центральном разделе второй части Квартета последовательность аккордов фортепиано ассоциируются у Мессиаана с «каплями

<sup>275</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 48.

<sup>276</sup> В данном случае речь не идет о разделах, для которых принцип противопоставления является определяющим.

воды в радуге». Пианисту следует добиться ровных, абсолютно одинаковых по штриху аккордов, с очень ясными верхними звуками для воплощения на рояле статичного образа, имеющего в то же время движение внутри себя: для наблюдателя радуга неподвижна, но капли воды в ней переливаются, мерцают, играя разными цветами<sup>277</sup>.

Очень часто композитор воспроизводит различные тембры с помощью гармонических комбинаций. По воспоминаниям П. Хилла, Мессиаан считал неизменным недостатком пианистов выделение верхнего голоса в гармонии, поскольку для него был очень важен баланс внутри гармонии<sup>278</sup>. Примечательно, что подобное высказывание мы находим и у К. Дебюсси: «Пятый палец виртуозов – какое бедствие! Слишком часто отчеканивают мелодию, не придавая достаточного значения гармонии в целом»<sup>279</sup>.

Мессиаановское письмо часто построено по принципу секционности и характеризуется быстрыми фактурными сменами, как в седьмой части Квартета, наиболее конструктивной из всех и отличающейся исключительным динамизмом. Многоплановая фактура насыщена перекличками со второй и шестой частями. Нужно добиться хорошего слышания тематического материала у разных инструментов, умения быстро переключаться с одной темы на другую, с *piano* на *forte* или наоборот – речь идет об особой мобильности мышления – при этом не забывая про единую линию развития, выстраивая драматургию.

Кратко резюмируя, отметим, что камерно-инструментальное творчество Мессиаана вскрывает для пианиста целый спектр исполнительских проблем. К ним относятся как собственно пианистические задачи, так и особенности ансамблевой игры.

Известная фраза, что фортепиано в ансамбле – первый инструмент среди равных, оказывается особенно актуальной для Мессиаана в первую очередь потому, что каждый элемент в его музыке проникнут цветом, а фортепиано по

<sup>277</sup> Об этом говорил также В. Самолетов, отмечая кажущуюся парадоксальность движения в статике (см. Приложение 5. С.110-111).

<sup>278</sup> Boulez P., Benjamin G., Hill P. Messiaen as Teacher. P. 275.

<sup>279</sup> Лонг М. За роялем с Дебюсси. М., 1985. С. 27.

возможностям реализации цветовых ощущений композитора намного превосходит мелодические инструменты. Таким образом, техническое совершенство в области игры аккордовой фактуры, разнообразной и точной артикуляции, чуткой и тонкой педализации, должно служить созданию изобразительного, красочного звукового поля.

Рассматривая сочинения с позиций темпо-ритмических, динамических и артикуляционных задач, отметим, что при совместном музицировании наибольшую сложность представляет темпо-ритмическая сторона произведений, особенно частые темповые смены, экстремально медленные темпы, добавленные длительности.

Разнообразие динамических нюансов, особенно в градации *piano*, динамическое вертикальное разделение фактурных пластов требует от пианиста тончайших градаций прикосновений, соотнесенных с общим ансамблевым звуковым балансом.

Артикуляционные задачи в ансамбле решаются, исходя из функций фортепианной партии. Временами необходимо стремиться к достижению тембрового единства с мелодическими инструментами (Тема с вариациями, Фантазия, раздел *presque lent* в «Черном дрозде»), в других случаях – противопоставить собственный фортепианный тембр остальным участникам ансамбля (некоторые части Квартета, заключительный раздел «Черного дрозда», Пьеса).

### Глава 3. Фортепиано в оркестровых сочинениях

#### 3.1. Фортепиано в сочинениях 40-х – первой половины 60-х годов

Сочинения для оркестра Мессиан писал на протяжении всей жизни. От неопубликованных произведений 1920-х годов<sup>280</sup> и до незавершенного «Концерта четырех» проходит огромный творческий путь композитора-симфониста.

Опусы 30-х годов – «Забытые приношения» (1930), «Сверкающая гробница» (1931), «Гимн святому Причастию» (1932)<sup>281</sup> и «Вознесение» (1932-1933) исследователи относят к «ретроспективным». Они написаны для традиционного состава оркестра, как пишет К. Мелик-Пашаева в отношении «Забытых приношений», оркестровое письмо композитора еще находится «в традициях романтического берлиозовско-листовского симфонизма с монотематическими трансформациями материала»<sup>282</sup>.

С произведений 40-х годов оркестровые составы отличаются все большей индивидуальностью. Композитор экспериментирует с обогащением симфонической палитры новыми тембрами и сочетаниями тембров. Одной из основных особенностей мессиановского стиля становится введение фортепиано в состав оркестра в качестве солирующего инструмента, что сохранится до конца жизненного пути композитора. Впервые фортепиано появляется в оркестровой партитуре «Трех маленьких литургий божественного присутствия»<sup>283</sup>, и с этих пор прочно занимает место в мессиановском оркестре. Начиная с 40-х годов, из 13 оркестровых сочинений фортепиано участвует в девяти из них: это «Турангалила-симфония», «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Семь Хайку», «Цвета Града Небесного», «Из ущелий к звездам», «Витраж и птицы», «Город в вышних», «Концерт четырех». Кроме этого, партия рояля присутствует в двух из

<sup>280</sup> Фуга (1926), «Пир причастия» (1928), «Простая песнь души» (1930).

<sup>281</sup> В 1947 году сочинение было переработано и названо «Гимн».

<sup>282</sup> Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиана. С. 43.

<sup>283</sup> Далее – Литургии.

трех оркестрово-хоровых сочинений: это уже упомянутые нами Литургии, а также «Преображение Господа нашего Иисуса Христа»<sup>284</sup>.

В XX веке идея фортепиано как оркестрового тембра привлекает немало композиторов. Оно присутствует в некоторых симфониях А. Онеггера, симфонической сюите «Париж» и Морской симфонии Ж. Ибера, в сочинениях Ч. Айвза, в большинстве оркестровых произведений А. Шнитке, В. Лютославского, в некоторых операх и балетах И. Стравинского, в отдельных партитурах А. Скрябина, Б. Бартока, Д. Шостаковича<sup>285</sup>. Фортепианный тембр используется композиторами в партитурах, написанных как для симфонического оркестра, так и для камерного, однако само понятие «камерного оркестра» XX века требует отдельного пояснения<sup>286</sup>. Очень часто для камерных составов, по классификации Э. Прейсмана, «характерен ненормированный состав, определяющийся исключительно творческой фантазией композитора в каждом отдельном произведении»<sup>287</sup>. На деле, происходит сближение оркестрового и камерно-инструментального жанров, границы между которыми оказываются сильно размытыми: если говорить о сочинениях подобного рода с фортепиано – это «Ионизация» Вареза и «Вспышка» Булеза<sup>288</sup>.

Оркестровое творчество Мессиана с фортепиано включает оба вида партитур, написанных как для большого оркестра (симфония «Турангалила», оратория «Преображение»), так и для малых составов («Семь Хайку»,

<sup>284</sup> Далее – «Преображение».

<sup>285</sup> У Шнитке фортепиано присутствует во всех симфониях, за исключением девятой; во втором, четвертом скрипичных концертах, альтовом концерте и др. У Лютославского – во всех четырех симфониях, Концерте для оркестра, Партите для скрипки с оркестром и др., у Айвза – в симфонии «Праздники в Новой Англии», в четвертой симфонии, двух оркестровых сюитах. Назовем также Симфонию №1 Шостаковича, балет «Петрушка» Стравинского, «Прометей» Скрябина, «Музыку для струнных, ударных и челесты» Бартока.

<sup>286</sup> Стремление к камерности – характерная тенденция симфонической музыки XX века. Создается большое число произведений, рассчитанных на камерный оркестр с такими составами, которые, по сути, уходят в камерно-инструментальную область, яркий пример – это 6 маленьких симфоний Мийо: первые три из них написаны для камерного оркестра, остальные – для камерного ансамбля.

<sup>287</sup> Прейсман Э. М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII-XX веков. Красноярск, 2002. С. 130.

<sup>288</sup> Интересно жанровое определение подобных сочинений самими композиторами: «Вспышка» Булеза для 15 инструментов имеет обозначение в партитуре: «для оркестра»; в нотах «Отклонения 2» этого же автора пишется: «для 11 инструментов», т.е., в понимании Булеза, 11 инструментов – это ансамбль, а 15 уже можно назвать оркестром. «Ионизация» Вареза обозначена так: «для ансамбля перкуссии из 13 музыкантов», но при этом включает более 40 ударных инструментов и две сирены.

«Экзотические птицы», «Цвета Града Небесного»). Так, в «Экзотических птицах» – 19 исполнителей, в «Цветах Града Небесного» – 20.

Во всех случаях Мессиаан вводит фортепиано в оркестр как *сольный инструмент*<sup>289</sup>, избегая при этом жанра концерта: «Я действительно не писал концертов, но, например, в моих “Трех маленьких литургиях” фортепианный материал столь же объемист как хор, вибрафон, волны Мартено или струнные...он преподносится как главный солист, но играет роль украшения, что не соответствует стилю классического концерта»<sup>290</sup>.

Тем не менее, проследить проводимые автором аналогии с жанром фортепианного концерта все-таки можно. Так, в комментариях к симфонии «Турангалила», а также к «Экзотическим птицам» присутствует следующая формулировка: «почти концерт для фортепиано с оркестром», а при задумке «Пробуждения птиц» композитор пометил в дневнике, что надо написать концерт для фортепиано с оркестром<sup>291</sup>. Единственным случаем, когда Мессиаан отразит в самом названии этот жанр, станет последнее сочинение композитора «Концерт четырех».

В сочинениях с фортепиано рояль, как солист, располагается у Мессиаана всегда в центре, либо слева на переднем плане. Такое расположение фортепиано присутствует в «Прометее» Скрябина<sup>292</sup>. Нередко при исполнении сочинений композиторов XX века бывают возможны различные варианты рассадки, один из ярких примеров – это «Музыка для струнных, ударных и челесты» Бартока<sup>293</sup>. Мессиаан уделяет большое значение диспозиции инструментов на сцене, предпосылая целому ряду сочинений<sup>294</sup> подробную схему рассадки оркестрантов. К примеру, в Литургиях на переднем плане находится фортепиано, челеста, волны Мартено, вибрафон и ударные; струнные же располагаются позади остальных

<sup>289</sup> Об этом свидетельствуют подзаголовки во всех сочинениях с фортепиано: «pour piano solo».

<sup>290</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 135.

<sup>291</sup> Hill P., Simeone N. Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques. P. 27.

<sup>292</sup> Мы ссылаемся на исполнение 1988 г. под руководством Е. Светланова (партия фортепиано – С. Рихтер).

<sup>293</sup> Несмотря на то, что Барток предпослал своему сочинению указание примерного расположения инструментов, местоположение рояля в разных исполнениях этого произведения самое разное: традиционное (позади слева), слева спереди, спереди по центру таким образом, что пианист и дирижер оказываются лицом друг к другу и др.

<sup>294</sup> Литургии, «Экзотические птицы», «Семь Хайку», «Цвета Града Небесного», «Преображение», «Из ущелий к звездам», «Чаю воскресения мертвых» и др.

инструментов, по краям хора (см. Приложение 4, схема 1). Обеспечение правильно организованного музыкально-обертонового пространства для Мессиаана настолько важно, что в предисловии к «Преображению» представлены три варианта рассадки музыкантов: для Дворца Шайо, Альберт-холла и Страсбургского собора, с учетом конструкции и акустики каждого из залов (см. Приложение 4, схемы 2, 3, 4).

**«Три маленькие литургии божественного присутствия»** написаны для солирующих фортепиано и волн Мартено<sup>295</sup>, челесты, вибрафона, ударных, 18-тиголосного унисонного женского хора и струнного оркестра<sup>296</sup>. Ударные, в свою очередь, представлены маракасом, китайской тарелкой и там-тамом. Как верно подчеркивает В. Екимовский, «состав исполнителей отнюдь не располагает возможностями каких-либо драматических “действий”: <...> почти все тембры колористические, яркие, высокие, светлые»<sup>297</sup>. Композитор называет Литургии «музыкой цвета»<sup>298</sup> и сравнивает их с витражом, говоря о том, что многоцветный перелив получен с помощью ритмических, ладовых и тембровых цветов: «все эти смешанные цвета создают радугу звуков»<sup>299</sup>. Названия Литургий следующие: «Антифон внутренней беседы», «Секвенция Слова, Божественный гимн» и «Псалмодия вездесущности Любви»<sup>300</sup>.

При обозначении роли фортепиано в этом сочинении возникает парадокс: жанр Литургий предполагает ведущее вокальное начало, однако, Мессиаан наделяет также и фортепиано «статусом» солиста, который в то же время «играет

<sup>295</sup> Волны Мартено занимают в партитурах Мессиаана особое место. Изобретенный в 20-х годах XX века, он уверенно вошел в музыкальный обиход композитора. Мессиаан пишет сольные и ансамблевые сочинения (для нескольких электрофонов), а также включает его в партитуру Литургий и в монументальные полотна «Турангалилы» и оперы «Святой Франциск Ассизский». По словам композитора, этот инструмент привлекал его возможностью создания множества тембров: один из них – «металлический тембр, который создает абсолютно устрашающие, даже душераздирающие эффекты на полной громкости и, наоборот, ирреально светящиеся, когда использован тихо» [*Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen*. P. 60-61].

<sup>296</sup> Порядок перечисления был намеренно сохранен: именно в такой последовательности Мессиаан обозначает участников исполнения на титульном листе сочинения.

<sup>297</sup> Екимовский В. А. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество. С. 92.

<sup>298</sup> *Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. T.7. P. 194.

<sup>299</sup> *Golée A. Rencontres avec Olivier Messiaen*. P. 52-53.

<sup>300</sup> Для краткости позволим себе называть части Антифоном, Секвенцией и Псалмодией. Кроме того, каждая литургия имеет подзаголовок: I – «Бог, присутствующий в нас», II – «Бог, присутствующий в себе», III – «Бог, присутствующий во всем».

роль украшения»<sup>301</sup>. Посмотрим, каким образом композитор реализовывает эту мысль.

Фортепианная партия очень насыщена и виртуозна, особенно во второй и третьей Литургиях. Мессиа́н использует самые разнообразные виды техники: октавную, аккордовую, репетиционную, различные комбинации арпеджио, стремительные последовательности двойными нотами, максимально используя концертные качества инструмента. В Секвенции композитор описывает партию рояля следующим образом: «грозди аккордов, группы пассажей, эффект колоколов, ударные басы, оно [фортепиано] доминирует над всем оркестром»<sup>302</sup>. Однако развернутые сольные каденции пианиста отсутствуют.

Основные виды фактуры в Литургиях – аккордовая и фактура «птичьего пения».

Аккордовый тип часто представлен ритмическими канонами. Обратим внимание на ритмический канон в Антифоне (тт.50-56, 67-73, 84-89) с увеличением на восьмую, верхняя строчка которого поддерживается виброфоном, нижняя – вторыми скрипками, альтами и маракасом (см. Приложение 3, пример 6). Этот пример ярко подчеркивает тембровую универсальность фортепиано, которое является неким связующим звеном, «общим знаменателем» в оркестровой ткани Литургий. Кроме того, при анализе этого сочинения композитор делает акцент на *красочности* канона<sup>303</sup>. В нем происходит наложение ладов  $6^1$  и  $3^2$ . Лад  $6^1$  характеризуется Мессиа́ном следующим образом: «большие золотые буквы на сером фоне, с оранжевыми пятнами и довольно мрачными зелеными ветвями с золотистым отливом»<sup>304</sup>. Цветовое решение лада  $3^2$  композитор представляет горизонтальными полосами. «Снизу вверх: темно-серый, фиолетовый, серый и белый с фиолетовым и бледно-желтым отливом – с ярко-золотыми буквами неизвестного автора и небольшим количеством красных

<sup>301</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 135.

<sup>302</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.7. P. 197.

<sup>303</sup> Авторский анализ Литургий помещен в седьмой том «Трактата о ритме, цвете и орнитологии».

<sup>304</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.7. P. 199.

или синих дуг, очень тонких, очень изящных, едва видимых. Преобладающий цвет: серый и фиолетовый»<sup>305</sup>.

Фактурный тип, связанный с имитацией птичьего пения, встречается в крайних разделах Антифона (см. Приложение 3, пример 7). Он представлен, в основном, унисоном обеих рук, подобное изложение еще не несет для исполнителя большой сложности.

В отношении фортепиано и хора отметим, что, в отличие от инструментальных вокальных циклов, фортепиано *не дублирует* мелодическую линию. Эта роль поручена струнным и волнам Мартено. Исключение составляют только места общего унисона, как в Секвенции (см. Приложение 3, пример 8).

Симфония «**Турангалила**» (1946-1948) была написана для солирующих фортепиано, волн Мартено и большого оркестра<sup>306</sup>. Композитор использует тройной состав оркестра с увеличенной медно-духовой и ударной группами. Сочинение состоит из десяти частей<sup>307</sup>.

На примере «Турангалилы» можно четко проследить особенности использования фортепиано в трех разных ипостасях: как солиста, как участника ансамбля, как части оркестрового целого.

-фортепиано как солист. Композитор отмечает, что партия фортепиано крайне важна и обладает исключительной виртуозностью, и, как было сказано выше, приравнивает ее значение к концертному жанру<sup>308</sup>. В отличие от Литургий, фортепианная партия «Турангалилы» характеризуется блестящими многочисленными каденциями. Они могут перекликаться с тематическим материалом симфонии (в первой, четвертой частях; см. Приложение 3, пример 9). В умелом использовании всего арсенала фактурных и технических приемов, подразумевающих трансцендентную виртуозность, прослеживается преемственность яркого концертного пианизма романтиков (особенно Листа).

<sup>305</sup> Ibid. P. 200.

<sup>306</sup> Симфония «Турангалила» сочинялась по заказу С. А. Кусевицкого для Бостонского симфонического оркестра. При сочинении «Турангалилы» композитор был абсолютно свободен в своем творчестве, руководствуясь напутствием С. Кусевицкого: «выбирай столько инструментов, сколько пожелаешь, пиши сочинение так долго, как считаешь и в таком стиле, в котором хочешь» [Messiaen O. Music and color. P. 156].

<sup>307</sup> Названия частей: Интродукция, «Песнь любви 1», «Турангалила 1», «Песнь любви 2», «Кровавое ликование звезд», «Сад сна любви», «Турангалила 2», «Развитие любви», «Турангалила 3», Финал.

<sup>308</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T.2. P. 155.

Фортепианные каденции в «Турангалиле» также могут быть посвящены птичьему пению: с подобного соло начинается седьмая часть «Турангалила 2» (см. Приложение 3, пример 10). Фактура этого типа характеризуется, как и в Литургиях, унисоном обеих рук, различными пассажами, переходящими из одной руки в другую. Фортепиано как солирующий инструмент ярко выявлен в шестой части «Сад сна любви»: параллельно теме любви, проходящей у волн Мартено и струнных, в партии рояля разворачивается контрапункт птичьего пения (см. Приложение 3, пример 11).

-фортепиано как участник ансамбля. По замечанию автора, гlockenspiel, челеста, вибрафон, фортепиано и металлическая перкуссия имитируют тембр оркестра гамелан<sup>309</sup> – традиционного индонезийского оркестра, что можно услышать, к примеру, в первой (ц. 12-20), третьей частях симфонии (ц. 2-3, 9-12). В большинстве случаев, партия правой руки фортепиано звучит в высоком регистре в унисон с гlockenspiel, челестой и вибрафоном, партия левой создает гармоническую поддержку, у перкуссии – ритмический контрапункт (см. Приложение 3, пример 12). Заметим, что звучание гамелана привлекало не только Мессиана, в том или ином виде его пытались воплотить многие композиторы XX века: Дебюсси, Равель, Жоліве, Варез, Кейдж.

-фортепиано как часть оркестрового целого. Композитор пишет: «фортепианная партия наряжает, завершает, разнообразит, украшает алмазами оркестровку»<sup>310</sup>. Это достигается путем использования разнообразной фактуры, о которой упоминалось ранее. «Comme un chant d'oiseau» – лишь один из фактурных типов, тем не менее, он очень значимый в оркестровом звучании. Удивительно, что в авторском анализе симфонии композитор говорит об имитации птичьего пения только в отношении рояля.

Фортепиано в «Турангалиле» активно вовлечено в оркестровую ткань: Мессиан сочетает его со всеми инструментами, оно без конца участвует в «переключках», диалогах, унисонах. В пятой части и в финале, где рояль и

<sup>309</sup> Ibid. P. 154.

<sup>310</sup> Ibid. P. 155.

оркестр ведомы единым драматургическим развитием, партия фортепиано, по выражению композитора, «добавляет динамизма и без того разбушевавшемуся оркестру»<sup>311</sup>. Отметим, что подобное единство в драматическом развитии для дальнейших произведений становится нехарактерным.

«Пробуждение птиц» (1953) для солирующего фортепиано и оркестра – сочинение, ознаменовавшее наступление нового этапа, посвященного орнитологическим изысканиям. Это единственное в своем роде произведение Мессиана уникально тем, что в нем отсутствуют любые новации в сфере ладов, ритмов, гармонии и других элементов музыкального языка: минимум композиторского вмешательства, только пение птиц. Мессиаан описывает сочинение следующим образом: «в нем [в «Пробуждении птиц» – прим. автора] действительно нет ничего, кроме птичьего пения, без посторонних ритмов и контрапункта, и поющие птицы действительно вместе встречаются в природе, это совершенно достоверное произведение. В нем отражено пробуждение птиц ранним весенним утром, цикл охватывает время с полуночи до полудня»<sup>312</sup>.

Оркестр имеет традиционные группы инструментов, но их состав и соотношение между собой создают преобладание звучания высокого регистра, низкий – практически не используется<sup>313</sup>. Как справедливо отметил Екимовский, «фаготы и контрабасы, в основном, молчат, а там-там во всем сочинении вступает лишь два раза, и притом оба раза *ppp*»<sup>314</sup>.

Форма произведения строится по принципу чередования фортепианных каденций и оркестрового звучания и связана с сюжетным развитием: «ночное пение, пробуждение в четыре часа утра, большое тутти всех птиц, прерывающееся восходом солнца, утреннее пение, и, наконец, полное полуденное

<sup>311</sup> Ibid.

<sup>312</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 152. Стремление запечатлеть действо в определенном отрезке времени, характерное для импрессионизма, ассоциируется с Дебюсси («Затонувший собор»), а также со звуковыми «фотографиями» Ч. Айвза (симфония «Праздники в Новой Англии»).

<sup>313</sup> При расширенной группе деревянных духовых инструментов медная представлена только двумя валторнами и трубами. Ударная группа, как это часто бывает у Мессиаана, обогащается клавишно-ударными инструментами. Состав оркестра: малая флейта, 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, малый кларнет, 2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота; 2 валторны, 2 трубы; 4 китайские коробочки, тарелка, вуд-блок, там-там; челеста, ксилофон, гlockenspiel; по 8 первых и вторых скрипок, альты и виолончелей, 6 контрабасов.

<sup>314</sup> Екимовский В. А. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество. С. 194.

молчание»<sup>315</sup>. В связи с этим можно говорить о том, что каденции фортепиано имеют структурирующую функцию, обозначая разделы сочинения без традиционной тональности и формы.

Каденции фортепиано выполняют также драматургическую функцию, поскольку в них происходит своего рода остановка времени, нарушение непрерывности событийного ряда. В. Екимовский сравнивает их с вставными номерами, подчеркивая, что они «призваны не только показать в “чистом” виде мелодическую красоту и ритмическую изощренность птичьего пения. Такие структурные перебивки выгодно оттеняют развернутые оркестровые фрагменты, построенные на однотипном фактурном материале, и во многом снимают прямолинейность композиционного принципа сочинения, основанного на общем крещендо и затем диминуэндо»<sup>316</sup>.

В сфере фортепианных приемов имитация пения пернатых еще не нашла той виртуозной формы выражения, присущей для дальнейших сочинений. Как в Литургиях и «Турангалиле», птичье пение у рояля изложено унисоном обеих рук, периодически меняющимся на простой контрапункт двух птиц. Однако поиски композитора в области имитации птичьего пения приводят к необычайно возросшей роли артикуляции (подробнее об этом см. в § 3.3).

В разреженной оркестровой фактуре, когда речь, скорее, идет об ансамбле инструментов, фортепианный тембр выделяется своей яркостью, однако в оркестровом тутти, которое соответствует «рассветному хору», рояль вместе со всеми инструментами образует красочную тембровую палитру.

Важно отметить, что фортепиано в «Пробуждении птиц» больше не является украшением, как в предыдущих сочинениях. Отныне ставится акцент на реальном воспроизведении голосов птиц. И если в предшествующих опусах фортепианные соло имели смысл только в контексте целого, то теперь каденции представляют собой буквальное воспроизведение птичьего пения, которое не меняет своей сути и за пределами конкретного сочинения.

<sup>315</sup> *Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen*. P. 152.

<sup>316</sup> *Екимовский В. А. Оливье Мессиян: Жизнь и творчество*. С. 203.

«**Экзотические птицы**» (1955-1956) продолжают «птичью» тематику и, на первый взгляд, схожи с предыдущим сочинением. Но при более пристальном рассмотрении становятся очевидными их существенные различия и, прежде всего, огромный шаг вперед в музыкальном языке композитора. «Экзотические птицы» были написаны для солирующего фортепиано и малого оркестра. По сравнению с предыдущим произведением, композитор идет по пути сокращения оркестрового состава, струнная группа отсутствует<sup>317</sup>.

В отличие от «Пробуждения птиц», здесь отсутствует сюжетно-событийный ряд: основу сочинения составляет пение разнообразных птиц, собранных с Индии, Китая, Малайзии, Северной и Южной Америки и в природе не существующих вместе. К этому пению добавлен контрапункт ударных. По описанию композитора, ударные инструменты «являются строфической поддержкой, основанной на греческих ритмах, стихах, метрах и стопах, а также на индийских ритмах и все это дано в противопоставлении»<sup>318</sup>.

«Экзотические птицы» строятся по принципу чередования шести оркестровых эпизодов и пяти фортепианных каденций. Как и «Пробуждение птиц», сочинение построено на однородном «бесконфликтном» материале, и фортепианные каденции выполняют структурирующую функцию, обозначая отделы формы и являясь для слушателя некими ориентирами, необходимыми для охвата целого. С точки зрения драматургической функции, ввиду отсутствия событийного ряда, в каденциях не происходит нарушения хода времени, как в предшествующем сочинении; здесь делается акцент на соревновании, разнообразии и уникальности птичьих голосов, собранных со всех уголков земного шара.

В «Экзотических птицах» Мессиан осуществил прорыв в области реализации птичьего пения фортепианными средствами. Это первое произведение, где композитор пытается воспроизвести не только мелодию, но и

<sup>317</sup> Помимо рояля, используются духовые, ударные, гlockenspiel и ксилофон – всего 19 исполнителей. Состав оркестра: малая флейта, флейта, гобой, малый кларнет, 2 кларнета, бас-кларнет, фагот; 2 валторны, труба; гlockenspiel, ксилофон; 3 темп-блока, вуд-блок, малый барабан, 3 гонга, там-там.

<sup>318</sup> *Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen*. P. 151.

*тембры* птичьих голосов с помощью гармоний. Как следствие, фортепианная партия сильно усложняется за счет привнесения в «птичью» фактуру техники двойных нот (часто тритонов и секунд), интервальных и аккордовых скачков, быстрых и точных переносов рук (рис. 3.1).

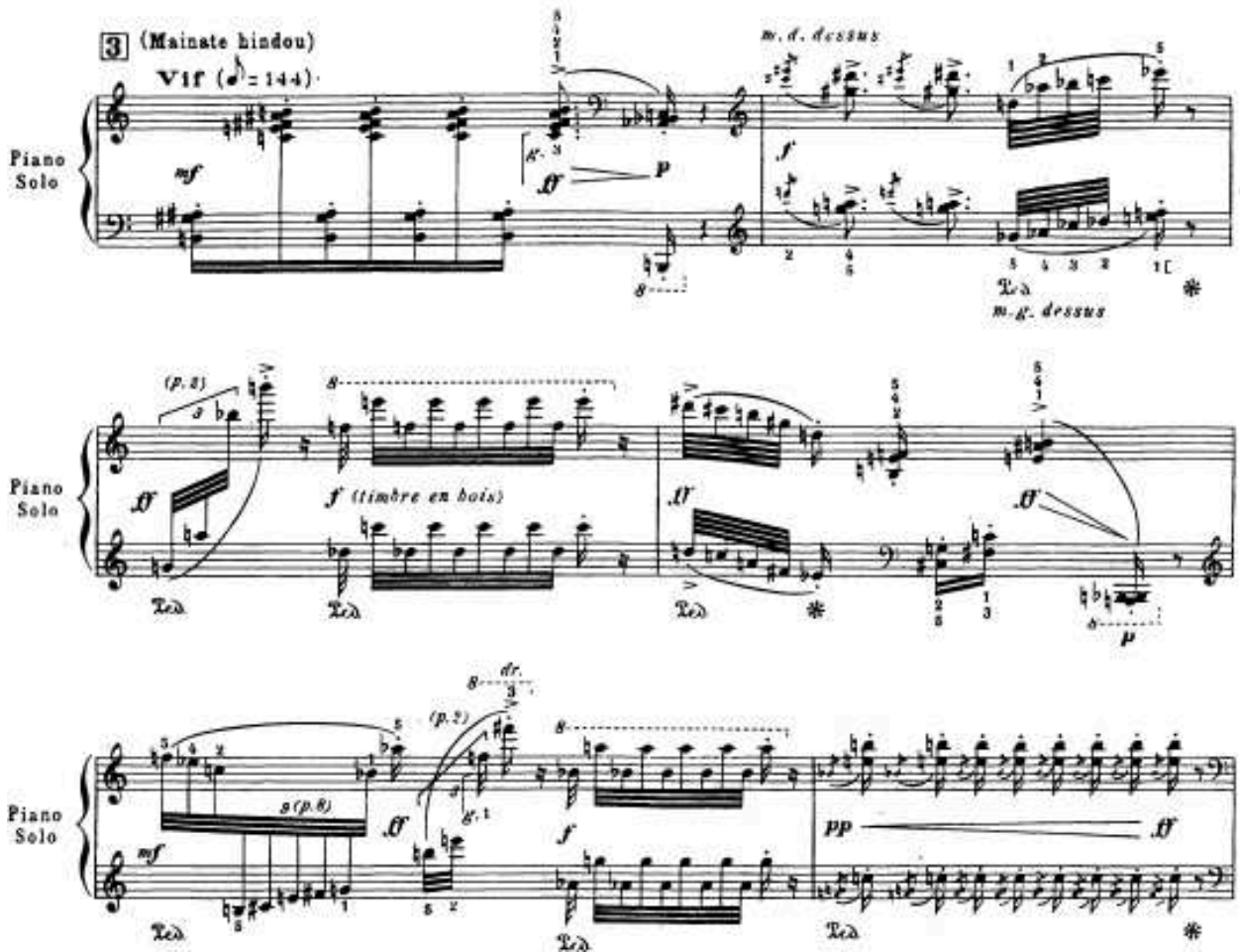


Рисунок 3.1 - «Экзотические птицы», фрагмент фортепианной каденции.

В «Экзотических птицах» еще больше возрастает внимательное отношение Мессиана к элементам музыкальной ткани. В этом сочинении, наряду с подробным выписыванием артикуляционных, динамических, темповых обозначений и особых указаний композитора подвергаются тщательной авторской проработке педализация и аппликатура.

Композитор подчеркивает красочность произведения: «оно содержит все цвета радуги, включая красный, этот цвет, особенно ассоциирующийся с жаркими

странами, цвет американской птицы под названием “кардинал”<sup>319</sup>. Уже в «Хронохромии» – следующем симфоническом сочинении (без участия фортепиано) – категория цвета получит свое дальнейшее активное претворение в музыке композитора.

«Семь Хайку»<sup>320</sup> (1962) с подзаголовком «японские эскизы» были написаны под впечатлением от поездки в Японию. Состав оркестра специфичен: помимо солирующего фортепиано, в него входят 11 деревянных духовых, 2 медных (труба и тромбон), ксилофон, маримба, ударные<sup>321</sup> и 8 скрипок<sup>322</sup>.

В отличие от предыдущих сочинений «Пробуждение птиц» и «Экзотические птицы», где в партии фортепиано было лишь птичье пение, в «Семи Хайку» функциональный спектр рояля чрезвычайно расширяется. Это происходит за счет развития двух категорий, идущих от «Хронохромии», – ритма и цвета.

Так, ритмическое начало является доминирующим в Интродукции и Коде, и композитор, обращая на это внимание исполнителей, подчеркивает ритмические техники динамически. У фортепиано и духовых – ракоходный канон индийских ритмов, в партиях ксилофона и маримбы используется прием метаболы<sup>323</sup> – все эти ритмические техники обозначены нюансом *f*, в то время как мелодия у скрипок – *mf* (см. Приложение 3, пример 13). Напомним, что в более ранних сочинениях сложные ритмические структуры являлись лишь фоном для основного мелодического материала.

Второй главный компонент сочинения – цвет, и, конечно, оркестр предоставляет Мессиану максимальные возможности для реализации своих

<sup>319</sup> *Messiaen O. Oiseaux Exotiques. Partition. Préface. P. X.*

<sup>320</sup> Хайку – это традиционное японское трехстишие.

<sup>321</sup> Ковбеллы, кротали (помпейские тарелочки), треугольник; 18 трубчатых колоколов, 2 малые турецкие тарелки, 2 гонга, китайская тарелка, 2 там-тама.

<sup>322</sup> Обратим внимание на тот факт, что значение струнных в оркестре Мессиана сильно уменьшается. Композитор говорит, что в «Семь Хайку» «восемь скрипок, представленных, так сказать, с полным пренебрежением, используются только для того, чтобы производить скрипучие звуки, имитирующие “сё” или губной органчик, так как в этом произведении с японскими птицами сочетаются японские пейзажи и традиционная японская музыка» [*Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 162*]. Напомним, что в «Экзотических птицах» струнные вовсе отсутствовали.

<sup>323</sup> Метабола (греч. «переход», «изменение»). Мессиаан использует этот прием для постепенной трансформации ритма симхавикрама (*simhavikrama*) в мишра варна (*miśra varna*). В Коде у этих же инструментов – ракоходная версия ритма.

цветовых представлений. В пятой части композитор даже обозначает цвета в партитуре. Позже он скажет, что записывает названия цветов в нотах для того, чтобы запечатлеть это видение в сознании дирижера, который, в свою очередь, передаст его оркестрантам<sup>324</sup>.

Колористическое видение Мессиана полностью определяет фактурное выражение. Вот как описывает Мессиаан партию рояля во второй части «Парк Нара и каменные фонари»: «атональная додекафония, искусный контрапункт, соединение иррациональных длительностей, соединенные на педали диссонансы – все это формирует гризайль, жуткий, печальный во всей своей серости, напоминающий серийное письмо 1952–58 годов <...> серый, в униформе меланхолии, как каменные фонари, что подчеркнуто цветовыми изменениями аккордов скрипок»<sup>325</sup> (см. Приложение 3, пример 14).

В пятой части «Миядзима и Тории в море» композитор обозначает «цветовое» разделение тембров<sup>326</sup>. Фортепианная партия этой части сложена из трех аккордов в очень высоком регистре, каждый из которых поддерживается определенным ударным инструментом: коровьими колокольчиками, античными тарелочками и треугольником: их функция заключается в создании холодного спектра цветов (см. Приложение 3, пример 15).

Птичье пение у фортепиано представлено в третьей и шестой частях, и в этой фактуре также присутствует «окрашенность», о чем свидетельствуют авторские ремарки *coloré* (красочный), *lumineux* (светящийся, лучистый). Специфика включения фортепиано в оркестровое целое в этих частях различна. В «Птицах Каруидзавы» очевиден подход «Пробуждения птиц» и «Экзотических птиц», при котором фортепиано, имея сольные каденции, также активно включено и в оркестровую ткань. В «Яманаке-каденции» фортепиано вступает только в сольных эпизодах, будучи противопоставленным звучанию оркестрового

<sup>324</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P.167.

<sup>325</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T. 5. Vol. 2. P. 462-463.

<sup>326</sup> Главная тема у трубы и тромбона обозначена «красным, лиловым, пурпурно-фиолетовым» цветом. У скрипок – «серый и золотой», «красный» и «оранжевый» цвета, у фортепиано – «голубой», затем «бледно-зеленый и серебристый».

целого. В дальнейшем подобный метод горизонтального соединения фортепиано с оркестровой тканью получит интенсивное развитие.

«Цвета Града Небесного» (1963) были написаны на следующий год после «Семи Хайку» и имеют сходство с ним по составу исполнителей<sup>327</sup>. В «Цветах Града Небесного» Мессиаан суммирует все свои пристрастия: христианский символизм, григорианское пение, птичье пение, ритм и цветовые ассоциации. Композитор описывает структуру сочинения, выделяя в ней следующие элементы: птицы, *plain-chant*, цвета, бездна, ритмы<sup>328</sup>. Они чередуются в свободном порядке, образуя, по выражению Мессиаана, форму, целиком зависящую от цветов<sup>329</sup>. Рассмотрим, каким образом проявляется фортепиано в каждом из этих составляющих (за исключением элемента «бездна» без участия рояля).

Птичье пение у фортепиано может имитироваться собственными средствами, либо в ансамбле с другими инструментами. Интересно изображение крика звонаря путем наложения тембров различных инструментов (рис. 3.2): короткая восходящая интонация присутствует практически у всех инструментов, комментарии в партитуре следующие: *arraché, crié* (рывок, выкрик). У пианиста восходящий интервал облачен в два кластера по 6 и 5 звуков соответственно.

<sup>327</sup> Оркестр включает 3 кларнета, малую трубу, 3 трубы, 2 валторны, 3 тромбона, басовый тромбон, фортепиано соло, ксилофон, ксилоримбу, маримбу, ковбеллы, трубчатые колокола, 4 гонга, 2 там-тама. Интересно воспоминание Мессиаана по поводу создания этого сочинения. Композитор принял заказ немецкого музыковеда Г. Штробеля на сочинение для трех тромбонов и трех ксилофонов. «Я согласился, но чувствовал себя очень несчастным, так как не представлял себе, как использовать эти инструменты. После долгих размышлений я пришел к выводу, что у тромбонов звучание апокалипсическое, и я перечитал Апокалипсис и стал искать там цитаты. Затем я был поражен ударным звучанием трех ксилофонов, которые позволяли мне использовать пение птиц при условии, что я еще добавлю рояль. Опять-таки, думая о птицах, я решил, что, пожалуй, нужны несколько кларнетов для большего разнообразия тембров. Поразмыслив еще, я добавил к трем тромбонам малую трубу, три трубы и две валторны и один басовый тромбон, вместо трех ксилофонов я взял ксилофон, ксилоримбу и маримбу. Я добавил фортепиано соло, три кларнета и, в заключение, металлическую перкуссию: ковбеллы, колокола, четыре гонга и два там-тама» [Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 164-165].

<sup>328</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T. 7. P. 220-221. Напомним, что для Мессиаана характерно при описании формы ограничиваться перечислением разделов.

<sup>329</sup> Ibid. P. 218.

Рисунок 3.2 - «Цвета Града Небесного», имитация крика звоняря.

В эпизодах григорианского хора фортепиано выполняет различные функции. Вот некоторые из них:

- во время проведения «аллилуйи 8» (ц. 12) основная тема находится у ксилофонной группы и ударных. Фортепианные аккорды при поддержке гонга создают ритмический контрапункт к основной теме;

- «аллилуйя 4» изложена поочередными звуками у разных инструментов (ц. 41, 58), что создает, по выражению Мессиана, «мелодию тембров»<sup>330</sup>: это не что иное, как техника *klangfarbenmelodie*, впервые обозначенная Шенбергом<sup>331</sup>.

<sup>330</sup> Messiaen O. Couleurs de la Cité Céleste: partition. Paris, 1966. P. 26.

<sup>331</sup> Техника *klangfarbenmelodie*, характерная для представителей нововенской школы (Шенберга и Веберна), в дальнейшем использовалась в творчестве разных композиторов, в т.ч. Штокхаузена, Шельси.

Фортепиано, таким образом, наряду с остальными инструментами, является равноправным участником «мелодии тембров» (рис. 3.3).

Рисунок 3.3 - «Цвета Града Небесного», «мелодия тембров».

- партия рояля проводит одну из тем во время контрапункта аллилуй (ц. 69, 71).

Цветовой элемент в партитуре связан с аккордовой оркестровой фактурой и темпом *lent*. Фортепиано в подобных разделах наряду с другими инструментами создает цветовой спектр, хотя не является определяющей краской, как духовые: «основной цвет у медных, кларнеты – на втором плане»<sup>332</sup>. Аккорды фортепиано играют в очень высоком регистре, их функция – в обогащении основного цвета отблеском и сиянием. Для выстраивания звукового и, видимо, цветового баланса в партии каждого инструмента прописан определенный динамический оттенок. Композиторское решение, в большинстве случаев, следующее: фортепиано – *f*, кларнеты – *p* или *mf*, медная группа – *pp*, ковбеллы и колокола – *p*, гонги – *mf*<sup>333</sup> (рис. 3.4).

<sup>332</sup> Messiaen O. Couleurs de la Cité Céleste: partition. Paris, 1966. P. 8.

<sup>333</sup> Речь идет о ц. 11, 13, 18, 24, 26.

13 Très lent (♩ = 80)

1re, 2e Clar. *p*

3e Clar. *p*

1re Trp. *pp*

2e, 3e Trp. *pp*

3e Trp. *pp*

2 Cors *pp*

1re, 2e Trbn. 1. 2. *pp*

Piano *f*

Cene. *p*

Cloches *p*

topaze jaune, chrysoprase vert clair, et cristal -

émeraude verte, améthyste violette -

Рисунок 3.4 - «Цвета Града Небесного».

Последний элемент, выделенный композитором в схеме, – ритм – представлен индийскими и греческими формулами с пермутациями и интерверсиями (ц.42, 62), которые присутствуют и у фортепиано, и у других инструментов.

Итак, подытожим основные тенденции, касающиеся фортепиано в оркестровых сочинениях рассмотренного двадцатилетия зрелого периода. В совершенстве усвоив виртуозные фактурные приемы и техники, идущие от романтизма и подчеркивающие концертную природу инструмента, а также музыкальные средства выразительности импрессионистов, прежде всего, гармонию и ритм, Мессиян создает собственный узнаваемый стиль.

Эволюция фортепианного письма основана на поиске путей реализации эстетических устремлений и пристрастий композитора. В ритме Мессиа́н достигает сложных контрапунктов и небывалых пермутаций, в птичьем пении проделывает огромный путь от простого унисонного изложения к виртуознейшей фактуре, выражающей тембры птичьих голосов с помощью гармоний, цветовые ассоциации становятся доминирующими и определяющими подчас все остальные средства выразительности.

Фортепиано в оркестре позиционируется как солист, во всех рассмотренных произведениях имеет многочисленные сольные каденции (за исключением Литургий). Эти каденции играют значительную роль в структуре сочинений, поскольку входят в состав частей, связывают различные элементы формы. Кроме того, фортепианные каденции, целиком основанные на птичьем пении, участвуют в драматургии произведений, оттеняя оркестровые фрагменты, меняя настроение и являясь своего рода интерлюдиями перед очередными оркестровыми эпизодами.

Фортепиано также становится участником инструментального ансамбля, в который, помимо рояля, входят вибрафон, гlockenspiel, челеста и металлическая перкуссия. Эта группа инструментов призвана имитировать тембр балийского гамелана. Рояль рассматривается и как часть оркестрового целого. Его тембровая универсальность позволяет сочетаться с самыми разными оркестровыми группами и инструментами.

Трактовка фортепиано является «индикатором» эволюции музыкального письма композитора. Можно выделить ее основные тенденции: в оркестровых сочинениях 40-х годов основная функция фортепиано – украшающая. Соответственно, фортепианное письмо в этот период отличается широчайшим использованием технических средств, полученных в наследство от романтиков: это октавная, аккордовая техники, различные виды арпеджио, двойные ноты; птичье пение – лишь один из элементов и характеризуется унисоном обеих рук.

В сочинениях 50-х годов «Пробуждение птиц» и «Экзотические птицы» в фортепианной партии нет ничего, кроме пения птиц, и главный акцент делается

на функции буквального воспроизведения птичьего пения. В первом сочинении «птичья» фактура еще мыслится с техническими ограничениями: продолжается унисонное письмо, чередующееся с простым контрапунктом двух птиц в левой и правой руках. В «Экзотических птицах» сделан огромный шаг вперед, композитор начал активно использовать гармонии для передачи птичьего тембра; как следствие, фортепианная фактура намного усложнилась. Фортепианное письмо все более детализируется: тщательно прописываются авторские намерения в области артикуляции, динамики, малейших темповых изменений, педали, аппликатуры, нотный текст насыщен словесными авторскими комментариями.

В сочинениях 60-х годов в фортепианном письме к имитации птичьего пения добавляются две важнейшие категории: ритм и цвет. Они фигурировали и раньше, в 40-х и 50-х годах, однако в 60-х композитор вывел их на качественно новый уровень. Ритмические техники, индийские ритмы в разнообразных сочетаниях, последовательностях и наложениях иногда становятся главным тематическим материалом, вытесняя мелодическую линию на второй план. В 60-х годах композитор стал указывать свои цветовые представления в партитуре сочинений. Фортепианный тембр, таким образом, начинает позиционироваться одной из красок. В «Цветах Града Небесного» Мессиян суммирует все свои пристрастия: к птичьему пению, ритмам и цветовым ассоциациям добавляется григорианский хорал – религиозный аспект, идущий от первого периода творчества композитора.

### ***3.2. Фортепиано в сочинениях второй половины 60-х – 90-х годов***

**«Преображение Господа нашего Иисуса Христа»** (1965-1969) – это самое масштабное сочинение по продолжительности и составу, не считая оперы «Святой Франциск Ассизский». Оно написано для смешанного хора, семи инструментов-солистов и оркестра. Хор состоит из 100 певчих, оркестр включает

свыше 100 музыкантов<sup>334</sup>. Полуторачасовое произведение обладает очень четкой формой: 14 частей делятся на два септенария, первая и четвертая части каждого из них – рассказы евангелиста; завершаются септенарии хорами, остальные части – медитации.

Семь солистов – флейта, кларнет, ксилоримба, вибрафон, большая маримба, виолончель и фортепиано – играют только в медитациях, в речитативах и хорах они не используются. Из всех солистов фортепиано и виолончель обладают сольными каденциями, остальные инструменты представлены, в основном, солирующей группой. Композитор отмечает сложность фортепианных каденций, требующих «исключительной виртуозности и знания имитируемых птиц»<sup>335</sup>. Мессиаан обозначает и другие задачи фортепиано: «оно участвует в каденциях остальных шести солистов и дополняет оркестровое целое, приправляя (spicing up) или усеивая бриллиантами тембры»<sup>336</sup>.

Главенствующая функция фортепиано в «Преображении» – изображение птичьего пения. Суммируя предшествующий опыт, композитор предлагает многочисленные варианты:

- имитация птичьего пения в многочисленных сольных каденциях рояля;
- партия фортепиано – одна из участников контрапункта птичьего пения. Так, в самом начале шестой части по вертикали представлено семь птиц, из которых пианист имитирует пение садовой славки (см. Приложение 3, пример 16);
- фортепиано вместе с другими инструментами создает необходимый птичий тембр. В девятой части (ц.6) духовые и фортепиано имитируют выкрик иволги, в тринадцатой (ц.12) – пение африканского серого тока изображается совокупностью тембров духовых инструментов, ксилофонной группы, виолончелью и фортепиано с ритмическим унисоном темпл-блоков (см. Приложение 3, пример 17);

<sup>334</sup> Из самых необычных инструментов партитуры выделим шумовые инструменты геофон (машина песка) и эолифон (ветряная машина), а также относящийся к ударным «люминофон». З. Брун поясняет, что люминофон у Мессиаана состоит из мельчайших частиц металла, вращающихся в барабане из очень тонкого листового железа при помощи рукоятки [Bruhn S. Messiaen's Interpretations of Holiness and Trinity: Echoes of Medieval Theology in the Oratorio, Organ Meditations, and Opera. Hillsdale, N.Y., 2008. P. 62]. Если сравнивать инструменты по тесситуре, то треугольники – это очень высокий звук, коровьи колокольчики – высокий, люминофон – средний.

<sup>335</sup> Messiaen O. Music and color. P. 144.

<sup>336</sup> Ibid. P. 144-145.

- игра тембров, когда одна и та же птица последовательно изображается тембрами разных инструментов. В пятой части (ц.10) пение пестрого каменного дрозда имитируется сначала дуэтом флейты и кларнета, подхватываемого маримбой, далее (ц.13) – фортепиано.

Стоит отметить не слишком характерные для фортепианной партии этого сочинения ритмические ряды (третья часть, ц.20-21), а также звучание гамелана (третья часть, ц.26). Подчеркнем еще раз, что функция имитации птичьего пения и, как следствие, соответствующая «птичья» фактура, главенствуют в этом произведении.

В отношении фортепиано и хора очевидно преобладание горизонтального соединения (поочередного звучания), вертикальное их сочетание практически не используется. Исключение составляют лишь некоторые эпизоды: в пятой части (ц.4) на фоне выдержанных звуков у хора вступают фортепианные птичьи рулады; а также партитура шестой части, представляющая собой контрапункт птичьих голосов, на фоне которых разворачивается хоровая партия. Любимый прием композитора – дублировка вокальной партии – осуществляется, в основном, струнными и деревянными духовыми.

Что касается фортепиано и оркестрового целого, можно говорить о сосуществовании двух направлений. Одно из них заключается в «вертикальном» включении фортепианного тембра в музыкальную ткань, в котором часто партия рояля – одна из полифонических линий. Вместе с тем все больше заявляет о себе тенденция горизонтального разделения фортепиано и оркестра, где фортепианный тембр *противопоставляется* оркестру путем их поочередного звучания. Яркий пример тому – вторая часть, в которой три каденции рояля, последовательно увеличивающиеся по продолжительности и посвященные серогрудой сорокопудовой мухоловке (австралийской птице), перемежаются с эпизодами оркестрового и оркестрово-хорового звучания.

Вызывает определенный интерес сравнение двух оркестрово-хоровых сочинений с участием фортепиано, абсолютно контрастных по замыслу, масштабу и составу, которых разделяют более 20 лет. Речь идет о Литургиях и

«Преображении». Ниже представлена сравнительная таблица роли фортепиано в этих двух сочинениях.

Литургии	«Преображение»
отсутствие сольных фортепианных каденций;	обилие сольных фортепианных каденций, участие в каденциях других солирующих инструментов;
в партии фортепиано присутствует аккордовое, токкатное движение; птичье пение – лишь одно из составляющих;	фортепианная фактура призвана выражать преимущественно птичье пение;
присутствует идея «общего тембрового знаменателя»;	тембровое противопоставление;
фортепианная поддержка партии хора.	звучание фортепиано и хора в одновременности практически не используется.

В обоих сочинениях фортепиано не дублирует вокальную линию (за исключением мест общего унисона в Литургиях). Эта роль поручена другим инструментам: струнным, волнам Мартено (в Литургиях), струнным и духовым (в «Преображении»).

«Из ущелий к звездам» (1971-1974) «для фортепиано соло, валторны, ксилоримбы, гlockenшпиля и оркестра»<sup>337</sup> – еще одно грандиозное сочинение Мессиа́на, которое состоит из 12 частей и по продолжительности превосходит симфонию «Турангалилу»<sup>338</sup>. Небольшой оркестр, состоящий из 44 исполнителей, очень экзотический и включает 23 духовых, 13 струнных, 25 различных видов ударных. Произведение написано под впечатлением от природных красот

<sup>337</sup> Подзаголовок Мессиа́на в партитуре.

<sup>338</sup> Его исполнение занимает около 100 мин, «Турангалилы» – 75 мин. Произведение «Из ущелий к звездам» было написано по заказу Элис Тулли – американской певицы, филантропа, лидера Общества камерной музыки в Нью-Йорке.

Северной Америки, ее грандиозных каньонов и долин<sup>339</sup>. По словам композитора, «Из ущелий к звездам» – произведение «одновременно геологическое, орнитологическое, астрономическое и теологическое. Несмотря на важность цвета и птиц, это, прежде всего, религиозное сочинение прославления и созерцания»<sup>340</sup>.

В третьей и пятой частях «Из ущелий к звездам» композитор использует «коммуникабельный» язык. Это новшество было введено в предыдущем крупном органном сочинении «Медитации на Мистерию св. Троицы». В его основе лежит музыкальный алфавит, где каждая буква выражается определенным звуком, длительностью и регистром. В третьей части буквам соответствуют также и аккорды<sup>341</sup>.

Участие фортепиано в этом оркестровом сочинении велико как никогда. Впервые композитор не ограничивается сольными каденциями, а пишет две части для фортепиано соло: четвертую («Белобровая чекановая горихвостка») и девятую («Пересмешник»).

В предисловии к сочинению композитор описывает качества солирующего рояля: «концертный рояль, очень звучный, обладающий ясным и блестящим высоким регистром, насыщенной (плотной, крепкой) серединой и объемными, мощными басами, способными долго резонировать»<sup>342</sup>.

Особенность фортепианного письма этого произведения заключается в гармоническом уплотнении птичьей фактуры, выражающемся в использовании все более и более многозвучных комплексов, доходящих по вертикали до девяти-двенадцатизвучия и нередко перерастающих в кластеры (см. Приложение 3, примеры 18, 19). Смеем предположить, что подобное уплотнение «птичьей» фактуры связано не только с непрекращающимися поисками композитора в

<sup>339</sup> Названия частей следующие: «Пустыня», «Иволги», «Что написано на звездах», «Белобровая чекановая горихвостка», «Сидар-Брейкс и дар страха», «Межзвездный зов», «Брайс-Каньон и красно-оранжевые скалы», «Воскресшие и песня звезды Альдебаран», «Пересмешник», «Лесной дрозд», «Омао, лиотрикс, элэпайо, шама» (это александрийские названия птиц), «Парк Зайон и Небесный Град».

<sup>340</sup> Samuel C. Music and color. P. 163.

<sup>341</sup> В начале и конце партитуры третьей части выписаны слова MENE, TEQEL, PARSIN. Это библейская цитата: слова были начертаны на стене во время Валтасарова пира и предрекали падение Вавилона. В пятой части – фразы из Трисвятого: Agios o Theos (Святый Боже), Agios ischyros (Святый Крепкий), Agios athanatos (Святый Бессмертный).

<sup>342</sup> Messiaen O. Des Canyons aux Étoiles...: partition. Paris, 1978. Vol.1. P. 6.

красочно-гармонической сфере. Не в последнюю очередь, облачение песен пернатых в многозвучные и кластерные одеяния было обусловлено специфическим составом оркестра с большим количеством духовых инструментов, среди которых девять медных, и неимоверной численностью ударных.

Сонорная фактура наряду с характерным для Мессиана смелым использованием педали (подробнее об этом см. в §3.3) способствует усилению гармонически-обертонового фона, создаваемого роялем для оркестра (см. Приложение 3, пример 20).

В целостном оркестровом звучании фортепиано также участвует в унисонах инструментов<sup>343</sup> (пятая часть, ц.2; седьмая часть, ц.8-9) и птичьим многоголосием. Однако композитор предпочитает вводить фортепианный тембр либо соло, либо при минимальной поддержке других инструментов. Фортепиано все больше преподносится как индивидуальная краска и теперь не столько «украшает алмазами» оркестровую массу по вертикали, сколько завершает оркестровый спектр по горизонтали. Так, по мнению Р. Стейница, четвертая часть, написанная для фортепиано, мыслится композитором как «завершение значительнейшего тембрального спектра других оркестровых частей»<sup>344</sup>.

Две оркестровые миниатюры второй половины 80-х годов **«Витраж и птицы»** (1986) и **«Город в вышних»** (1987) – представители так называемого «постоперного» периода, имеющие много общего между собой.

Композиция **«Витраж и птицы»** написана для солирующего фортепиано и малого оркестра<sup>345</sup>. Форма сочинения включает эпизоды птичьего пения и хора, о чем говорит само название. В виде схемы это выглядит следующим образом:

A    B    C    D    B<sub>1</sub>    C<sub>1</sub>    D<sub>1</sub>    B<sub>2</sub>    C<sub>2</sub>    D<sub>2</sub>    A<sub>1</sub>    B<sub>3</sub>

A – соловей (ксилофонная группа и перкуссия);

<sup>343</sup> Речь идет не только о мелодических, но и ритмических унисонах.

<sup>344</sup> Steinitz R. Des canyons aux étoiles.... // The Messiaen Companion. London, 2008. P. 473.

<sup>345</sup> Состав оркестра: 16 деревянных духовых, 1 труба, ксилофон, ксилоримба, маримба и еще 8 видов инструментов перкуSSIONной группы – всего 25 исполнителей.

В – хорал (главная тема у трубы и колоколов с гармоническим заполнением деревянных духовых и поддержкой подвешенной тарелки и там-тама);

С – зяблик (ксилофонная группа и подвешенная тарелка) и черноголовая славка (деревянные духовые и треугольник);

D – каденции «вне темпа» (фортепиано, флейта(ы), кларнет(ы)).

Как видно из схемы, рояль присутствует в секциях D: «птичьих» каденциях. Кроме этого, фортепиано участвует в заключительном хорале, обозначенном на схеме В<sub>3</sub>. Оно завершает каждую оркестровую гармонию четырех-пятизвучным аккордом в высоком регистре (см. Приложение 3, пример 21).

Обратим внимание на три каденции (секции D, D<sub>1</sub> и D<sub>2</sub>), посвященные птичьему пению: в первой из них фортепиано звучит с флейтой и кларнетом, каждый инструмент изображает пение той или иной птицы: фортепиано – рулады садовой славки, флейта – черного дрозда, кларнет – субальпийской славки. Во второй, более продолжительной каденции к первому составу прибавляется по вторым флейте и кларнету, и, соответственно, еще две птицы, черноголовая славка и зарянка. Третья каденция – самая длинная, в которой играют вместе три флейты, три кларнета и фортепиано, и ансамбль пернатых дополняют еще две садовые славки. Отличительная особенность этих каденций – игра вне темпа (*hors tempo*), при которой каждый инструмент вступает по знаку дирижера и играет в собственном движении<sup>346</sup> (рис. 3.5).

<sup>346</sup> Этот прием впервые встретился в шестой картине «Проповедь птицам» оперы «Святой Франциск Ассизский».

The image shows a musical score for three instruments: 1<sup>re</sup> Flûte, 1<sup>re</sup> Clarinette, and Piano. The Flute part is marked 'Vif' (au signe du chef) and 'Merle noir'. The Clarinet part is marked 'Presque vif' (au signe du chef) and 'Fauvette Passerinette'. The Piano part is marked 'modéré, un peu vif'. The score shows complex rhythmic patterns with many accidentals and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Рисунок 3.5 - «Витраж и птицы», фрагмент первой каденции *hors tempo*.

Независимость партий друг от друга достигает своего максимального значения, таким способом композитор пытается еще ближе приблизиться к природному первоисточнику, воплотив непринужденное свободное звучание птиц в одновременности. Так, в первой каденции обозначения движения следующие: у флейты – *vif*, у кларнета – *presque vif*, у фортепиано – *modéré, un peu vif*. В связи с вертикальным наложением различных темпов композитор, как происходит поначалу, отказывается от горизонтального темпового чередования внутри каждой из партий. Однако имитация пения зарянки, играемая во второй каденции вторым кларнетом и переходящая в третьей каденции в партию третьего кларнета, построена на характерном для Мессиана последовательном чередовании различных времен. В последней каденции у третьего кларнета число темповых смен достигает 25(!), в то время как у остальных шести инструментов первоначально заданное движение остается неизменным (см. Приложение 3, пример 22). В предисловии к сочинению «Витраж и птицы» композитор отмечает сложность, создаваемую наложением темпов, продолжая: «Но птицы важнее темпов, а цвета важнее птиц. Важнее всего остального – аспект невидимого»<sup>347</sup>.

<sup>347</sup> Messiaen O. Un Vitrail et des Oiseaux: partition. Préface. Paris, 1992.

«Город в вышних» для фортепиано, духовых и ударных<sup>348</sup> имеет много общего с предыдущим сочинением. Оба произведения являются миниатюрами, в оркестровых составах которых отсутствует струнная группа и выделяется ксилофонная<sup>349</sup>, чей тембр широко использовался в опере «Святой Франциск Ассизский». Сочинения строятся по принципу чередования секций птичьего пения и хора и обладают схожим материалом хоралов; фортепианные соло представляют собой имитацию пения садовой славки. Различия состоят в явном религиозном смысле «Города в вышних» и его значительно большем составе исполнителей.

Форма произведения следующая:

A    B    C    A    B<sub>1</sub>    C<sub>1</sub>    (D E)\*5    A    B<sub>2</sub>

A – монументальный хорал, исполняемый полным духовым составом с поддержкой подвешенной тарелки и там-тамов; квинтет клавишных (в их числе фортепиано) заполняет выдержанные аккорды хорала;

B – хорал с главной темой у трубы с контрапунктом аккордов фортепиано и гlockenшпиля;

C – пение многоголосой пересмешки, имитируемое ксилофоном, ксилоримбой и маримбой, поддерживаемое подвешенной тарелкой;

D – изображение черноголовой славки деревянными духовыми ;

E – фортепианные каденции, посвященные пению садовой славки.

В первом разделе фортепиано вместе с остальными клавишными служат обертоновым заполнением; в следующей секции у рояля – последовательность четырехзвучных аккордов в высоком регистре, которые, наряду с партией гlockenшпиля, являются контрапунктом к аккордовой теме хорала, исполняемой мощным духовым составом (см. Приложение 3, пример 23). Поскольку композитор видит в хоральном звучании различные краски, говоря о том, что

<sup>348</sup> Оркестр состоит из 40 музыкантов и включает 17 деревянных духовых, 14 медных, фортепиано соло, 10 различных видов ударных, в числе которых присутствует клавишная группа: гlockenшпиль, ксилофон, ксилоримба и маримба.

<sup>349</sup> Во всех последних сочинениях композитора четко заметно выделение ксилофонных инструментов в отдельную тембровую группу (опера «Святой Франциск Ассизский», «Витраж и птицы», «Город в вышних», «Концерт четырех»).

«аккордовые цвета меняются практически постоянно и символизируют в своих вращениях цветов светящуюся Вышину»<sup>350</sup>, то фортепиано трактуется как один из цветовых компонентов общей оркестровой фактуры, не доминирующим, но способным осветлять и обогащать ту или иную краску.

Что касается каденций фортепиано в «птичьем стиле», заметим, изложение птичьего материала становится более цельным и лишенным многочисленных авторских подробностей: исчезает былое разнообразие темповых, штриховых, динамических обозначений (подробнее об этом см. в §3.3).

Подобное фортепианное письмо было заметно и в предыдущем сочинении «Витраж и птицы»<sup>351</sup>. Однако там вертикальное наложение различных тембров, темпов и артикуляции в каденциях компенсировало недостаточную детализированность фортепианной партии

Нам видится, что, отдаляясь от свойственного ему подробного отношения к различным параметрам музыкальной ткани, композитор приходит к более *обобщенному восприятию* птичьего пения, переставляя акцент с внешней, временами излишней изобразительности на внутреннее содержание, «аспект невидимого». Эта тенденция сохранится и в последних сочинениях композитора с участием фортепиано.

На закате жизни композитор обращается к композиторам XVIII столетия, и прежде всего, к Моцарту. В 1986 году им была написана неопубликованная Песня в стиле Моцарта для кларнета и фортепиано, в 1989 – оркестровая миниатюра «Улыбка», посвященная Моцарту. **«Концерт четырех»** для флейты, гобоя, виолончели, фортепиано и оркестра продолжает этот ряд: по указанию самого композитора, это произведение – дань Моцарту, Скарлатти и Рамо<sup>352</sup>. Работа над сочинением прервалась в связи с кончиной Мессиана и была завершена И. Лорио при содействии композиторов Д. Бенджамина и Х. Холлигера.

<sup>350</sup> *Messiaen O. La Ville d'En-Haut: partition. Préface. Paris, 1994.*

<sup>351</sup> В то же время партии флейт и кларнетов прописаны со свойственной композитору тщательностью, характерной также и для «Маленьких эскизов птиц» (1985) для сольного фортепиано.

<sup>352</sup> *Messiaen O. Concert à quatre: partition. Préface. Paris, 2003. P.III.*

В «Концерте четырех», как и в «Улыбке», прослеживаются неоклассические тенденции. Сочинения отличаются ясной формой, упрощенным музыкальным языком, возвращением мелодизма, характерным для раннего творчества композитора, а также традиционной трактовкой струнных инструментов. В «Улыбке» главная тема, по выражению Мессиаана, является «очень простой мелодией» и поручена скрипкам, в Концерте первая тема, играемая струнными и деревянными духовыми, навеяна арией Сюзанны из «Свадьбы Фигаро» Моцарта<sup>353</sup>. Музыка этих произведений полна юмора. Кроме того, в Концерте присутствуют явные аллюзии на сочинения конца 20-х – первой половины 30-х годов: в первой части у оркестра – тема восьмой Прелюдии для фортепиано, вторая часть – оркестрованный Вокализ 1935 года.

Заметна аналогия солистов концерта с составом «Квартета на конец времени». Фортепиано и виолончель участвуют в обоих опусах. Кларнет в Квартете заменен на гобой в Концерте, скрипка – на флейту. Однако выбор солирующих инструментов был обусловлен не чем иным, как выбором конкретных исполнителей, которыми Мессиаан восхищался: это флейтистка Катрин Кантин, гобоист Хайнц Холлигер, виолончелист Мстислав Ростропович, дирижер Чон Мён Хун и, конечно же, пианистка Ивонн Лорио. К. Дингл обращает внимание на тот факт, что у композитора мелькала мысль об арфе вместо рояля, связывая это с задуманным в 1989 году сочинением для Холлигера и его супруги-арфистки<sup>354</sup>.

В фортепианной партитуре присутствует удивительное сочетание зрелых достижений композитора (разнообразные способы имитации птичьего пения, игра «вне темпа») с певучей трактовкой инструмента, максимально связного звукоизвлечения, характерных для раннего письма: так, во второй части фортепианная партия осталась практически неизменной со времен 1935 года (см. Приложение 3, пример 24).

<sup>353</sup> Ibid. P.VII.

<sup>354</sup> Dingle C. Messiaen's Final Works. P. 295.

Итак, мы видим, что композитор включает фортепиано в большинство своих оркестровых сочинений, но какие это составы? Струнная группа лишается ведущей роли, временами и вовсе отсутствуя; значение духовых и особенно ударных инструментов, напротив, невероятно возрастает<sup>355</sup>. В оркестр включаются волны Мартено (электронный инструмент), а также шумовые инструменты: золифон, геофон. Фортепиано в оркестре Мессиана составляет группу клавишно-ударных наряду с челестой, ксилоримбой, маримбой, ксилофоном, гlockenspiel, вибратоном, без тембров которых не обходится практически ни одно сочинение.

Оркестр Мессиана невероятно красочен. Рояль в нем мыслится как яркий концертный инструмент, тембр которого позиционируется одной из красок путем противопоставления фортепианного тембра оркестровым группам либо оркестру в целом. При этом преобладает не столько вертикальное наложение на оркестровую ткань, сколько тенденция горизонтального сопоставления.

Произведения последней четверти жизни композитора развивают триединство категорий птичьего пения, ритма и цвета, добавляя к ним хорал – религиозный аспект, идущий от первого периода творчества композитора.

Изображение средствами фортепиано птичьего пения остается доминирующей функцией инструмента. Неустанные поиски Мессиана в области *style oiseaux* приводят к различного рода новаторствам: так, в сочинении 70-х годов «Из ущелий к звездам» «птичья» фактура обрастает многосоставными созвучиями и кластерами, становясь еще более сонорной.

В сочинениях 80-х годов используются каденции «вне темпа», для которых характерно полифоническое наложение птичьих голосов в различных темпах. Тем самым композитор стремится максимально приблизиться к той ритмической свободе и непринужденности исполнения в «птичьем» ансамбле, которая наблюдаема в природе. В то же время происходит уход французского мастера от

<sup>355</sup> Темпл-блоки, вуд-блоки, маракасы, турецкая и китайская тарелки, барабаны, ковбеллы (коровьи колокольчики), трубчатые колокола, гонги, там-тамы, «люминофон», реку-реку, хлопущка, музыкальные подвески из стекла, бамбука или ракушек – таков приблизительный список ударных, включаемых Мессианом в партитуры. Как пишет Р. Куницкая, «внедрение все новых и новых ударных инструментов в симфонический оркестр связано с современным сонористическим направлением, с преобладанием сонорности над звуковысотностью, а также с экспансией ритмического начала» [Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века: очерки. С. 38].

свойственной ему скрупулезности и детализированности в области фортепианного письма, выражающего птичье пение.

В произведениях конца 60-х – начала 90-х годов так же можно говорить о трех ипостасях фортепиано: как солиста, как участника ансамбля и как части оркестрового целого.

Основная роль фортепиано в оркестре – солирующая. Продолжая главную линию сочинений 50-х годов, композитор использует фортепианные каденции и сольные части («Из ущелий к звездам») только для выражения птичьего пения.

Фортепиано как участник ансамбля часто используется композитором в сочетании с другими сольными инструментами в совместных «птичьих» каденциях («Преображение», «Витраж и птицы», «Концерт четырех»), а также при имитации определенного птичьего тембра совместно с другими инструментами («Преображение», «Из ущелий к звездам»). Подражание тембру яванского гамелана в сочинениях рассматриваемого периода встречается очень редко.

Фортепиано как часть оркестрового целого проявляется в хоральных эпизодах, либо дополняя оркестровую гармонию («Витраж и птицы»), либо выступая с аккордовым контрапунктом («Город в вышних»). Кроме того, в эпизодах оркестрового птичьего многоголосия фортепиано входит в общий тембровый спектр.

В трактовке фортепиано подчеркивается преимущественно красочное, обертоновое, звукоизобразительное начало, а также ударная природа инструмента. Медитационное погружение, а также состояние *misterioso*, характерные для фортепианного и камерного творчества композитора, крайне редки в фортепианной партитуре оркестровых сочинений.

Особняком стоит последнее сочинение «Концерт четырех», в котором присутствует некий итог, затрагивающий как все творчество Мессиана, так и фортепианное письмо в частности. Наряду со всеми перечисленными особенностями зрелого периода композитора, в нем используется музыкальный

материал конца 20-х и 30-х годов и, как следствие, привнесение певучей трактовки рояля, характерной для раннего периода.

### 3.3. Специфика фортепианного исполнения в оркестровых сочинениях

«Я женат на великой пианистке, и я всегда представляю ее в центре оркестра»<sup>356</sup>, – говорил Мессиа́н о своей супруге Ивонн Лорио. Действительно, без ее участия не обошлась премьера ни одного оркестрового сочинения с фортепиано. Известно, что композитор писал все свои фортепианные произведения, начиная с послевоенного периода, именно для И. Лорио, учитывая ее феноменальное дарование. Первым из таких сочинений было «Видения слова Аминь» для двух фортепиано, когда композитор распределил материал между двумя инструментами таким образом, что партия первого фортепиано, предназначавшаяся для И. Лорио, была насыщена сложными ритмическими канонами, стремительными аккордовыми каскадами, утонченной мелизматикой и виртуозными пассажами<sup>357</sup>. Мессиа́н в дальнейшем развивал самые разнообразные виды фортепианной техники: крупную (аккордовую, октавную), мелкую, технику двойных нот, быстрых переносов рук, скачков и др. В сочинении «Из ущелий к звездам» вырабатываются различные кластерные приемы, особенно сконцентрированные в сольной девятой части: помимо стандартного взятия звуков, это кластеры, играемые одной или двумя ладонями (*cluster, paume à plat*), а также кластеры, на педали беззвучно нажимаемые предплечьями (*cluster par les 2 avant-bras*; см. Приложение 3, пример 19). Мессиа́н был очень смел в выражении своих идей фортепианными средствами. Показательно его высказывание по поводу «Каталога птиц», которое можно спроецировать на все

<sup>356</sup> Messiaen O. Music and color. P. 144.

<sup>357</sup> Однако партия первого фортепиано явно подчиняется партии второго, которую композитор писал для себя. Все главные темы аккумулируются в партии Мессиа́на, который задает эмоциональный драйв и ведет движение.

послевоенные сочинения с фортепиано: «я знал, что его будет играть Ивонн Лорио, и я мог, следовательно, позволить себе наивысшие трудности, потому что ей все это доступно. Я знал, что могу изобретать самые сложные, экстраординарные и новые вещи: они могли быть сыграны и сыграны хорошо»<sup>358</sup>. Взаимосвязь между композитором и исполнителем была настолько тесной, что Р. Мюраро отметил: «Если бы у Мессиаана не было Лорио, такой супруги-пианистки, то Мессиаан, вероятно, не был бы Мессиааном»<sup>359</sup>.

Проанализируем особенности фортепианного исполнения в оркестровых сочинениях, ссылаясь на авторский текст<sup>360</sup> и интерпретацию И. Лорио, которую, по сути, можно смело причислять к аутентичной.

Наличие многочисленных сольных фортепианных каденций, а также сольных частей («Из ущелий к звездам») предполагает для пианиста ряд специфических трудностей, во многом схожих с теми, что встречаются при исполнении фортепианного концерта. Первое, о чем следует упомянуть, это трудность психологического характера. Сольные вступления, особенно после оркестрового тутти, по верному замечанию Л. Макиннона, являются наиболее опасными в смысле волнения и неуверенности, поскольку в эти моменты солист особенно чувствует себя предметом всеобщего внимания, ощущая устремленные на себя взоры слушателей<sup>361</sup>. В этом плане И. Лорио – яркий пример харизматичного исполнителя, который, конкурируя с целым оркестром, способен в сольных эпизодах всецело завладеть аудиторией. В первую очередь, это происходит благодаря ее уверенному владению *метроритмом*, что особенно важно в многочисленных переходах с оркестровых эпизодов на сольные, в способности мгновенно переключить мышление на новый образ и новое движение.

<sup>358</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris, 1967. P. 130.

<sup>359</sup> Qtd.in: Griffiths P. Yvonne Loriod, Pianist and Messiaen Muse, Dies at 86 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?_r=0) (дата обращения: 09.05.2015).

<sup>360</sup> Мы не будем опираться на особенности фортепианного письма незавершенного сочинения Мессиаана «Концерт четырех», поскольку композитор не успел выразить в нем всю точность авторского намерения: произведение в значительной степени подверглось доработке И. Лорио при содействии Д. Бенджамина и Х. Холлигера.

<sup>361</sup> Маккиннон Л. Игра наизусть. С. 105.

Фортепианные каденции, особенно, начиная с птичьих опусов, насыщены многочисленными темповыми изменениями. К примеру, последнее соло у рояля в третьей части «Семи Хайку», длящееся около 1 минуты 40 секунд, содержит 16 смен темпа: *Un peu vif* (♩=120) – *Vif* (♩=160) – *Un peu vif* (♩=120) – *Modéré* (♩=76) – *Modéré* (♩=96) – *Un peu vif* (♩=120) – *Bien modéré* (♩=69) – *Un peu vif* (♩=120) – *Vif* (♩=160) – *Modéré* (♩=96) – *Un peu vif* (♩=120) – *Modéré* (♩=88) – *Vif* (♩=160) – *Modéré* (♩=88) – *Extrêmement vif* (♩=200) – *Bien modéré* (♩=69).

Обратим внимание, что Мессиаан предполагает смену движения даже внутри одного темпового обозначения, в данном случае *modéré*: ♩=76, ♩=96, ♩=88.

Пианисту необходимо выстроить соотношения фрагментов относительно друг друга в медленном темпе, чтобы в конечном варианте исполнения стремиться к их смысловому объединению. Ивонн Лорио, несмотря на такую темповую «расчлененность», играет так, что изменения движения присутствуют, но как бы внутри, не мешая восприятию целого.

Проблема метроритма выходит на первый план и в тех случаях, когда фортепиано участвует в оркестровых *tutti*. Например, эпизод «рассветного хора» в «Пробуждении птиц», представляющий птичье многоголосие с ритмической и мелодической индивидуальностью партий (см. Приложение 3, пример 25) имеет для исполнителей определенную сложность. Впоследствии, в «Хронохромии», Мессиаан индивидуализирует каждую «птичью» партию настолько, что, по его словам, «...ошибавшийся оркестрант не может поправиться, потому что он слышит вокруг себя такой неразборчивый птичий гомон, что он не может в нем найти никакой точки опоры и если дирижер совершает ошибку, все теряется»<sup>362</sup>.

<sup>362</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 155.

Велико значение метроритма и при относительно небольшом составе исполнителей, как, например, во второй части «Семи Хайку», где партия каждого инструмента отличается ритмической индивидуальностью, сложным ритмическим рисунком, многочисленными синкопами (см. Приложение 3, пример 14).

*Артикуляция.* Самая основная функция фортепиано в оркестре заключается в имитации птичьего пения. Соответственно, артикуляции отводится огромная роль, поскольку, как верно отметил В. Алеев, «способ извлечения – первичный уровень воспроизведения птичьего пения»<sup>363</sup>. Артикуляционная точность выходит на первый план при исполнении птичьей фактуры в Литургиях, «Турангалиле» и особенно в «Пробуждении птиц», где именно за счет огромного разнообразия артикуляционных приемов композитор компенсирует еще несовершенную птичью фактуру, в которой явно ощущается недостаток гармонических красок. Большинство штрихов, используемых в «Пробуждении птиц», предполагает отчетливость, ясность звукоизвлечения (см. Приложение 3, пример 26). Наряду со штриховыми обозначениями применяются и словесные указания: *sec*, *très sec*, *pincé*<sup>364</sup>.

Фортепиано в оркестре может характеризоваться как артикуляционным единством с другими инструментами, так и намеренным артикуляционным различием. Артикуляционное единство показательно при имитации звучания гамелана ансамблем клавишно-ударных инструментов (см. Приложение 3, пример 12), а также при политембровой имитации птичьего возгласа в оркестре. Так, в девятой части «Преображения» (ц.6) возглас иволги имитируется всеми деревянными духовыми и фортепиано, и во всех партиях указано одинаковое штриховое обозначение:



<sup>363</sup> Алеев В. В. Фортепианное творчество О. Мессиана. С. 185. В его исследовании опубликованы таблицы различных видов штрихов, использованных композитором в «Пробуждении птиц» и «Каталоге птиц» [Там же. С. 186].

<sup>364</sup> То же, что пиццикато.

Намеренное артикуляционное различие присутствует в ракоходном каноне фортепиано и духовых Интродукции и Коды «Семи Хайку». Композитор обращает наше внимание на то, что «аккорды фортепиано звучат практически однородно, в то время как у деревянных оркестрант обязан учитывать различия между инструментами. У фортепиано – атаки прямые, точные, с последующим небольшим резонансом, благодаря использованию педали. У деревянных – последовательность коротких аккордов, перемежающихся паузами<sup>365</sup> (см. Приложение 3, пример 13).

**Педаль.** Педализация у фортепиано в оркестровых сочинениях Мессиана отличается особым разнообразием. С одной стороны, используются беспедальная игра, полупедаль, быстрые и незаметные смены (к примеру, начало «Пробуждения птиц»), с другой – многозвучные комплексы, своего рода красочные пятна, которые подолгу остаются на правой педали, что выражено в тексте многочисленными «педальными» лигами. Педальные лиги имеют различные значения. Одно из них – это продолжение звучания фактуры во время пауз, что также нередко подчеркивается ремаркой *laissez vibrer* (позволить вибрировать), встречаемой и у Дебюсси (рис. 3.6).

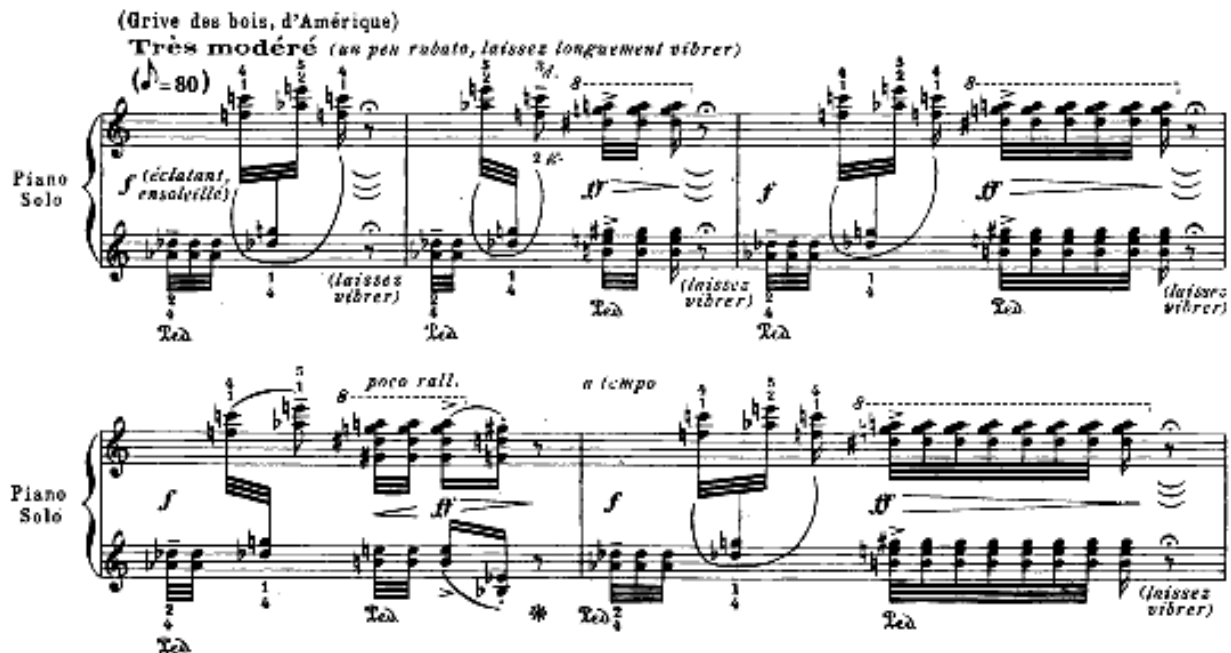


Рисунок 3.6 - «Экзотические птицы», фрагмент каденции.

<sup>365</sup> Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. T. 5. Vol. 2. P. 458.

Педальные лиги также показывают, как долго следует держать педаль до ее смены (рис. 3.7).

Troupiale de Scott (Utah)  
Un peu vif (♩. = 132)

The image shows three systems of musical notation for a piano solo. The first system is labeled 'Piano Solo' and includes a tempo marking 'Un peu vif (♩. = 132)'. It features a treble and bass staff with various musical notations, including a box containing the number '5', a 'Ped.' marking, and a 'g. dessus' marking. The second system also includes a 'Piano Solo' label and shows a 'ped. sempre' marking, a 'g. dessous' marking, and a 'Ped.' marking. The third system shows a 'Piano Solo' label and a 'ped. sempre' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Рисунок 3.7 - «Из ущелий к звездам», седьмая часть, фортепианная каденция.

Педаль подчеркивает резонирующие качества рояля в оркестре. В «Цветах Града Небесного» аккорды в высоком регистре удерживаются на педали, чтобы, по замыслу автора, рояль резонировал одновременно с гонгом (ц.73-76), либо с там-тамом (ц.77) с последующим одновременным снятием (см. Приложение 3, пример 27). В заключительном хоральном эпизоде «Витраж и птицы» аккорды фортепиано в высоком регистре дополняют звучание каждой оркестровой гармонии, и здесь также нужно создать с помощью педали резонирующее звучание (авторская ремарка для пианиста: *attaquer de haut et laisser résonner*).

С помощью правой фортепианной педали композитор создает обертоновое поле для отдельных инструментов, как, к примеру, в ансамбле с ксилоримбой, подражающей иволге Буллока (рис. 3.8), или оркестра.

Troupiale de Bullock (U.S.A. Ouest)

**Xylorim.**

**Piano Solo**

*Un peu vif (♩ = 132)* *Presque vif (♩ = 152)* *Un peu vif (♩ = 132)* *Presque vif (♩ = 152)*

*f* *più f* *f* *più f* *f* *più f* *f* *più f*

*(péd. sempre)*

Рисунок 3.8 - «Из ущелий к звездам», II часть, ц.28.

Так, в шестой части «Семи Хайку» педаль, на которой были сыграны стремительные пассажи, держится около трех тактов (ц.8). На этом фоне играют практически все инструменты оркестра, их партии композитор обозначает *très coloré*. Фортепиано, в свою очередь, способствует созданию красочности удержанием на педали двенадцатитоновой звучности и вибрирующими струнами (см. Приложение 3, пример 28).

Динамика у фортепиано в оркестровых сочинениях имеет ряд особенностей. С одной стороны, мы можем говорить о ее разнообразии, в наибольшей степени проявляющемся в фортепианных каденциях. Характерный пример: в начале «Пробуждения птиц» динамическая шкала простирается от *ppp* до *ff*, используются многочисленные обозначения крещендо и диминуэндо (см. Приложение 3, пример 26).

С другой стороны, наблюдается явное смещение динамической шкалы в сторону *forte*, и особенно ярко это проявляется в сочинениях последнего

двадцатилетия. В большей мере градации *piano* присутствуют в сочинениях 40-х и первой половины 50-х годов, в дальнейшем они также встречаются, однако в количественном соотношении явно уступают обозначениям большей силы звука. Например, в сочинении «Из ущелий к звездам» при динамических обозначениях у фортепиано – от *ppp* до *fff* доминируют нюансы *f* и *ff*. Громкостная динамика рояля в сочинении «Город в Вышних» колеблется от *mf* до *fff*; в композиции «Витраж и птицы» – и вовсе от *f* до *ff*. Такая особенность является следствием акцента на концертной природе фортепиано, подчеркиванием его экстравертного характера. Так часто выражаемые средствами рояля *состояния внутренней рефлексии* в фортепианной и камерной музыке Мессиана, для которых характерны пребывание в атмосфере тихой звучности рояля, в оркестровой музыке более редки и, кроме того, выражаются, как правило, средствами других инструментов<sup>366</sup>.

*Особые указания композитора.* Композитор очень заботился о верной интерпретации, благодаря чему его партитуры имеют подробные предисловия, подстрочные исполнительские указания, авторские ремарки в самом нотном тексте. Так, в предисловии к «Экзотическим птицам» Мессиаан обращается к музыкантам: «Я настоятельно призываю дирижеров и пианистов прочесть эти комментарии, которые помогут им хорошо справиться со своей задачей»<sup>367</sup>.

Многочисленные ремарки в фортепианной партии призваны способствовать достижению образной и артикуляционной точности. Они касаются названий птиц (во всех сочинениях, начиная с «Пробуждения птиц»), указаний цветовых ассоциаций («Семь Хайку», «Цвета Града Небесного»), имитации тембров других инструментов<sup>368</sup>: *comme du clavecin* (как клавесин), *comme des castagnettes* (как кастаньеты); образных сравнений: *tres doux, comme une musique de feuillages* (очень мягко, как музыка листвы); характеристики птичьих голосов: *timbre*

<sup>366</sup> Самые яркие примеры участия рояля в медитативных состояниях встречаются в сочинениях 40-х годов: Литургиях (первая часть) и «Турангалиле» (шестая часть), партию фортепиано при этом можно описать словами Мессиаана по отношению к десятой песне «Ярави» «Любовь Птицы Звезды»: «пение нереальной птицы» [Messiaen O. Traité. T.3. P. 280.].

<sup>367</sup> Messiaen O. Oiseaux Exotiques. Partition. Préface. Vienna, 1960. P. X.

<sup>368</sup> Этот вид указаний и последующие присутствуют в той или иной степени в разных сочинениях, но особенно характерны для «Пробуждения птиц» и «Экзотических птиц».

*désagréable* (неприятный тембр), *timbre rugueux* (неровный, шероховатый тембр); *autoritaire* (авторитарно), *tendre et caressant, roucoulé* (нежно и ласково, воркование) и др.

В «Цветах Града Небесного» композитор стремится воплотить в звуках явления природы (ц.30, 95, 96): *comme un éclair qui silonne le ciel!* (подобно молнии, избороздившей небеса!). Этот эффект создается путем наложения противоположно движущихся стремительных пассажей у рояля и кларнетов на *fff*.

Как мы видим, все средства исполнительской интерпретации служат созданию звукоизобразительности и красочности. Многочисленные темповые, динамические изменения, бесконечная смена штрихов, несомненно, способствуют более точному созданию образа, однако для исполнителя в этом есть определенная опасность не увидеть «за деревьями леса». В справедливом стремлении максимально выполнить все авторские указания в то же время необходимо не терять чувство целого.

В этом плане особняком стоят сочинения «Витраж и птицы» и «Город в Вышних», фортепианное письмо в которых претерпевает значительные изменения. Скрупулезное прописывание элементов, так характерное для композитора, можно увидеть только по отношению к аппликатуре. Уходят постоянные темповые изменения; композитор отказывается даже от ранее многочисленных обозначений замедления и ускорения, единственная встречаемая ремарка в сольных каденциях как раз подтверждает темповую монолитность: *ne pas presser* (не сжимать). Штриховое разнообразие также отходит на второй план. Довольно продолжительные фрагменты выписаны обычным штрихом, при котором отсутствуют дополнительные обозначения. Отличается бóльшим схематизмом и динамика, сводя к минимуму использование так характерных для Мессиана крещендо и диминуэндо, обобщенные указания касаются педали, отсутствуют красочные авторские комментарии в нотном тексте (рис. 3.9).

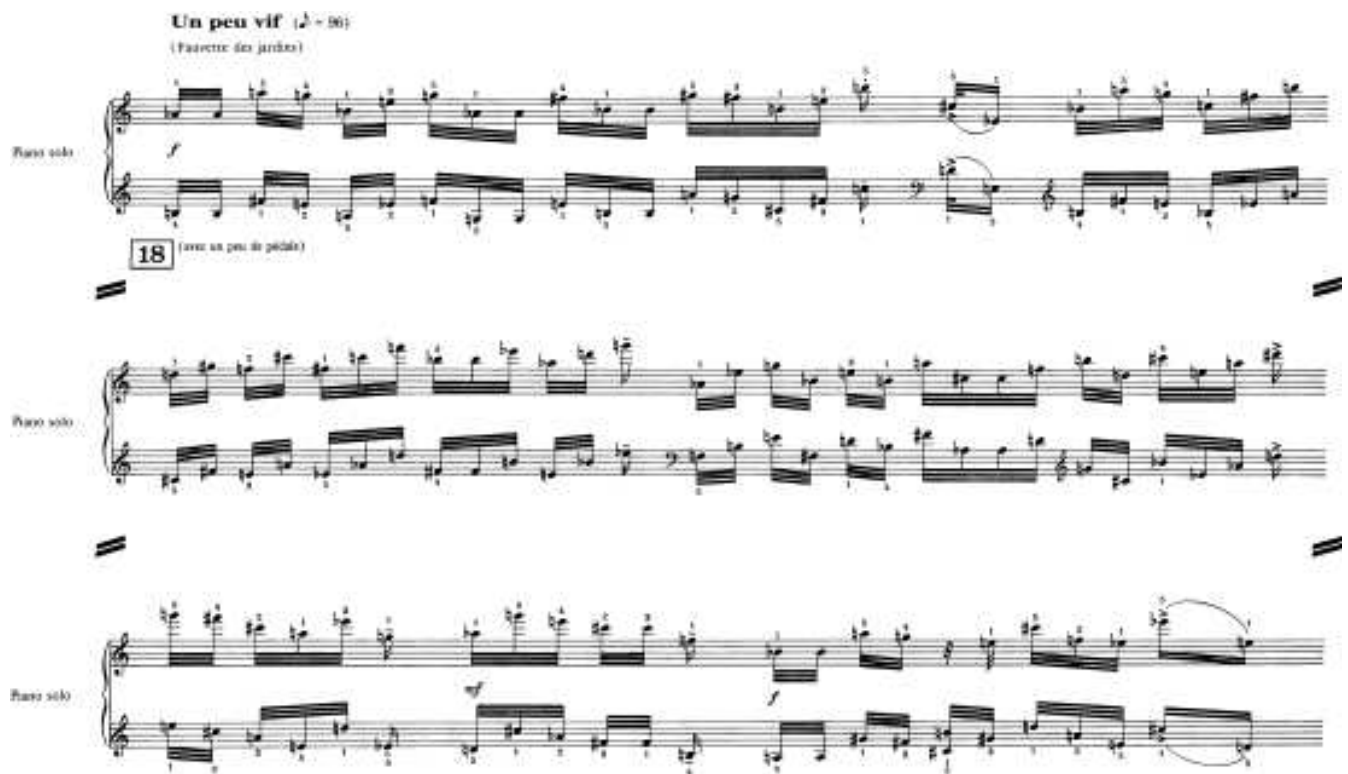


Рисунок 3.9 - «Город в вышних», фрагмент фортепианной каденции.

На наш взгляд, подобное письмо, как и каденции «вне темпа» сочинения «Витраж и птицы» содействуют большей исполнительской свободе пианиста, включении импровизационного начала. Благодаря ослаблению акцента на внешней изобразительности достигается тот самый необходимый баланс между общим и частным, что способствует более широкому охвату исполнительского мышления.

Итак, резюмируя вышесказанное, отметим следующее. Рояль в оркестровых сочинениях Мессиана мыслится как сольный инструмент, ему отводится объемный музыкальный материал: в первую очередь, это многочисленные фортепианные каденции и даже сольные части («Из ущелий к звездам»). В них подчеркивается виртуозность солиста, способность «конкурировать» с оркестром. В связи с этим возникает аналогия с жанром фортепианного концерта, в котором пианист – яркий и харизматичный исполнитель.

В то же время использование фортепиано как части целого диктует умение быть оркестровым музыкантом, способным подчиняться дирижеру, соотносить

звучание своего инструмента с другими, совместно выполнять драматургические, темпо-ритмические, артикуляционные, штриховые, динамические задачи.

Наибольшая сложность в оркестровых сочинениях Мессиана связана с метроритмом. Для пианиста это означает умение играть свою партию ритмически точно, сообразно движениям дирижера, особенно в эпизодах абсолютной ритмической независимости партий; способность быстро переключаться с одного темпа на другой, в частности, в местах перехода с оркестровых эпизодов на сольные.

Артикуляционные задачи решаются, исходя из функций инструмента. Именно при их решении вопрос знания партий других инструментов и свободного ориентирования в партитуре встает наиболее остро. Места артикуляционного единства (имитация звучания гамелана, политембровая имитация птичьего возгласа) требуют «синхронизации» с инструментами, совместного понимания воплощаемого образа. Наоборот, при противопоставлении фортепиано оркестру артикуляционная индивидуальность рояля должна становиться более «выпуклой» и рельефной.

В отношении фортепианной громкостной динамики в оркестровых сочинениях наблюдается явное смещение динамической шкалы в сторону градаций *forte* (*f* – *ff* – *fff*), что требует от пианиста смелой пальцевой атаки различной силы, но без форсирования звука. Невероятно усиливается значение фортепианной педали: наряду с различными техниками педализации особенный смысл приобретает «долгая» педаль, в результате которой возникает напластование различных гармоний, а также начинают резонировать струны под воздействием звучания других инструментов. Наряду с умелым владением разнообразных приемов педализации, необходим особый слуховой контроль в области создаваемого красочно-обертонового поля.

Несомненно, интерпретация оркестровых сочинений зависит от дирижера; о максимальном проявлении индивидуальности пианиста можно говорить лишь в его сольных каденциях и частях. В поиске солистом «манеры реализации» не следует пренебрегать записями оркестровых сочинений с И. Лорио, поскольку ее

игра является уникальным образцом аутентичного исполнения, что не раз было подчеркнуто самим композитором: «у меня есть выдающийся, изумительный, вдохновенный интерпретатор, чья блестящая техника и игра – попеременно мощная, легкая, движущаяся и красочная – *абсолютно* (курсив наш – С. Л.) подходят моим сочинениям»<sup>369</sup>.

---

<sup>369</sup> Qtd.in: Griffiths P. Yvonne Loriod, Pianist and Messiaen Muse, Dies at 86 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?_r=0) (дата обращения: 09.05.2015).

## Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы.

Фортепиано действительно проявляет себя в музыке Мессиана как универсальный инструмент. Композитор использует его в сольных, камерно-вокальных, камерно-инструментальных и оркестровых сочинениях. Последние наилучшим образом выявляют универсальную сущность фортепиано: в оркестре оно проявляет себя как солист, как участник ансамбля и как часть оркестрового целого.

Трактовка фортепиано является «индикатором» эволюции идейно-образной сферы творчества Мессиана. Так, в период становления композиторского языка в сочинениях первой половины 30-х годов, в русле традиционных представлений о характере и функциях инструмента, подчеркивается певучесть рояля, его струнно-резонирующие качества.

В вокальных циклах второй половины 30-х годов «Поэмы для Ми» и «Песни земли и неба», написанных в символично-религиозном ключе с элементами сюрреализма, велика роль полифонического начала: в партии рояля используются хоральная фактура, элементы фуги, токкаты, канонов, секвенций. Фортепиано, таким образом, представляется как камерный вариант органа и выражает самые различные состояния: от прославления, благодарения до решительности, ужаса, отчаяния. В сочинениях уделяется внимание изобразительности, красочности, конкретизации образов, что в наибольшей степени начнет проявляться далее.

Композиции первой половины 40-х годов характеризуются религиозными идеями, второй половины 40-х — отличаются экзотической тематикой, в произведениях этого десятилетия обнаруживается максимальный уход в Мессиана в сюрреалистическую сферу. Фортепиано апеллирует к живописности природных явлений, событиям космического масштаба, имитации птичьего пения, различных инструментов и звуков, что подчеркивается поэтическим текстом в духе сюрреализма (в «Ярави») и многочисленными авторскими указаниями в нотном тексте. В связи с этим происходит необычайное расширение

артикуляционного и динамического спектров, приемов использования педали. Трактовка фортепиано варьируется в широком диапазоне от инструмента абсолютно безударного (как, к примеру, при авторском указании *misterioso*, воплощающем нечто ирреальное) до нарочито ударного (о чем часто свидетельствует ремарка *martelé*, применяемая для выражения неистовости и обозначающая максимальную силу атаки у Мессиана). Однако, подобное разнообразие эмоциональных состояний, заложенных в фортепианной партии сольных и ансамблевых сочинений композитора, для партии рояля в оркестровой музыке не характерно. Фортепиано в оркестре мыслится как яркий концертный инструмент с экстравертным, виртуозным материалом.

В сочинениях кризисного периода 1949-1952 гг. рояль выступает полем для экспериментов. Мессиан ведет разработки в области строгой организации различных систем музыкальной ткани: звуковысотной, ритмической, динамической, а также периодичности атак, максимально подробно прописывая каждый элемент фактуры, что, в итоге, приводит его к созданию мультипараметровой композиции.

С 1953 года в творчестве Мессиана утверждается птичья тематика, происходит непрерывное совершенствование приемов и техники выражения птичьих голосов средствами фортепиано. Во всех последующих сочинениях наряду с имитацией птичьего пения доминируют категории цвета, ритма, в некоторых произведениях («Цвета Града Небесного», «Город в вышних») прибавляется хорал как религиозный аспект, идущий от первого периода. Ударно-сонорная трактовка фортепиано становится преобладающей.

Известно, что Мессиан придавал категории цвета очень большое значение. Рояль, в силу своей гармонической природы, является наиболее подходящим инструментом при реализации цветовых представлений композитора. В совокупности с наделением фортепиано функциями, связанными с изображением различных природных явлений, голосов и звуков, клавишный инструмент в вокальных циклах играет роль красочной декорации, что с наибольшей полнотой отразилось в вокальном цикле «Ярави».

Фортепиано наилучшим образом репрезентирует ритмические техники композитора. Ритмические каноны, ритмические педали, вбирающие в себя все элементы ритмической системы Мессиана, часто неотъемлемы от гармонической составляющей, а точнее, от наложения гармонических педалей. Композитор использует эти приемы для создания впечатления «остановившегося» времени, выражения идеи вечного.

Рояль также является для Мессиана незаменимым инструментом в области тембровой индивидуализации птичьих голосов, что достигается композитором с помощью использования разнообразного гармонического наполнения, индивидуализированной ритмики, особенно изощренной педализации, огромного спектра артикуляционных приемов, регистрового и динамического диапазонов.

Все эти функции формируют в зрелом периоде звукоизобразительный, красочный, сонорный образ рояля. В камерно-ансамблевом и оркестровом творчестве прослеживается яркая тенденция противопоставления фортепианного тембра другим инструментам либо оркестру, что может выражаться в абсолютной контрастности партий, а также в преобладании горизонтального соединения тембров над вертикальным (самый яркий пример – Пьеса для фортепиано и струнного квартета).

Удивительно все-таки, как, сохранив преемственность предшествующих поколений, совершенно обойдя стороной радикальные идеи подготовленного фортепиано, композитор в то же время совершает много открытий в области фортепианного звучания, наделяет инструмент новыми достоинствами. Мы видим, насколько рояль – многоликий инструмент в понимании Мессиана, средствами которого композитор выражает религиозные образы, идеи вечного, явления природы, красочный пейзаж, пение птиц. Это требует от исполнителя обостренного ощущения туше, тончайших градаций прикосновений и мускульных ощущений, утонченного слышания многотембровой специфики.

Мессиановское понимание фортепиано стало основой для дальнейшего использования этого инструмента в творчестве учеников французского мастера (П. Булеза, Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена) и его последователей (Х. Бертовисл).

### Список литературы

1. *Акопян, Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 255 с.
2. *Акопян, Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян; науч. ред. Е. М. Двоскина. – М. : Практика, 2010. – 855 с.
3. *Алеев, В. В.* Фортепианное творчество О. Мессиана : дис. ... канд. иск : 17.00.02 / Алеев Виталий Владимирович. – М., 1992 – 213 с.
4. *Алексеев, А. Д.* История фортепианного искусства. Ч.3 / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1982. – 286 с.
5. *Благой, Д. Д.* Искусство камерного ансамбля и музыкальный процесс / Д. Д. Благой // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / ред.-сост. К. Х. Аджемов. – М. : Музыка, 1979. – С.5-31.
6. *Благой, Д. Д.* Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования / Д. Д. Благой // Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / сост. Р. Р. Давидян. – Вып. 2. – Сб. 15. – М. : Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1996. – С. 10-26.
7. *Борев, Ю. Б.* Эстетика : учебник / Ю. Б. Борев. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.
8. *Бретон, А.* Второй манифест сюрреализма / А. Бретон; пер. С. А. Исаева // Антология французского сюрреализма 20-х годов / Сост., комм., пер. С. А. Исаева и Е. Д. Гальцовой. – М. : ГИТИС, 1994. – С. 290–342.
9. *Бретон, А.* Манифест сюрреализма / А. Бретон; пер. Л. Г. Андреева и Г. П. Косикова // Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 40–73.
10. *Бычков, В. В.* Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.

11. *Виноградова, В. С.* Визуализация художественного пространства в произведениях О. Мессиана (на примере циклов «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», «Квартет на конец времени», «Каталог птиц») : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Виноградова Вера Сергеевна. – Саратов, 2013. – 25 с.
12. *Волков, А.* Стенографист вечности : Оливье Мессиан / А. Волков //Музыкальная жизнь. – 2003. – №7. – С.27-29.
13. *Гаккель, Л. Е.* Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Е. Гаккель – 2-е изд., доп. – Л. : Советский композитор, 1990. – 288 с.
14. *Готлиб, А. Д.* Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 94 с.
15. *Гуляницкая, Н. С.* Введение в современную гармонию : учебное пособие / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
16. *Екимовский, В. А.* Оливье Мессиан : Жизнь и творчество / В. А. Екимовский. – М. : Советский композитор, 1987. – 304 с.
17. *История зарубежной музыки : учебник для музыкальных вузов. Начало XX века – середина XX века / сост. и общая ред. В. В. Смирнова. Вып.6. – СПб. : Композитор, 1999. – 630 с.*
18. *Когоутек, Ц.* Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 358 с.
19. *Колмогорова, Н. В.* Музыкальная форма в творчестве О.Мессиана (оркестровые сочинения) /Н. В. Колмогорова. – М., 1997. – 45 с. – Деп. в НИО Информкультура Российской гос. б-ки 20.10.97, № 3145.
20. *Кокорева, Л. М.* Клод Дебюсси / Л. М. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 496 с.
21. *Кокорева, Л. М.* Оливье Мессиан // История зарубежной музыки. XX век / Л. М. Кокорева; отв.ред. Н. А. Гаврилова. – М. : Музыка, 2005. – С.331-352.
22. *Корниенко, Е. Ю.* Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX-XX веков : автореф. дис. ... канд. иск. :17.00.02 / Корниенко Елена Юрьевна. – Саратов, 2011. – 173 с.

23. *Кривицкая, Е. Д.* Мессиян и орган / Е. Д. Кривицкая // Буклет к 100-летию со дня рождения Оливье Мессиаана : сб. ст. междунар. науч. конф., сост. Л. С. Аваев. – М. : изд-во МГК, 2009. – С. 31-34.
24. *Кривицкая, Е. Д.* Музыка Франции : век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр / Е. Д. Кривицкая. – М.-СПб. : Центр ГИ, 2012. – 336 с.
25. *Куликова, И. В.* Фортепиано в камерных ансамблях И.Стравинского (на примере Сюиты из «Истории солдата» и Концертного дуэта) / И. В. Куликова // Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство/ сост. Р. Р. Давидян. – Вып. 2. – Сб. 15. – М. : Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1996. – С. 106-119.
26. *Кулыгина, Н. А.* Звук-цвет и «ослепляющее восхищение» / Н. А. Кулыгина // Musicus. – 2009. – №1. – С. 19-25.
27. *Кулыгина, Н. А.* Опера «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиаана : особенности воплощения замысла : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кулыгина Надежда Александровна. – СПб., 2012. – 275 с.
28. *Куницкая, Р. И.* О ритме и гармонии в творчестве О.Мессиаана / Р. И. Куницкая // Проблемы высотной и ритмической организации музыки : сб тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 50. – М. : ГМПИ, 1980. С. 100-119.
29. *Куницкая, Р. И.* Французские композиторы XX века : очерки / Р. И. Куницкая. – М. : Советский композитор, 1990. – 208 с.
30. *Кюрегян, Т. С.* Двадцать взглядов на Младенца Иисуса в аспекте музыкального формообразования у Мессиаана / Т. С. Кюрегян // Век Мессиаана : сборник статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – С.47-96.
31. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII-XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
32. *Лонг, М.* За роялем с Дебюсси / М. Лонг; пер. с фр. Ж. Я. Грушанской, под ред. Е. Ф. Бронфин. – М. : Советский композитор, 1985. – 158 с.

33. *Лонг, М.* Французская школа фортепиано / М. Лонг // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / вст. статья, сост., общ. ред. С. М. Хентовой. – М.-Л. : Музыка, 1966. С.208-235.
34. *Лопушанская, С. М.* Мессиан об исполнении : к проблеме аутентичной передачи музыки композитора / С. М. Лопушанская // Музыковедение. – 2013. – №9. – С. 40-45.
35. *Лопушанская, С. М.* Оливье Мессиан – поэт : образный строй вокальных сочинений композитора / С. М. Лопушанская // Гнесинская научная школа – XXI век : Сборник трудов 186 (4). – М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. – С. 110-127.
36. *Лопушанская, С. М.* Роль фортепиано в вокальном цикле «Ярави» О.Мессиана / С. М. Лопушанская // Исследования молодых музыковедов : сборник статей. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 188-195.
37. *Лопушанская, С. М.* Средства исполнительской интерпретации и задачи пианиста в камерно-инструментальной музыке О. Мессиана / С. М. Лопушанская // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2015. – № 2. – С. 39-48.
38. *Лопушанская, С. М.* Трактовка фортепиано в камерно-вокальных сочинениях Мессиана начала 1930-х годов / С. М. Лопушанская // Исследования молодых музыковедов. Реформы музыкального образования глазами студентов : сб.статей по материалам Международной конференции аспирантов и студентов 28-29 марта 2013 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2013. – С. 183-191.
39. *Лопушанская, С. М.* Фортепиано в камерно-инструментальных О. Мессиана / С. М. Лопушанская / Музыковедение. – 2015. – № 5. – С. 9-17.
40. *Лопушанская, С. М.* Фортепиано в оркестровых сочинениях О.Мессиана / С. М. Лопушанская / Музыка и время. – 2014. – №12. – С. 41-48.
41. *Лузум, Н. Я.* Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве (на прим. соч. М. П. Мусоргского) : науч.-метод. разработ. для преподавателей и студентов муз. вузов / Н. Я. Лузум. – Н.Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1992. – 137 с.

42. Лузум, Н. Я. Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации. Возможности достижения единства исполнительских представлений певца и концертмейстера : лекции по курсу «Теория и история исполнительства» / Н. Я. Лузум. – Казань : КГК, 1992. – 50 с.
43. Маккиннон, Л. Игра наизусть / Л. Макиннон; пер. с англ., вст. ст. и ком. Ф. Соколова. – М. : Классика-XXI, 2004. – 152 с.
44. Мелик-Пашаева, К. Л. Творчество О. Мессиана / К. Л. Мелик-Пашаева. – М. : Музыка, 1987. – 208 с.
45. Мелик-Пашаева, К. Л. «Турангалила-симфония» О. Мессиана / К. Л. Мелик-Пашаева // Музыкальный современник : сборник статей / сост. С.С. Зив. – Вып.4. – М. : Советский композитор, 1983. С.201-230.
46. Мессиан, О. Техника моего музыкального языка / О. Мессиан; пер. и ком. М. Н. Чебуркиной; науч. ред. Ю. Н. Холопова. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. – 124 с.
47. Мессиан, О. «Вечная музыка цвета...». Речь на конференции в Нотр-Дам / О. Мессиан; пер. и прим. Е. Д. Кривицкой // Музыкальная академия. – 1999. – №1. – С. 233-235.
48. Мильштейн, Я. И. По следам бесед со Святославом Рихтером [Электронный ресурс] / Я. И. Мильштейн. – Режим доступа : <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Milstein/05.php>
49. Молоткова, В. А. Специфика фортепианного стиля Оливье Мессиана на примере цикла «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» / В. А. Молоткова // Произведения композиторов XX века : Вопросы интерпретации. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского / ред.-сост. В. Л. Гинзбург. – Сб.13. – М. : Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1996. – С.22-39.
50. Мур, Д. Певец и аккомпаниатор / Д. Мур; пер. с англ. И. Г. Авалиани, И. В. Париной; предисл. В. Н. Чачавы. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
51. Оленев, М. Г. Из истории западноевропейского фортепианного квинтета конца XVIII-XIX века / М. Г. Оленев // Научные труды Московской государственной

- консерватории имени П. И. Чайковского. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / сост. Р. Р. Давидян. – Вып. 2. – Сб. 15.– М. : Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1996. – С. 134-152.
52. *Оннегер, А.* О музыкальном искусстве /А. Онеггер; пер. с фр./коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л. : Музыка, 1979. – 264 с.
53. *Прейсман, Э. М.* Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVIII–XX веков / Э. М. Прейсман. – Красноярск : Красноярский гос. ун-т, 2002. – 253 с.
54. *Пуленк, Ф.* Я и мои друзья / Ф. Пуленк; вст. ст., примеч. и общ. ред. Г. Т. Филенко. – Л. : Музыка, 1977. – 159 с.
55. *Раабен, Л. Н.* Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки : исследование / Л. Н. Раабен. – Л. : Советский композитор, 1986. – 200 с.
56. *Рощина, Т. А.* Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования на примере К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиана : дис. ... канд. иск : 17.00.02 / Рощина Татьяна Александровна. – Киев, 1991. – 194 с.
57. *Рудник, О. Л.* Образы священного писания в творчестве Мессиана : дис. ... канд.иск. : 17.00.02 / Рудник Ольга Леонидовна. – М., 1999. – 155с.
58. *Савенко, С. И.* Мир Стравинского : монография / С. И. Савенко. – М. : издательский дом «Композитор», 2001. – 328 с.
59. *Симонянц, Е. М.* Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI столетий : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Симонянц Елена Михайловна. – М., 2014. – 209 с.
60. *Словарь музыкальных терминов* / сост. Е. А. Яных. – М. : АСТ, 2009. – 320 с.
61. *Стравинский, И. Ф.* Диалоги / И. Ф. Стравинский. – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.
62. *Стравинский, И. Ф.* Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский. – Л. : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 276 с.
63. *Теория современной композиции* : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.

64. *Фейнберг, С. Е.* Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Классика – XXI, 2003. – 340 с.
65. *Филенко, Г. Т.* Французская музыка первой половины XX века : очерки / Г. Т. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 231 с.
66. *Хаймовский, Г. С.* Некоторые обозначения темповых и агогических обозначений Дебюсси / Г. С. Хаймовский // Как исполнять импрессионистов / Сост., вст статья О. В. Невская. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2008. – С. 29-57.
67. *Хаймовский, Г. С.* Оливье Мессиан в моей жизни / Г. С. Хаймовский. – N.Y. : Liberty, 2009. – 273 с.
68. *Ховат, Р.* Дебюсси и фортепиано / Р. Ховат // Музыкальная академия. – 2012. – № 3. – С. 166-170.
69. *Холопов, Ю. Н.* Ритмические формы у Мессиана (по материалам лекций)/ Ю. Н. Холопов // Век Мессиана : сборник статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – С. 97-134.
70. *Холопов, Ю. Н.* Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность : сборник статей. – Вып. 7. – М. : Музыка, 1971. – С. 247-293.
71. *Царегородцева, Л. М.* Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Царегородцева Любава Михайловна. – Тамбов, 2005. – 172 с.
72. *Цареградская, Т. В.* Время и ритм в музыке второй половины XX века : О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис : дис... докт. иск. 17.00.02 / Цареградская Татьяна Владимировна. – М., 2002. – 359 с.
73. *Цареградская, Т. В.* Время и ритм в творчестве О. Мессиана / Т. В. Цареградская. – М. : Классика-XXI, 2002. – 376 с.
74. *Чайкин, С. Г.* Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Чайкин Сергей Германович. – Новосибирск, 2008. – 254 с.

75. *Чинаев, В. П.* Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков : автореф. дис. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Чинаев Владимир Петрович. – М., 1995. – 48 с.
76. *Чинаев, В. П.* Мессиян и фортепиано / В. П. Чинаев // Буклет к 100-летию со дня рождения Оливье Мессиаэна : сб. ст. междунар. науч. конф., сост. Л. С. Аваев. – М. : изд-во МГК, 2009. – С. 35-39.
77. *Шнеерсон, Г. М.* Французская музыка XX века / Г. М. Шнеерсон. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1970. – 623 с.
78. *Benitez, V.* Olivier Messiaen : A Research and Information Guide / V. Benitez. – N.Y. : Routledge Publishing, 2008. – 334 p.
79. *Berman, G.* Synesthesia and the Arts / G. Berman // *Leonardo*. – Vol. 32. – № 1. – 1999. – P. 15-22.
80. *Bernard, J. W.* Colour / J. W. Bernard // *The Messiaen Companion* / ed. by P. Hill. – London : Faber and Faber, 2008. – P.203-219.
81. *Boivin, J.* La classe de Messiaen / J. Boivin. – Paris : Christian Bourgois Editeur, 1995. – 482 p.
82. *Boulez, P., Benjamin, G., Hill, P.* Messiaen as Teacher / P. Boulez, G. Benjamin, P. Hill // *The Messiaen Companion*. – London : Faber and Faber, 2008. – P. 266-282.
83. *Bruhn, S.* Images and ideas in modern French piano music : the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen / S. Bruhn. – N.Y. : Pendragon Press , 1997. – 425 p.
84. *Bruhn, S.* Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation : Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s / S. Bruhn. – Hillsdale, N.Y. : Pendragon Press, 2007. – 296 p.
85. *Bruhn, S.* Messiaen's Explorations of Love and Death : Musico-Poetic Signification in the "Tristan Trilogy" and Three Related Song Cycles / S. Bruhn. – Hillsdale, N.Y. : Pendragon Press, 2008. – 288 p.
86. *Bruhn, S.* Messiaen's Interpretations of Holiness and Trinity : Echoes of Medieval Theology in the Oratorio, Organ Meditations, and Opera / S. Bruhn. –Hillsdale, N.Y. : Pendragon Press, 2008. – 229 p.

87. *Davidson, A. E.* Olivier Messiaen and the Tristan Myth / A. E. Davidson. Westport : Praeger, 2001. – 144 p.
88. *Dingle, C. P.* The life of Messiaen / C. P. Dingle. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – 261 p.
89. *Dingle, C. P.* Messiaen's Final Works / C. P. Dingle. – Farnham : Ashgate, 2013. – 369 p.
90. *Fallon, R.* The record of realism in Messiaen's bird style / R. Fallon // Olivier Messiaen : music, art and literature. – Aldershot : Ashgate, 2007. – P. 115-136.
91. *Golée, A.* Rencontres avec Olivier Messiaen / A. Golée. – Paris : René Julliard, 1960. – 281 p.
92. *Griffiths, P.* Modern Music and After / P. Griffiths. – 3rd ed. – N.Y. : Oxford University Press, 2011. – 456 p.
93. *Griffiths, P.* Olivier Messiaen and the Music of Time / P. Griffiths. – London : Faber and Faber, 1985. – 274 p.
94. *Griffiths, P.* Yvonne Loriod, Pianist and Messiaen Muse, Dies at 86 [Электронный ресурс] // New York Times. – 2010. – May 18. – Режим доступа : [http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?_r=0).
95. *Halbreich, H.* Olivier Messiaen / H. Halbreich. – Paris : Fondation SACEM, 1980. – 532 p.
96. *Harcourt, R. d', Harcourt, M. d'.* La Musique des Incas et ses survivances / R. d' Harcourt, M. d' Harcourt. – Paris : P. Geuthner, 1925. – 2 vol.
97. *Healey, G.* Messiaen – bibliophile / G. Healey // Olivier Messiaen : music, art and literature. Aldershot : Ashgate, 2007. – P.159-172.
98. *Healey, G.* Messiaen's Musical Techniques : The Composer's View and Beyond / G. Healey. – Burlington : Ashgate, 2013. – 205 p.
99. *Hill, P.* Interview with Yvonne Loriod / P. Hill / The Messiaen Companion / Ed. by P. Hill. – London : Faber and Faber, 2008. – P. 283-303.
100. *Hill, P.* Messiaen recorded : the Quatre Etudes de rythme / P. Hill // Olivier Messiaen : music, art and literature. – Aldershot : Ashgate, 2007. – P. 79-90.

101. *Hill, P., Simeone, N. Messiaen / P. Hill, N. Simeone.* – New Haven and London : Yale University Press, 2005. – 435 p.
102. *Hill, P., Simeone, N. Olivier Messiaen : Oiseaux exotiques / P. Hill, N. Simeone.* – Aldershot : Ashgate, 2007. – 128 p.
103. *Hsu, M. Olivier Messiaen, the musical mediator : a study of the influence of Liszt, Debussy, and Bartók / M. Hsu.* – Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 1996. – 183 p.
104. *Johnson, R. S. Messiaen / R. S. Johnson.* – London : Dent, 1975. – 221 p.
105. *Johnson, R. S. Rhythmic Technique and Symbolism in the Music of Olivier Messiaen / R. S. Johnson // Messiaen's Language of Mystical Love / Ed. by S. Bruhn.* – N. Y. : Garland, 1998. – P. 121-139.
106. *Kopp, D. Aspects of compositional organization and stylistic innovation in *Petites Esquisses d'oiseaux* / D. Kopp // Messiaen Perspectives : Techniques, Influence and Reception / Ed. by C. Dingle and R. Fallon.* – Vol. 2. – Aldershot : Ashgate, 2013. – P. 51-76.
107. *Kraft, D. Birdsong in the Music of Olivier Messiaen / D. Kraft.* – London : Arosa Press, 2013. – 406 p.
108. *Langham Smith, R., Potter, C. French music since Berlioz / R. Langham Smith, C. Potter.* – Aldershot : Ashgate, 2006. – 363 p.
109. *Loriod-Messiaen, Y. Étude sur l'œuvre pianistique d'Olivier Messiaen / Y. Loriod-Messiaen // Portrait (s) d'Olivier Messiaen / Ed. C. Massip.* – Paris : Bibliothèque nationale de France, 1996. – P. 75-160.
110. *Louvier, A. Olivier Messiaen, le rythme et la couleur / A. Louvier // Portrait (s) d'Olivier Messiaen / Ed. C. Massip.* – Paris : Bibliothèque nationale de France, 1996. – P. 47-60.
111. *Maas, S. The reinvention of religious music / S. Maas.* N.Y. : Fordham University Press, 2009. – 229 p.
112. *Manning, J. The Songs and Song Cycles / J. Manning // The Messiaen Companion / Ed. by P. Hill.* – London : Faber and Faber, 2008. – P. 105–156.
113. *Mari, P. Olivier Messiaen / P. Mari.* – Paris : Seghers, 1965. – 176 p.

114. *McCalla, J.* Twentieth-Century Chamber Music / J. McCalla. – N. Y. : Routledge, 2003. – 284 p.
115. *Messiaen, O.* Concert à quatre : partition. / O. Messiaen. – Paris : Alphonse Leduc, 2003. – 143p.
116. *Messiaen, O.* Conférence de Bruxelles / O. Messiaen. – Paris : Alphonse Leduc, 1960. – 14 p.
117. *Messiaen, O.* Couleurs de la Cité Céleste : partition. / O. Messiaen. – Paris : Alphonse Leduc, 1966. – 73 p.
118. *Messiaen, O.* Des Canyons aux Étoiles.. : partition. / O. Messiaen. – Vol.1. – Paris : Alphonse Leduc, 1978. – 151 p.
119. *Messiaen, O.* La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ : partition / O. Messiaen. – Vol. 1. – Paris : Alphonse Leduc, 1972. – 166 p.
120. *Messiaen, O.* La Ville d'En-Haut : partition / O. Messiaen. – Paris : Alphonse Leduc, 1994. – 40 p.
121. *Messiaen, O.* Music and color : conversations with Claude Samuel / O. Messiaen; translated by E. T. Glasow. – Portland : Amadeus Press, 1994. – 296 p.
122. *Messiaen, O.* Quatuor pour la Fin du Temps : partition / O. Messiaen. – Paris : Durand, 1942. – 52 p.
123. *Messiaen, O.* Oiseaux Exotiques : partition / O. Messiaen. – Vienna : Universal Edition, 1960. – 86 p.
124. *Messiaen, O.* Technique de mon langage musical / O. Messiaen. – Vol.1. – Paris : Alphonse Leduc, 1944. – 71 p.
125. *Messiaen, O.* Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie / O. Messiaen. – T. 2. – Paris : Alphonse Leduc, 1995. – 530 p.
126. *Messiaen, O.* Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie / O. Messiaen. – T.3. – Paris : Alphonse Leduc, 1996. – 407 p.
127. *Messiaen, O.* Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie / O. Messiaen. – T.4. – Paris : Alphonse Leduc, 1997. – 203 p.
128. *Messiaen, O.* Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie / O. Messiaen. – T. 5. Vol. 2. – Paris : Alphonse Leduc, 2000. – 655 p.

129. *Messiaen, O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* / O. Messiaen. –T.7. – Paris : Alphonse Leduc, 2002. – 334 p.
130. *Messiaen, O. Trois Petites Liturgies de la Présence Divine : partition* / O. Messiaen. – Paris : Durand, 1952. – 216 p.
131. *Messiaen, O. Un vitrail et des oiseaux : partition* / O. Messiaen. – Paris : Alphonse Leduc, 1992. – 80 p.
132. *Messiaen, O., Loriod-Messiaen, Y. Ravel : Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel* / O. Messiaen, Y. Loriod-Messiaen; translated by P. Griffiths. – Paris : Durand, 2005. – 106 p.
133. *Nichols, R. Messiaen* / R. Nichols. – London : Oxford University Press, 1975. – 79 p.
134. *Nichols, R. Messiaen's Le Merle noir : The Case of a Blackbird in a Historical Pie* / R. Nichols // *The Musical Times*. – № 129. – London : The Musical Times Publications Ltd, 1988. – P. 648-650.
135. *Niecks, F. Frederick Chopin, as a man and musician* / F. Niecks. – Reprint of the 1902 ed. – Vol. 2. – Whitefish : Kessinger Publishing, 2004. – 384 p.
136. *Osten, S. My collaboration with Olivier Messiaen and Yvonne Loriod on Harawi* / S. Osten // *Messiaen Perspectives : Sources and Influences*/ Ed. by C. Dingle. – Vol.1. – Farnham : Ashgate, 2013. – P. 101-122.
137. *Peterson, L. Messiaen and Surrealism : A Study of His Poetry* / L. Peterson // *Messiaen's Language of Mystical Love* / Ed. by S. Bruhn. – N. Y. : Garland, 1998. – P. 215–224.
138. *Plé, S. Les Concerts : Société Nationale (28 mars), S.M.I. (25 mars)* / S. Plé // *Le courrier musical*. –1931. – 15 April. – P. 261-262.
139. *Pople, A. Messiaen : Quatuor Pour la Fin Du Temps* / A. Pople. – Cambridge & N.Y. : Cambridge University Press, 1998. – 115 p.
140. *Pople, A. Messiaen's Musical Language : an Introduction* / A. Pople // *The Messiaen Companion* / Ed. by P. Hill. – London : Faber and Faber, 2008. – P. 15–50.

141. *Rae, C.* Messiaen and the Romantic Gesture : Contemplations on his Piano Music and Pianism / C. Rae // *Messiaen Perspectives : Sources and Influences* / Ed. by C. Dingle. – Vol.1. – Farnham : Ashgate, 2013. – P. 235-256.
142. *Reverdy, M.* L'oeuvre pour orchestra d'Olivier Messiaen / M. Reverdy. – Paris : A. Leduc, 1988. – 183 p.
143. *Reverdy, M.* L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen / M. Reverdy. – Paris : A. Leduc, 1978. – 100p.
144. *Rischin, R.* For the End of Time : The Story of the Messiaen Quartet / R. Rischin. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 2003. – 167 p.
145. *Samuel, C.* Entretiens avec Olivier Messiaen / C. Samuel. – Paris : Pierre Belfond, 1967. – 236 p.
146. *Shenton, A.* Composer as performer, recording as text : notes towards a “manner of realization” for Messiaen’s music / A. Shenton // *Messiaen studies* / Ed. by R. Sholl. – Cambridge : Cambridge University Press, 2011. – P.168 - 187.
147. *Shenton, A.* Messiaen the Theologian / A. Shenton. – Farnham : Ashgate, 2010. – 290 p.
148. *Shenton, A.* Olivier Messiaen's System of Signs : Notes towards Understanding his Music / A. Shenton. – Aldershot : Ashgate, 2008. – 196 p.
149. *Steinitz, R.* Des canyons aux étoiles... / R. Steinitz // *The Messiaen Companion* / Ed. by P. Hill. – London : Faber and Faber, 2008. – P. 460-487.
150. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* – 2<sup>nd</sup> ed. – London : Macmillan, 2002. – 29 vol.
151. *Wilmotte, M.-H.* Le Merle Noir d'Olivier Messiaen [Электронный ресурс] / М.-Н. Wilmotte // *L'Education musicale.* – №563. – novembre-décembre 2009. – Режим доступа : [http://www.leducation-musicale.com/merle\\_noir.pdf](http://www.leducation-musicale.com/merle_noir.pdf)