

В. Екимовский

ОЛИВЬЕ  
МЕССИАН





ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

---

МАСТЕРА XX ВЕКА

*В. Екимовский*

**ОЛИВЬЕ  
МЕССИАН**

*Жизнь  
и творчество*



Предисловие Р. К Щедрина

Москва  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
1987

ББК 85.313(3)

Е 45

Составитель серии  
на общественных началах  
**И. Ф. ПРУДНИКОВА**

Рецензенты:  
**В. Н. БРЯНЦЕВА,**  
доктор искусствоведения,  
**Л. М. КОКОРЕВА,**  
кандидат искусствоведения

**Екимовский В.**

Е 45 **Оливье Мессиа́н: Жизнь и творчество.**— М.: Сов. композитор, 1987.—304 с., [8] л. ил.— (Зарубежная музыка. Мастера XX века).

В первой отечественной книге о жизни и творчестве современного французского композитора О. Мессиа́на (р. 1908) автор ее, кандидат искусствоведения В. Екимовский в доступной форме рассматривает ключевые произведения О. Мессиа́на, говорит о стиле и музыкальном языке композитора.

Е 490500000—048 419—86  
082(02)—87

ББК 85.313(3)

© Издательство «Советский композитор», 1987 г.

В прошлом году мне позвонила И. Прудникова — редактор книги об Оливье Мессiane, и сказала, что было бы славно, если бы я написал предисловие к первой в нашей стране монографии о классике французской музыки XX века. Я тогда не был готов к этому предложению. Но предстояло ехать в Канаду, на Конкурс пианистов имени Баха, где в числе членов жюри значился и Мессиан. До этого я никогда с ним не встречался и решил, что если такая личная встреча состоится, то она значительно облегчит мою задачу. Потому что судить о современном композиторе только по его партитурам и клавирам всегда гораздо более поверхностно и «всухомятку», нежели тогда, когда к этому добавляется привкус личных контактов и человеческое общение.

Действительно, в мае 1985 года мне довелось быть вместе с Мессианом членом жюри баховского конкурса, посвященного памяти Глена Гулда, и видеть его каждодневно рядом, по многу часов. Работа жюри запрограммирована была так, что те майские две недели мы были по сути неразлучны. Общались и молча, и словом, перебрасываясь репликами по ходу прослушивания, и языком жеста, междометиями. В перерывах за чашкой чая с печеньем, за трапезой на званом обеде, на приемах и пресс-конференциях, на торжественных церемониях-гала, наконец, без конца соревнуясь в вежливости, без усталости уступая дорогу в дверях друг другу подобно гоголевским персонажам.

На композитора он внешне вовсе не походил. (А как должен выглядеть ныне композитор?) Меня неустанно жгло желание найти сравнение его внешности и манеры поведения с нашими сегодняшними представлениями и мерками. (Существуют же такие игры, они очень популярны в некоторых странах, когда нужно отгадать профессию человека по его внешнему облику и поведению.) Вдруг меня осенило — Мессиан был похож на учителя географии в школе.

Он всегда был без галстука, в рубашке, воротник которой был аккуратно положен на отвороты пиджака, чуть мешковатые костюмы его сидели на нем свободно, словно были номером больше, в руках же всегда наличествовал широкий, мягкий, старомодный портфель... Когда он приходил на прослушивание, то о содержимом портфеля гадать не приходилось: там в черных матовых папках пребывали биографии и послужные списки участников конкурса, которыми дотошные организаторы снабдили нас в избытке, да подробнейшие оговоренные обязанности и права члена жюри, на составление которых оргкомитет тоже времени не пожалел. Что же находилось в портфеле в других случаях, так и осталось для меня тайной. Воображение уводило в даль:

там — карты далеких и неведомых стран, необитаемых островов, оазисов Аравийской пустыни и Гималаев...

Но не только длинные мешковатые пиджаки, рубашки «апаш» с отложными воротничками, мелкая, торопливая (всегда *Allegro*) походка дорисовывали в моем воображении черты учителя географии: в этом сравнении укрепляла и беспредельная аккуратность, педантичность во всем. К обязанностям своим члена жюри Мессиаан относился с серьезностью необычайной. Если бы существовал специальный приз за наилучшее выполнение своего «судейского» долга, его вне всякой бы конкуренции получил Мессиаан. Бюллетени он всегда сдавал последним, писал очень разборчиво, старательно, печатными буквами и карандашом. Тщательно и усердно стирал достававшейся из портфеля массивной резинкой какую-нибудь одну букву в замысловатой фамилии конкурсанта, если она разнилась в записи от произношения. Аккуратно записывал весь исполняемый репертуар, хронометраж, порядок, таил от чужих взоров свои листы. Все должны были ставить баллы тайно, но большинство, в силу своего характера, сразу же вручали их вырвавшейся из-под земли тощей девице, не скрывая своего отношения к услышанному. Мессиаан же делал это в высшей степени серьезно и таинственно, потому что так было записано в статусе соревнующихся.

На лацкане всех его костюмов, несхожих по цвету, но одинаковых по покрою (опять постоянство), всенепременно присутствовали три маленькие орденские розетки — красная, зеленая и синяя, свидетельствовавшие, что Мессиаан — кавалер высших наград Франции. Я пишу эти малые детали, так как, думается, черточки человеческого облика такого Музыкантища, коим является Оливье Мессиаан, безынтересны.

Держался всегда Мессиаан неприметно и совершенно просто. Он вовсе не походил на мэтра, на всемирно признанного корифея французской музыки. Он был обыкновенным человеком, обстоятельно делавшим свое дело, которое в момент нынешний заключалось во всепоглощающем внимании к баховскому конкурсу. Отдельной комнатой, которую организаторы конкурса выделили ему для отдыха как самому маститому члену жюри, он ни разу не воспользовался. Подчеркнуто не хотел никаких привилегий — был как все. И ясно было, что это его всегдашнее естество и сущность. На расстоянии скольких световых лет отстоит Мессиаан от разудалых шоу-менов и торгашей музыкальной индустрии, поминутно «расправляющих плечи» и «становящихся на цыпочки», чтобы казаться величественнее и значительнее? В нем явствовалась подлинность, что отличала всегда больших музыкантов и нынешней и ушедших эпох.

Общенье с Мессиааном было простым и легким, хотя найти в буквальной смысле слова общий язык нам оказалось не так уж легко. Большой частью удавалось кое-как объясняться на английском; иногда этот процесс облегчала своим переводом жена композитора — известная пианистка Ивонн Лорио, с которой они были неразлучны. Однажды, раздосадованный, он сказал мне: «Подумать только, отец мой был профессором английского языка, но вы видите, как скверно я говорю по-английски; мой сын, Паскаль, профессор русского, а я ни слова не знаю по-русски».

Самое запомнившееся и вершинное событие из череды тех дней — наша совместная встреча с канадскими композиторами в университете города Торонто. Она была организована заранее, с размахом, и многие музыканты страны прилетели на нее специально из других городов. Вел эту встречу знаменитый дипломат и писатель Джордж Игнатъев, в совершенстве владеющий четырнадцатью языками, в том числе и русским. Он представил Мессиаана и меня, сказал добрые и изящные слова в адрес каждого, а затем, по взаимной договоренности, нам

пришлось отвечать на одни и те же — подчеркиваю, одинаковые — вопросы.

Ответы Мессиаана запали своей откровенностью, прямоотой. И к этому диалогу он отнесся непоколебимо ответственно и серьезно, отвечал без тени рисовки. Один из вопросов — «Как вы сочиняете — за роялем или без него?» Вопрос, замечу, далеко не формальный: он касается не только особенностей метода работы, но и склада композиторского мышления, высвечивает и проясняет подход к технологической «кухне». Мессиаан сначала отшутился: «С тех пор, как Стравинский во всеуслышанье признался, что все сочиняет за роялем, я тоже не боюсь сказать, что многое сочинил за инструментом. Тем не менее, — добавил он, — немало пришло в голову и на прогулках, и в ванной, в поезде, где уютно. Но признание Стравинского дает мне смелость не скрывать своих взаимоотношений с роялем».

Примечательные слова произнес Мессиаан в ответ на вопрос, не мешает ли ему, как композитору, педагогическая и концертная деятельность, общественные — как мы говорим — обязанности. «Если мне удастся три месяца в году заниматься только сочинением музыки и больше ничем — совсем ничем! — то я считаю, что прожил этот год как композитор. Если же я отдал сочинению хотя бы два месяца и три недели — значит, я этот год потерял. Ибо три месяца — тот минимум, который необходим, чтобы соответствовать своей принадлежности к высокому цеховому имени — композитор. А в этом случае мне не мешает ни то, что я каждую неделю по воскресеньям играю в церкви на органе, ни выступления в фортепианных дуэтах с женой, ни занятия со студентами в классе сочинения Парижской консерватории, ни участия в работе жюри, ни гастрольные путешествия».

Многие из нас (да и я тоже) интуитивно чувствуют, что для сочинения музыки нужно на какое-то время вырваться из круга повседневных дел и забот, как бы соскакать с того суетного дьявольского кольцевого маршрута, в котором подчас замыкаются наши будни. И перманентное затворничество не только невозможно, но и губительно. А как продолжительна должна быть остановка? Где эта искомая цифра? Три месяца, которые определил для себя Мессиаан — человек, далекий от крайностей, — представляются мне сегодня оптимальной формулой жизни и творчества композитора.

Затрагивались в тот день многие «гамлетовские» вопросы и художественного, и житейского смысла. Каждый ответ был очень примечателен для Мессиаана. Так, на вопрос, что означает для него возраст, как меняют жизнь годы, он ответил: «Сейчас у меня в кармане уже пять пар очков, необходимых в разных случаях. Одни — для рояля, другие — для органа, третьи для того, чтобы писать, четвертые — чтобы читать, пятые для улицы. В этом отношении становиться старше очень неприятно!» Приведу еще один ответ, показавшийся мне весьма насущным. Один из канадских коллег спросил, что мы считаем самым важным из случившегося в развитии музыки на нашем веку. Мессиаан и тут был верен себе: «Не случилось ровным счетом ничего. Музыка всегда ждет нового гения».

Надеюсь, что рассказанное мною поможет читателям, как помогло и мне, по-человечески и по-музыкантски лучше постичь Оливье Мессиаана.

Как композитор он открывался мне постепенно. Словно пейзаж, который видишь с палубы парохода, приближаясь из открытого моря к берегу. Сначала начинаешь различать, скорее даже угадывать, очертания гор, садов, дорог, строений; затем одни предположения прорисовываются в реальность, другие оказываются лишь игрой воображения: то, что казалось горой, превращается в облако, мыс — в набе-

режную и так далее. Вот так и у меня менялось, проявляясь, как на фотографии, восприятие музыки Мессиаана. При первом знакомстве его сверхпоследовательность в отборе средств, в способах выражения своей мысли, в обращениях с тембрами и регистрами — все это настораживало, оставляло безучастным, не увлекало. Чем больше я слушал его сочинения, и в частности органные и фортепианные, тем более, завороженный, внимал миру звуков мессиаановской лиры, входил во вкус пряностей его гармонической логики, смирялся с незримой паутиной интонационных самоограничений.

Так происходило со мной. К тому же в дни конкурса я не только слушал многие сочинения Мессиаана (их включили в свои программы участники из разных стран), но и украдкой поглядывал за тем, как мэтр сам воспринимал свою музыку — волновался, розовел, сверкал стеклами очков, словно приходил всем своим существом в контакт со звуками, то испуганно низвергавшимися с эстрады, то стелящимися, словно туман...

Логика мысли Мессиаана, его фанатичная последовательность во всех компонентах композиторского ремесла расставили все по своим местам, объяснили законы его творческого «я», властно убедили целесообразностью, а затем и увлекли «лица необщим выраженьем».

Отношение Мессиаана к своему призванию, к исполнению своего музыкантского долга, как к священнодействию, видно не только по каллиграфичности, с которой выписаны партитуры, но, что важнее, — по каллиграфичности композиторского мышления. Ни одна нота, пришедшая в голову и перенесенная на бумагу, не бывает случайной, спонтанной, необязательной; нигде нет и тени импровизационности. Все сделано с беспощадной к себе требовательностью мастера и отделано, как тончайшее ювелирное украшение, все проверено строжайшим самоанализом, прошито прочными нитями логики. Вспоминается, Моцарт говорил, что и кому-то из его коллег может прийти в голову мысль не хуже, чем ему, но только что он с ней будет делать? Мессиаан же знает, как поступать в подобных случаях. Ни одно тематическое зерно не остается у него не разработанным исчерпывающе; ни одна идея не остается недосказанной, недоосуществленной; ни одна нота не выглядит прихотью волюнтаризма, но находит свое точное и единственное место в досконально продуманной им драматургии целого, служит авторской концепции. Словом, получилось так, что именно те качества, которые некогда препятствовали погрузиться в мир его звуков, позднее помогли мне в этом. Позволили четче представить себе не только значение музыки Мессиаана, но и особую роль этого художника для французской, да и мировой музыки.

Вспоминается разговор с известным французским композитором и дирижером Мариусом Констаном. Когда тот приехал в СССР для организации фестиваля музыки Мессиаана (кстати говоря, прошедшего с большим успехом), я спросил его, чем объяснить существование во Франции прямо-таки культа Мессиаана, откуда тот ореол, который окружает его имя? Он ответил примерно так: «Пожалуй, сам Мессиаан, его личность даже важнее его музыки». И вот теперь, много лет спустя, я действительно понял, осознал необычайную значительность музыкантской фигуры Мессиаана. Конечно, у музыки его, как и у всякой другой, есть и почитатели и отвергатели, и безразличные к ней люди. Но совершенно очевидно, что сам он — колосс, стоящий у истоков множества различных поисков и открытий, и имя его стало образцом непокунности модой, верности самому себе. Пожалуй, даже тот решительный разрыв с путами прошлого, что характерен для французской музыки середины нашего столетия, был бы, думаю, без Мессиаана просто невозможен.



Все это, конечно, отнюдь не однозначно, порой парадоксально. Он своим творчеством дал импульсы очень многому, и в том числе даже крайним экспериментам, хотя его самого никогда нельзя было причислить к сонму авангардистов. Один французский издатель поведал мне по секрету, оглядываясь по сторонам, словно его подслушивают, как Мессиа́н жаловался ему, что экстремизм Булеза на определенном этапе лишил его нескольких лет полноценного творчества. Лишил внутреннего покоя, ибо сам он всегда фанатично гнул свою линию, неотступно следовал своим принципам. Все его сочинения представляются звеньями одной цепочки, сделанными из единого материала, хотя их разнят и жанры, и сюжеты, и многое другое. И все же, быть может даже внутренне поколебавшись, Мессиа́н не перешел в авангардистскую веру, не сменил своих знамен, не поменял одежд. Чутьем настоящего художника уловил он, что бесконечные метания из одной крайности в другую, наряду с заманчивыми открытиями, несут и потери, множество минусов и перекосов, которые со временем стали очевидны и для других. Еще хуже, что такие перекосы привели к отчуждению современной музыки от аудитории. Мессиа́н избежал этой участи благодаря своей стойкости, истинно святоственному отношению к искусству.

Почему так случилось, что именно он дал импульс новым движениям и исканиям, даже тем, которые ему самому были чужды?! Почему, в конечном счете, большинство современных французских композиторов вслед за Констаном могут повторить: все мы вышли из Мессиа́на? Думаю, объясняется это прежде всего тем, что он раскрыл мысль. Очень часто над нами, композиторами, нависает некий груз прошлого — груз «непреложных» правил, которые входят в наше сознание вместе с основами школы. При всех достоинствах традиционной системы воспитания композиторов (а она не опровергнута и поныне), ее сопровождает и «вязкая» инерция, которую каждый в меру своих сил должен преодолеть. Мессиа́н помог в этом: он постарался создать и сформулировать свои законы звукового тяготения, взаимоотношения звуков, ритмической и гармонической организации материала, свою метрику, не скованную жесткостью тактовой черты. Поскольку он — человек по характеру аналитический, все просчитывающий, как шахматист, который полагается не на интуицию, а на расчет вариантов, — он обосновал свою теорию в нескольких солидных трудах. Они и поныне служат предметом изучения. Но думаю, что гораздо важнее теоретических посылок его собственный пример, его мудрая смелость и последовательность. Да, его эстетика, воплощенная в звуках, может кое у кого вызвать и оскоми́ну, но то, что она в высшей степени последовательна — в этом ему отказать не может никто.

Создав на основе своих теорий живую музыку (а скорее, рискну предположить, наоборот — он вывел свои теории из собственной музыки), Мессиа́н как бы во всеуслышанье внятно и громко провозвестил: можно и по-другому! Строя здание своего музыкального бытия на новых взаимоотношениях между звуками, он не нарушал тех вечных истин, которые, в конце концов, и отличают истинное искусство от модных поветрий. Вот почему за ним пошли, ему поверили — отнюдь, впрочем, не перенимая его приемов, не подражая его манере, не слишком часто обращаясь к его системе как таковой.

Совершенно особая и очень важная тема — религиозность Мессиа́на. Обойти ее молчанием нельзя, не сказать о ней невозможно. Конечно, многое в библейских исканиях композитора, в старозаветных сюжетах его сочинений не близко нам, нашему мировосприятию и мировоззрению. И привычно сказать, что христианские мотивы стано-

влятся источниками живого чувства, порождают музыку, вдохновенную идеалами гуманизма, что в этом отношении Мессиаан сопоставим со многими большими мастерами далекого и близкого прошлого, умевшими стоять выше и видеть шире религиозных канонов и догм. Но мне мыслится, что исток религиозного чувствования Мессиаана таится и глубже. Конечно, католическое воспитание, долгие работы органистом в церкви, мессы, службы, светлые праздники. Однако художническая изначальность и в пережитом. Было потрясение. Война, мобилизация, падение Франции, плен, концентрационный лагерь, безысходность, пессимизм... Где найти силы выстоять в крушении? Искусство, творчество и вера — вот что спасло тогда музыканта, что дало ему возможность просто-напросто выжить. Самый убедительный пример, подкрепляющий эту точку зрения, вершинное, на мой взгляд, творение Мастера — «Квартет на конец времени», с эпиграфом из Апокалипсиса, созданный Мессиааном в лагере для военнопленных и впервые прозвучавший за колючей проволокой в 1941 году. Как тут отделить мистику от реальности! И можно ли не услышать в этой музыке боль ран человеческих и боль сердца художника-гуманиста?! Потому-то тон высказывания Мессиаана здесь так исповедален, правдив, пронзительно искренен. Музыка и жизнь скрестились здесь насмерть.

Отдельные темы — пение птиц, ставшее одной из основ композиторского исследования художника, мотивы и влияния восточных музыкальных культур на творчество Мессиаана. Но об этом заинтересованный читатель исчерпывающе прочтет в серьезной и обстоятельной книге В. Екимовского.

Спору нет, творчество Мессиаана не сразу открывается даже благожелательному слушателю во всей его значимости. Оно может быть сравнимо с большим живописным полотном; чем дальше отступишь от него, тем яснее осознаешь его масштаб. Взять хотя бы «Турангалиду». После первого прослушивания она может показаться не слишком завлекательной. Но скрытая магия этой музыки велика: и по возвращении с концерта, и на следующий день все отчетливее ощущаешь контуры целого, начинаешь осознавать и принимать законы, по которым выстроена партитура; высвечиваются элементы театральности, проявляются внутренние взаимосвязи. Может показаться парадоксальным: когда музыка выверена и сопряжена словно высшая математика, такая детальность кое в чем и является препятствием для восприятия, но потом она же становится основой для более глубокого понимания замысла.

Характернейшим для стиля Мессиаана, для его художественного кредо, манеры письма, для понимания сути его творческого метода представляется мне инструментальная музыка композитора. Своеобычный способ нотации очень точно отражает здесь не только внешние приемы, но и целостный облик мастера. Во многих фортепианных пьесах композитора можно узнать буквально по одному такту, по отточенности и взвешенности каждого звука, закономерности его появления.

Здесь явственно и очевидно новое — мессиаановское — понимание консонанса и диссонанса, диалектика их взаимоотношений и единорборств. Консонантность Мессиаана не терцовая, не тоническая. Его консонантность, видится мне, — квартово-квинтово-секундная. На этом зиждется «терпкость» мессиаановской музыкальной речи, «многоязочность», «гроздевость» его гармонического языка.

Еще два аспекта тут более различимы и читаемы — обращение композитора с паузой, как с равной по значению звуку величиной. Его пиетет к отзвуку равновелик почтению к звуку. Высока цена в его палитре тембра и регистра. Несмотря на заданность клавиатуры

рояля, «конечность» ее возможностей, Мессиаан смещает очень часто центр тяжести музыкального действия из привычного — среднего — регистра в царство добавочных линеек, то к контр- и субконтроктавам, то к звенящим обертонам выскоких 3-й и 4-й октав. Исключение становится правилом, правилом исключением.

Наконец, здесь так броски его «взаимоотношения» с тактовой чертой. Она у него абсолютно классична, и вместе с тем соотношение каждого такта со следующим везде асимметрично, осознанно свободно, декларируемо. У него важна каждая доля отсчета шестнадцатых, восьмых, четвертей тока музыки. Новые взаимоотношения с метром, с тактовой чертой, тоже дали возможность кого-то поднять на раздумья, пробудить чью-то мысль, в том числе, конечно, и мысль его учеников, да и интерпретаторов. Вот почему все больше пианистов включает в свой репертуар пьесы Мессиаана, даже несмотря на их подлинную, а не мнимую сложность. Подтверждение сему я нашел и в Канаде, где на конкурсе многие, в том числе и победительница, замечательная пианистка Андже́ла Хьюитт, обращались к его сочинениям. Помню, как после одного из таких исполнений он подошел ко мне, удовлетворенный, довольный и раскрасневшийся от волнения, и, надписывая на память ноты только что отзвучавшей пьесы, воскликнул: «Посмотрите, как вырос уровень пианизма! Она играла это наизусть, хотя это головоломно трудно, и притом нигде не сбился ни на одну шестнадцатую ни в паузе, ни в звучании!..»

Органная музыка Мессиаана — гигантское множество сочинений, воплотивших новый взгляд на органное музицирование. Подобно Баху, он пишет для этого инструмента не ради «самовыражения», а просто потому, что такова его работа, его ремесло. Ему необходим репертуар для воскресной мессы, где он играет, наряду с сочинениями старинных мастеров — Баха, Букстехуде, Свелинка — и свою музыку. И вновь, в этой сфере творчества отражается не только своеобразное понимание тембровых возможностей органа, но и эстетика Мессиаана. Отчасти приобщившись за последние годы к этой области музицирования, я, пожалуй, могу представить, как прочно все здесь связано с многовековой традицией...

...Совсем недавно Мессиаан многим представлялся новатором, на-чисто отмежевавшимся от древа классической музыки. Но чем дальше идет время, тем яснее становится, что это вовсе не так, что он — одна из плодоносных ветвей современного музыкального древа. Сейчас, когда приближается пора подводить художественные итоги XX века, подсчитывать, что достигнуто и что утеряно, все очевиднее ощущается, что Мессиаана мы по праву можем назвать классиком. Классиком, сыгравшим бесспорную роль не только в развитии французской, но и всей мировой музыкальной культуры. Потому что его искусство — точка отсчета истинности для многих магистралей, троп и тропинок, по которым шли композиторы нашего трудного столетия. Да еще и потому, что музыка Мессиаана уже прошла проверку временем, и ныне он один из самых репертуарных и исполняемых композиторов наших дней. Это подтверждают и данные издателей, говорящие о том, что его фортепианные, органные, оркестровые сочинения звучат во всех уголках земного шара. Думаю, немного найдется произведений живущих ныне композиторов, которые игрались бы столь же часто, как, к примеру, «Экзотические птицы». Сочинение это, когда-то казавшееся неимоверно трудным, доступно теперь не только первоклассным оркестрам, но и рядовым коллективам, и технические сложности его теперь уже никого не страшат. Время не стоит на месте.

И вместе с тем, среди огромного множества сочинений, написанных Оливье Мессиааном, нам известна пока что малая толика. Лишь

по наслышке мы знаем о триумфе в парижской Гранд-Опера грандиозной по масштабам и протяженности (пять часов звучания!) оперы Мессиана «Святой Франциск Ассизский» — дела многих лет жизни художника. Его музыка находит свое место под солнцем постепенно, не без труда. И потому, думается, первое серьезное монографическое исследование о нем в нашей стране будет в высшей степени полезным и поучительным для читателей. Выражу надежду, что увлеченная и по-хорошему дотошная книга В. Екимовского восполнит пробел нашей неосведомленности и «отвинет» от лености, равнодушия и не-любопытства.

...Семенящая походка, длинные пиджаки, потертый портфель, школьный учитель географии... Но за этой неприметностью — один из несчетных мыслителей нашего трагического века, один из Пименов наших лет, гордый, скромный, полный достоинства человек, непоколебимо верующий в высшее предназначение Музыки.

июнь 1986 г.

Родион Щедрин

## НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

### Глава первая

#### «ЗАБЫТЫЕ ПРИНОШЕНИЯ»

**О**ливье Мессиа́н — один из самых значительных и известных композиторов XX в. Его произведения постоянно звучат в различных городах Европы, Америки, Азии и пользуются мировым признанием, его музыка широко пропагандируется, о ней много пишут. Не менее известен Мессиа́н и как теоретик — автор статей и трудов, затрагивающих различные аспекты композиторской техники; исполнитель, виртуозно владеющий искусством органной импровизации; педагог, воспитавший в своем классе ряд видных композиторов.

Творчество Мессиа́на привлекает как разнообразием жанров — в его каталоге значатся органные, фортепианные, камерно-ансамблевые, вокальные, хоровые, оркестровые сочинения, — так и оригинальностью образов — наряду с очень сильным религиозным началом в его произведениях широко представлены экзотические и пантеистические мотивы, по-новому трактуются идеи «неоромантизма», воспроизводятся мифы и легенды древних культур, разрабатываются вопросы цветомузыки и др. Несомненные достоинства и редкое своеобразие многочисленных сочинений Мессиа́на (около 70 названий) объясняют возросший интерес мировой музыкальной общественности к личности композитора и его творчеству.

К настоящему времени музыка Мессиа́на завоевала аудиторию и в нашей стране. Произведения композитора часто исполняются («Квартет на конец времени», «Турангалила», «Три маленькие литургии» и др.), издаются («Пробуждение птиц», «Ритмические этюды», пьесы из циклов «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» и «Поэмы для Ми» и др.), звучат по радио и записываются на грампластинки («Рождество господне», «Экзотические птицы», Органная месса и др.). Конечно, это закономерный и заслу-

женный успех выдающегося французского мастера, поскольку все его произведения характеризуются глубокой содержательностью, яркой и неповторимой индивидуальностью, открытой и искренней эмоциональностью — тем, что выдвигает Мессиана на ведущие позиции современного искусства.

10 декабря 1908 г. в провансальском городе Авиньоне родился Оливье Эжен Мессиа́н. Отец будущего композитора Пьер Мессиа́н незадолго до рождения сына получил назначение на работу в местный лицей. Скромный преподаватель английской литературы и талантливый переводчик впоследствии, уже в Париже, становится известным в литературных кругах как автор переводов и комментатор многотомного издания собрания сочинений Шекспира. Мать композитора — поэтесса Сесиль Соваж, писавшая превосходные лирические стихи (одна из ее лучших книг — «L'âme en bourgeon» — «Расцветающая душа»), помимо своего нелегкого литературного труда, большое внимание уделяла семье, воспитанию двух сыновей. «Моя мать воспитывала меня в атмосфере поэзии и волшебных сказок, — вспоминает композитор, — которые, помимо моего музыкального призвания, стали источником всего, что я делал позднее» (см. 84, с. 121). Видимо, в этом коренился успех творческого будущего — композитора Оливье Мессиа́на и его брата Алена Мессиа́на — писателя. И неслучайно, что в одном из ранних своих сочинений молодой композитор вдохновляется поэзией своей матери (2. «Улыбка» из цикла «Три мелодии»).

Дух преклонения и почитания искусства, который культивировали в семье родители, постоянно поддерживался самыми различными и интересными людьми, друзьями дома. В Амбере, куда вскоре переводят по работе Пьера Мессиа́на, происходит знакомство с Франсуа Анжели — замечательным художником-гравером и его братом — живописцем и писателем, известным под псевдонимом Жан д'Олань; частым гостем бывает коллега отца, профессор Анри Пурра, вызывающий неизменное восхищение маленького Оливье. Он становится свидетелем долгих бесед о живописи, литературе, музыке, правда, далеко не всегда ему понятных, но окруженных ореолом красоты и возвышенности. Неудивительно, что такая среда и ориентация дали ранние плоды: в 4 года Оливье уже можно было застать сидящим с книгой в руках, а в 7 лет невозможно было заставить его отойти от рояля.

В 1914 г. с началом мировой войны П. Мессиа́н призывается в действующую армию, а Оливье отправляют в Гренобль на попечение бабушки Мари Соваж. Здесь, на родине своей матери, он впервые открывает для себя красоту природы, долгими часами любясь суровыми пейзажами гор Дофине. «Я — человек, влюбленный в природу, отравленный ею», — скажет он (46). В 6-летнем возрасте зародилась эта любовь, оставшаяся на всю жизнь. Музыка многогранно отразит ее, а сам композитор станет благодарным паломником в родные места.

Под воздействием молчаливого и гордого величия Дофинских Альп Оливье начинает задумываться над тайнами мироздания, бытия, своими мыслями часто обращаясь к идеям библейского толкования создания мира. Пролог становления своего религиозного мировоззрения он сформулирует так: «Священное писание потрясло меня с самого детства» (см. 84, с. 11). Но начавшееся религиозное увлечение, столь бурно расцветшее в последующие годы, отнюдь не является сейчас главным. Гораздо интереснее баллады Вийона и жуткая фантастика Эдгара По, волшебные сказки мадам д'Онуа и театр Шекспира. «С восьми до пятнадцати лет я проглотил около 4000 произведений» (см. 61, с. 10). Чтение становится страстью, правда, параллельно с этим Оливье открывает для себя и музыку. Гении Моцарта, Глюка, Берлиоза начинают создавать музыканта. Отныне его мысли и желания направлены к музыке, настойчивое и серьезное стремление к музыкальным впечатлениям наполняет многие минуты обычно беззаботного детства. «Каждый год, как и все дети, я ждал наступления рождества, приносившего с собой подарки. Но мои подарки — их список я составлял заранее — не были игрушками, картинками для раскрашивания или книгами. Это были ноты» (см. 84, с. 122).

Не остается без внимания и еще одна область искусства — театр. Оливье разыгрывает целые спектакли, являясь одновременно и постановщиком (условности сцены легко решаются на комнатном окне), и художником (цветные акварели-декорации), и, конечно, исполнителем всех ролей («целыми днями я декламировал... к большому отчаянию моей семьи и наших соседей»; см. 84, с. 122—123). В театре одного актера (и, как правило, одного зрителя — терпеливого брата Алена) премьера следует за премьерой, но в репертуаре прочно держатся и пользуются особым почетом пьесы Шекспира, Лопе де Вега и Кальдерона. Кстати, «атмосфера этих драм, оваянных ужасом, но поэзией, создавала образы моей музыки» (см. 61, с. 10). К этому вре-

мени (8-ми годам) Оливье, самостоятельно научившись довольно неплохо играть на рояле, уже пробует силы в композиции: первое из сохранившихся сочинений — «Дама из Шалотт» для фортепиано — датируется как раз 1917 г.

Своим удивительным усердием и настойчиво пробивающимся талантом он обратил на себя самое пристальное внимание близких, и решено было начать систематические музыкальные занятия. «Меня привезли в Нант, где после войны мой отец получил место профессора английского языка. Только за шесть месяцев, прожитых в этом городе, со мной перезанималось много учителей...: мадемуазели Верон и Гонтран Аркуэ по фортепиано, Жан де Жибон по гармонии» (см. 84, с. 123—124). К последнему композитор сохранит уважение на всю жизнь — ведь провинциальный учитель подарил 10-летнему мальчику клавир «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси («настоящую бомбу!» — определил Мессиа́н), хотя и заставлял заниматься по канонам учебников Ребера и Дюбуа. «Этот клавир показался мне откровением, ударом грома; я его пел, играл и вновь пел, и так без конца. Вероятно, это было одно из самых сильных впечатлений, которое я когда-либо испытывал»... (см. 84, с. 124). Правда, в то время будущего композитора потрясло буквально все, с чем он сталкивался: «Осуждение Фауста» Берлиоза, «Альцеста» Глюка, «Дон Жуан» Моцарта, тетралогия Вагнера... Он днями напролет просиживает за роялем, поет целые оперы, выучивает наизусть клавирные. Все больше раскрываются его замечательные способности. За нантские полгода многие учителя оспаривают честь с ним заниматься и, порой, благородно отказываются по причине чрезвычайной одаренности и стремительности развития его таланта. («Вам нечему у меня учиться», — так в свое время говаривали учителя молодому Шуберту; см. 23, с. 52). Конечно же, мечтой юного музыканта становится теперь консерватория. Здесь и начинается трудный, не по годам серьезный путь восхождения к к вершинам профессионализма.

Но пристрастия и увлечения ранних лет прочертят удивительные линии в зрелой поре творчества композитора. Как легко и естественно материализуются первые эмоциональные впечатления от природы в целый ряд пантеистических сочинений — «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Каталог птиц»; начальные композиторские упражнения («маленькие каноны», по названию автора) — в систему специфической концепции «техники музыкального языка»; с какой неизбежностью религиозные «потрясения» детства выстраивают храм католического фанатизма; и ка-



кое место займет проблема цветомузыки в «Хронохромии», «Цветах Града небесного» — забываются ли наивные игры театра на окне в светотени цветных декораций? Эдгара По Мессиаи вспомнит в «Турангалиле» (VII часть симфонии должна вселять ужас, как рассказ «Колодец и маятник»; 75); а «гениальным» «Пеллеасом» профессор Мессиаи будет традиционно открывать свои лекции по курсу музыкального анализа. Что это? — сплетение случайных импульсов и их дальнейшее логическое развитие или внутренняя сущность большого таланта, уже в детстве, подсознательно, отбравшая необходимое своего будущего?..

\*

В 1919 г. Оливье Мессиаи становится учеником Парижской национальной консерватории. С его ревностным желанием учиться совпадает новый, последний перевод отца в Париж в лицей Карла Великого, и вся семья поселяется в самом центре города на улице Рамбюто близ легендарного когда-то рынка, «чрева Парижа». Теперь на протяжении 11-ти лет, каждый день Оливье будет с волнением и трепетом переступать порог своей *alma mater*<sup>1</sup>, где в прошлые времена постигали таинства искусства боготворимые им Берлиоз и Дебюсси. Под руководством маститых профессоров — композитор признавался, что ему просто «посчастливилось» учиться у М. Дюпре, М. Эмманюэля и П. Дюка, — 11-летний мальчик делает свои первые и сразу же значительные успехи. К концу его учебы весь консерваторский путь отметится различными наградами: в классе Ж. Галлона — 2-я премия по гармонии, у Ж. Коссада — 1-я по контрапункту и фуге, высшие премии он получит по аккомпанементу (А. Эстиль), истории музыки (М. Эмманюэль), органу и импровизации (М. Дюпре), композиции (П. Дюка) и даже в классе ударных инструментов (М. Баггерс). Великолепные достижения удивительного и разностороннего дарования юного музыканта свидетельствуют в то же время и о его упорном и напряженном труде. У Нозля Галлона, например, будущий преподаватель *L'École Normale* и *Schola Cantorum*<sup>2</sup> совершенствовался по нескольким предметам в течение 10 лет!

Необъятная широта интересов молодого композитора по возможности регулировалась М. Эмманюэлем, с удивлением разгадывавшим его самые необычайные склонности и увлечения. Большой практический опыт и интуиция про-

<sup>1</sup> букв. кормящая мать (*лат.*).

<sup>2</sup> Нормальная школа (*фр.*) и Школа канторов (*лат.*).

фессора подсказывали темы занятий с пытливым учеником — перед ним раскрывалась средневековая музыкальная энциклопедия (трактат Дом Мокеро «Строение григорианской музыки»), прослеживалась эволюция древнегреческого музыкального языка в его ритме и форме, подвергались тщательному анализу лады восточной музыки. К Эмманюэлю Мессиаан относился благоговейно не только как к преподавателю и исследователю, но и как к композитору. Большое влияние оказала на него Сонатина в индийских ладах, сочиненная Эмманюэлем в 1920 г., а его Тридцать бургундских песен Мессиаан ценил очень высоко: «Мой энтузиазм по отношению к этим песням не ослабел, что и является лишним доказательством их вечной свежести» (см. 61, с. 13).

На 8-м году обучения в консерватории Оливье Мессиаан зачисляется в класс органа профессора М. Дюпре, главы французских органистов. Это счастливое событие объясняется давним желанием самого композитора, подсознательно искавшего наиболее естественную и живительную форму исповедания своих религиозных убеждений и чувств (где — как не за органом церкви?!), а также блестящим завершением курса аккомпанемента, в программу которого входили обязательные фортепианные импровизации на определенные темы. «Поскольку в этом я проявил способности, а орган самой природой своей предназначен для импровизации, меня и определили в класс органа» (см. 84, с. 15). Марсель Дюпре, главный органист собора Парижской богородицы, посвятил своего ученика в искусство импровизации (правда, здесь не обошлось без влияния Ш. Турнемира, чьими вдохновенными выступлениями в церкви св. Клотильды Мессиаан бесконечно восхищался), ориентируя к возрождению вековых традиций некогда столь широко распространенного, но ныне почти преданного забвению жанра. Внимательно прислушивался Мессиаан и к мудрым советам Дюпре — опытного органного композитора: тщательно продуманная и изобретательная регистровка в дальнейшем становится неотъемлемой частью выразительных средств музыки Мессиаана (и не только органной); прием быстрого движения многосоставных аккордов («не гармонии, но гармонического впечатления» — по Дюпре), отшлифовавшись, отражен на многих страницах мессиаановского «Рождества», где, подобно радужным бликам, многосложные гроздья-аккорды растворяют свою функциональность. Под пристальным наблюдением Дюпре были написаны и первые органские сочинения — «Модальный эскиз» (1927), «Шотландские варнации» и «Милосерд-

ный властитель душ» (1928). Впрочем, появление этих произведений знаменовало новый этап в становлении молодого музыканта — начались, наконец, занятия композицией в классе П. Дюка.

Талантливый композитор, снискавший себе мировую славу симфоническим скерцо «Ученик чародея» (1897), блестящий музыкальный критик, поддержавший традиции французской музыкальной публицистики Берлиоза и Дебюсси, прирожденный педагог, посвятивший последние два десятилетия жизни исключительно преподавательской деятельности, Поль Дюка был человеком энциклопедических знаний, пользовался уважением нескольких поколений музыкантов. «Подобно Данте или Винчи он воплощал в себе интеллектуальное напряжение эпохи», — скажет Мессиа́н (63). Дюка был весьма оригинален философско-эстетическими взглядами, всегда отстаивал собственное мнение о новой музыке, но учеников никогда не подавлял своим могучим авторитетом, неизменно уважая индивидуальность каждого. Выпускники его класса становились совершенно различными композиторами по своему стилю, манере, средствам — достаточно напомнить имена Ж. Лангле и Э. Баррен, Ю. Крейна и Л. Пипкова, — ибо в каждом он внимательно выискивал и бережно поддерживал то, быть может единственное, из чего впоследствии вырастали плоды зрелости — неповторимые, своеобразные.

Молодого Мессиа́на Дюка направил на Колониальную выставку в Венсенский лес, чтобы тот открыл для себя краски доселе неведомых экзотических культур (балет острова Бали); затем, обратив особое внимание на чуткость ученика к оркестрово-тембровой выразительности, он вплотную подвел его к проблемам связи звука и цвета («Сцена „Драгоценных камней“<sup>4</sup> включает в себе эффекты гармонии и оркестровки, которые соотносятся с колоритом драгоценных камней и как бы в звуках открывают цвета каждого камня»; 46); и все тот же чуткий учитель осторожно советовал: «Слушайте птиц — они великие мастера» (см. 74, с. 27). Каким даром предвидения надо было обладать, чтобы «услышать» еще не написанные (за 35 лет) мессиа́новские «Семь Хайку», где в органичном тринединстве сплелись этнографическая экзотика, цветозвуковой орнамент и пение птиц? И если добавить, что здесь, в этом классе Мессиа́н познакомился с трактатом Шарнгадевы и его ритмами, ставшими основным источником его концепции ритма, метра, метроритма и — шире — времени в музыке, то

<sup>4</sup> Из оперы Дюка «Ариана и Синяя Борода».

роль Дюка-педагога трудно переоценить. Наиболее характерные и специфические черты индивидуальности своего ученика он увидел в зародыше; в дальнейшем же именно они и предопределили сложное синтетическое кредо Мессиаана-художника. Многим обязанный Дюка, он всегда с благодарностью вспоминает его имя — в мемориальном выпуске журнала «Ревю мюзикаль», на страницах своей «Техники музыкального языка», и в творчестве — фортепианной «Пьесе на гробницу Дюка», — искреннем *hommage*<sup>4</sup> большому музыканту.

К 20-летнему возрасту в авторизованном каталоге сочинений Мессиаана значатся лишь три названия: упоминавшаяся выше «Дама из Шалотт», затем «Две баллады Вийона» для голоса и фортепиано (1921) и «Печаль высокого и чистого неба» для фортепиано (1925). Но за два года, проведенных в классе композиции, его портфель наполнился добрым десятком сочинений, среди которых различные вокальные, органные, фортепианные, а также первые оркестровые: Фуга *d-moll* и «Песнопение причастное» (1928). В том же 1928 г. увидит свет первое печатное произведение Мессиаана — «Небесное причастие» для органа, «подлинный, официальный опус 1», по выражению биографа Х. Халбрайха (см. 50, с. 30).

В этом первом из известных нам сочинений Мессиаана намечаются определенные перспективы, реализованные в будущем творчестве композитора: здесь закладываются характерные особенности его индивидуальности, открывается основополагающая для последующих лет религиозная образная сфера, начинается интенсивный поиск своего собственного музыкального языка. Основой произведения становится звукоряд, названный Мессиааном впоследствии вторым ладом «ограниченных транспозиций», и его разработка в гармоническом и мелодическом аспектах — кристаллизация характерных аккордов и интонаций данного лада<sup>5</sup>. (Правда, при этом не исключается тональная основа и вполне традиционная функциональность.) Обращают на себя внимание и типично мессиаановские нарушения метрической пульсации посредством дополнительных длительностей. Характерен также медленный темп и долгое экспозиционное развертывание музыкального материала с обилием повторов.

Но при этом произведение молодого автора далеко не свободно и от различных влияний: изысканно пряные гар-

<sup>4</sup> приношение, дань уважения (*фр.*).

<sup>5</sup> См. о ладах Мессиаана в главе 5.— *Прим. ред.*

монии с обилием тритоновых структур и тяготений воскрешают характерные музыкальные средства композиторов-импрессионистов, прежде всего Дебюсси; простота, подчас элементарность формы уходят своими корнями в классический XIX в.; настойчивое и даже нарочитое однообразие фактуры, обильная остинатность, секвенционность и долгие органые пункты — отличительные черты музыки еще более ранних эпох. Не только «Небесное причастие», но и все другие сочинения Мессиана того времени опираются на прочные традиции, обнаруживая глубокие связи с композиторами-предшественниками. Причем эти связи настолько сильны и могучи, что почти не оставляют места для освоения современных средств выразительности, в изобилии открытых и открываемых другими композиторами (особенно в Париже — музыкальной столице мира начала XX в., бурлящей всевозможными новациями). Правда, из его высказываний следует, что он «глубоко восхищался Онеггером и Мийо» и «был единственным учеником консерватории, доставшим «Лунного Пьеро» Шёнберга и «Весну священную» Стравинского» (см. 84, соотв. с. 128 и 126), — значит, Мессиаан хорошо знал музыку 10—20-х гг. и не мог пройти мимо «Парада», «Быка на крыше» или «Истории солдата». Однако в своей музыке Мессиаан практически игнорирует все новейшие для того времени стилистические тенденции, да и в будущем творчестве лишь экспериментально, единично реагирует на «авангардные» поиски современников («Лад длительностей и интенсивностей», 1950 — произведение с сериальными элементами; «Тембры-длительности», 1952 — конкретная музыка; некоторые страницы «Пробуждения птиц», 1953 — квазиалеаторика).

Определенная сдержанность Мессиаана к «левому» новаторству была заложена, видимо, в период формирования эстетических взглядов композитора. Еще в детские годы в нем воспитывалось уважение к классической литературе и театру (вспомним — Шекспир, Кальдерон, Лопе де Вега...). Его родители и их друзья всегда испытывали глубочайший пиетет по отношению к символистической поэзии, живописи и музыке импрессионистов, вводя юного Оливье в атмосферу возвышенных стихов Рембо, красочных полотен Клода Моне, рафинированных гармоний Дебюсси (в 9-летнем возрасте среди самых любимых произведений Оливье называет «Эстампы» Дебюсси и «Ночного Гаспара» Равеля; см. 84, с. 123). Все это вместе с уже пробивавшимся духом религиозности, также воспитанным традициями семьи, отнюдь не способствовало возникновению у молодого худож-

ника стремления к испровержению устоявшихся идеалов к поиску нового в самых крайних проявлениях. Его первые творческие импульсы реализовались с весьма солидной помощью великих учителей прошлого, освещаясь их непрерываемым авторитетом. Кстати, это было в духе и традициях консерватории, во главе с директором А. Рабо, рьяно следившим за «благоразумными» вкусами своих воспитанников. Поэтому позднее Мессиаана не привлекал Стравинский своей «тысячью стилей» (что, правда, не снимало его преклонения перед «Весной»), Шёнберг представлялся умозрительным рационалистом, безосновательно претендовавшим своей идеей на всеобщность, а эстетические позиции музыкального экспрессионизма вызвали лишь отчужденность.

«Небесное причастие» начинает длинную серию культовых сочинений композитора<sup>6</sup>, где, предаваясь «размышлениям об истинах католической веры», варьируя образные аспекты евангельской тематики, Мессиаан неуклонно стремится к совершенному выражению основной, «высшей» идеи своего творчества: «единению веры и искусства». Достичь этой цели, по словам самого композитора, ему «посчастливилось» только в более поздних сочинениях — в «Рождестве господнем», «Образах слова Аминь», «Трех маленьких литургиях»... Сейчас же, в начале творческого пути, возвещаемом «Небесным причастием», Мессиаан пытается подчинить своей *idée fixe*<sup>7</sup> все имеющиеся у него музыкальные средства — отсюда упрощение формы для максимального достижения цельности концепции композиции, установление длительного господства определенного типа фактуры с долгими эмоционально-однородными состояниями, изгнание жанрово-характерного начала, столь свойственного светской французской музыке, усиление роли ясной, «открытой» мелодии и тематизма на гомофонной основе. Здесь же кристаллизуется идея всевозможных технических ограничений, которые не должны выпускать композитора из замкнутого круга избранного им образного мышления — отбросить все, оставив только самое необходимое, обеспечивающее максимально-ассоциативную гармонию с соответственной сферой религиозных сюжетов.

Следующее сочинение Мессиаана — Прелюдии для фортепиано (1929) — можно назвать импрессионистским «отступлением» в творчестве композитора. Прелюдии, впервые исполненные в 1931 г. в концерте Национального общества

<sup>6</sup> Несколько более ранних сочинений Мессиаана на религиозную тематику пока остаются достоянием его архива.

<sup>7</sup> навязчивая идея (*фр.*).

Генриеттой Роже (кстати, ей и посвященные), стали весьма популярным произведением Мессиана. Это объясняется легкостью и мобильностью жанра фортепианной миниатюры, большей, по сравнению с другими сочинениями Мессиана, конкретностью и доступностью музыкального содержания и, конечно же, привычной ассоциативной образностью, хорошо усвоенной еще с произведений Дебюсси. Отчасти композитор сам соглашается с сильным влиянием «Клода Французского»: «Я признаю, что названия здесь вполне дебюссистские...»<sup>8</sup> (см. 84, с. 125), но далее Мессиаан приводит весьма шаткие аргументы в защиту своего собственного «я»: «...но музыка отличается от музыки Дебюсси использованием «ладов ограниченных транспозиций»... Можно найти также полиладовые образования... некоторые эксперименты в области формы... определенную взаимозависимость звука и цвета...» Несомненно, технологические поиски музыкального языка в этом произведении очень интенсивны, в Прелюдиях Мессиаан опытным путем отбирал свой будущий строительный материал. Но Дебюсси отражается не только в названиях пьес — круг музыкальных образов, настроений, ассоциативных связей — все это своими корнями уходит в импрессионистское письмо. Можно не говорить о совершенно очевидных «совпадениях» фактурных приемов, гармонических последовательностей, динамики формы, но и в области специфических музыкальных выразительных средств, уже отобранных Мессиааном, например, в тритонах 4-й прелюдии видится «Остров радости» с четкой квартово-квинтовой функциональностью, а не увеличенная кварта как исходный и основополагающий интервал мессиаановской гармонической системы; в целотоновых последовательностях 5-й прелюдии (средняя тема) вспоминаются «Паруса», а не первый лад «ограниченных транспозиций»; заключительные аккорды 1-й, 3-й, 4-й прелюдий вряд ли звучат как специфические «аккорды с дополнительной квартой или секстой», а скорее как простейшие бифункциональные гармонии — достояния импрессионистов.

В Прелюдиях чувствуется лишь зарождение «системы музыкального языка», в рудиментарной форме составляющей свои элементы, и все внимание посвящено ее конструированию. Возможно, поэтому Мессиаан не привлек к

<sup>8</sup> Заголовки прелюдий: 1) «Голубь», 2) «Восторженная песнь среди грустного пейзажа», 3) «Легкое число», 4) «Потерянные мгновения», 5) «Бесплотные звуки мечты», 6) «Колокола печали и слезы прощания», 7) «Спокойная жалоба», 8) «Отблеск ветра».

данному сочинению религиозной тематики, предчувствуя несоответствие большой идейной нагрузки и несовершенного пока еще способа выражения; роль музыкального проповедника — свое высшее «назначение» — он вынужденно оставил для будущего. И, возможно, поэтому общий достигнутый эстетический результат Прелюдий не выводит их на высокое почетное место в творческом списке сочинений Мессиаана.

Но все же наиболее оригинальными и приметными представляются Прелюдии, где Мессиаан ближе всего подходит к излюбленной им иллюзорной символической, зачастую соприкасающейся с религиозно-мистическими субстанциями. Именно в таких прелюдиях — «Бесплотные звуки мечты» или «Восторженная песнь среди грустного пейзажа» — происходит значительная концентрация технических приемов, характеризующих четкую ладовую («ограниченных транспозиций») структуру, зависимость от ладов определенных аккордов и мелодических интонаций («кадансов»); здесь же многодиезные мажорные тональности (Мессиаан настолько предан «диезной любви» в своем дальнейшем творчестве, что в этом приходится усматривать один из компонентов его символической «небесной устремленности»); крайне замедленные темпы с застывшим процессом развития и обилием буквальных повторов. Другими словами, именно в таких моментах технологические изыски Мессиаана, искусственно созданные технические приемы становятся действительными средствами музыкальной выразительности, абстрагированными от жесткой схемы модели. В иных случаях, где Мессиаан уходит от характерной и близкой ему сферы образов, — там нет и системно выстроенной логики, и призванные средства музыкальной выразительности еще не находят свою экспозицию, не несут собственно выразительности, они тонут в общем движении уже давно принятых и типизированных композиционных приемов.

В Прелюдиях чрезвычайно интересно наблюдать отдельные этапы формирования технической концепции композитора. Например, как постепенно кристаллизуется понятие «необратимый ритм» («ритм разделен на две группы, одна из которых — обращение другой, плюс одна центральная общая длительность»; 74, с. 12) — Мессиаан как бы подбирается к идее необратимости, но пока еще не находит окончательного варианта: в первом такте 4-й прелюдии — почти необратимый ритм, но без основополагающей центральной длительности — оси симметрии. Или как экспериментальным путем отыскивается система «аккордов доми-



нанты» («аккорд доминанты включает все звуки мажорной гаммы»; 74, с. 43) — достаточно сравнить неуверенные аккордовые образования 6-й прелюдии с непоследовательной структурой, лишними удвоениями и четкие, изящные аккорды начала «Квартета на конец времени» (аккорды доминанты усложнены апподжиатурами). Приобретают права гражданства и дополнительные длительности, создающие впоследствии характерную свободу ритмической стилистики Мессиана — правда, композитор еще не абстрагируется от метра и «втискивает» их в тактовую сетку, в результате чего в 6-й прелюдии — непрерывная смена размеров:  $\frac{7}{16}$ , далее 7, 5, 6, 9, 7, 7, 5, 6, 10, 8, 7, 9...; в последующих произведениях «эмансипация» ритмической единицы снимает метрические обозначения.

Перечень технологических экспериментов можно легко продолжить, фиксируя внимание на ладовых, структурных, фактурных моментах сочинения, во многом оригинально намеченных, хотя не всегда исполненных. Но не только эти несовершенства и не только несамостоятельность образных посылок ослабляют проявление индивидуальности Мессиана в Прелюдиях.

Оглядывая каталог сочинений композитора, можно найти несколько других аналогичных примеров — «Бурлескная фантазия» для фортепиано (1932), «Пьеса на гробницу Дюка» для фортепиано (1935), Рондо для фортепиано (1943). Жанр миниатюры, к которому относятся названные произведения (Прелюдии вряд ли могут рассматриваться как монолитный цикл — скорее как отдельные пьесы), абсолютно чужд Мессиану, его способу мышления, его творческим устремлениям, наконец, избранной им сфере образов; и поэтому в данной области ему не удалось подняться до традиционных для французских музыкантов вершин. И если создание эпитафии Дюка и Рондо инспирировано (этим, возможно, и оправдывается) внешними импульсами (первое сочинение — часть коллективной работы девяти композиторов, почтивших память Дюка; второе — конкурсная пьеса для консерватории), то «Бурлескная фантазия» и особенно Прелюдии представляют собой попытку освоения заведомо несвойственного автору жанра, а на этом пути часто подстерегают опасности.

\*

В 1929 г. Мессиаан принял решение участвовать в конкурсе на получение Римской премии, ежегодно проводившемся Национальной академией. Однако его усилия не увенчались успехом — написанные по этому случаю Фу-

га на тему Жоржа Ю и хор «Св. Богемия» на текст из «Акробатических од» Т. Банвиля (обе композиции, в соответствии с предъявленными требованиями, базировались на тональной основе) не дали Мессину оснований попасть даже в список основных соискателей. Подобное повторилось и в следующем году, хотя представленные хоровая поэма «Молодость старцев» на слова Катюля Мендеса и кантата «Море» были рассмотрены жюри и имели определенный успех; но все же Grand Prix для молодого композитора остался недосягаемым.

Вероятно, факт необъективных суждений академии не был открытием для Мессина — вспомним имена Берлиоза, Бизе, Дебюсси, которые отнюдь не сразу добились признания жюри, а среди отверженных был в свое время Равель, но так или иначе после двух попыток он отказывается от дальнейшего участия к конкурсе и решительно исключает из списка своих сочинений все конкурсные названия. (Противоречивость идеи конкурса обнаружилась, когда, спустя годы, Мессинан был приглашен в члены жюри той же академии.)

«Римские неудачи», довольно чувствительные для молодого композитора, не отразились, однако, на интенсивности и качестве его дальнейшей творческой работы. Написанный в 1930 г. «Диптих» для органа был удостоен высшей премии по композиции (вместе с двумя другими сочинениями — Три мелодии для сопрано и фортепиано и «Смерть числа» для сопрано, тенора, скрипки и фортепиано, 1930), и это в какой-то степени компенсировало неуспех конкурсных попыток Мессина.

В «Диптихе», после некоторого перерыва, Мессинан вновь обращается к волнующей его религиозной тематике. На этот раз он выступает не как католик-созерцатель, восторженно восхищенный религиозным культом, святыми праздниками и вечным бытием (от «Небесного причастия» — к «Рождеству господню»), а как философ-концептуалист, впервые в своем творчестве выдвинув на первый план динамичное противопоставление двух полярных сфер, подняв извечную проблему столкновения, борьбы, многогранно отраженную в произведениях самых различных композиторов — от Бетховена до Шостаковича. Поднимает он ее, конечно, в религиозном аспекте, что понятно из авторских комментариев (например, «противопоставление жизни земной и вечной»; см. 61, с. 80).

Итак, две сферы — явление весьма редкое для Мессина. В пределах одночастного произведения или части циклического композитор решает эту проблему простым со-

поставлением, снимая динамизм конфликта (правда, есть некоторые исключения в поздних сочинениях — в Квартете, «Образы слова Аминь»), мысля контрастными категориями. То же самое и в его многочисленных циклах, только здесь сопоставление частей происходит уже на уровне сюиты.

Конечно, в отношении к этому вопросу всегда проявляется сущность каждого художника, его способ мышления — как решать бесконечную многовариантность взаимодействия двух противоположных начал? Мессиян четко последователен в выражении своего мировоззрения — его концепцию создает не внутренний процесс развития, постепенно накапливающий свои силы, все подчиняющий спиральному движению, а внешний, заранее вынесенный за скобки двуединый результат — жизнь земная и вечная («Диптих»), смерть и жизнь («Поединок смерти и жизни», 4-я пьеса из «Тел нетленных»), желание небесное и земное («Аминь желания», 5-я пьеса «Образов слова Аминь»). Гибкость развития структуры приносится в жертву контрастной несовместимости, поэтому исключается какая-либо модуляция перехода.

Это же четкое разделение становится предметом основной и особой заботы автора в музыкальном воплощении идеи. В «Диптихе» различие двух частей находит самое крайнее выражение.

Использование композитором качественно отличных музыкальных средств составляет длинный список противопоставлений «жизни земной» и «жизни вечной»: минор — мажор; общие формы движения — тематизм; быстрый темп  $\text{♩} = 50$  — медленный  $\text{♩} = 58$ ; густая аккордовая и полифоническая фактура — простейшая гомофония; единая токкатная ритмика — многообразие ритмомелодических структур; штрихи стаккато — легато и т. д.

1 *Modéré* ( $\text{♩} = 50$ ) Диптих

Orgue

First system of a musical score. It consists of three staves. The top two staves are grouped by a brace on the left and contain treble and bass clefs respectively. The bottom staff is a single bass clef. The music is in 3/4 time and features complex harmonic textures with many accidentals.

Second system of the musical score, continuing the three-staff arrangement from the first system. The notation is dense with various note values and accidentals.

Third system of the musical score, continuing the three-staff arrangement. The music continues with intricate harmonic and melodic lines.

2 Très lent (♩=58) Диптих

Orgue

Fourth system of the musical score, labeled 'Orgue'. It features a single treble clef staff with a 3/4 time signature. The music is marked '2 Très lent (♩=58)'. The system includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the third measure. The bottom staff shows a long, sweeping slur across the entire system.



Добавим, что для второй части Мессиа́н прибегает и свои исключительные средства — лады ограниченных транспозиций (преобладание лада 7), характерные ладовые гармонии и мелодические «кадансы»; в первом же разделе он намеренно избегает этого и, как бы лишаясь собственного вдохновения, сразу попадает под влияние — на сей раз манеры и стиля Дюпре (кстати, посвящение гласит: «Моим дорогим учителям Полю Дюка и Марселю Дюпре»).

Единственным и действенным фактором, которым Мессиа́н прочно скрепляет все здание, является общая инто-

национальная основа обеих частей — единая мелодическая линия, пронизывающая все произведение. Но и здесь композитор умудрился сделать максимум возможного, чтобы выразить идею противоположностей. С 1-го такта уже звучат интонации, впоследствии, во второй части, превратившиеся в выразительную тему, вдохновенный музыкальный образ, — но пока они тонут в резких и громоздких аккордовых образованиях, мелькая стремительным движением шестнадцатых. Появление несколько отличной фактуры знаменует следующую стадию формирования темы: она обнажается более крупным штрихом, хотя и не дифференцирована ритмом — одинаковые длительности мешают ей раскрыться и выбиться на поверхность. Обе квазитемы повторяются, причем вторая в последнем проведении обрастает точной канонической имитацией мощного педального голоса, по-прежнему в ритмическом однообразии, но все тем же звуковысотным контуром предвосхищая долгожданную желанную мелодию.

Так Мессиян пресекает всякую попытку активного действия, стремления к естественному движению и развитию, практически абсолютизируя экспозиционный способ изложения музыкального материала. Возникает логическая параллель: религиозное мирозерцание также покоится на своеобразной экспозиционности — будь то догматический культ церковного богослужения, веками отработанный и накрепко зафиксированный ритуал, или канонизированные тексты священного писания — чего стоит хотя бы самый основной и, казалось бы, самый динамичный акт «сотворения мира», изложенный в Библии скупым застывшим постулатом: «Да будет свет! И был свет...» (Книга Бытия, 1 : 3).

Возможно, именно эту модель экспозиционности Мессиян сознательно проецирует на свое музыкальное творчество как в общих принципах мышления — контрастно-составная концепция «Диптиха» ведет через «Гимн св. причастия» к «Слову» (4-й медитации «Рождества»); так и в частности — в структурных образованиях формы почти отсутствует функциональное соподчинение разделов: либо контрастное сопоставление, либо повтор (возможно, вариативный).

Для Мессияна «Диптих» во многих отношениях стал определенным плацдармом, на котором выстроилось одно из лучших достижений композитора раннего периода творчества — симфоническая медитация «Забутые приношения» (1930).

Это не первое оркестровое сочинение Мессияна —

в 1928 г. было написано и даже исполнено консерваторским оркестром под управлением А. Рабо «Песнопение причастное» (2-ю часть этого сочинения чуть позже Мессиаи переработал в уже известное органное «Небесное причастие»). Как Фуга d-moll и «Простая песнь души» (1930), названные сочинения не оставили заметного следа в творческом активе композитора. Они остались неизданными, и, если верить биографам Мессиаи, в них чувствуется талантливая, но все же еще ученическая рука (61, с. 146). Впечатляют тембровые сочетания и колористические эффекты, но пока еще на уровне поисков.

Контакт Мессиаи с публикой вообще начался с «Забытых приношений» — и сразу же оказался довольно удачным. Исполненное 19 февраля 1931 г. в «Театре на Елисейских полях» под управлением В. Старама произведение имело значительный успех, и имя Мессиаи зазвучало среди музыкантов-профессионалов и любителей музыки. Спустя 5 лет на первом концерте только что родившегося объединения композиторов «Молодая Франция» Мессиаи был представлен этим же сочинением, и с тех пор оно держится в репертуаре многих оркестров мира.

«Забытые приношения» высоко были оценены и музыкальной критикой — приведем высказывание Ф. Шмитта: «Это глубокая медитация; полная отрешенности и скорбного смирения, время от времени сотрясаемая мятежным взрывом чувств» (см. 61, с. 147). В этой характеристике нашли свое отражение первая часть произведения — скорбная, но внутренне напряженная тема с обнаженной экспрессией струнных, вторая часть — полная романтического драматизма, своим динамизмом предвосхищающая некоторые страницы Квартета; и третья — философски созерцательная, с бесконечно льющей и редкой по красоте мелодией скрипок на фоне многозвучных аккордов солирующих струнных. (Авторские комментарии к сочинению раскрывают развернутую религиозную программу, резюмированную в подзаголовках частей: «Крест», «Грех», «Причастие»; см. 50, с. 349—350.)

Драматургическим центром сочинения, несомненно, является средняя часть, отмеченная интенсивным развитием и активным движением. Здесь явственно проглядывают тени «забытых» предшественников — Берлиоза, Листа, Франка. Причем Мессиаи не боится использовать самые простые, но действенные композиционные приемы: структурную повторность, обильную секвенционность, тематические вычленения, восходящие звуковысотные нагнетания. Эмоциональная непосредственность и динамичная образность

заставляют вспомнить произведения романтиков — музыку взволнованных чувств и бурных страстей. Кстати, романтическая преемственность «Забывших приношений» проявляется и в другом аспекте — все произведение насквозь монотематично. Поистине с листовской изобретательностью Мессиа́н трансформирует свою единственную тему — в каждой из трех частей он находит в ней новый образный смысл, а начальный тематический элемент буквально пронизывает всю интонационную сферу сочинения. Конечно же, как и в органном «Диптихе», только в последней части тема появляется в своем самом полном и совершенном варианте, выражая сакраментальную идею произведения — «забвение человека перед вечной жертвой Христа» (см. 61, с. 147). В соответствии с этим смысловой акцент падает на этот заключительный раздел, и Мессиа́н призывает все возможные средства, чтобы выделить его и противопоставить всему предшествующему. Здесь мы вновь сталкиваемся с концентрацией специфических музыкальных «ограничений», выражающих индивидуальность композитора (лады, аккорды, мелодика, фактура), которые почти не появлялись в произведении раньше.

Забывшие приношения

[11] Extrêmement lent (♩ = 36)  
 (avec une grande pitié et un grand amour)

1<sup>re</sup> Violoncelle  
*p* très expressif et sensible

4<sup>e</sup> Violoncelle  
 solo  
*p*

5<sup>e</sup> Alto  
 solo  
*p*



1<sup>re</sup> Vns

4<sup>es</sup> Vns  
soli

5<sup>es</sup> Altos  
soli

Musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is for the 1<sup>re</sup> Violins (1<sup>re</sup> Vns), the second for the 4<sup>es</sup> Violins (4<sup>es</sup> Vns) with a 'soli' marking, and the third for the 5<sup>es</sup> Altos (5<sup>es</sup> Altos) with a 'soli' marking. The bottom two staves are for the piano accompaniment. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The first measure shows a melodic line in the 1<sup>re</sup> Vns and 4<sup>es</sup> Vns, with the 5<sup>es</sup> Altos playing a sustained chord. The second measure continues the melodic development. The third measure features a dynamic shift from *f* to *p* in the 1<sup>re</sup> Vns part.

1<sup>re</sup> Vns

4<sup>es</sup> Vns  
soli

5<sup>es</sup> Altos  
soli

Musical score for the second system, continuing from the first. It features the same five staves. The 1<sup>re</sup> Vns part shows a dynamic change from *f* to *p* in the second measure. The 4<sup>es</sup> Vns part has a 'soli' marking. The 5<sup>es</sup> Altos part has a 'soli' marking. The piano accompaniment continues with sustained chords and melodic fragments. The key signature remains three sharps and the time signature is 4/4.

Третья часть «Приношений», бесспорно, лучшая, приближается к зрелым сочинениям композитора — положительные, а подчас и восторженные высказывания о произведении обязаны прежде всего этой музыке, которая своей вдохновенной искренностью, в то же время подлинным совершенством искупает некоторую пестроту стилистики целого, излишнюю традиционность композиционных приемов, определенную фрагментарность структуры.

Подобная неровность характерна и для «Гимна св. частию» (1932), где центром становится трижды повторенная кульминация, впечатляющая восторженным мажорным экстазом, широко разлившимся на одной-единственной типично мессиановской мелодико-гармонической формуле, — и в то же время, контрастно противопоставленные разделы характерны снижением стилистического тонуса: Мессиа́н не находит своих собственных средств выражения «тревог человека, борющегося против греха» (см. 61, с. 148), и черпает вдохновение у Берлиоза, Дебюсси, Дюка...<sup>9</sup>

В целом ранние оркестровые сочинения Мессиа́на — назовем еще «Сверкающую гробницу» (1931) и симфоническую версию «Вознесения» (1933), — несмотря на ряд несомненных художественных достоинств, еще находятся в русле поисков, подготавливают начавшийся вскоре период зрелого мастерства, подлинного взлета творческого совершенства.

\*

На пути к этому композитор касается еще одной жанровой сферы, впоследствии принесшей ему мировую славу одним-единственным произведением («Квartetом на конец времени») — камерно-ансамблевой музыки. В 1931 г. он пишет Тему с вариациями для скрипки и фортепиано, а через некоторое время — Фантазию для того же ансамбля (1933).

Тема с вариациями, впервые исполненная в Парижском национальном обществе К. Дельбо и автором, дополняет ряд неизбежно этапных сочинений, как, вероятно, и Фантазия, оставшаяся в рукописи. Это редкий пример «чистой» инструментальной формы без программной основы (разве еще фортепианное Рондо — стилизация *à la* Равель), и в нем Мессиа́н с присущей ему последовательностью и пунктуальностью воплотил принципы классического музыкального мышления.

<sup>9</sup> Не потому ли в отношении «Гимна» Мессиа́н высказался, что лучше бы совсем его не писал (см. 61, с. 148—149)?

Здесь все типично с позиций музыки XIX в.: двухчастная репризная форма темы с начальным периодом повторной структуры; композиция всего цикла, состоящего из 5 вариаций с темповым сдвигом в 4-й и репризой в 5-й; да и сам метод варьирования исчерпывается лишь фактурным обновлением. Правда, тема вариаций отмечена самобытностью Мессиаана, в ней чувствуется индивидуальный почерк композитора — оригинальность гармонии, широкое дыхание мелодической линии. Но, несмотря на некоторые параллели с последующим творчеством Мессиаана (особенно в разнообразии и разработке фортепианной фактуры просматривается уверенная рука автора Квартета), жанр произведения, как выяснилось впоследствии, не стал характерным для Мессиаана, и Тема с вариациями осталась в одиночестве как среди написанных, так и среди будущих сочинений композитора.

\*

Мессиаан неотступно идет к намеченной цели — каждое из его произведений открывает что-то для него новое, намечает какой-то возможный путь к ней; его не смущают неудачи, он не боится экспериментов и ошибок и всем этим создает плодотворную основу для искреннего, глубокого и теперь уже совершенного высказывания своих сокровенных мыслей.

Творчески осмыслив, впитав, воплотив великие традиции, накопленные музыкальной историей — эти *offrandes oubliées*, «забытые приношения», он подходит к своей зрелости. И неслучайно, много позже, в книге о секретах своего музыкального языка Мессиаан высказывает благодарные слова М. Дюпре и П. Дюка, григорианскому пению и индийской ритмике, русской музыке и «гениальному» «Пеллеасу»... (74, с. 4).

## РЕЛИГИОЗНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### Глава вторая

#### «РОЖДЕСТВО ГОСПОДНЕ»

**П**одавляющее большинство произведений Оливье Мессиана (особенно написанных до 1945 г.) связано с религиозной тематикой. Относясь ко многим жанрам и видам композиторского творчества, все они посвящаются «истинам католической веры», хотя и имеют определенные отличия, затрагивающие разнообразные преломления теологической направленности композитора.

Среди них сочинения 30-х гг., созданные для органа, — «Явление предвечной церкви» (1932), «Вознесение» (1934), «Рождество господне» (1935), «Тела нетленные» (1939), — свидетельствуют об окрепшем и устоявшемся религиозном мировоззрении Мессиана, отмеченном на данном этапе идеей гармонического единения религии и музыки. Центральное сочинение этого периода — «Рождество» — остается и по сей день одним из наиболее известных и играемых сочинений композитора.

Религиозно-художественное вдохновение Мессиана было порождено рядом причин. Как уже говорилось, прежде всего этому способствовало семейное воспитание — в семье Мессианов поддерживался строгий религиозный культ, воспитавший в юном композиторе аккуратного прихожанина парижской церкви Сен-Лу. (Отметим также, что лицей Карла Великого, где преподавал отец композитора, известен своей прокатолической ориентацией.) Затем, в консерваторские годы в классе истории музыки М. Эмманюэля Мессиаан знакомится с plain-chant, и увлечение церковным пением остается у него с тех пор на всю жизнь («григорианское пение еще не сказало своего последнего слова!»; 74, с. 4). Особое значение в становлении религиозного мировоззрения композитора имело общение с М. Дюпре, у которого Мессиаан занимался в органном классе: за долгую творческую жизнь Дюпре написал много религиозных произведений (в основном для органа: «Крестный путь», 1932; «Заклинание», 1941; «Благовещение», 1961; 79 хоралов и др.), что оказало несомненное влияние на восприимчивого ученика. Существенную роль в сближении Мессиаана с церковью сыграл и тот факт, что после окончания консер-

ватории он был приглашен на пост главного органиста парижского собора св. Троицы<sup>1</sup>.

Однако причины, объясняющие пышный расцвет религиозного творчества Мессиана в 30-е гг. (а вместе с ним и ряда других современных ему французских художников), имеют и определенную историческую и социальную обусловленность. Именно во Франции конца XIX — начала XX вв. значительно усилились прокатолические тенденции. Социальные потрясения, вызванные победами и поражениями французского пролетариата, серьезные экономические и промышленные кризисы, лихорадившие страну, а затем и война 1914 г. со страшными и бессмысленными жертвами породили «благоприятные» условия для укрепления и распространения религиозных идей (это подтверждают даже сами католические историки; см. 37, с. 117). Воспользовавшись этой обстановкой, церковь спешно подкрепляется аналитической философской мыслью, создавшей целое направление — неотомизм, официальное освящение которого было свершено папой Львом XIII в энциклике «*Aeterni Patris*» (1879). Ведущими теоретиками неотомизма провозглашаются французские философы Ж. Маритен и Э. Жильсон, и центром этого религиозного течения, как это ни парадоксально, на долгие годы становится «классическая» страна атеизма.

В сфере внимания «новой» философии находится и искусство как возможное средство пропаганды томистских идей, которое объявляется подчиненным религии: Жильсон выдвигает концепцию религиозного происхождения искусства, его «мифотворческую» функцию обосновывает другой французский мыслитель, А. Бергсон. Неудивительно, что именно во Франции появился ряд талантливых художников-католиков, получивших впоследствии мировое признание — П. Клодель, Ф. Мориак, Ж. Бернанос, М. Дюпре, Д. Лесюр, среди них и О. Мессиаан.

Католическое «крыло» французского искусства окрепло в основном к 30-м гг. — тогда оно приобрело особую силу и свою наибольшую значимость. Однако достаточно вспомнить творивших тогда же писателей и поэтов, таких, как Р. Роллан, Л. Арагон, П. Элюар, Ж.-Р. Блок, Р.-М. дю Гар, или композиторов, таких, как А. Руссель, А. Онеггер, Д. Мийо, Ж. Орик, и их вклад в историю не только французской, но и мировой культуры, чтобы понять, насколько

<sup>1</sup> На этом посту он проработал без малого 50 лет, неизменно привлекая толпы прихожан и любителей музыки своей великолепной игрой.

«камерным» было это религиозное течение и насколько «камерными» оказались результаты его ведущих представителей по сравнению с достижениями прогрессивной художественной мысли Франции.

Конечно, объективно-исторический религиозный «рецидив» должен был неизбежно привести к расколу в рядах художественной интеллигенции. Крушение идеалов, неверие в ценности, низвержение социально-значимых идей породили уход многих деятелей литературы и искусства на поиски иных, новых нравственных и эстетических принципов. Многие из них различными способами попытались отстраниться от современного мира, общества и бытия, подменив жизненную реальность религиозными иллюзиями. Однако у больших художников можно и здесь обнаружить позитивные элементы: творческие достижения такого «отстранения» подчас оказываются весьма значительными, открывающими новые горизонты искусства — во многих случаях диссонирующими с сущностью религиозного мировоззрения их авторов.

Именно так надлежит оценивать творчество П. Клоделя — выдающегося поэта-драматурга, чье искусство пронизано высоким гуманизмом, насыщено этическими («Благовещение»), патриотическими («Жанна д'Арк на костре») мотивами, но неизменно резюмируется идеей всевышней предустановленности, верой в провидение — потому необычайно динамичные, порожденные жизнью сценические конфликты, как правило, наивно разрешаются на «небесах» (например, в «Христофоре Колумбе»).

В произведениях другого писателя-католика — Ф. Мориака, не сразу пришедшего к религии, поднимаются серьезные нравственно-этические проблемы, и пессимистически-религиозные утешения, к которым приходят герои его романов («Дорога в никуда», «Клубок змей»), остаются лишь на далеком плане среди актуальных и злободневных вопросов, волнующих художника.

На позициях религиозной ориентации сформировалась даже целая группа композиторов — «Молодая Франция» (куда входил и Мессиаен), однако ее манифест призывал молодых музыкантов не столько к «реставрации» религиозного искусства, сколько к возрождению исконно французских традиций, к «романтической искренности».

Примеры различного рода альянса французского искусства с религией легко умножить, упомянув сочинения Ж. Бернаноса и Ф. Пуленка, А. Монтерлана и А. Жюливе и многие другие, которые убеждают в том, что религиозная платформа, служившая отправной точкой для творче-

ства ряда художников, далеко не всегда рождала холодные нежизненные абстракции, иссушенные догматизмом и клерикальной ограниченностью (хотя, наверно, были и такие). Многие музыканты и литераторы по-прежнему находились среди действительных событий и интеллектуальных умонастроений, но, отражая их в своем творчестве, лишь придавали им специфические религиозные формы, втискивали их в «прокрустово ложе» теологических понятий, комментировали с позиций раз и навсегда «всеобъясняющей» философии.

Эта общая тенденция, конечно, коснулась Мессиаана, но, в отличие от многих других художников, он все же остался почти в одиночестве — в его медитациях предельно четкое и последовательное отделение реальностей жизни от идей веры всегда служило предметом его наипервейшей заботы. (Приоритет, как правило, отдавался последнему.) Поэтому неудивительно (хотя и вызывает сожаление), что композитор, в сущности, прошел стороной мимо многих больших общественных событий времени. Он не проявил сочувствия к антифашистскому движению Народного фронта — к созданию в 1935 г. Народной музыкальной федерации, которая привлекла в свои ряды виднейших представителей отечественного искусства, таких, как Ш. Кёклен, А. Руссель, А. Онеггер, Д. Мийо, Ж. Орик, М. Жобер; в том же 1935 г. Мессиаан создает удивительно далекий от жизненной актуальности органичный цикл «Рождество господне». Также и в тяжелые годы войны он не откликнулся на патриотические призывы Сопротивления, поддержанные большей частью французской художнической интеллигенции — Л. Арагоном и П. Элюаром, А. Соге и К. Делвенкуром; не отозвался своим творчеством на трагические события действительности, как это сделали Г. Ропарц в Реквиеме, А. Соге в симфонии «Искупление», Ф. Пуленк в кантате «Лик человеческий» или А. Онеггер в «военных» симфониях. Следом за Квартетом, единственным отзвуком этих событий, который обязан личным потрясениям и переживаниям композитора, Мессиаан погружается в религиозно-мистические медитации «Образов слова Аминь», бесконечно восторгаясь божественной «гармонией мира», — и это в оккупированном Париже, в 1943 г., когда решались судьбы Европы!

На вопрос биографа об отношении композитора к политическим и общественным явлениям Мессиаан так прямо и отвечает: «Это область, которая меня не интересует» (см. 84, с. 180). И, видимо, прав К. Самюэль, когда называет Мессиаана человеком, «оторванным от своей эпохи» (84,

с. 177). Список сочинений композитора печально доказывает эту «оторванность»: религиозные, а впоследствии экзотические и пантеистические мотивы творчества Мессиа-на являют собой определенный уход от действительности — эти «отчуждения» показывают безусловно общую мировоззренческую позицию композитора, воплощенную как бы в трех разных «ипостасях», но достаточно далекую от реальных жизненных интересов и идеалов.

Изначальную же роль в этом парадоксальном феномене сыграла религия.

\*

«Если среди произведений, написанных для церкви, отобрать лишь те, которые по стилю и чувству могут быть названы «строго религиозными», то рискуешь собрать скудную жатву», — сказал как-то Габриель Форе (48). В этой «жатве» окажутся, по-видимому, далеко не все религиозные произведения Мессиа-на, поскольку лишь некоторые из них имеют однозначное религиозное выражение (или приближаются к этому). Кстати, установка автора «Рождества» в этом вопросе еще более ригористична: «Существует, наверно, только одна подлинно религиозная музыка... — это plain-chant» (см. 84, с. 21).

Ближе всего к «подлинно религиозной музыке» творчество Мессиа-на 30-х гг. — искреннее и гармоничное единение религии и музыки, синтез веры и искусства. Именно в эти годы достигает полного и наивысшего художественного воплощения мессиа-новское религиозное мировоззрение: торжественная строгость медитаций «Вознесения»<sup>2</sup>, умиротворенная восторженность «Рождества господня», мистическая символика «Тел нетленных»<sup>3</sup> — исключительные атрибуты эстетики католического культа.

Этой эстетикой «оправдываются» многие характерные черты музыки композитора, например, драматургическая статика — за редкими исключениями в этих произведениях отсутствует всякое подобие конфликтности, музыкаль-

<sup>2</sup> Первоначально (1933) была создана оркестровая версия «Вознесения»; годом позже Мессиа-н переработал ее в орган-ный вариант, который приобрел гораздо большую известность, — интересно, что при этом 3-я медитация («Аллилуйя трубы и тарелок») была заменена новой музыкой.

<sup>3</sup> Кроме названных трех произведений в эти годы Мессиа-н сочинил еще несколько, среди которых выделяются два вокальных цикла: «Поэмы для Ми» и «Песни земли и неба», но религиозное начало в них не проявляется в качестве единственного образно-эстетического принципа.



ные образы поражают своей протяженной неизменностью и многократной повторностью, подобно тысяче раз повторяемой молитве. (Последний раздел 4-й медитации «Рождества» представляет собой тему и ее 8 едва варьированных повторений с различными гармонизациями заключительного каданса.) Другой особенностью музыки Мессиа-на данного периода (а затем и последующих) является колоссальная временная протяженность его подчас гигантских циклов (в противовес господствующей тенденции века — предельному сжатию масштабов): так, авторское исполнение «Тел нетленных» — 7 кратких (!) видений — занимает около 60 минут!<sup>4</sup> Не является ли это следствием длительной продолжительности церковных служб и обрядов? И не стремится ли Мессиян своими сверхмедленными темпами и логикой макроструктур воплотить философски-трансцендентный аспект религии — «вечность лишена начала и конца»<sup>5</sup>, о чем бесконечно писали все апологеты церкви?

Основным источником идей и образов почти всех религиозных сочинений Мессиа-на явились книги Священного писания — исторический памятник, который, несмотря на свою фантастичность и вековую отдаленность, был и останется сокровищницей народного творчества. Литературные сюжеты Библии и Евангелий привлекали многих художников своими этическими, обобщенно-человеческими идеями о гармоничности и человечности мира. Художественные красоты священных книг стали достоянием мира искусства, вызвав к жизни подлинные шедевры: трагический лиризм «Страстей» Баха и возвышенно-прекрасную чистоту Мадонн Леонардо, торжественно-строгие «Ламентации» Палестрины и щемящую Piétà Микеланджело...

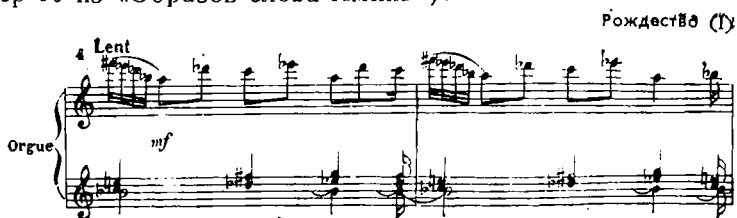
Мессиян, как отмечает его биограф, «живет в собственном мире... населенном персонажами Библии» (61, с. 41). Действительно, религиозно-облигатные «личности» и их легендарные «деяния» оказываются той единственной образной сферой, на которой строит основы своей религиозно-музыкальной эстетики композитор. Отсюда — крайне характерная черта его творчества: частые повторения сюжетов, названий, образов в самых различных произведениях.

<sup>4</sup> Все органное произведения Мессиа-на записаны на пластинки в авторском исполнении на органе собора св. Троицы фирмой Ducretet Thomson (DUC — XTDX 103 116).

<sup>5</sup> Фома Аквинский (см. 3, с. 833).

Идеи вечности и бессмертия Иисуса находят свое воплощение не только в «Рождестве господнем» («Бог, живущий среди нас», по объяснению автора, — одна из основных идей сочинения), но и в «Мистерии св. Троицы» (из «Тел нетленных»), и в «Квартете на конец времени» (V ч. «Хвала вечности Иисуса», VIII ч. «Хвала бессмертию Иисуса»). Пастухи и волхвы, сопровождающие священнодействие рождественской сюиты (2-я и 8-я медитации), — «воскресают» в «Двадцати взглядах на младенца Иисуса» (16-я пьеса). Еще один убедительный пример образно-художественного параллелизма: «Ангелы» — 6-я медитация «Рождества», «Аминь ангелов...» — V часть «Образов слова Аминь», «Взгляд ангелов» — 14-я пьеса «Двадцати взглядов».

В этом проявляется не только известная ограниченность религиозной тематики, но и особенность messiановского мышления: сознательное ограничение, ставшее важным компонентом всей художественной атмосферы его творчества. Внешние, «номенклатурные» параллелизмы подкрепляются музыкальными стереотипами, своеобразными цитатами-лейтмотивами, кочующими вместе со своими названиями из одного произведения в другое. Многие характерные музыкально-стилистические образы, найденные Мессианом в «Рождестве», продолжают свою жизнь на страницах последующих произведений. В результате — каждое из сочинений композитора как бы не имеет замкнутой структуры, а все религиозное творчество Мессиаана, с одной стороны, ограниченное едиными мотивами и сюжетикой, а с другой — едиными стилистическими стереотипами, порой точно повторяющими тематические, гармонические, фактурные особенности музыкального языка, обретает цельность «высшего порядка» — явление крайне примечательное и уникальное. Вероятно, понятие «индивидуальности стиля» окажется чересчур широким термином для объяснения такого явления (к нижеследующим примерам из «Рождества» и Квартета можно добавить фрагменты и других сочинений, в частности см. пример 19 из «Образов слова Аминь»):



First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a trill-like figure in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The left hand maintains a steady accompaniment.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth-note runs. The left hand accompaniment is more rhythmic and chordal.

Fourth system of the piano score. The right hand features a series of sixteenth-note passages. The left hand accompaniment includes some triplet figures.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand accompaniment is more active. Performance markings include *rall.* (rallentando) and *molto* (molto) connected by a dashed line, indicating a change in tempo.

Rêveur, presque lent ( $\text{♩} = 50 \text{ env.}$ )  
(8<sup>ve</sup> réelle)

Квартет (VII)

5

Vclle

*f* *expressif*

Piano

*p*

*rit.* *rit.* *rit.* *rit. (etc.)*



Образно-эмоциональному и стилистическому постоянству музыки Мессиана весьма соответствует жанр медитации<sup>6</sup>, избранный композитором для творчества данного периода: «Вознесение» — 4 симфонические медитации (этот подзаголовок сохранен и в органном варианте), «Рождество» — 9 медитаций, «Тела нетленные» — 7 кратких видений (читай: медитаций). Медитация у Мессиана явилась своего рода музыкальным комментарием какого-либо религиозного события. «Рождество господне», воспроизводящее легендарную историю рождения Христа<sup>7</sup>, — конечно же, комментарий, подобно рождественскому циклу миниатюр Мемлинга или апокалиптическим гравюрам Дюрера, витражам Шартрского собора, посвященным детству Христа или многочисленным «житиям» святых, украшающим интерьер любого храма.

Принцип комментария вообще крайне характерен для любого искусства, находящегося на службе церкви, — Маритен, идеолог неотомизма, видит даже назначение всего искусства в «иллюстрациях теологии» (см. 11, с. 265). Естественно, что из всех искусств музыка с гораздо большей многозначностью может комментировать образы

<sup>6</sup> méditation (фр.) — размышление, созерцание.

<sup>7</sup> На создание этого произведения, вероятно, оказали влияние широко распространенные в средневековой Франции и бытующие даже в наши дни «Литургические драмы», инсценирующие рождение и детство Христа (см. 10, с. 491—504).

религиозного мифотворчества, и, конечно, Мессиян воспользовался такой возможностью воплощения своего собственного чувства веры, своего индивидуального восприятия религиозных «истин» да и всего христианского учения в целом.

«Рождество господне», созданное на основе скупого изложения евангельской истории о рождении Иисуса с кругом определенных образов-стереотипов, «замешанных» в его чудесном появлении на свет, оказалось весьма далеким от традиционной рождественской мессы. Мессиян написал комментарий к своей собственной композиции, сотканной из самых различных цитат Евангелий от Луки, Иоанна, Матфея, нескольких посланий апостолов и книг пророков. Композитор вообще не довольствуется той традиционной драматургией, которую ему предлагают богословские источники с раз и навсегда данными и догматически застывшими пересказами вечных историй. Отталкиваясь от святых сюжетов и «заветов», он создает свои собственные концепции, смешивая различные религиозно-мифологические мотивы, используя их в качестве образного «строительного» материала, которым оперирует совершенно свободно. В результате все это оказывается подчиненным законам и логике художественного мышления в большей степени, чем религиозного.

Именно художественной драматургии подчинены сложные сюжетные концепции, — например, уже упоминавшиеся «Забутые приношения» — одночастное симфоническое произведение, где воедино сплелись три основополагающие христианские категории (крест, грех, причастие); или «Образы слова Аминь», где составными компонентами становятся идеи сотворения мира, его космогонической вечности, страданий Христа и другие; или, наконец, «Двадцать взглядов», где господствуют образные персонажи — причем, наряду с бесчисленными взглядами «реально-существующих», священных — как то: отца, девы Марии, ангелов, пророков, — являются даже потусторонне-трансцендентные: «Взгляд времени», «Взгляд креста», «Взгляд церкви любви»...

Теологической основе «Рождества» контрапунктирует художественная драматургия, намечающая концептуальную двойственность и противоречивость, — правда, к сожалению, пока еще не выходящая за рамки религиозного мировоззрения автора. Но, однако, именно здесь скрывается тот путь к выходу за пределы религиозной системы, на который вступит Мессиян в произведениях первой половины 40-х гг.

Девять медитаций «Рождества» распределяются в 4-х тетрадах. В этом распределении раскрывается смысловой и в определенной степени драматургический план сочинения: пьесы 1-й тетрады посвящаются начальному акту евангельской мистерии — рождение Иисуса (1. «Дева Мария и дитя»), легендарное открытие его первыми земными обитателями (2. «Пастухи»), «божественная» избранность рожденного дитя (3. «Вечные предначертания»). Две пьесы 2-й тетрады трактуют в философском аспекте Аквината могущество и всесильность бога (4. «Слово») и явление христианства (5. «Дети божьи»). В 3-й тетраде композитор концентрирует внимание на самой драматичной кульминации евангельских повествований — распятии Иисуса (7. «Иисус, муки приемлющий»), возвращая нас непосредственно к сюжетной канве; вокруг этого центра располагаются оттеняющие контраст атрибутивные «праздничные» персонажи (6. «Ангелы» и 8. «Волхвы»). И в единственной пьесе последней тетрады сакраментальный смысл всего цикла подытоживается фундаментальным символом христианской веры (9. «Бог среди нас»), продолжающим в бесконечность «земную» жизнь Христа<sup>8</sup>.

Конечно же, в этом смысле «Рождество господне» — произведение «строго» религиозное, ограниченное исключительно богословскими идеями и категориями, несущее в себе смысловую, драматургическую и эмоциональную информацию сквозь плотный теологический занавес, и которому трудно найти какое-либо иное или расширенное толкование. Здесь Мессиян достигает большой убедительности в выражении своих религиозных чувств. Однако широкое распространение и повсеместное признание «Рождества» (даже в странах, далеких от католического вероисповедания<sup>9</sup>) свидетельствует, что его восприятие возможно и вне условий обязательной религиозной атмосферы. Отставляя на второй план религиозную «субстанцию» «Рождества», легко заметить, что его собственно художественная концепция реализована в достаточном соответствии с законами драматургической и структурной логики, традиционно присущими и «чистой», непрограммной музыке. Практически, эта сюита представляет собой грандиозный моноцикл, в котором четко обозначены все

<sup>8</sup> Оригинальные названия медитаций: 1. *La Vierge et l'Enfant*; 2. *Les Bergers*; 3. *Desseins éternels*; 4. *Le Verbe*; 5. *Les Enfants de Dieu*; 6. *Les Anges*; 7. *Jésus accepte la souffrance*; 8. *Les Mages*; 9. *Dieu parmi nous*.

<sup>9</sup> Неоднократно это произведение звучало и в нашей стране, фирмой «Мелодия» записано на грампластинку.

узловые моменты, неизбежно присутствующие в процессе развития почти каждого музыкального произведения: экспозиция (спокойные, «пасторальные» образы пьес 1-й тетради), контрастное противопоставление (мощная и громогласная тема «Слова» — 4-я пьеса), драматургическая кульминация (скорбная и горестная, но величественная piétà — 7. «Иисус, муки приемлющий») и финальное снятие конфликта (переосмысление музыкального образа «Слова», непосредственно вовлеченного в энергичное движение токкаты E-dur — «Бог среди нас»).

Однако для верующего, сознание которого переполнено религиозными ассоциациями, музыка «Рождества» (в равной степени и «Вознесения» и «Тел нетленных») остается чрезвычайно богатой близкими ему чувствами и мыслями, впечатляет и убеждает его не только гармоничным художественным совершенством, но и теологической «истиной». При этом Мессиян пользуется еще одним сильным и «безотказным» приемом воздействия — цитированием григорианских песнопений, которые были канонизированы еще Тридентским собором и, конечно же, стали однозначным религиозным символом для каждого католика. Таким образом Мессиян достигает дополнительного ряда смысловых ассоциаций, обладающих чрезвычайно стойкой и определенной музыкальной выразительностью. В 4-й медитации из «Рождества» композитор трансформирует тему секвенции «Victime paschali» из утренней воскресной мессы; в «Мистерии св. Троицы» (из «Тел нетленных») он основывается на «Кугие» IX Романской литургии; середина 1-й медитации «Рождества» построена на мелодии «Introit» Рождественской мессы — «Puer natus est nobis»:

Интроит утренней мессы

6a

Pu-er na-tus est no-bis, et fi-li-us da-tus est no-bis.

Рождество (I)

6b Un peu vite

Orgue

*p staccato*

*mf legato*

*f legato*





Если «Рождество господне» представляет собой вариант рождественской мессы с довольно привычным и в общем «понятным» сюжетом, то следующий органнй цикл композитора — «Тела нетленные»<sup>10</sup> — буквально ввергает нас в религиозно-мистическую бездну, из которой даже авторские комментарии и разъяснения вряд

<sup>10</sup> По примечанию биографа композитора, существует поэма Алена Мессиана «Тела нетленные», не без влияния которой было создано это одноименное музыкальное сочинение (61, с. 85).

ли способны «вызволить» кого-либо, не имеющего специального богословского образования.

Прежде всего, полное название произведения: «Тела нетленные. Семь кратких видений из жизни воскресших». Далее, названия частей: I. «Прозрачность нетленных тел», II. «Воды благодати», III. «Ангел благовоний», IV. «Поединок смерти и жизни», V. «Сила и ловкость нетленных тел», VI. «Радость и ясность нетленных тел», VII. «Мистерия св. Троицы»<sup>11</sup>. Наконец, в этом же духе — цитаты из самой разнообразной церковно-канонической литературы, помещенные перед каждой частью, типа: «Мой Отец, я воскрес, я вновь с тобой» или «Тело его сеется в немощи, восстает в силе»...

В «Рождестве» еще проблескивает подобие некоей условной «реальности»: все-таки Христос, дева Мария, пастухи, волхвы — это персонажи, которые за долгие века своего литературного существования стали в сознании человечества как бы частью действительности, хотя и иллюзорной. Образно-идейная же основа «Тел», опираясь на спиритуалистические, потусторонние понятия, высвобожденные Мессияном бог знает из каких анналов церковного катехизиса, оказывается сплошной мистической туманностью. Программность содержания, декларируемая автором, остается неким иероглифом, знаком, предположительная расшифровка которого весьма проблематично «стыкуется» с реальным нотным текстом.

Вот как, например, Мессиян музыкально материализует то свойство «нетленных тел», воскресших и оказавшихся, благодаря своей праведности, в райских кущах, которое он назвал «даром радости и ясности» (VI часть):

Les Corps glorieux (VI)

7 Vif et gai

Orgue

*f stacc.*

*ff demi-stacc. (avec fantaisie)*

*stacc.*

*f*

<sup>11</sup> Оригинальные транскрипции: I. Subtilité des Corps glorieux, II. Les eaux de la grâce, III. L'Ange aux parfums, IV. Combat de la Mort et de la Vie, V. Force et agilité des Corps glorieux, VI. Joie et clarté des Corps glorieux, VII. Le Mystère de la Sainte Trinité.

Вероятно, ожидая объявленного названием «херувимского» образа, вряд ли можно предположить такую музыку — простую, естественную, чувственную, с пышной и красочной органной регистровкой, с ремаркой *Vif et gai*<sup>12</sup>, с динамическими указаниями *f* и *ff*, с намеками на жанровость в мелодическом голосе, и с какой гармонией! — Первые четыре аккорда соподчинены вполне «земной», динамичной функциональностью (цепочка доминантовых эллипсов), три из них отмечены весьма «плотским» звучанием нескольких вариантов малого мажорного септ- и нонаккорда, а четвертый — трезвучие с секстой — почти во все времена был и остается олицетворением самой гедонистической роскоши.

«Тела» как цикл представляют собой стройную конструкцию с ярко выраженной концентричностью — центральная пьеса (IV. «Поединок смерти и жизни») выделяется как в идейно-образном смысле (слово «жизнь» в лексике цикла звучит чуть ли не диссонансом), так и в использовании других художественно-выразительных средств — иной фактурой, контрастной динамикой, мощной регистровкой, четкой структурой («Поединок» базируется не на монообразном типе развития, как большинство остальных частей, а имеет две контрастные сферы). Вокруг этой вершины располагаются зеркальные пары — III и V части связаны тематическим родством (особенно в начальных интонациях), II и VI — ладово-гармоническим (преобладание лада 7 ограниченных транспозиций), I и VII — фактурным (первая — монодия, последняя — строго трехголосная инвенция)<sup>13</sup>.

Привилегированное положение «Поединка», объявленная автором конфликтность образов этой пьесы возбуждают к ней особый интерес. Однако даже при беглом просмотре музыки, вероятно, возникнет желание перелистать книжку назад и перечитать несколько страниц, посвященных «Диптиху». Почти все, что сказано о «Диптихе», имеет самое непосредственное отношение и к «Поединку». Драматургия обоих сочинений основана на противопоставлении двух различных сфер, причем средства отличия этих сфер практически идентичны — цитирую анализ

<sup>12</sup> Переводы французских темповых, динамических и агогических указаний в нотном тексте см. в конце книги. — *Прим. ред.*

<sup>13</sup> Отметим, что архитектурная концентричность будет одним из ведущих структурных принципов в последующем творчестве композитора — достаточно упомянуть такие разные сочинения, как «Образы слова Аминь» или «Пробуждение птиц».

«Диптиха»: «минор — мажор; общие формы движения — тематизм; быстрый темп — медленный; густая аккордовая и полифоническая фактура — простейшая гомофония; единая токкатная ритмика — многообразие ритмомелодических структур; штрихи стаккато — легато...». Добавим, что и в «Поединке» имеется и монотематизм, скрепляющий оба раздела, и канонические имитации в первой части, и резкая контрастность регистровок, и господство характерных ладовых (ограниченных транспозиций) гармонических и мелодических «кадансов» во второй части... Проиллюстрируем родство этих явлений также двумя примерами:

Les Corps glorieux (IV)

8 *Modérément vif*

Orgue

*ff legato*

*Plus vif, agité et tumultueux*

*staccato ff*

Extrêmement lent, tendre, serein

9 (dans la Paix ensoleillée du Divin Amour)

Orgue

pp

pp legato

«Дублер» «Диптиха», конечно, отличается от своего прототипа — это все-таки иная музыка, но количество совпадений и просто «одинаковостей» никоим образом не могут свидетельствовать об автохтонности их создания (а разделяет их почти 10 лет). Это удивление легко снимается, как только вспомнишь религиозные идеи, заложенные в обоих сочинениях — они ведь тоже идентичны: с одной стороны, «Поединок смерти и жизни» (цитатой из Требника Мессиа́н разумеет жизнь «на другом свете»), а с другой стороны — «Диптих», повествующий о жизни «земной и вечной»; в христианской теологии именно «жизнь вечная» и объявляется самой высшей стадией жизни, то есть собственно «жизнью», в то время как «жизнь земная» и смерть — явления действительные, реальные, располагающиеся «порядком» ниже. Жесткие рамки художественно-религиозных канонов ограничили, сузили фантазию композитора до определенных стереотипов.

Мессиа́н называет «Тела» одним из лучших своих сочинений (см. 84, с. 138), и эта авторская оценка, безусловно субъективная, отражает его принципиальную позицию: музыка и вера должны находиться в полной и совершенной гармонии. Среди всех религиозных произведе-

ний композитора именно эти, созданные в 30-х гг. органические циклы — «Вознесение», а особенно «Рождество» и «Тела нетленные», — более других соответствуют его постулату о слиянии религиозного и художественного мировоззрений. В эволюции творчества Мессиана они представляют этап «строго» религиозной музыки.

Обращает на себя внимание тот факт, что названные сочинения объединены не только хронологическим (1934—1939) и жанровым (медитации) факторами, но и все написаны для органа. Здесь сказалась и любовь Мессиана к этому «папе римскому инструментов» (Берлиоз); и назначение молодого композитора на пост главного органиста собора св. Троицы, где ему приходилось по нескольку раз в день играть самую разнообразную музыку и импровизировать между проповедями; и, конечно, непосредственное, неотделимое участие органа в самих актах католических богослужений. Однако, помня о больших национальных традициях французского органного искусства, к важным причинам следует отнести и преемственность Мессиана его великим соотечественникам прошлого, неизменно работавшим в тех же церковных жанрах.

Эти традиции, уходящие в далекое французское прошлое, связаны с целой плеядой талантливых органистов-композиторов — Тителузом, Луи Купереном, де Гриньи, Клерамбо, Дандрие, Франсуа Купереном, для которых основным объектом их деятельности и творчества была церковная музыка. В XVIII в. развитие французской органной культуры приостанавливается — «виной» тому явились французские революционные события, провозгласившие атеизм и низвергнувшие вместе с церковью и орган как ее атрибут.

Подлинно «ренессансный» взлет органной культуры обязан прежде всего Александру Гильману (1837—1911) — выдающемуся виртуозу и импровизатору, главному органисту собора св. Троицы на протяжении 30 лет, создателю органного класса *Schola Cantorum*, профессору органного класса Парижской консерватории, плодовитому композитору, который вывел орган из церкви в концертные залы и, по словам музыкального историка Ф. Рожеля, «сумел придать французской органной школе блеск и великолепие» (см. 45, с. 152).

Конец XIX и начало XX вв. отмечены появлением новых имен, вернувших Франции былую славу центра европейского органного искусства — С. Франка, Э. Жигу, III. Видора, М. Дюпре, Ш. Турнемира. Эти выдающиеся

органные мастера создали громадную библиотеку самой разнообразной органной литературы. В ней также свое место (правда, теперь уже более скромное, чем несколько веков назад) нашли произведения, отразившие религиозные мысли и чувства: религиозно-поэтические миниатюры сборника «Органист» Франка, «Григорианский альбом» Жигу, органные Симфонии, основанные на парафразах литургических напевов Видора, Мессы Гильмана, «Мистический орган» Турнемира.

Все это создало весьма благодатную почву для формирования творческой личности Мессиана, продолжившего в одном из ведущих соборов Парижа высокие традиции органного исполнительского и композиторского искусства. Неудивительно, что на том же церковном материале, хотя и в далеком от ортодоксальности варианте.

•

Произведения 30-х гг. примечательны еще тем, что в них композитор окончательно отработал свою специфическую музыкальную технику — начиная с «Рождества» и на протяжении более чем десятилетия, он ни на шаг не отступает от своих правил, законов, «формул». Подобно некоторым другим композиторам XX в. — Шёнбергу или Хиндемиту — Мессиаан создал свою совершенно уникальную систему музыкального языка. Возникновение этой конструкции объясняется прежде всего редкой индивидуальностью композитора, его исследовательскими склонностями. Но, что особенно характерно, в формировании ее основных положений, возможно, свое весомое слово сказала и философски-религиозная позиция Мессиаана.

В мессиаановском понимании религия — замкнутая, неразвивающаяся система, с неизменным постоянством идей, канонизированной образностью и сюжетами. Это породило весьма ограниченный набор образных (а отсюда и музыкальных) стереотипов, вращающихся вокруг нескольких основных христианских мотивов, в которых Мессиаан находил стимул к творчеству — так, например, один только Апокалипсис вдохновил композитора на создание и Квартета, и «Цветов Града небесного», и «И чаю воскрешения мертвых».

Эту же «живительную» для себя идею «ограниченности» Мессиаан берет и за основу всей концепции своего музыкального языка, возводя ее в конструктивный принцип. В том или ином аспекте композитор ограничивает все параметры музыкальной морфологии, особо выделяя

главные — лад, ритм, гармонию. В результате — ограниченность, повторяемость, периодичность, замкнутость, симметрия — становятся основными определениями мессияновской стилистики, названной автором с чисто французским изяществом «очарованием невозможностей».

Краеугольные положения теории Мессиаана<sup>14</sup> — лады ограниченных транспозиций, формирующие звуковысотную сторону музыкального языка, и необратимые ритмы, определяющие временную, — являются наглядным воплощением принципа «ограниченности»: лады (их всего 7) ограничивают всю музыкальную ткань количеством звуков (в зависимости от лада — от 6 до 10), а сам лад, состоящий из нескольких симметричных групп, может иметь ограниченное количество транспозиций (соответственно — от 2 до 6); необратимые ритмы представляют собой последовательность длительностей, разделенную надвое с зеркально-симметричным соотношением частей — это также проявление ограниченности, поскольку ретроградное чтение не дает нового качества.

Рождество (II)

10 *Modéré, joyeux*

Orgue

В этом фрагменте используется лад 6 ограниченных транспозиций; простейший вид необратимого ритма отмечен в 1-м такте.

<sup>14</sup> Подробному рассмотрению трактата «Техника моего музыкального языка» посвящена глава 5 настоящей работы.



Отсюда вытекает основной и специфический принцип развития: мелодические, гармонические и ритмические остинато — «педали» и их полифонически несовпадающие наложения, часто в виде канонов и обращений.

Les Corps glorieux (III)

11 Bien modéré

Orgue

*p stacc.*

*p stacc.*

*p legato*

В партии правой руки — ритмическая педаль; левой — ее ритмическое обращение с добавлением восьмой паузы; басовый мануал — необратимый ритм.

Отсюда же и щедрая повторность мелодических «кандансов» и гармонических оборотов, характерных для определенных ладов, создающих «эффект узнаваемости»<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Термин заимствуется у К. Мелик-Пашаевой (28, с. 129).

К этому же восходит аккордовая техника композитора: он использует лишь несколько характерных аккордов (аккорды «доминанты», «резонанса», «из кварт»), преодолевая их количественную ограниченность различного рода «апподжиатурами» и дополнительными звуками.

Песни Земли и Неба (VI)

12 Vif

Chant

Al-le-lu-ia

Piano

A R C C C

A — аккорд доминанты; B — аккорд из кварт, неполный; C — аккорд резонанса.

Этим же объясняется и привлечение замкнутых форм зеркальной симметрии — она обнаруживается не только в структуре отдельных фрагментов и частей, но и целых произведений; и использование определенного круга тональностей (лады не исключают тональностей), как правило, мажорных и диэзных: A-dur — основная тональность «Образов слова Аминь», «Трех литургий», E-dur — «Забывших приношений», «Рождества», Квартета; Fis-dur — «Небесного причастия», «Священных пиршеств», «Двадцати взглядов».

По-видимому, все возможные технические средства мессиановского языка «работают» на одну идею: абсолютизацию «ограниченности». И, несмотря на субъективность и религиозные истоки данной посылки (это происходит от глубокого, даже органичного синтеза веры и музыки композитора — по его мнению, настоящий художник должен быть одновременно «искусным ремесленником и большим христианином»; 74, с. 4), она, будучи возведена в ранг системы и последовательно и целостно воплощена во всех ее компонентах, дала, несомненно, позитивный результат. «Давайте теперь подумаем о слушателе, который слушает музыку, написанную такими средствами. На концерте у

него не будет времени разобраться в комбинациях необратимости и нетранспозиционности., но, безусловно, он подсознательно покорится необычному очарованию невозможностей» (74, с. 13), — в этом можно согласиться с автором.

Забегая вперед, отметим весьма показательный факт: данная технологическая концепция Мессиана держится в его творчестве до 1945 г. (хронологически совпадая с выходом в свет трактата «Техника моего музыкального языка»). С появлением последующих произведений она подвергается постепенному разрушению — внушительное ладоритмогармоническое сооружение заменяется теперь отдельными конструктивными принципами сериальности, квазиалеаторики, сложными структурами индийских *tâlas* (ритмов), техникой «пермутаций» и др. Но ведь с этого года наступает новый этап и в образном мышлении композитора — религиозные концепции уступают место совсем иным сферам: экзотике и этнографии, а позднее пантеизму. Такой параллелизм подтверждает правомерность соотнесения технической стилистики и образной эстетики: отказавшись от непосредственного воплощения религиозных идей в своем творчестве, Мессиаан отказывается и от техники, с помощью которой эти идеи выражались; как бы «исчерпав» свое религиозное вдохновение, Мессиаан оставляет и порожденную им технику.

Но до этих событий пока еще далеко, и, соблюдая хронологию, вернемся к рассматриваемому периоду — сфера органного творчества была, бесспорно, главной для Мессиаана в те годы и все же не единственной.

•

В 1928 г. французский инженер Морис Мартено изобрел электронный инструмент, который был назван его именем — волны Мартено (*ondes Martenot*)<sup>16</sup>. Выразительность и своеобразие тембра, широкие возможности применения этого инструмента вскоре привлекли внимание многих композиторов — Д. Левидиса, А. Онеггера, Д. Мийо, А. Жоливе и других. Мессиаан также внес свой вклад в создание литературы для этого инструмента, написав «Две монодии в четвертитонах» (1938), Музыку для сцены «Эдип» (1942) и даже ансамбль из шести волн Мартено «Праздник прекрасных вод» (1937). (Последнее сочинение создано для Парижской всемирной выставки;

<sup>16</sup> Описание этого инструмента имеется в книге Ц. Когоутка (19, с. 189).

оно звучало в качестве аккомпанемента к текстам П. Клоделя.) Эти произведения, написанные для волн Мартено, не оставили большого следа в творческом наследии композитора (разве что заслуживает внимания идея расширения возможностей инструментальной музыки, впоследствии реализовавшаяся в сочинениях 40—70-х гг.). Однако волны Мартено заиграли всеми своими красками, когда Мессиа́н, оставив их самостоятельную выразительность, ввел их в партитуры своих оркестровых произведений, таких, как Три маленькие литургии или «Турангалила-симфония».

Еще одна область творчества Мессиа́на 30-х гг. — вокальная музыка. И здесь прежде всего необходимо назвать два вокальных цикла: «Поэмы для Ми» (1936) и «Песни земли и неба» (1938). Оба эти сочинения инспирированы счастливыми событиями в личной жизни композитора: первый цикл связан с женитьбой Мессиа́на на скрипачке Клер Дельбо (Ми — ее уменьшительное имя), а второй — с рождением сына Паскаля. Оба цикла написаны для великолепной певицы Марсель Бю́нле (как впоследствии и третий — «Ярави») и впервые ею и были исполнены, соответственно 28 апреля 1937 г. и 6 марта 1938 г.

«Поэмы» посвящены некоторым аспектам сакраментальности брака, в различных спиритуалистических состояниях восхваляющим этот обряд<sup>17</sup>. «Песни» продолжают эту же тему далее, в отношении родительства и невинности дитяти<sup>18</sup>.

В подавляющем большинстве своих вокальных сочинений Мессиа́н использует собственные тексты, выступая не только в роли композитора, но и поэта. По поводу литературного творчества Мессиа́на уже давно сформировалась и отстоялась определенная точка зрения: его стихи, отмеченные символистско-мистическими, а иной раз и экспрессионистскими чертами в духе Реверди или раннего Элюара, вряд ли имеют самостоятельное художественное значение. А. Голеа подробно описывает, как мессиа́новские критики ругали его поэтические опусы, и даже поклонники скорее только «платили дань» автору-композитору

<sup>17</sup> 1-я тетрадь: 1. Деяние благодати, 2. Пейзаж, 3. Дом, 4. Кошмар, 5. Супруга. 2-я тетрадь: 6. Твой голос, 7. Два война, 8. Колье, 9. Молитва-мольба.

<sup>18</sup> 1. Жизнь с Ми, 2. Антем молчания, 3. Танец малютки-Pilule, 4. Радуга невинности, 5. Изнанка и лицо полночи, 6. Воскресение. (Каждая из песен имеет посвящение типа: «моей жене», «моему маленькому Паскалю», «ангелам-хранителям», «дню пасхи» и др.)

(49, с. 120—121). Тексты обоих вокальных циклов (по крайней мере бóльшая их часть) выглядят не столько оригинальными, сколько претенциозными:

Словно голубой алмаз — пруд.  
Дорога, изрытая оспой бед и несчастий,  
Мой шаг увязает в пыли хрустящей.  
Словно голубой алмаз — пруд.  
Но вот вдали, как пейзаж, голубой и зеленый,  
В колосьях ржи ее лицо сияет влюбленно;  
Она смеется и смотрит вокруг.  
Словно голубой алмаз — пруд.  
(2-я поэма, «Пейзаж», перевод Г. Шохмана)

Город, вонючий глаз, скошенные полночи, ржавые  
гвозди, воткнутые в углы забвения.  
Ягненок, господи!  
Всё падает вниз.  
Они танцуют, пляшут мои грехи.  
Отчаянный карнавал по булыжной дороге смерти.  
Огромное, все прогнившее тело улиц под жестким  
фонарем.  
Перекресток страха.  
Покров безумия и тщеславия...  
(5-я песня, «Изнанка и лицо полночи»)

Однако стихи писались одновременно с музыкой и, по-видимому, должны постигаться также одновременно с ней, являясь частью синкретической художественной атмосферы произведения.

Музыкальный язык циклов во многом близок тому языку, которым написаны предшествующие произведения — «Рождество», «Тела», но жанр вокальной музыки наложил свой отпечаток, обусловивший некоторые отличительные особенности этих сочинений. В них несомненно полное и безраздельное главенство мелодических линий, насыщенных предельной выразительностью. Музыка, как правило, следует за текстом, изгибами и рисунком мелодии чутко реагируя на смысловые акценты текста, его фразировку и синтаксис. Вокальное письмо композитора весьма разнообразно: от plain-chant (первая поэма — явный литургический речитатив, «Антем молчания» из «Песен» — аллилуйный антифон) до стиля parlando («Дом» из «Поэм», 4-я часть цикла «Песен»). В некоторых фрагментах, несмотря на чисто мессиановские средства и стилистику — лады ограниченных транспозиций, аккордика, «кадансы», ритмы с дополнительными длительностями, — проглядывают вокальные «портреты» Дебюсси или Равеля (поэмы «Пейзаж», «Колье»), а возможно, и более далекая связь с Мусоргским (поэма «Кошмар», 3-я и 4-я песни).

Как уже отмечалось, оба цикла не связаны непосредственно с религиозной тематикой, однако, собственно в музыкальном языке есть одна особенность, ведущая свою родословную от «единственного» и «неисчерпаемого» источника мессиановского вдохновения. На сей раз Мессиа́н обращается к григорианскому пению и довольно последовательно проецирует принципы и конструкции plain-chant на основы своей музыкальной стилистики. Псалмодия, аллилуйя, литургический речитатив, юбилейные распевы, едва намеченные в предыдущем творчестве композитора, приобретают полные права гражданства, в изобилии присутствуя на многих страницах «Поэм» и «Песен». В последнем номере «Песен» — «Воскресении» даже используется «чистый» седьмой григорианский лад (аллилуйя из Пасхального поста).

Тенденция к использованию plain-chant, характеризующая раннюю вокальную музыку Мессиа́на, найдет свое существенное продолжение в дальнейшем — григорианское пение для него действительно «не сказало своего последнего слова»; влияние церковного пения обнаружится не только в произведениях, приближающихся по своим жанрам к культовым, как Три маленькие литургии или «Преображение», но и в совсем далеких от этого инструментальных сочинениях: «Цвета Града небесного» или «И чаю воскресения мертвых».

Вокальное творчество Мессиа́на периода 30-х гг. окажется неполно освещенным, если не упомянуть еще несколько сравнительно небольших сочинений, очевидно не относящихся к числу его весомых достижений: Мессу для 8 сопрано и 4 скрипок (1933; отметим оригинальность состава) — осталась неопубликованной; Вокализ для высокого голоса в сопровождении фортепиано (1935); литургический мотет «О священные пиршества!» (1937), существующий в различных вариантах: для смешанного хора, для четырех солистов (с органом *ad libitum*, дублирующим все четыре вокальные партии) и даже для сопрано соло в сопровождении органа<sup>19</sup>. Добавим к этому списку близкие по времени создания «Два хора для Жанны д'Арк» (1941), которые не изданы, никогда не исполнялись и которые композитор почему-то вообще не включил в свой творческий каталог<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> В отечественном издании это произведение опубликовано под названием «Хорал» в хоровой версии (без латинского текста).

<sup>20</sup> Об этом свидетельствует П. Мари (61, с. 130).

И все же квинтэссенцией творчества Мессиана в довоенное десятилетие, без сомнения, явились органные циклы «Вознесение», «Рождество господне» и «Тела нетленные». Подчеркнем еще раз, что в ретроспекции всей религиозной музыки композитора именно они воплотили с наибольшей убедительностью его творческое кредо. Мессиаан пытается воплотить принцип служения искусству вере, видя в нем свой основной стимул к созиданию. Правда, композитор весьма «творчески» относится к «священным истинам», пытаясь преодолеть схоластические догмы и постулаты, вдохнуть в них жизнь своим собственным художественным пониманием религиозных идей. Естественно, что, «отодвигаясь» от выражения ортодоксальной принадлежности, они, иной раз, со свойственной большому художнику широтой, обобщениями и образными параллелями выходят из-под контроля его религиозного мировоззрения: так, «Слово» (4-я медитация «Рождества») конфликтной драматургией и динамическим напряжением вряд ли ассоциируется только с медитативной созерцательностью «божественного откровения» («И сказал мне господь: я — слово жизни с самого начала», — цитирует Мессиаан Евангелие от Иоанна), равно как и «Бог среди нас» (финал) — удивительно «земная», мощная токката никак не сводится к религиозному экстазу верующего, ощущающего «божественное присутствие» («Дух мой трепещет при виде бога и спасителя моего», — Евангелие от Луки).

Но это всего лишь немногочисленные исключения, ведущие к последующим произведениям композитора, таким, как Квартет или «Образы слова Аминь», в которых осуществился определенный пересмотр его религиозной концепции; в созданиях же предшествующих им лет Мессиаан в основном пребывает в мистических глубинах христианства и как истинно верующий предается религиозным размышлениям...

### Глава третья

#### «КВАРТЕТ НА КОНЕЦ ВРЕМЕНИ»

## 3

июня 1936 г. в зале «Гаво» состоялся примечательный симфонический концерт, собравший цвет парижской публики. Программа была следующей: «Гимн

св. причастию» и «Забывшие приношения» Оливье Мессиа-на, «Прилив из недр» и «Песнь молодости» Ива Бодриё, «Пять ритуальных танцев» Андре Жоливе, Французская сюита и Пять интерлюдий Даниэля Лесюра. Этот вечер был днем рождения нового композиторского объединения «Молодая Франция», а участники концерта объявили себя его членами.

Группа была создана по инициативе И. Бодриё, который предложил Мессиа-ну привлечь несколько молодых и талантливых композиторов (Мессиа-н выбрал Жоливе и Лесюра) к движению против абстрактных и конструктивных форм и средств музыкального искусства, а также за возвращение к глубокому и гуманистическому содержанию музыки.

Название группы было найдено очень легко: ее участники посчитали себя просто преемниками и продолжателями дела, начатого в 1830 г. группой передовых художников Франции того времени — В. Гюго, Э. Делакруа, Г. Берлиоза, Ж. де Нерваля, Т. Готье и ряда других, которые, движимые поисками художественных идеалов и художественной правды, объединились в творческий союз под названием «Молодая Франция».

Направления и принципы действия подобных союзов определяются платформой, на которой объединяются единомышленники, возглавляемые признанным лидером-теоретиком. В «Молодой Франции» XIX в. программу выдвинул Теофиль Готье — он же предложил этому сообществу настоящее название. В другом «нашумевшем» объединении — «Шестерке» — ее рупором выступил автор легендарного «Петуха и Арлекина»: без Жана Кокто, быть может, не было бы «Шести», — предполагают французские историки (см. 60, с. 145).

В «Молодой Франции» XX в. такого лидера-теоретика не оказалось, поэтому, видимо, конкретной программы, формулирующей изменения и обновления норм музыкального языка и художественной эстетики, представлено не было. Манифест, разработанный совместно ее участниками, начертан на знамени имя Берлиоза, лишь ориентировал движение к общеромантическим тенденциям, противостоящим как академическим, так и авангардным течениям. Общее направление «против дегуманизации музыки» стало основой творческой и общественной деятельности союза, об этом так и записано в манифесте: четверо композиторов «объединяются для пропаганды живой музыки, в порыве искренности, великодушия и артистической совести» (см. 60, с. 145).



Естественно, на такой довольно широкой платформе каждый из членов группы чувствовал себя совершенно свободным, не стесненным рамками какого-либо договора в отношении средств и эстетики: Бодриё вдохновлялся народной песней и одновременно писал музыкальные морские пейзажи (композитор-«маринист»); Лесюр не скрывал своего тяготения к символизму и придавал особое значение гармоническому языку музыки; Жоливе интенсивно разрабатывал «экзотическую» стилистику, интересуясь вместе с этим модальной организацией музыкального материала; наконец, Мессиян, находясь в центре этой группы, всем своим творчеством (в том числе и религиозным) стремился выразить основную цель объединения: сохранить гуманистические, духовные ценности музыкального искусства.

Движение «Молодой Франции» было поддержано многими видными людьми того времени — Франсуа Мориаком и Полем Валери, Жоржем Дюамелем и Марселем Прево, Роже Дезормьером и Рикардо Виньесом; был организован даже специальный комитет под названием «Друзья Молодой Франции». С каждым годом деятельность ассоциации активизировалась — к концертам «Молодой Франции» привлекаются новые имена, исполняется большое количество камерных и симфонических произведений. В 1937 г. общество участвует в празднествах Всемирной выставки, его известность постепенно выходит за пределы Франции. Однако судьба неблагоприятно отнеслась к этому объединению — с началом войны она рассеяла его участников, а спустя несколько лет, после освобождения группа практически перестала существовать, поскольку на передний план музыкального искусства выдвинулись уже иные, более актуальные проблемы и задачи, отдалив от насущной жизни романтический манифест «Молодой Франции».

Тем не менее, кратковременное существование «Молодой Франции» не осталось бесследным, и главная заслуга группы в том, что в какой-то из моментов (и, по-видимому, очень важный) она представляла французскую национальную школу и смогла своей деятельностью катализировать порядком уже застоявшуюся мысль художественной интеллигенции. Опора на великие традиции прошлого — далекого и близкого — дала несомненно положительный результат, — тем самым «Молодая Франция» предложила отечественному искусству определенный стимул для новых свершений. Выполнив свою историческую миссию, каждый из композиторов «четверки» пошел в дальнейшем своей творческой дорогой.

Для Мессиана начало этой дороги было весьма трудным и даже драматичным. В 1940 г. композитор был мобилизован в действующую армию и вскоре в районе Нанси взят в плен. После неудачной попытки бежать, он был направлен в силезский концентрационный лагерь для военнопленных Шталаг VIII А, близ Гёрлица. В этих тяжелых условиях Мессиаан не только проявил стойкость духа, постоянно поддерживая своих товарищей (все, кто был рядом с ним, свидетельствуют о щедрости его души, моральной поддержке, об удивительном духе братства; см. 61, с. 24), но и нашел в себе силы противостоять этой кошмарной действительности, «воюя» своим профессиональным оружием — музыкой. Композитор выпросил у одного немецкого офицера, любителя музыки, нотную бумагу, — и так появилось на свет сочинение мировой известности: «Квартет на конец времени».

Историю создания произведения автор впоследствии объяснил следующим образом: «Если я сочинил этот квартет, так для того, чтобы уйти от снега, от войны, от плена и самого себя» (см. 49; 72). Однако такой христиански-примиренческий импульс, видимо, вряд ли исчерпывает всю глубину мужественного художественного акта композитора.

Создание музыки за колючей проволокой — это, конечно, беспрецедентный случай, но еще более беспрецедентно то, что этот Квартет был там же впервые и исполнен! Он был сыгран 15 января 1941 г. лагерными музыкантами — Этьеном Паскье (скрипка), Жаном ле Булером (кларнет), Анри Аюка (виолончель) и автором (фортепиано)<sup>1</sup> — перед тысячами пленных французов, бельгийцев, поляков...

Эта невероятная премьера состоялась при 30-градусном морозе, на неисправных инструментах — расстроенном пианино, трехструнной виолончели, с западающими клапанами у кларнета, — но осталась памятным документом времени: «Никогда меня не слушали с таким вниманием и пониманием», — скажет впоследствии Мессиаан (см. 49, с. 63).

В творчестве довоенного времени в художественном мышлении Мессиаана откристаллизовался определенный стереотип — музыка в единении с верой рождала в своем большинстве бесконфликтные религиозные медитации.

<sup>1</sup> Инструментальный состав партитуры был predetermined присутствием в лагере именно этих музыкантов.

Столкновения со столь негативной и патологической действительностью военных лет не могли не отразиться на пересмотре религиозно-художественной концепции композитора. Ведь всякий большой художник (и Мессиа́н — не исключение) не в силах замкнуться в себе, в своих взглядах, представлениях, суевериях; он образно обобщает, сознательно или бессознательно, очень широкий круг явлений. Рамки религиозной доктрины Мессиа́на раздвигаются, чтобы принять в свой ограниченный и замкнутый мир новый, неведомый ранее строй мыслей и образов. Возникает примечательное разделение: с одной стороны — замысел сочинения, продиктованный религиозным вдохновением Мессиа́на — верующего христианина, и с другой — его объективное воплощение, созданное мышлением Мессиа́на — художника, человека и гражданина.

Теперь, в произведениях начала 40-х гг.<sup>2</sup>, в отличие от сочинений предшествующего периода, ограниченные посылки религиозных образов, понятий, идей, сталкиваясь с мессиа́новским художественным постижением и осмыслением реальностей, воплощаются в удивительный сплав, зачастую далеко отклоняющийся от замысла.

Так, католически-облигатные образы Христа иносказательно апеллируют к человеку: страдания Иисуса символизируют страдания человечества, — почти во всех сочинениях, посвященных самым разнообразным актам вероисповедания, Мессиа́н находит возможность изображения богочеловека (например, «Аминь агонии Иисуса»), представляя единый собирательный образ всечеловеческих «страстей», скорби и горестей.

Апокалиптические мотивы, столь «цветисто» представленные в творчестве композитора, вопреки их однозначной религиозной авторской трактовке, концентрируют и вбирают в себя диссонансы и трагедии современности, вызывая непосредственные — яркий тому пример «Квартет на конец времени» — ассоциации с реальными событиями.

Вечность творения, величественно провозглашенная в «Образах слова Аминь», ощущается лишь отраженной параллелью вечности жизни — начальная пьеса («Аминь творения») продолжается в заключительной («Аминь завершения») нескончаемым *gloria*-хоралом, гимном «жизни прославленных созданий в перезвоне света» (78) — здесь

<sup>2</sup> После Квартета композитор, как бы на едином дыхании, в течение нескольких лет создает три крупных произведения: «Образы слова Аминь» для двух фортепиано, 1943; Три маленькие литургии для женского хора, фортепиано, воли Мартено и оркестра, 1944; «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» для фортепиано, 1944.

теологические комментарии корреспондируют с идеями отнюдь не только религиозного толка.

Или, например, уже позднее посвящение одного из самых литургических произведений композитора — своеобразного реквиема «И чаю воскрешения мертвых» — явно перерождает смысл обыденной заупокойной службы: «Памяти жертв двух мировых войн»!

Конечно же, подобные произведения, несущие в себе скрытую многозначность смысловых трактовок, подчас внутреннее переосмысление драматургических концепций (Квартет, с этой точки зрения, — совершенно уникальное сочинение во всем творческом наследии XX в.), никоим образом не исчерпываются «всеохватным» содержанием, заключенным в тысячестраничные фолианты церковной литературы — здесь привнесено много иных, более реальных и актуальных мотивов. Однако номинально мессиановские произведения являются как бы «собственностью» церкви, поэтому католические круги, всегда рьяно отстаивающие «чистоту» религиозного искусства, в таких случаях предъявляли весьма обоснованные претензии композитору. Именно по поводу подобных произведений Мессиапу доводилось слышать недовольный ропот прихожан и нарекания служителей церкви, которые однажды даже устроили публичную обструкцию, предав «анафеме» Три маленькие литургии<sup>3</sup>.

\*

«Квартет на конец времени» — одно из центральных произведений в творчестве Мессиапа. По признанию автора, он был непосредственно вдохновлен цитатой из Апокалипсиса: «И увидел я Ангела, полного сил, спускающегося с неба и одетого в облако с радугой на голове. И лицо его было как солнце, а ноги его были как огненные колонны. Он поставил правую ногу на море и левую на землю, поднял руку и обратился к тому, кто живет во веки веков и сказал: не будет больше Времени, но при звуках трубы седьмого Ангела тайна Божия свершится» (гл. 10: 5,6).

Однако сложно-составная концепция Квартета оказывается основанной на смешении различных религиозных мотивов — наряду с неизбежными эсхатологическими названиями (II. «Вокализ Ангела, возвещающего конец времени», VI. «Танец ярости для семи труб» и VII. «Хаос

<sup>3</sup> Этот скандальный эпизод в биографии композитора получил громкое название: «дело Мессиапа» (см. 61, с. 25).

радуг для Ангела, возвещающего конец Времени») в нем присутствуют полярно противоположные восторженно-экстатические контрасты (V. «Хвала вечности Иисуса» и VIII. «Хвала бессмертию Иисуса»). Этим не исчерпывается сюжетно-образная сфера сочинения — оно включает в себя еще картину рассветной тишины (I. «Литургия кристалла»), птичье пение (III. «Бездна птиц») и даже вдруг совсем уводит к непрограммной музыке (IV. Интермедия)!<sup>4</sup>

С Квartetом к Мессиапу пришло всемирное признание — произведение поразило всех величием замысла и подвигом исполнения. И это признание обязано отнюдь не радужному многоцветию апокалиптического витража, а глубокой гуманистичности и гражданственности идеи и музыки. Квartet — высказывание композитора-современника, подлинный *списификс* XX в., быть может, поднимающийся к эстетическим идеалам великих предшественников Виктории и Палестрины, Шютца и Баха. Ведь в Квартете — не только внешние и бесспорные аналогии и параллели «танца ярости» и «пророчеств конца времени» трагичнейшим проявлениям тогдашней действительности. Две «Хвалы» произведения концентрируют в себе идею колоссального напряжения, накапливающегося в предыдущих частях — «агониях» человеческих страданий. «Вечные» и «бессмертные» недостижимые идеалы стали философскими кульминациями отнюдь не иллюзорной, хотя и религиозной концепции Мессиапа. Какой жизнестойкостью, какой силы гуманностью надо обладать, чтобы в «конце времени» воздать хвалу «вечности и бессмертию»! Конфликт противоречий, порожденный замыслом произведения, осуществляет драматургическое переосмысление всей апокалиптической доктрины.

В I части Квартета солируют птицы, «окруженные звуковой пылью в сиянии трелей, теряющихся в вышине среди деревьев»; но это же — «гармоническое молчание небес» (71). Являясь интродукцией всей «мистерии времени», «Литургия кристалла» в большей степени, чем остальные части, воплощает как бы абсолют времени, «астрономический» процесс, далекий от земных измерений. Такое впечатление достигается применением необыч-

<sup>4</sup> Оригинальные наименования частей: I. Liturgie de cristal, II. Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps, III. Abîme des oiseaux, IV. Intermède, V. Louange à l'Éternité de Jésus, VI. Danse de la fureur, pour les sept trompettes, VII. Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps, VIII. Louange à l'Immortalité de Jésus.

ной и оригинальной техники, главный прием которой композитор назвал принципом «витража». Он складывается из несинхронных повторностей мелодических, гармонических и ритмических педалей (в партиях фортепиано и виолончели), необычайно рафинированных конструкций последовательностей и комбинаций необратимых ритмов (у виолончели), колористических обращений аккорда «доминанты» (у фортепиано):

квартет (I)

13 Bien modéré, en poudroisement harmonieux (♩ = 54 environ)

Von (comme un oiseau) *tr*

Clar. en Sib *p* *expressif*

Velle *ppp* *vibrato*

Piano *pp* *legato* (*très enveloppé de pédale*)

(comme un oiseau) *ppp* (*son flûté, vers la pointe*)

Von

Clar.

Velle

Piano

Партия фортепиано: ритмическая педаль — 17 длительностей [А, В]; гармоническая педаль — 29 аккордов [С, D]; аккорд доминанты в обращениях и с апподжиатурами [1—8]. Партия виолончели: мелодическая педаль — из пяти звуков [Е, F, G, H]; необратимый ритм [I, K] — конструируется из более мелких необратимых фрагментов [а, b, с].

Этот своеобразный «витраж»<sup>5</sup> (не отсюда ли таинственное название части — «Литургия кристалла», бесконечно сверкающего своими гранями под любым углом

<sup>5</sup> В приеме «витража» также отразился уже известный принцип «ограниченности», основывающийся на повторности различного рода педалей, зеркальности (необратимости) ритмических последовательностей, вариативности гармонических структур, который постоянно «держит» в своем поле зрения изначальные варианты.

зрения?) дополняется свободными, но однотипно характерными интонациями кларнета и скрипки в «птичьем стиле» (*comme un oiseau*) — по терминологии автора, это также «род педали» (74, с. 19).

Вступительное значение I части подчеркивается тем, что она остается в своеобразном «отчуждении» по отношению к последующим, которые активно участвуют в формировании драматургической концепции произведения, обильно переплетаясь всевозможными связями образных ассоциаций, тематических реминисценций, фактурных приемов, структурных арок, тональных параллелей и пр. Целостный анализ Квартета постепенно раскрывает картину удивительной художественной логики, с разветвленной сетью одновременно развивающихся пластов единого, но многопланового полихромного процесса.

II и VII части тесно связаны внешней сюжетной канвой (только в этих двух частях является непосредственное «видение» вещающего ангела) и, соответственно, общим тематизмом. Основная тема «Танца ярости» (VI) подготавливается в IV части, а затем, в качестве реминисценции, отдельными элементами проступает в VII. Другой образной сферой можно наметить еще один план, пронизывающий родственным тематизмом музыкальный текст II, III, IV и VII частей (лейтмотивная формула кларнета, см. пример 14а).

Общность тематизма внутри цикла в виде такого цветистого «контрапункта» для Мессияна — большая редкость как в раннем, так и в последующем творчестве. Напомним, что в «Диптихе», «Забытых приношениях», «Гимне» ведущим конструктивным принципом был монотематизм, полностью исчезнувший в «Вознесении», «Рождестве», «Телах нетленных». В этих органных циклах отсутствует также и тематическое родство<sup>6</sup>, за исключением «Тел нетленных», в которых общими интонациями связываются I и VII части и III и V. Последнее, очевидно, объясняется тем, что это сочинение (1939) явилось непосредственным предшественником Квартета (1941), и в нем уже формировались новые структурные принципы.

Конечно же, одним тематическим единством не исчерпывается все многообразие арок между частями Квартета,

<sup>6</sup> В «Рождестве» есть любопытный и оригинальный случай «графического» родства: первая тема из 4-й медитации своим нисходящим движением басового мануала, воплощающим могущество «Слова», повторяется в графическом (но не интонационном) рисунке подобного же басового хода в финальной токкате (9-я медитация — «Бог среди нас»).



хотя оно и имеет основополагающее значение. Большую роль играет инструментальное распределение в партитуре — весь ансамбль участвует в I и II частях, а затем в VI и VII, образуя две выделяющиеся вершины, хотя обе эти пары в образно-эмоциональном смысле являются прямыми антиподами (не считая краткого начала II части)<sup>7</sup>. III и VI части объединяет явное фактурное родство — и та и другая являются монодией, с той лишь разницей, что в первом случае — это соло кларнета, а в другом — октавный унисон всех инструментов.

Особенно примечательна поразительная близость V и VIII частей (две «Хвалы»), ставшая предметом самого пристального внимания композитора — сверхмедленные темпы (вряд ли где-либо еще можно найти такие необычные метрономические указания:  $\text{♩} = 36$  и, особенно,  $\text{♩} = 44!$ ); инструментальный ансамбль (два дуэта струнных — скрипки с фортепиано и виолончели с фортепиано); принцип фактурной остинатности (простейшая гомофония с однотипным ритмически ровным аккордовым сопровождением); единая тональность (E-dur — тональность, которая для Мессиана всегда являлась носителем определенного художественно-символического смысла: «Бог в любви своей предназначил нас... к восхвалению и прославлению его милосердия»<sup>8</sup>, — в ней написаны исключительные по своей выразительности лирические страницы: кроме Квартета, это — заключительный фрагмент «Забытых приношений», «Вечные предначертания» — III часть «Рождества»<sup>9</sup>); наконец, общая теологическая идея — Иисус рассматривается в двух своих ипостасях: как «Слово», которое «было богом» («Хвала вечности»), и как человек, «воскрешенный в вечность» («Хвала бессмертию»). Любопытен тот факт, что музыка обеих «медитаций» была сочинена значительно раньше и являлась частями других сочинений: «Хвала бессмертию» — это второй раздел органного «Диптиха» (транспонирован из C-dur), «Хвала вечности» — фрагмент из «Праздника прекрасных вод»

<sup>7</sup> Мессиап в Квартете максимально варьирует инструментальные сочетания: кроме частей тутти есть и в различных комбинациях трио (IV, 2-й раздел II), дуэты (V и VIII) и даже соло (III — кларнет).

<sup>8</sup> Эпиграф к «Вечным предначертаниям» (из Послания ап. Павла к ефесянам).

<sup>9</sup> Интересно отметить, что в позднем творчестве Листа та же тональность E-dur неизменно являлась выразителем умиротворенно-созерцательных религиозных образов — ряд тем из ораторий «Легенда о св. Елизавете» и «Христос» (I часть), «От колыбели до могилы», «Ангелис» и др.

для секстета воли Мартено (в оригинале к музыке не была прикреплена какая-либо теологическая идея). По-видимому, эти музыкальные образы были очень дороги и близки Мессияну, и композитору казалось слишком «рассточительным» навечно оставить их в контексте ранних, не очень значительных сочинений.

Интересно отметить в Квартете, в различных его частях, многозначность и сложность авторской трактовки феномена времени. Здесь присутствуют и философские аспекты — время как субстанция («Литургия кристалла»), и программно-«исторические» — изображение собственно «конца» времени (II, IV, VI, VII части), и, конечно же, теософские — надвременное бытие Христа («Хвалы вечности и бессмертию»). Естественно, все эти «ипостаси» времени часто диффузируют и выступают совместно в последовательных и даже одновременных комбинациях.

Вторая часть («Вокализ ангела...») открывается резкой, энергичной, ритмически подчеркнутой темой, которая оказывается короткой заставкой перед собственно «вокализом» ангела — «в тихом каскаде оранжево-голубых аккордов, окружающих своим отдаленным перезвоном мелопею (мелодический речитатив. — В. Е.), подобную plain-chant» (71):

Квартет (II)  
Presque vif, joyeux (♩=104)

1<sup>da</sup> Robuste, modéré (♩=54)

V. on

Clar. en Sib

Vclle

Piano

8<sup>a</sup> bassa

8<sup>a</sup> bassa

Presque lent, impassable, lointain (♩=50)

Квартет (II)

146

Sourdine

Von

*pp*

Velle

*pp*

Piano

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

ℳ. ℳ. ℳ. ℳ. ℳ. ℳ. ℳ. ℳ. \*

Von

Velle

Piano

ℳ. ℳ.

Von

Velle

Piano

ℳ. ℳ. ℳ. ℳ. ℳ. ℳ. ℳ.

В этой части господствует трансцендентное явление времени — нематериального, бесплотного, не знающего ни начала, ни конца, — хотя и был экспонирован первый контраст драматической сферы. Он неизбежно найдет свое продолжение в последующем, в «непреодолимом стальном движении», в «бешеном водовороте» (комментарии автора к VI и VII частям), а пока бесконечный унисон струнных, не знающий эмоциональных подъемов и спадов, как бы кружащийся на одном месте, создает ощущение потери всякого временного движения; созвучно бергсоновской концепции времени, «нераздельная и неделимая мелодия... помещается в чистую длительность» (4, с. 44).

В III части («Бездна птиц») предлагается полумистическая трактовка времени: «Бездна — это время с его печалью, его горестями», — читаем комментарий. Однако эта «бездна» уже не только времени, но и птичьего пения, экзотических и юбилейных вокализов-фиоритур. Пожалуй, в своем «неземном» измерении время остается лишь островками в кларнетном монологе — троекратным повторением одинокой ноты  $e^2$ , долго раздуваемой от  $ppp$  до  $fff$  (этот прием найдет еще большее выражение в «И чаю воскресения...» — в жутких нагнетаниях звуковой динамики до  $ffff$  тамтамов III части).

Сфера драматических образов, связанная с «концом времени», начинаясь во II части, неуклонно ведет к кульминации в VII. По пути она захватывает Интермедию (IV), в которой зарождаются отдельные интонации последующих частей, и «Танец ярости для семи труб» (VI), где «четыре инструмента в унисон изображают гонги и трубы (шесть первых труб Апокалипсиса, за которыми следуют различные катастрофы)» (71). Разрушительная сила этих катастроф воплощена с потрясающим эффектом (нельзя не вспомнить, где и когда писался Квартет — ведь композитор воочию столкнулся с настоящим «концом времени»); ее Мессиаен решил воссоздать методом разрушения музыкального метра. Именно на ритмический процесс этой монодии падает основная смысловая и художественная выразительность.

Квартет (VI)

15 *Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif* (♩ = 170)

(+ Violin)  
+ Clarinet.)  
Piano  
[A] *ff* (non legato, martelé)  
(+ Violoncello)



В беседе с А. Голеа Мессиа́н отметил, что название Квартета имеет второй смысл — конец музыкального времени, основанного на мерной метрической пульсации классической музыки (см. 49, с. 64—65). Теологическая эсхатология породила эсхатологию музыкальную. Здесь отсутствует метр, замененный абсолютно свободными, независимыми ритмическими фразами (потактовые размеры в масштабе шестнадцатой единицы: 1-й такт — 17, 2-й — 13, далее 18, 19, 21, 40 и т. д.). В них господствует стихия дополнительных длительностей, увеличенных и уменьшенных ритмов, ритмических педалей, необратимых ритмов<sup>10</sup>.

Усиление и даже абсолютизация ритмического начала в этом «ритмическом этюде», естественно, нивелировала в нем иные средства выразительности. Компенсирует эту «недостачу» VII часть, сфокусировавшая на себе всю общую драматургическую концепцию произведения, будучи генеральной кульминацией всего Квартета в его тематическом развитии. Эта часть являет собой редчайший пример в музыке Мессиа́на динамического развития структуры, которое оказывается «вдохновенным» традиционными принципами, — несмотря на то, что композитор называет эту форму «вариациями на первую тему, разде-

<sup>10</sup> В Préface к Квартету Мессиа́н выделяет целый раздел (см. 12) под названием «Краткая теория моего ритмического языка», в котором впервые формулирует основные принципы своей ритмической техники.

ленными развитием второй» (74, с. 35—36), здесь явно проступают черты рондо-сонаты. Доказательством тому может служить структурно-тематический анализ.

- A** — 12 тактов, литера А. Тема 1 (тема «радуги») — виолончель и ф-п. (см. пример 5).
- B** — 14 тактов, л. В. Последовательно излагаются: тема 2 (из II части — «Вокализа», см. пример 14а) и тема 3 (точнее, тематическое образование — интонационные элементы VI части — «Танца ярости», см. пример 15).
- A<sub>1</sub>** — 12 тактов, л. D. Тема 1 — скрипка и ф-п. (как и в начале, в том же ладу 2 ограниченных транспозиций, в той же первой транспозиции, но на новом высотном уровне — на м. 3 ниже). Фактура остается без изменений, лишь добавляется свободный контрапункт кларнета (также в 1-й транспозиции лада 2).
- B<sub>1</sub>** — 43 такта, л. E. Продолжительная и динамичная разработка всего тематического материала. Наибольшему развитию подвергается главная (1-я) тема: образное «искажение» укорачиванием структуры ее подразделов, полным изменением фактуры (тема в низком регистре кларнета на фоне аккордов *col legno* виолончели), сдвигом темпа (в первых двух проведений  $\text{♩} = 50$ , здесь —  $\text{♩} = 66$  — л. G; вычленением основной ритмической и тематической интонации — л. H: скрипка, затем скрипка, кларнет, виолончель (квартовыми аккордами); превращение темы в ритмически ровный фон (с сохранением звуковысотных соотношений) — имитации скрипки и виолончели — л. I. Все это перемежается (а иногда сочетается в одновременности) с раздробленными фрагментами тематических и фактурных элементов тем 2 и 3 (добавляются еще и аккорды из 2-го раздела «Вокализа»). В обоих эпизодах (B и B<sub>1</sub>) участвует весь инструментальный ансамбль.
- A<sub>2</sub>** — 12 тактов, л. K. Тема 1 — возвращается начальное высотное положение лада. Динамизируется фортепианная фактура (вместо аккордов — арпеджио с акцентно выделенными форшлагами). Мелодическая функция поручена остальным трем инструментам в октаву (скрипка и виолончель играют трелями). Вместо ремарок: *f*, *Rêveur* (мечтательно), предписанных в двух предыдущих проведений темы, — *fff*, *Extatique* (восторженно, экстатически).
- Кода — 4 такта, л. L. Кратковременная реминисценция начальных тактов темы 2.

Ни до Квартета, ни после него Мессиян почти не пользуется таким многообразием приемов концентрированного тематического, фактурного, структурного или иного развития (хотя, например, в «Турангалиле» VIII часть носит многообещающее название «Развитие любви» или в «Хронохромии» Строфа I и Строфа II так же, как и Антистрофы I и II построены соответственно на развитии одного материала).

Как это ни парадоксально, «Квартет на конец времени» не заканчивается «концом времени». Последняя часть

произведения, будучи исполненная в характере медитации, оказывается весьма далекой от традиционной финальной функции. Да и как «Хвалу»-2 можно назвать финалом Квартета, если, во-первых, в ней участвуют только два инструмента из четырех; во-вторых, в теологическом смысле всего произведения она не утверждает основную идею, выраженную в заглавии; и наконец, совсем не воплощает итогового синтеза всего многообразия драматических коллизий и бурных состояний предшествующих частей, просто отстраняясь от них проникновенно чувственной «арией» исключительной выразительности.

квартет (VIII)

16 Extrêmement lent et tendre, exaltique (♩=36)

Von

*P* *expressif, paradisiaque*

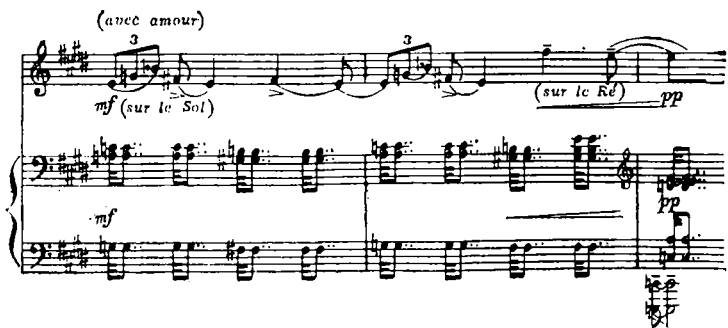
Piano

*p* (simile)

Ad.

Ad.

Ad., etc.



В конце Квартета музыка истаивает, растворяется, уходя в «неземные выси» высших регистров инструментов, воплощая, по авторским представлениям, «вознесение человека к Богу, дитя божьего к Отцу, к обожествленному творению» (71)<sup>11</sup>, — но в гораздо большей степени она «возносит» человека к возвышенным идеалам гуманизма, миру чувств и страстей. Ведь даже в те самые страшные времена мессиановский Квартет страстно убеждал узников 41-го года, что, несмотря ни на какие «концы времени», никогда не остановится великое движение жизни, никогда не померкнут духовные ценности, не исчезнут великие стремления человечества к красоте и гармонии, к «откровениям» художественного духа. Как и музыка «Пляски мертвых» Клоделя — Онеггера, «Уцелевшего из Варшавы» Шёнберга, «Огненного замка» Мийо, Десятой симфонии Шостаковича...

#### Глава четвертая

#### ТРИ МАЛЕНЬКИЕ ЛИТУРГИИ

„**О**сновная идея, которую я хотел выразить, самая важная, поскольку это всеобъемлюще, — существование истин католической веры... Ряд моих сочинений предназначен освещать теологические истины и католическую веру. Это — наиболее возвышенный, без сомнения, наиболее серьезный, наиболее естественный, пожалуй, единственный аспект моего творчества, о котором я не буду сожалеть даже в час моей смерти» (см. 84, с. 11—12).

<sup>11</sup> Этот прием уже встречался в творчестве композитора в «Забытых приношениях», не говоря, естественно, о «Диптихе», где заключительные такты имеют аналогичное решение.



В общем списке мессиановских сочинений, связанных с религиозной образностью, четко просматривается эволюционная линия, разделяющая эту область творчества композитора на несколько определенных хронологических этапов, которые дифференцированы разными ракурсами проявления религиозного содержания.

Ранние сочинения композитора отмечены поисками выхода в столь желанную религиозную сферу: в них только намечаются пути, по которым он совершит свое будущее «восхождение». В «Диптихе» для органа (1930), оркестровых «Забытых приношениях» (1930), «Гимне св. причастию» (1932) еще очень сильны реальные жизненные впечатления, питающие его искусство.

Во второй половине 30-х гг. Мессияну удается найти гармоничное воплощение наиболее сильной стороны своего дарования: религиозно-этические медитации для органа «Вознесение» (1934), «Рождество господне» (1935) и «Тела нетленные» (1939) раскрывают идеи вечности, бессмертия, «божественной» любви, созидания, величия духа. Творчество этих лет почти совсем лишается психологической и философской раздвоенности, трактует мир как универсальную гармонию, нерасторжимое единство жизни и веры — единство, которое должна славить музыка.

В 40-х гг., после столкновения композитора с ужасами и кошмарами военной действительности, его восторженно-экстатическая религиозность дает «трещину» — «Квартет на конец времени» (1941), оставаясь по-прежнему в официальных рамках теологической эстетики, по существу противостоит ей напряженной, драматической концепцией и наполняет новым содержанием многие заповеди христианского вероучения. В этот период Мессиян создает произведения, иной раз выходящие за пределы религиозной принадлежности, такие, как «Образы слова Аминь» (1943) или «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944), своими идеями прославляющие не только вечность творца, но и вечность жизни, и «истекающие» не только «кровью Иисуса», но и горестями страждущего человека.

После столь длительного, многогранного и разнопланового общения религии и музыки в творчестве Мессияна появляются совсем иные образы — экзотические (вторая половина 40-х гг.) и пантеистические (50-е гг.), и лишь 20 лет спустя снова дают о себе знать неизбежно живущие в нем религиозные устремления. Но они оказываются уже не столь «воинствующими», нежели прежде, и проявляются в сочинениях не как основа, а рождают большей частью религиозно-символические мотивы, искусно впле-

тающиеся в сложный комплекс самых различных образов — религиозные идеи выступают наравне с экзотической сюжетикой и «музыкальным языком» природы в «Цветах Града небесного» (1963), «И чаю воскресения мертвых» (1964), «Из ущелий к звездам...» (1974).



Собственно культовой музыки Мессиаан почти не писал — исключение составляют лишь неопубликованная Месса для 8 сопрано и 4 скрипок (1933) и небольшой хоровой офферторий «О, священные пиршества» (1937). Ряд других произведений, по названиям относящихся к этой области религиозной музыки, в сущности выходит за рамки строгого церковного ритуала — «Месса Троицына дня», своей структурой напоминающая традиционную пятичастную мессу из обязательных Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, во всех частях имеет дополнительные подзаголовки, уводящие от канонического первоисточника<sup>1</sup>; а «Три маленькие литургии на божественное присутствие» композитор сам назвал «концертным произведением», объяснив, что «идею католической литургии» он перенес в другие здания, не предназначенные для культа (см. 84, с. 13—14).

Для выражения в своей музыке «истин католической веры» Мессиаан избрал принципиально иной подход, достаточно отличный от трафаретов культовых и литургических композиций: его произведения, как правило, лишены церковно-певческого текста, излагающего смысловое содержание. Основная сфера религиозного творчества композитора — инструментальная музыка. «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» — сольный фортепианный цикл, «Образы слова Аминь» — фортепианный дуэт, «Квартет на конец времени» — камерно-ансамблевое сочинение, «Цвета Града небесного» и «И чаю воскресения» — оркестровые.

Произведения первой половины 40-х гг. завершают большой и долгий (более полутора десятилетий) период религиозного творчества Мессиаана; его заключительный этап («Образы слова Аминь», «Двадцать взглядов», Три маленькие литургии) отмечен новым «распределением ролей» в сложном конгломерате составных элементов рели-

<sup>1</sup> 1. Entrée. «Языки огня», 2. Offertoire. «Вещи видимые и невидимые», 3. Consécration. «Дар целомудрия», 4. Communion. «Птицы и родники», 5. Sortie. «Полет духа».

гиозно-художественного мышления: оставаясь в рамках религиозных концепций, все эти сочинения уже не ограничиваются только теологическими идеями.

«Образы слова Аминь» (1943) воссоздают образ звучащей вселенной — с ее вечными закономерностями и красотой, затрагивая проблему космогонической гармонии. Во Франции мысль о всеобщей гармонии еще в XVI—XVII вв. выдвинули Ронсар и Декарт; в числе первых попыток ее художественного постижения — сонеты «Любовь Кассандры» Ронсара и лирическая трагедия «Кастор и Поллукс» Рамо, с финальным выходом светил — солнца и планет; Мессиа́н как бы продолжил эти искания и создал немногим ранее Хиндемита свою «Гармонию мира» — с гармонией движения планет, свечения звезд, пения птиц; с гармонией земных чувств — страданий и радостей. И если предыдущая работа Мессиа́на — Квартет — возвещает «конец времени», «Образы слова Аминь» посвящены «началу». Началу бесконечного мира и его бесконечной гармонии.

Но — увы! — как и во всех крупных сочинениях французского мастера, могучие идеи-концепции, вызванные созерцанием реального универсума, тесно переплетаются с религиозным элементом, и это создает контрастный контрапункт, изобилующий многозначностью и многовариантностью далеко не всегда последовательных, логически и эстетически оправданных трактовок. Воплощение своих взглядов на мир Мессиа́н представляет завуалированным, вовлекая их по-прежнему в систему теологических понятий, в праздничные одежды церковно-католического ритуала.

В этом грандиозном семичастном полиптихе, построенном по принципу антично-ренессансной «геральдической» симметрии, крайние части (I. «Аминь творения», II. «Аминь звезд, планеты с кольцом» и VII. «Аминь завершения») составляют рамку бесконечных вселенских просторов и олицетворяют неживую вечную природу; средние «видения» выхватывают отдельные моменты мироздания, связанные с миром живым, миром чувств и настроений. И именно здесь Мессиа́н раскрывается как многогранная и широкая личность: музыка его живет человеческими страстями (IV. «Аминь желания»), страдает людским горем (III. «Аминь агонии Иисуса», VI. «Аминь Страшного суда»), радуется птичьим пением (V. «Аминь ангелов, святых, пения птиц»)².

² Оригинальная транскрипция названий: I. Amen de la Création, II. Amen de étoiles, de la planète à l'anneau, III. Amen de l'Agonie de

С теологической стороны, в концепции «Образов слова Аминь» Мессиян разыгрывает культовое священнодействие, воссоздает древнюю легенду из «Книги Бытия» Моисеева пятикнижья: «Истинно так да будет!». В предисловии к сочинению к подробному и обстоятельному толкованию теологического смысла Аминь<sup>3</sup> автор делает существенное добавление: «Присоединяя к этому жизнь тех созданий, которые возглашают «аминь» самим бытием своим, я попытался выразить все многогранные богатства понятия «аминь» в семи музыкальных образах» (78). Это «присоединение» живого человека чрезвычайно расшатывает теологическую концепцию произведения, и музыка «Образов» уводит от святых источников средневековья, «забывая» свою жреческую миссию. Религиозные заставки просветляются широкой поступью жизни, и «аминь» из возгласа молитвы превращается в принцип мироздания, становится формулой утверждения и созидания.

«Аминь творения» «зарождается в абсолютной тишине, в таинственной туманности необъятного примитива, несущего в себе лишь скрытые потенции света...» (78). Жанрово и композиционно-структурно этот первый «образ» в семичастном цикле играет роль величественной и полно-весной интродукции, подобно традиционному Grave французской увертюры XVII в. Широкая квазигригорианская мелодия «темы творения» на протяжении всего элиграфа проводится четырехкратным кантусом фирмусом.

Visions de l'Amen (1)

Très lent, mystérieux et solennel (♩=50)  
*ppp*

17

2<sup>e</sup> Piano

1<sup>re</sup> bassa

(peu à peu *pp*)

1<sup>re</sup> bassa

Jésus, IV. Amen du Désir, V. Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux, VI. Amen du Jugement, VII. Amen de la Consommation.

<sup>3</sup> Слово аминь охватывает четыре смысла: «Да будет так», «Да будет воля твоя», «Предайся мне, а я предаюсь тебе», «Да будет во веки веков».



Красота и строгий лаконизм темы, ее трезвучное одеяние (хотя и в ладу 2 ограниченных транспозиций), равномерность ритма, постепенная симфоническая динамизация создают исключительно цельный образ идеи-тезиса. Многозвучными четырехоктавными аккордами в последнем проведении Мессиаи вещает о неизбывной силе и вечной красоте бытия и созидания. Впечатляет «органное» распределение материала и фактуры между двумя инструментами: величественный монумент — рельефно вычерченные тематические проведения второго фортепиано — расцветают перезвоном колоколов мелодические и ритмические педали первого<sup>4</sup>. Заглавное значение «темы творения» раскрывается в последующем, когда она появляется в III, затем в V частях и, наконец, в финале, который весь построен на ее интонационном и образном развитии.

«Аминь звезд, планеты с кольцом» (II часть) — хореографическая симфония космоса с диким и бешеным вращением небесных светил. Основная тема, изложенная вначале октавным унисоном, характерна крайне концентрированной интонационной сферой. Доминирующее присутствие первых пяти ее звуков — *c, h, b, g, e* — позволяет говорить даже о своего рода теме-серии. В грандиозной разработке, следующей сразу после двухстраничной экспозиции, эта пентаграмма пронизывает буквально всю фактуру второго фортепиано, своими модификациями предвосхищая некоторые принципы серийной техники (транспозиции, усечения, «ракоходы» и пр.):

Visions de l'Amen (II)



<sup>4</sup> Распределение ролей в этом ансамбле на протяжении всех «Образов» чрезвычайно своеобразное и любопытное: первому фортепиано достаются в удел ритмические последовательности, цепи аккордов, пассажи и прочие фактурные «украшения», — второму предоставляются основные мелодии и тематические элементы.

18б

2<sup>e</sup>

*ff solide*

18в

2<sup>e</sup>

*ff*

3<sup>a</sup> b<sup>a</sup>.

18г

2<sup>e</sup>

*p non legato cresc. molto*

18д

2<sup>e</sup>

*f fff*

18е

2<sup>e</sup>

18ж

1<sup>я</sup>

2<sup>e</sup>

*f mf*

3<sup>a</sup>

10

Очевидно, идея непрерывности и постоянства движения бесконечного множества небесных тел подсказала Мессияну основные конструктивные особенности этой части: с одной стороны, удивительное разнообразие общей «двухфортепианной» фактуры, щедро разбросанной по всем регистрам (олицетворение бесконечного разнообразия мира), и с другой — ротационное использование одной и той же интонации (как непрекращающееся вращение каждого из элементов макрокосма).

Движение, становление, «свет» первых двух «видений» рождает жизнь, которая увенчана появлением человека. Естественно, что Мессиян остается проповедником древнего библейского мифа и средневековой догмы: является богочеловек, «грехи мира на себя принявший» — III. «Аминь»

агонии Иисуса». Программа этой пьесы следующая: «Иисус один лицом к лицу со своей предсмертной агонией. Три музыкальных мотива: 1) проклятие, 2) крик, 3) жалоба» (78)<sup>5</sup>. В соответствии с задуманным сюжетом (кстати, апокрифически объединяющим эпизоды распятия и моления о чаше), здесь — три контрастные сферы. Первая — «проклятие» — очень резкая и жесткая, одна из наиболее диссонантных страниц цикла, характерна преобладанием «леденящих» аскетических двузвучий. Вторая — одно из самых выразительных откровений Мессияна. «Крик» переосмысливается в новое качество, становится «тихой кульминацией», таящей в себе огромную силу, реально ощутимую посредством контраста предшествующей напряженности и спокойствия, резкости и плавности, сложности и простоты, атональности и тональности. Просветленные звуки второго фортепиано льются длинной лентой мелодии, окруженной прозрачным ожерельем чистых гармоний.

Visions de l'Amen (III)

Un peu plus lent (♩=63)

19

1<sup>re</sup>

*p* clair

(sans sourd.)

2<sup>de</sup>

Un peu plus lent (♩=63)

*f* *expressif*

8

<sup>5</sup> Цит. с сокращениями.

8-

8-

Третья образная сфера — жалоба, шемящая и умоляющая. В мелодии, окаймляющей гармонию с двух сторон октавным унисоном, лишь четыре звука, — и вся выразительность этой литании — в ритме, возбужденном, нервном, импульсивном.

Bien modéré (♩=84) Visions de l'Amen (III)

20 *ff* legato *douloureux, en pleurant*

2<sup>e</sup>

*f* expressif, très lié



Plus lent Pressez Plus lent Au mouvt rall.

Далее Мессиа́н повторяет все три мотива, но уже в динамическом освещении. Особенно он насыщает и усиливает характер жалобы: она превращается в истерический вопль боли, насильственно обрываемый на полуслове... После долгого молчания появляется «тема творения», воплощая «страдание этого момента: страдание невыразимое, которое проявляется как бы кровавым потом» (78).

В этой пьесе композитор впервые применяет особую трехчастную структуру, ведущую свой генезис от греческих lyrics — строфа (экспозиция, в данном случае — трех образов) — антистрофа (динамическое повторение

экспозиции) — эпод (кода на новом материале)<sup>6</sup>. Аминь «страдания» — первая кульминация всего цикла «Образов», в которой слышатся отголоски Квартета — его V и VII частей и ощущается дыхание совсем недавнего времени. Композитор создал предельно обобщенный образ, подымающийся до лучших трагедийных страниц музыки прошлого; но он острее, пронзительнее тех, ибо обобщил и сосредоточил неизмеримо возросшие диссонансы современности. Скорбь баховского *Stucifixus*'а, величаво-напряженное оstinato перевоплотились у Мессиана в трагедию «агонии», полную самой бурной динамики, насыщенную муками и кровью, подобно барельефам Джакомо Манцу на «Вратах смерти» *San Pietro* в Риме.

Мессиан следует традиции Берлиоза и Франка: страждущее человечество не беспредельно упивается своей болью; за страданиями и через них утверждается радость. IV. «Аминь желания» — «тристановская» сфера, лирические и страстные чувства раскрываются здесь с неисчерпаемой щедростью. Аналогично предыдущей части, 4-й «образ» представляет собой также греческую триаду, правда с некоторой модификацией. Строфа — это 1-я тема, с мягкими мелодическими контурами, изысканными переливами чувственных гармоний, с женственной грацией и красотой (см. пример 50). Антистрофа — 2-я тема, контрастная своей страстью, силой и энергией, с мужественным началом, подчеркнутым активным ритмом и порывистыми мелодическими скачками (обе темы излагаются у солирующего фортепиано, написаны в мажорных ладах). Затем следуют обогащенные другим фортепиано повторения строфы (строфа 2) и антистрофы (антистрофа 2), после чего наступает кода (эпод) на материале 1-й темы.

Анализируя это огромное начальное соло — изложение двух тем, необходимо особо выделить кульминацию — каденция развивается постепенно, набирая силы, расширяя регистры, накапливая полноту многозвучия, учащая пульс ритма, подводя к долгому экстатическому икту — мощному многотактовому утверждению «откровенных» мажорных квартсекстаккордов (F-dur и Es-dur). «Однако здесь нет ничего плотского, только вспышка жажды любви...», — Мессиан вспоминает любовно-восторженную «Песнь Песней» Соломона (78), указывая на теологический аспект

<sup>6</sup> Существенно то, что этот структурный принцип неоднократно проявит себя в дальнейшем творчестве Мессиаана — 1-я пьеса (*Chocard des Alpes*) «Каталога птиц», «Хронохромия». В последнем сочинении термины «строфа», «антистрофа» и «эпод» выведены в заглавия частей.

«желания». Но собственно музыкальное содержание, недвусмысленно воплотившее идею любовного, эротического экстаза, вряд ли выдержит какую-либо богословскую интерпретацию.

В часть «Образов» — «Аминь ангелов, святых, пения птиц». Среди цитат из Апокалипсиса, предпосланных автором этой пьесе, проглядывает некое подобие смыслового содержания: «Пение ангелов и святых — строгое, очень чистое. Далее... подлинные песни соловьев, певчих дроздов, зябликов, зарянок. Их шумное, многоголосное приветствие...» (78).

После небольшого диатонического вступления (ангелы?) начинается собственно «песнопение святых». Интонационно оно основано на «теме творения», которая претерпевает серьезное образное переосмысление, принимая сакральный облик. Вскоре священное пение прерывается веселым щебетом и звонкими перекличками птиц. Причудливые ритмы, разнообразные трели, крикливые форшлагги, исполняемые четырьмя руками в верхних регистрах, смешиваются в шумный птичий гомон весеннего леса. Птицы на долгие страницы вытесняют архаичный «иконостас», оставаясь полноправными хозяевами сцены: теология музыканта-католика растворяется, истаявает в его восторженном пантеизме.

Стилистически, эти птицы еще не являются птицами «Пробуждения птиц» или «Каталога», пока они лишь предвосхищают будущие образы, оставаясь в пределах стиля «как птица»; но их здешнее пение уже выходит за рамки системы музыкального языка Мессиана — оно далеко не всегда может быть объяснено с точки зрения его строгой ладоритмогармонической теории. Введение птичьего пения в храмовую ауру резко контрапунктирует своей чужеродностью и безнадежно отрывается от теологической панорамы цикла в целом как в образном, так и в стилистическом смысле. И даже реприза «пения святых» (с тройным каноном из необратимых ритмов) не может вернуть состояние изначального религиозного умиротворения и созерцания — так силен оказался импульс живого мира и живой природы.

Как бы обнаружив свой «просчет», Мессиаан в следующей части обращается к однозначно религиозному образу: VI. «Аминь Страшного суда». Музыка звучит резким контрастом, «тристановская» и пантеистическая сферы сметаются жуткими кластерами, имитирующими низкие ударные инструменты, короткими интонациями щемящих горестных вздохов, рефренными проведениями «трех ледя-

нящих нот (как бы колокол реальной действительности)» (78) — 11 раз на пяти страницах! Резкий и напряженный характер пьесы не включает в себя никакой антитезы — сам автор говорит, что «часть намеренно жесткая и короткая» (78). От этой второй кульминации «Образов» перекидывается арка к III части, откуда безграничные страдания человека, выраженные в обобщенно-легендарном образе Иисуса, выливаются в рыдания и стоны «отверженных» на Страшном суде. Параллелизм двух кульминаций подчеркивается драматургией всего цикла: стенания «Агонии» и проклятия «Страшного суда» отделяют в произведении с обеих сторон вселенские образы космоса и «вечной жизни».

Эпиграфом последней части (VII. «Аминь завершения») Мессиаи избрал известный афоризм из «Книги притчей» — «От света к свету».

«Тема творения» звучит нескончаемым хоралом прославления, гимном радости и торжества света. Необратимые ритмы и различные педали окружают хорал перезвонами «крайне тяжелого и крайне острого» регистров. Весьма оригинален принцип «расширяющихся» вариаций, в которых тема с каждым проведением увеличивает свои масштабы. Постепенное усложнение музыкальной ткани, подобно финалу симфонической поэмы О. Респиги «Пинии Рима» (IV. «Пинии Аппиевой дороги»), создает картину величественного шествия, устремленного к долгожданному апофеозу — многократному повторению тонического аккорда A-dur.

В целом лежащая в основе этого уникального цикла христианская идея гармонического равновесия мира, по сути дела, «оборачивается» экстатическим прославлением человека и его жизни. Религиозный строй мыслей и чувств композитора сказался в этом произведении большей частью на внешнем его оформлении: образы реальные, жизненные достаточно рельефно просматриваются в ряду потусторонних, католически-облигатных явлений Христа, ангелов, святых.

Многогранность этих образов, разветвленность философской направленности, колоссальные масштабы сочинения очень затрудняют определение его жанра. Как это ни парадоксально, в нем просматриваются истоки ораториального происхождения — мессы, Страстей, магнификата: монументальность мышления и обобщенность замысла сближают «Образы слова Аминь» со многими духовными вокально-оркестровыми полотнами XVIII—XIX вв. С другой стороны, подобное сочинение для двух фортепиано —

явление почти беспрецедентное в истории фортепианной литературы.

\*

До 1945 г. произведения Мессиана исполняли довольно редко — его музыка звучала лишь в отдельных концертах «Молодой Франции» и «Плеяд», хотя современники уже тогда считали его «провозвестником нового языка, художником с оригинальной эстетикой» и отмечали «внутреннюю духовность его сочинений» (61, с. 24—25). Поворотным пунктом в творческой биографии композитора, принесшим ему в скором будущем всемирную известность, оказалась легендарная премьера Трех маленьких литургий. «Первое исполнение (21 апреля 1945 г. в концерте «Плеяд» в Париже), — свидетельствует биограф композитора, — вызвало настоящий взрыв различных эмоций и яростных страстей. Зал разделился на два противоположных лагеря: одни скандально ругались, доходя до оскорблений автора, другие не менее шумно выражали свой восторг, превознося композитора до небес» (61, с. 25). Такая реакция, напомнившая некоторые страницы французской музыкальной истории — «сражения» по поводу «Пеллеаса» или «Весны священной», чрезвычайно удивила самого автора Литургий, который вовсе не предполагал такого «бешеного негодования». «Вот видите, — жаловался он, — я хотел, чтобы моя музыка принесла немного любви моим ближним, но вызвал только неприязнь, разногласия и резкую критику» (см. 61, с. 25).

Страсти и споры по поводу музыки этого сочинения давно улеглись, однако в тот памятный апрельский вечер аудитория зала была буквально шокирована смелостью и новизной Литургий — практически впервые с большой концертной эстрады звучали мессиановские мелодии в ладах ограниченных транспозиций и в необратимых индийских ритмах, имитировался явано-балийский оркестр ударных инструментов — гамелан, демонстрировалась оркестровая трактовка электронного инструмента волны Мартено, воспроизводилось «подлинное» птичье пение.

Кроме этого, весьма агрессивные нападки наблюдались и со стороны теологических критиков, которые не принимали двойственную направленность Литургий: текстовая часть, написанная самим автором, включала не только цитаты из Евангелий и Апокалипсиса, «Подражаний Христу» и «Песни Песней», высказываний св. Павла и св. Фомы, но и фрагменты из сочинений Поля Элюара, работ по медицине, ботанике, геологии и астрономии (см. 81, с. 34).

Более того, состав исполнителей (женский хор в сопровождении фортепиано и инструментального ансамбля) отнюдь не соответствовал бытовавшей церковной музыкальной практике, предписывающей «исключать из себя все, что может придавать ей светскость»<sup>7</sup>. Конечно же, настоятели клира никак не могли согласиться с паллиативным мнением композитора, считавшего, что Литургии «на своем месте» и в концертном зале и в церкви (84, с. 14).

В «битве литургий»<sup>8</sup> приняли участие многие деятели французского искусства, даже не имевшие непосредственного отношения к музыке, — на защиту Мессиана встали Брак, Пикассо, Кокто, Элюар, Валери... Не разделяя религиозных убеждений и увлечений композитора, они увидели в этом сочинении большую и несомненную художественную ценность — история подтвердила правоту их точки зрения.

Название Литургий, вдохновленное «божественным присутствием», раскрывается в эпиграфах к трем частям: I. Антифон («Бог, присутствующий в нас...»), II. Секвенция («Бог, присутствующий в себе...») и III. Псалмодия («Бог, присутствующий во всем...»)<sup>9</sup>. Эти «присутствия» захватили самые экстатические уголки воображения Мессиана — его три поэмы ограничены лишь одним эмоциональным тоном: лирической восторженностью. Более чем получасовое произведение почти бесконтрастно и вовсе бесконфликтно по музыкальному и поэтическому языку; основной тематический материал Литургий обнаруживает тональное (A-dur) и интонационное родство; наконец, состав исполнителей отнюдь не располагает возможностями каких-либо драматических «действий»: струнные, волны Мартено, фортепиано, челеста, вибрафон, маракасы, китайская тарелка, тамтам и хор из 18-ти женских голосов — почти все тембры колористические, яркие, высокие, светлые<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Пий X Папа. *Motu proprio* (§ 2 — см. 45, с. 167). В § 13 настоящей энциклики сказано: «В число певчих в церкви не могут входить женщины», а §§ 19—20 гласят: «Употребление фортепиано запрещено в церкви... Особо запрещено играть инструментальными ансамблями».

<sup>8</sup> Так называет главу об этом произведении в своей монографии П. Мари (61, с. 131).

<sup>9</sup> Полные наименования частей: I. *Antienne de la Conversation intérieure* — Антифон сокровенной беседы, II. *Séquence du Verbe, Cantique divine* — Секвенция Слова, божественное песнопение. III. *Psalmodie de l'Ubiquité par amour* — Псалмодия вездесущности в любви.

<sup>10</sup> Среди них только струнные обладают широким диапазоном контрастной выразительности, но их Мессиаан, по существу, «спрятал», расположив на сцене группу смычковых позади хора и всех остальных инструментов (включая даже ударные).

В Литургиях Мессиа́н достигает удивительной естественности и ясности художественно-музыкального мышления. Во-первых, соблюдение объявленного жанра произведения (конечно, в определенных пределах) — самое использование терминов антифон, секвенция, псалмодия в названиях частей сочинения предполагает прямую связь с литургией. I часть написана Мессиа́ном в трехчастной репризной (музыкальной и текстовой) форме, что вполне соответствует практике романского ритуала — антифон, исполненный в свободном музыкальном стиле, всегда обрамляющий с двух сторон канонический псалом. Во II части композитор последовательно проводит бинарный структурный принцип, характеризующий григорианскую секвенцию — с той лишь разницей, что в повторяющихся строфах секвенции он допускает оркестровое (не тематическое!) варьирование. Третья Литургия воспроизводит один из наиболее сложных видов псалмодии — респонсорную (в литургии это означает повторение короткого ответа после каждой фразы псалма). Кроме того, для более тесной связи с культовым обрядом композитор использует текстовую реминисценцию из Псалтыря, вспоминая фрагмент Псалма 113, где «горы прыгали как бараны, и холмы как ягнята... при явлении Бога Иакову». Отметим также, что за редкими исключениями хоровое пение в Литургиях представлено унисоном, что, естественно, прямо соотносится с григорианским пением.

На этом сходство мессиа́новских Литургий с каноническими, пожалуй, заканчивается. Наряду с параллелями церковным формам, композиционные структуры Литургий как в целом, так и в частностях укладываются и в систему классических принципов развития. В соответствии с общим замыслом сочинения, исключая драматургические противопоставления, Мессиа́н выбирает структуры с господством экспозиционного типа изложения — трехчастные (I, III части), рондальные (II, III), вариационные (II) формы. Нельзя не заметить, что это самые простые и легкие для восприятия структуры.

Высокая степень организации произведения проявляется в тематизме — главные темы трех частей трудно назвать монотематическими, как нередко встречалось в ранних произведениях; отсутствуют здесь и «циклические» темы<sup>11</sup>, что будет характерным впоследствии, — но в них ощуща-

<sup>11</sup> Циклическими Мессиа́н называет темы, которые неоднократно появляются в разных частях цикла (термин, в сущности, равнозначен лейттеме).

ется внутреннее родство, обусловленное единой тональностью (A-dur), однотипной мелодической каденцией (*cis—a*), господством определенных мелодических интервалов — б. 2 (м. 7), ч. 4 (ч. 5), ротационным использованием бесполутоновых трихордных структур.

Три литургии  
I Антифон



II Секвенция



III Псалмодия



Строгое и четкое распределение оркестровых функций инструментов также выдерживается в течение всего произведения. Хор исполняет ведущую роль — ему поручаются все темы (часто вместе со струнными и волнами Мартено); фортепиано инкрустирует оркестровую ткань птичьим пением; вибрафон и челеста выступают колористическими соло, образуя вместе с ударными гамелан. В результате такой оркестровой фактуры все сочинение оказывается практически гомофонным — редкий случай в оркестровой практике XX в., — но эта характерная особенность вновь способствует ясности и предельной доступности произведения.

Свою лепту в художественную гармонию сочинения привносит и символика, преломленная сквозь призму христианского мировосприятия — число 3, символизирующее св. Троицу, определяет различные компоненты атмосферы Литургий: от количества частей — до мотивной структуры тем (к примеру, первая и третья литургии — в трехчастной форме; 3 группы тембров: вокал, струнные, ударные; хор если подразделяется, то на 3 партии; число высотных и невысотных ударных — по 3; все темы записаны в трехдольных размерах; 1-я тема состоит из 3 основных мотивов, 2 из которых имеют по 3 ноты; и пр.). Конечно, по-



добная игра «в троичность» не воспринимается непосредственно и вряд ли может быть осмыслена в процессе слушания, но подсознательно ощущается некая система, во многих своих параметрах основанная на единой послылке (аналогичным образом, но в еще большей степени «божественное» число 3 проявит себя во второй пьесе из «Двадцати взглядов»<sup>12</sup>, а в дальнейшем, в числовой символике Мессиаан «доберется» до самой настоящей кабалистики — в «Цветах Града небесного» (см. 55, с. 44) или «Медитациях на мистерию св. Троицы».

Три маленькие литургии оказались одним из самых популярных сочинений композитора — шумное рождение этого опуса не явилось преградой для его широчайшего распространения. И причины тому — необычайно яркий, мажорный колорит музыки, ясность и простота музыкального языка при самой высокой степени совершенства и, как добавил бы Мессиаан, «наличие весьма чувственных и очень певучих тем» (84, с. 149). А что касается авторского поэтического текста Литургий («Время человека и планет, время горы и насекомого... Из смертей пульсирующие воскрешения»... etc.), то спор сюрреалистов и церковников о его направленности и достоинствах продолжается до сих пор...

•

Окончание работы над Тремя литургиями помечено автором 15 марта 1944 г., а начало работы над следующим сочинением — «Двадцатью взглядами на младенца Иисуса» 23 марта того же года — всего семь дней «передышки»! Находясь в состоянии исключительного творческого подъема, Мессиаан свой огромный, более чем двухчасовой фортепианный цикл создает в чрезвычайно короткий срок. Год спустя после начала работы, 28 марта в парижском зале «Гаво» уже состоялось первое исполнение «Двадцати взглядов».

Занятый в 30-х гг. органными и вокальными произведениями, Мессиаан почти не обращался к сольному фортепиано, использовал его только в ансамблях. В «Образцах слова Аминь» и «Двадцати взглядах» композитор впервые демонстрирует свою зрелую технику фортепианного письма. Небезынтересно познакомиться с некоторыми взглядами и вкусами Мессиаана в данной сфере композиторского творчества.

<sup>12</sup> В этой всего двухстраничной пьесе было насчитано 16 (!) проявлений троичности (см. 36, с. 280).

«Я очень люблю Рамо и его пьесы для клавесина, — говорит он, — люблю также Доменико Скарлатти. ... Мне нравится весь Шопен, который, на мой взгляд, величайший фортепианный композитор... Конечно, я люблю Дебюсси., «Ночного Гаспара» [Равеля. — В. Е.]... Наконец, назову еще одно произведение., которое мне представляется, пожалуй, шедевром фортепианного письма. — «Иберию» Альбениса...» (84, с. 130—131). К названным мастерам фортепианной музыки композитор иногда добавляет и другие имена — Моцарта, Бартока, Прокофьева, Булеза. От этого довольно несистемного ряда (почему здесь нет, скажем, Бетховена, Листа или Рахманинова?), быть может, ведут незримые нити к некоторым характерным особенностям пианизма Мессиаана: возможно, фактурная стилистика Скарлатти подтолкнула Мессиаана к тщательной разработке виртуозной пассажной техники; «необыкновенные открытия» (*О. Мессиаан*) Шопена новых аппликатурных комбинаций породили своеобразные находки в этой области (например, оригинальные варианты приема перекрещивания рук); романтически экспрессивные звучности Альбениса повлияли на создание мощной и крупной аккордовой фактуры, в изобилии встречающейся на страницах любого фортепианного опуса Мессиаана.

Парадоксальны взгляды Мессиаана на формы и жанры фортепианной музыки: к лучшим достижениям среди фортепианных концертов композитор причисляет «только 22 концерта Моцарта — все остальные мне кажутся неудачными, кроме двух или трех очень красивых пассажей в концерте Шумана, нескольких фрагментов в «Симфонических вариациях» Франка или концертах Прокофьева» (84, с. 135). По мнению композитора, форма традиционной сонаты также себя окончательно «изжила», оставив, правда, некоторые «вечные» принципы развития (84, с. 136).

Что ж, создание собственного пианистического стиля, — что без всякого сомнения признается за Мессиааном всеми музыкальными критиками, — явление достаточно редкое и примечательное не только для XX в., но и вообще в истории пианизма. А у такого разряда художников если и не объяснимы, то вполне допустимы (и, наверно, простительны?) субъективные взгляды на различные феномены музыкального творчества<sup>13</sup>.

Освещая общие вопросы пианизма Мессиаана, нельзя не отметить одну интересную деталь: во всех сочинениях, на-

<sup>13</sup> Вспомним Стравинского, хулившего почем зря Бетховена, или Чайковского, мягко говоря, не питавшего симпатий к Брамсу.

писанных для фортепиано или включающих фортепиано в свою партитуру («Образы слова Аминь», «Двадцать взглядов», «Пробуждение птиц», «Каталог птиц», «Семь Хайку»), в Посвящениях неизменно значится имя Ивонн Лорио. И. Лорио — постоянная исполнительница всех фортепианных сочинений Мессиана — известна как феноменальная пианистка, обладающая невероятным репертуаром — от «Хорошо темперированного клавира» Баха до колоссального количества произведений композиторов XX в. Ее необыкновенная техника и искусство игры во многом повлияли на Мессиана. По мнению современников, это — «величайший, гениальный исполнитель, существование которого перевернуло не только пианистическую технику, но и стиль, видение мира и мировоззрение Оливье Мессиана» (61, с. 37). Специально для Лорио композитор писал свои фортепианные сочинения, она же являлась их непосредственным редактором (из Посвящения к партитуре «Пробуждения птиц»: «Ивонн Лорио, которая превосходным образом исполнила партию солирующего фортепиано и проставила аппликатуру в этом произведении»).

Творческий дуэт Мессиаан — Лорио<sup>14</sup> — пример удивительно плодотворного сотрудничества двух выдающихся музыкантов — композитора и исполнителя. Об их редких талантах свидетельствуют взаимные характеристики — Мессиаан: «Ивонн Лорио... все доступно» (см. 84, с. 130); Лорио: «В фортепиано Мессиаан открыл все, что возможно» (см. 61, с. 38).

Упомянутую премьеру «Двадцати взглядов» Мессиаан, естественно, доверил Ивонн Лорио. Это произведение представляет собой сюиту<sup>15</sup>, объединяющую 20 пьес сю-

<sup>14</sup> Творческие связи впоследствии дополнились семейными (первая жена Мессиаана, скрипачка Клер Дельбо, умерла от тяжелой болезни в 1959 г.).

<sup>15</sup> Названия пьес: 1. *Regard du Père* — Взгляд Отца, 2. *Regard de l'Etoile* — Взгляд Звезды, 3. *L'Echange* — Взаимодействия, 4. *Regard de la Vierge* — Взгляд девы Марии, 5. *Regard du Fils sur le Fils* — Взгляд Сына на Сына, 6. *Par lui tout a été fait* — Им было создано все, 7. *Regard de la Croix* — Взгляд Креста, 8. *Regard des Hauteurs* — Взгляд Небес, 9. *Regard du Temps* — Взгляд Времени, 10. *Regard de l'Esprit de joie* — Взгляд Духа радости, 11. *Première communion de la Vierge* — Первое причастие девы Марии, 12. *La Parole toute puissante* — Слово всесильное, 13. *Noël* — Рождество, 14. *Regard des Anges* — Взгляд ангелов, 15. *Le baiser de l'Enfant-Jésus* — Поцелуй младенца Иисуса, 16. *Regard des Prophètes, des Bergers et des Mages* — Взгляд пророков, пастухов и волхвов, 17. *Regard de Silence* — Взгляд тишины, 18. *Regard de l'Onction terrible* — Взгляд устрашающей Благодати, 19. *Je dors, mais mon coeur vieille* — Я сплю, но мое сердце бодрствует, 20. *Regard de l'Eglise d'amour* — Взгляд церкви любви.

жетом рождения Иисуса, хотя и навеянную самыми различными теологическими источниками. Среди всех писаний особую роль сыграли сочинения «Христос и его мистерии» Дом Колумба Мармион (Dom Columba Marmion) и «Двенадцать взглядов» Мориса Тоеска (Toesca). Мессиа́н признается, что именно в них он почерпнул основную мысль своего произведения: там «упоминаются взгляды пастухов, ангелов, девы Марии и Отца небесного; я последовал той же идее и, развив ее и немного разнообразив, добавил шестнадцать новых взглядов» (77).

Однако сочинение инспирировано не только богословскими книжками — в поле зрения композитора оказывается более широкий круг художественных явлений. «Взгляды» вдохновляются и средневековой картиной (11. «Первое причастие девы Марии»), и гравюрой (15. «Поцелуй младенца Иисуса»), и даже гобеленом, изображающим Христа на лошади, размахивающего мечом посреди молний (18. «Взгляд устрашающей Благодати»).

Термин regard во многих пьесах цикла, по существу, равнозначен медитации (как и ранее термин vision). В этом жанре создана значительная часть номеров сюиты — для них характерны длительная экспозиционность, медленные темпы, изобилие повторов, отсутствие динамических кульминаций, одноэмоциональность состояний, близких к мистической нирване («в большей степени, чем во всех моих предыдущих сочинениях, я искал здесь выражение языка мистической любви», — говорит Мессиа́н; 77).

С другой стороны, уже при беглом знакомстве с оглавлением этой «рождественской» сюиты обращает на себя внимание то, что свою сюжеттику Мессиа́н направил и на показ эмоциональных, чувственных образов, хотя и снабдил их солидной религиозно-мистической «приправой». В названиях некоторых его «взглядов» акцентируются мотивы всевозможных экстатических, восторженных состояний и настроений — «Взгляд Духа радости», «Взгляд церкви любви», «Поцелуй младенца Иисуса» — и это чрезвычайно соответствует музыке, ее почти вагнеровской, «бесстыдной» (Б. Асафьев) чувственности:

двадцать взглядов (XV)

22 *Très. lent, calme* (♩ = 88)  
(Le sommet)

Piano

*pp* *pp* *pp*

*ppp* *ppp*



«Нужно любить, чтобы полюбить этот сюжет и эту музыку» (77); по мнению Мессиаана, в этих словах — ключ к пониманию эстетической концепции произведения. И хотя автор в своих «Взглядах» пытается утвердить примат религиозного объекта, музыка зачастую от него отходит, «конфронтируя» с данными ей названиями и «раскрывающими» ее содержание комментариями.

В Предисловии к «Двадцати взглядам» Мессиаан впервые формулирует понятие «циклической» темы — здесь и в некоторых последующих сочинениях («Ярави», «Турангалила») такие темы явятся стержнем, на котором будут держаться колоссальные сюитные композиции. С определенными оговорками, «Двадцать взглядов» можно даже назвать гигантским вариационным циклом, по своему размаху сравнимым, пожалуй, лишь с Гольдберг- или Диабелли-вариациями.

Циклических тем в мессиаановских «вариациях» три: «тема Бога», «тема Звезды и Креста» и «тема аккордов». Как и в «Турангалиле» (там четыре циклические темы), все эти темы играют различные роли в общей структуре сочинения и выполняют разные содержательные функции.

«Тема Бога» — основополагающая, появляется в произведении чаще других, и в своем основном и полном виде она проходит в 1-й пьесе: «Взгляд Отца».

Двадцать взглядов (I)

Extrêmement lent-mystérieux, avec amour (♩ des triplet=60)

23

Piano

ppp

pp

8<sup>a</sup> Bassa  
(Thème de Dieu)

Статика этой темы, ее медленный темп вполне соответствуют христианскому символу вечности Бога. «Тема Бога» по вполне понятным причинам (внешнесюжетным) участвует и в последующих композициях: 5. «Взгляд Сына на Сына», 6. «Им было создано все», 10. «Взгляд Духа радости» (это — персонажи Троицы), 11. «Первое причастие девы Марии» («она уже носила Иисуса во чреве»); на ней же строится тематический материал пьесы 15. «Поцелуй младенца Иисуса». Наконец, в своем первоначальном варианте она вновь появляется в коде последней пьесы (не реприза ли цикла?), где достигает экстаического апофеоза, наиболее экспрессивного момента произведения.

2-я циклическая тема — «тема Звезды и Креста». Эта тема имеет двойное значение, символизирующее звезду, отметившую рождение мессии, и крест, на котором он умрет («от колыбели до могилы»).

24

Modéré, un peu lent (♩ = 76)

Piano

*p*

*rubato*

8<sup>a</sup> basse

(Thème de l'étoile et de la croix)

Естественно, что она появляется во 2-й пьесе — «Взгляд Звезды» и продолжается в 7-й — «Взгляд Креста». Характер этой темы отличается от медитативной созерцательности первой — ее интонационная и ритмическая основа становится исходным материалом для драматических и напряженных фрагментов сюиты. Последняя циклическая тема, цитируемая Мессианом в Предисловии, — «тема аккордов», выполняющая декоративно-колористическую роль и не имеющая какой-либо символической подкладки.

Преамбула из двух начальных пьес формирует экспозицию произведения как в смысловом, так и в тематическом аспектах. Дальнейшее его развитие вращается вокруг основных идей, подразумеваемых этой увертюрой, да и тематическое разнообразие постоянно «корректируется» уже изложенными тематическими интонациями. По мнению биографов, с которыми можно вполне согласиться, «Двадцать взглядов» не возвещают новых открытий с точки зрения музыкальной техники — Мессиаан работает в своей привычной манере и стилистике предыдущих сочинений (55, с. 73). Однако среди таких «стереотипных», (в положительном смысле слова) страниц есть несколько особенных и примечательных.

Остановимся на 6-й пьесе цикла — «Им было создано все». Мессиаан сам подробно анализирует эту пьесу, причем, как обычно, в его примечаниях теологические и теоретические комментарии основательно диффузируют. Эту пьесу автор определяет как фугу. На поверку фуга оказывается достаточно условной, практически не отвечающей основным структурным принципам строгой полифонической формы. Сходство с фугой исчерпывается, по сути дела, тем, что вся пьеса (исключая большую коду — около трети всей композиции) построена на одной теме. Тема фуги излагается одновременно с удержанным противосложением, по мессиаановской терминологии, «контртемой».

25 *Modéré, presque vif* (♩=160)  
(Contre-sujet)

Piano

*f stacc.* *f stacc.*

(Sujet)

(Sujet changé de rythme et de registres)

*mf stacc.*

8<sup>a</sup> bassa

*ff* *mf*

8<sup>a</sup> bassa

Тематические проведения реализуют несколько полифонических приемов: двойной контрапункт (темы и контртемы), тройной канон, стретту. Однако несравненно более развитыми оказываются ее неполифонические трансформации — например, сразу после 1-го проведения тема изменяется в ритме и регистровке, а в последующих — неоднократно варьируются ее различные ритмически сжатые формы. Вообще, объясняет автор, «тема нигде не выглядит одинаково» (77), хотя в «экспозиции» проводится 12 раз. В репризе фуги она также проводится 12 раз, поскольку вся реприза точно повторяет экспозицию, но в обратном движении (размер «зеркала» — 61 такт!)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Прием структурного «ракохода» привлекал внимание многих композиторов XX в., вспомним, например, «Ludus tonalis» Хиндемита (Прелюдия — Постлюдия), или антракт-остинато из II акта «Лулу» Берга.



Щедрое разнообразие пианистической техники фуги (заметим, высшей степени сложности) призвано воспроизвести хаос творения: «галактики, фотоны, спирали в противодвижении, блики молний» (77), то есть то, что «Им» собственно создается. После небольшого предкодового раздела, именуемого автором *stretto*, «Он» является сам — заключительный раздел пьесы построен на «теме Бога», конечно, в основной тональности *Fis-dur* (в ней написано 6 пьес из 20-ти), в крайне экспрессивной и даже помпезной фактуре. По многим своим параметрам этот шестой «взгляд» является экстраординарной пьесой, предвосхищающей как космические «заклинания» «Ярави» (VI и XI части), так и экстатические «ликования» «Турангалилы» (II и V части).

Предельно восторженный эмоциональный тонус характерен для всего произведения в целом, — а если вспомнить Литургии и «Образы слова Аминь», то придется констатировать, что и для всего данного периода творчества Мессиаана.

В связи с этим интересно сравнить «Двадцать взглядов» с «Рождеством господним», произведением с аналогичной тематикой. Какой строгостью и сдержанностью веет от медитаций «Дева Мария и дитя» или «Слово» и как спустя всего неполные 10 лет трактует композитор тот же сюжет, наполняя те же образы щедрой эмоциональностью, динамикой экстатических настроений, красотой чувственных гармоний. Это сравнение показывает известную модификацию его религиозной концепции, намечающую определенный путь к выходу за пределы теологической сферы: собственно музыкальное, эмоционально-образное содержание становится более весомым, нежели содержание идейно-религиозное.

«Двадцатью взглядами» (1944) завершается большой и долгий период творчества Мессиаана, названный «религиозным». Как было отмечено, в нем наблюдалось три этапа: формирование религиозно-художественного мировоззрения (ранние произведения, глава первая), его «провозглашение» (30-е гг., глава вторая) и выход к его исчерпанию (начало 40-х гг., главы третья и четвертая). Особенно важным и значительным для дальнейшей творческой эволюции представляется последний этап. Вероятно, именно это в 1945 г. почувствовал Жорж Орик: отмечая религиозный мистицизм композитора, вызывающий «законную тревогу», он в то же время пророчествовал, что «в лице Оливье Мессиаана мы будем иметь одного из ведущих мастеров французской музыки» (35, с. 141).

\*

В далекую предысторию уходят традиции французской религиозной музыки — вспомним имена Филиппа де Витри, Гийома де Машо, династии Куперенов и многих других композиторов. Эти традиции на рубеже XIX—XX вв. продолжают в музыке Ш. Гуно (священная трилогия «Искушение», 1883) и С. Франка («Les Béatitudes», 1879), Г. Форе («Реквием», 1887) и Э. Шоссона («Вечерня на причастие девы Марии», 1897), Г. Пьерне (мистерия «Дети в Вифлееме», 1907) и А. Капле («Зеркало Иисуса», 1924); а также в мотетах и cantiques, псалмах и священных драмах, органных сочинениях и мессах Ш. Борда, Т. Дюбуа, В. д'Энди, Л. Буланже. В дальнейшем их развивают, каждый по-своему, М. Дюпре и Ж. Ален, Ф. Пуленк и Ж. Лангле, М. Дюруфле и Д. Лесюр.

Но именно в лице Мессиана религиозное искусство Франции XX в. переживает свою высшую кульминацию. Кульминацию ухода, отстранения, «спасения» от ожесточенных противоборств эпохи, насыщенной драматическими и воинственными антагонизмами.

Католическая церковь в наше время всячески приветствует любое обращение художника к религии, зачастую прощая ему даже его «прегрешения» — отступления от догматов и нарушения канонов. Папа Пий X, известный своей реформаторской деятельностью в области церковной музыки («Папа музыки»), еще в 1903 г. в своей энциклике *Motu proprio* предписывал (§ 5): «Церковь всегда признавала и покровительствовала прогрессу в искусстве, приемля для богослужения все, что гении находили доброго и прекрасного на протяжении веков... Следовательно, даже современная музыка может быть принята в церкви, если ее произведениям свойственны благость, серьезность и величие» (см. 45, с. 168). В дальнейшем тенденция привлечения самой современной музыки к отправлениям культа отразилась во многочисленных инструкциях, декретах, буллах папской курии, в том числе и в документах II Ватиканского собора (в частности в соборной конституции о св. литургии от 4 декабря 1963 г.). Правда, последние церковные установки уже почти не упоминают о «благости, серьезности и величии» музыки, а скорее апеллируют больше к ее образно-чувственному началу, некогда изгонявшемуся из церкви. Но главное то, что современная музыка, будучи призванной в лоно храмового искусства, должна оказывать религиозное воздействие на верующих любыми своими средствами, и именно поэтому церковным схоластам приходится мириться с музыкой Мессиана.

# СТИЛИСТИКА И ТЕХНОЛОГИЯ (1)

## Глава пятая

### «ТЕХНИКА МОЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА»

**М**ессиа́н широко известен в музыкальном мире не только как композитор, органист, пианист, педагог, но и как крупный теоретик-исследователь. В качестве музыкального критика композитор дебютировал еще в 1936 г.: в июньском номере «Revue Musicale» была опубликована его статья «Анализ «Арианы и Синей Бороды» Поля Дюка». С тех пор Мессиа́ном написано около полутора десятка различных работ, среди которых особо выделяются «Техника моего музыкального языка» и много томный «Трактат о ритме».

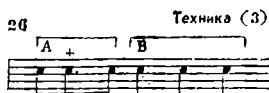
К работе над «Техникой» Мессиа́н приступил сразу после освобождения из концлагеря (в 1942 г.) и закончил ее к 1944 г. Этот труд состоит из двух томов: в первом — собственно текст в 19 главах, во втором — 382 нотных примера (за редким исключением, все они из музыки Мессиа́на).

Во Введении композитор определяет жанр и ограничивает рамки книги: «Моя работа — не трактат по композиции, здесь рассматривается музыка только в трех аспектах — ритмическом, мелодическом, гармоническом» (74, с. 3). В соответствии с объявленной программой, «Техника» подразделяется на три части: главы 2—7 посвящены ритму, 8—12 — мелодии, 13—19 — гармонии и ладам.

Помимо аналитической части, в трактате имеются и различные отступления, затрагивающие эстетические, философские и иные проблемы, как правило, насыщенные всевозможными религиозными метафорами, цитатами, пояснениями. Так, формулируя один из принципов мелодического движения, Мессиа́н обосновывает его идеей «чуждого и невыразимого падения второй ипостаси св. Троицы во плоть человеческую» (с. 35), подкрепляемой музыкальным примером; или, говоря о сложной технике комбинаций необратимости ритмов и нетранспозиционности ладов, постулирует, что она приводит к «своего рода теологической радуге» (с. 13). Это создает специфическую атмосферу данного технологического труда, иной раз мешающую познанию сути музыкальных явлений, поэтому теологическую риторику сразу вынесем за скобки.

В первой главе Мессиа́н в самых общих чертах формулирует параметры своей системы, намекая на взаимозависимость различных ее элементов, проводя между ними параллели и тем самым подготавливая читателя к восприятию дальнейших положений и доказательств. Это как бы второе введение, интригующее пока еще не объясненным, но вынесенным в заглавие термином «очарование невозможностей».

Собственно аналитический материал работы излагается со второй главы, открывающей в «Технике» раздел ритма. В этой главе, носящей название «Рагавардхана, индийский ритм», Мессиа́н объясняет, что основной точкой отсчета в его ритмической системе является такая ритмическая структура, в которой понятия «метр», «сильная доля» заменяются ощущением наименьшей ритмической единицы; ее свободная «мультипликация» приводит к «аметрической музыке». Настоящее положение идеально отражает индийский ритм рагавардхана:



В данном примере наименьшей ритмической единицей является шестнадцатая — с этой точки отсчета метрика ритма является нерегулярной ( $\frac{2}{16}$ , 3, 2, 4, 4, 4), а в дальнейшем, при модифицированных повторениях этого ритма (или с привлечением иных подобных ритмов), может получиться длинный аметрический ряд.

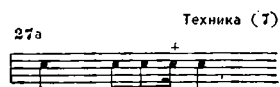
Рагавардхана — это один из 120 древних индийских ритмов, которые дошли до современности — эти ритмы под названием *deçî-tâlas* («ритмы провинций») были собраны индийским теоретиком Шарнгадевой в трактате *Samgita-gatpâka* («Океан музыки», XIII в.). Своеобразна мотивировка выбора индийских ритмов в качестве базы всей системы: Мессиа́н просто говорит об «определенном предпочтении ритмов простых чисел — пяти, семи, одиннадцати, тринадцати и т. д.» (с. 6), которыми изобилует индийская метрика (в рагавардхане —  $\frac{19}{16}$ ).

Рагавардхана, 93-й ритм в таблице *deçî-tâlas*<sup>1</sup>, заняла особое место в мессиа́новской ритмической теории еще и тем, что ее структурные особенности привели композитора

<sup>1</sup> Эта таблица приводится в книге А. Лавиньяка (58).

к трем важнейшим для его ритмического языка выводам: «1) к любому ритму возможно добавление сколь угодно малой длительности, которая преобразует его ритмический баланс (дополнительная длительность в виде точки отмечена в примере 26 крестиком. — В. Е.); 2) увеличения и уменьшения ритма могут иметь более сложные формы, чем простое классическое удвоение (А — неточное уменьшение В. — В. Е.); 3) существуют необратимые ритмы (А — необратимый ритм. — В. Е.)» (с. 7). Подробному рассмотрению этих положений и вытекающих из них следствий посвящаются последующие четыре главы.

«Дополнительная длительность — это короткая длительность, добавленная к какому-нибудь ритму в виде отдельной ноты, либо паузы, либо в виде удлинения длительности одной из нот точкой» (с. 8). Вслед за этим определением следуют примеры, иллюстрирующие эти три типа дополнительных длительностей. Сократив авторские комментарии, отметим крестиком дополнительные длительности:



Кроме самостоятельной выразительности, дополнительная длительность может быть использована в особой ритмической комбинации: «приготовление — акцент (икт. — В. Е.) — разрешение»:

Поэмы для Ми (VIII)

Modéré, un peu vif

28

Chant ce,

de sou\_rire et de gra. ce,

А — ритмическое приготовление, удлиненное дополнительной длительностью (крестик), В — акцент, С — разрешение, ослабленное удлинением предпоследней ноты точкой (крестик).

Принцип увеличения или уменьшения длительности может распространяться на весь ритм, с соответственным увеличением или уменьшением каждой его длительности. Мессиян вспоминает Баха, применявшего двойные увеличе-

ния и уменьшения. Не останавливаясь на этом классическом увеличении или уменьшении, он создает целую таблицу всевозможных форм увеличенных или уменьшенных ритмов — четвертой частью длительности, третьей частью длительности, половиной (точкой), целой длительностью, двумя длительностями, тремя и т. д. Сверх таблицы Мессиаан приводит примеры свободных, неточных увеличений и уменьшений, которые тоже имеют место в его музыке:



Ритмическая фраза А (восьмая и восьмая с точкой) превращается в В (четверть и половина) методом неточного увеличения.

Наконец, сущность необратимого ритма Мессиаан выводит также от ритма рагавардхана (фрагмент А): имеется ритм, в котором центральная длительность разделяет его на две зеркально тождественные половины. В рагавардхане — это отдельные длительности, в более развитой ритмической структуре это могут быть большие ритмические построения:



Ритмическая группа В — обращение ритмической группы А; четверть, слиговая с шестнадцатой, — центральная длительность (5 шестнадцатых), общая для обеих групп.

Как уже отмечал сам автор «Техники», ритмы с дополнительными длительностями, увеличенные или уменьшенные ритмы, необратимые ритмы — три принципиально важных элемента, отобранные им для конструирования ритмических процессов. Поскольку на практике все эти ритмические формулы встречаются в смешанном виде, основой ритмических процессов в музыке Мессиаана становится метод наложения ритмов, то есть полиритмия.

Композитор различает несколько типов полиритмии:

1) наложение ритмов, неодинаковых по длине:

Рождество (IV)

31 *Un peu vif*

Orgue

*pp legato*

*pp staccato*

В верхнем мануале повторяется ритм, основанный на увеличении и уменьшении точкой и укладывается в 10 шестнадцатых; аккорды нижнего мануала повторяют ритм, состоящий из 9-ти шестнадцатых (отмечены скобками). Потребуется 9 повторений верхнего ритма и 10 — нижнего для возвращения исходной комбинации (что и делает Мессан);

2) наложение ритма на различные формы увеличения и уменьшения:

Техника (42)

32

Нижний голос точно повторяет основную структуру ритма, верхний — различные его формы, последовательно: уменьшение, увеличение, уменьшение (отмечены скобками). Естественно, что возможны и другие, самые разнообразные типы увеличений и уменьшений, в том числе и неточные;

3) наложение ритма на его обращение:

Les Corps glorieux (III)

33 *Bien modéré*

Orgue

*p stacc.*

*p stacc.*

*p legato*

В партии правой руки имеется ритм, который в обращенном виде используется в партии левой;

4) ритмические каноны (могут существовать независимо от мелодических). Мессиа́н различает точные ритмические каноны; ритмические каноны, увеличенные и уменьшенные; каноны из необратимых ритмов. Все виды канонов композитор неоднократно применял в своей музыке, однако предпочтение отдавал канону из необратимых ритмов:



Схема тройного ритмического канона из необратимых ритмов (отмечены скобками) с двумя риспостами в одну восьмую (в оригинале каждый голос представляет собой трехзвучные аккорды в разных регистрах фортепиано — V. «Аминь ангелов, святых, пения птиц» из «Образов слова Аминь»);

5) ритмическая педаль — оstinатное повторение ритма, — обычно являющаяся фоном, на который могут накладываться другие ритмы в любых своих формах. В качестве примера наложений ритмических педалей Мессиа́н анализирует начало I части Квартета (см. пример 13 и комплексный анализ этого фрагмента; повторим только, что ритмическая педаль у фортепиано измеряется 17-ю длительностями, ритмическая педаль у виолончели состоит из необратимых ритмов, партии скрипки и кларнета, написанные в птичьем стиле, автор также называет педалью, точнее «родом педали»).

Вышеописанные ритмические нововведения Мессиа́на (некоторые из них, правда, уже были известны и практически осваивались другими композиторами, но еще не были сформулированы и систематизированы) явились основными принципами организации времени в его музыке. Ритмическая техника, применявшаяся Мессиа́ном в сочинениях до 1945 г., определялась и объединялась одной общей тенденцией: разрушением всякой мерности, механистичности, регулярности. Для него «ритмическая музыка — это музыка, в которой отсутствуют повторения, равные деления, в которой в сущности все проистекает от движений в



природе, движений свободных и неравных величин» (84, с. 66). Мессиа́н проводит парадоксальную антитезу «ритмической» музыке, — в качестве примеров «неритмической музыки» (то есть в нашем понимании — метрической?) он называет произведения Баха, Прокофьева и даже... военные марши и джаз! (84, с. 66—67). С этих позиций объясняется обращение композитора к асимметричным, иррегулярным индийским *deçî-tâlas*, поскольку Мессиа́н поклоняется алтарю ритмической музыки («ритм, вероятно, существовал прежде мелодии и гармонии»; 84, с. 65).

Принципы ритмической организации, сформулированные в «Технике», явились плодом многолетней творческой работы, — в каждом сочинении 30—40-х гг. Мессиа́н отработывал и шлифовал свой метод ритмического письма. Вместе с тем ритмическая техника, описанная в данном трактате, оказалась лишь первой стадией выработки куда более сложной ритмической теории, к которой пришел композитор в «Четырех ритмических этюдах», «Органной книге» или «Хронохромии». Разработка ритмического языка привела Мессиа́на в 50-е гг. как к новым источникам — греческая метрика, птичьи ритмы, так и к новым технологическим приемам — технике «прогрессирующих ритмических рядов», «ритмических персонажей», «пермутаций» и др. Этот второй этап ритмической эволюции мессиа́новского языка получил свое обобщение в следующей крупной исследовательской работе композитора — «Трактате о ритме», который, по свидетельству биографов, состоит из трех томов и в скором времени увидит свет<sup>2</sup>.

Тем не менее выведение ритма в «действующее лицо», «персонификация» ритма, уже в творчестве 30-х гг. имела для Мессиа́на весьма существенное следствие. Ритмические процессы в его произведениях были не только структурно-временной организацией музыкального материала, они выступали в качестве содержательной форманты, являясь одним из важнейших компонентов собственно художественного образа. В этом, по-видимому, одно из ключе-

<sup>2</sup> Проспект «Трактата о ритме» приводится в книге Х. Халбрайха (см. 50, с. 491).

Том 1. Ритм и философия времени.

— Греческая метрика («Весна» Клода Лежена).

— Индийские *deçî-tâlas*.

Том 2. Ритм и мелодия.

— Plain-chant.

— Орнитология.

Том 3. Ритм и цвета.

— Гармония — цвета ладов и аккордов.

вых объяснений чрезвычайной протяженности сочинений композитора — именно ритмическое «содержание», манипулирующее временной константой, позволяет удерживать длительные и сложные макроформы.

\*

Второй раздел «Техники» (главы 8—12), как уже говорилось, посвящен мелодии. Поскольку «мелодия наша исходная точка» (с. 5), то даже структурные закономерности строения фрагментов и частей произведений подчиняются здесь формулам мелодического развития.

Сначала Мессиаан делает отбор элементов, которые формируют его мелодический стиль. Попутно он дает им характеристику, вскрывает генетическое происхождение, проводит исторические параллели и пр. Отбор производится с позиций субъективных, методом простой констатации структурных и мелодических явлений, встречающихся в его творчестве. При отсутствии объективно обусловленных оснований и взаимозависимости выбранных элементов эти теоретические «медитации» Мессиаана остаются большей частью на несистемном уровне.

Вот как, например, композитор отбирает свой первый и, пожалуй, основной мелодический интервал (в квадратных скобках наши комментарии): «Очень хороший слух ясно услышит обертон *fis* от основного тона *c*. [?] Этот *fis* разрешается в *c*, что является естественным. [??] Таким образом, мы выбрали первый интервал — проходящую увеличенную кварту. [1]» (с. 23). В дальнейшем подобным образом отбираются проходящие секста, большая и малая секунда, затем целые мелодические формулы, ведущие свое происхождение от конкретных произведений Бартока, Мусоргского, Грига, Дебюсси и даже народной музыки, — цитируется, в частности, русская народная песня «Не было ветру» («любимая песня моей юности», — объясняет причины своего «отбора» Мессиаан, см. с. 25).

К первоисточникам, также формировавшим его мелодическую стилистику, Мессиаан относит еще григорианский хорал, «неисчерпаемый кладезь необыкновенных и выразительных мелодических линий»; индийские раги, изобилующие «изящным и изысканным» мелосом; наконец, птичье пение. Все названное иллюстрируется, как всегда, обильным количеством примеров, представляющих как оригиналы, так и их переработанные варианты в произведениях.

Мелодическое развитие, которым оперирует Мессиаан, оказывается чрезвычайно скупым — в его арсенале всего лишь три довольно стереотипных метода: вычленение (в

самом традиционном, «бетховенском» смысле), перестановка звуков (свободная ротация), регистровка (повторение темы, при котором звуки «раскидываются» по разным октавам) и два приема, «вызволненные» из фуги (стретта) и сонаты (развивающий тип изложения).

Также произвольно выбираются музыкальные формы, количество которых довольно ограничено. Не пользуясь общепринятой терминологией (по автору: строфическое предложение, комментарий, мелодический период), Мессиа́н тем не менее весьма близко соприкасается с давно устоявшимися и распространенными структурами. «Расшифрованное» строфическое предложение — не что иное, как простая репризная двухчастная форма  $A \overset{B}{b} a_1$  (в качестве при-

мера композитор приводит тему из «Темы с вариациями» для скрипки и фортепиано). Двойное предложение — это тип старинной двухчастной формы с тональными соподчинениями частей  $\left( \begin{array}{c} A \ B \ A \ B \\ T \ D \ T \ T \end{array} \right)$ , пример — VIII. «Хвала бес- смертию Иисуса» из Квартета). Тройное предложение напоминает сложную трехчастную репризную форму, в которой каждая из частей написана в двухчастной («тема» и «комментарий») форме — это заключительный раздел «Забывших приношений» («Причастие»).

В дальнейшем Мессиа́н анализирует вовсе нетипические, единичные структуры с необычными названиями: «развитие трех тем, подготавливающее финальную тему» (9-я медитация «Рождества»), или «вариации на 1-ю тему, разделенные развитием 2-й» (VII часть Квартета)<sup>3</sup>. Но и эти формы имеют определенные процессуальные закономерности, характерные, в первом случае, для сложной двухчастной структуры, во втором — для рондо-сонаты. Наконец, большое внимание Мессиа́н уделяет формам церковного пения: он тщательно анализирует различные типы антифона, псалмодии, вокализа, юбилеи, секвенции, доказывая актуальность их мелодических и структурных характеристик своими творческими обработками (дается 13 примеров).

Ранее уже отмечалось, что мелодические и структурные закономерности мессиа́новской стилистики в меньшей мере вписываются в общую систему музыкального языка композитора, как это будет в соотношении ее других ингредиентов — ритмов и ладов, богатых всевозможными параллелизмами и соответствиями. Кроме того, в этой обла-

<sup>3</sup> Эта форма уже была проанализирована в главе, посвященной Квартету (см. с. 75—76).

сти Мессиа́н был довольно скромнен в изобретении собственных структур, да и метод *de facto*: я использую то-то и то-то, — не формирует внутренней концепции, как-либо увязывающей все избранные элементы.

Единственное обобщение, которое можно сделать из такого «разношерстного» многообразия мелодических и структурных форм, собранных из различных времен и слоев музыкальной культуры, — это то, что все они основаны на повторности, причем многократной и точной, лишь с небольшим количеством вариативных приемов (вот заключительный раздел «Слова» из «Рождества», проанализированный автором — каждой из букв обозначается мелодический период: А В В А<sub>1</sub> С А<sub>2</sub> С<sub>1</sub> В<sub>1</sub>). В более мелком масштабе однотипные мелодические формулы, многократно используемые Мессиа́ном в различных произведениях, приводят к отмечавшемуся уже явлению цитирования самого себя (см. примеры 4, 5 и 19).

\*

Третий раздел своей теории Мессиа́н посвящает аккордике и ладам ограниченных транспозиций. В главах 13—15 дается анализ гармонического языка, и в четырех заключительных — ладового. Ладогармоническая концепция композитора представляет особый интерес, поскольку звуковысотность им рассматривается в двух своих параметрах — как по горизонтали, так и по вертикали. В качестве знаменателя они имеют общий конструктивный принцип: звукоряды ладов ограниченных транспозиций формируют и мелодическую интонацию и гармонические структуры. Тем самым основные музыкальные средства «Рождества» или Квартета складываются в стройную и цельную систему<sup>4</sup>.

Свою аккордику Мессиа́н анализирует по следующему плану: дополнительные звуки к аккордам, группа особых аккордов, способы соединения аккордов и специфические аккорды ладов ограниченных транспозиций (последние он рассматривает в главе, посвященной собственно ладам).

1) Неаккордовые дополнительные звуки: к аккорду может быть прибавлен какой-либо чуждый ему звук, который «привнесет пикантность и новый аромат...: пчела на цветке!» (с. 40). Со времени Дебюсси, отмечает Мессиа́н, уже не стоит вопрос о неаккордовых звуках с пригото-

<sup>4</sup> Кроме того, по ходу изложения автором комментируются различные параллели и взаимосвязи ладогармонических структур с другими элементами его музыкальной речи — ритмом и мелодикой, что значительно расширяет и раздвигает рамки системы.

нием и разрешением. Последующие примеры из музыки Дебюсси «доказывают» это положение, а затем композитор развивает его, приводя фрагменты своих сочинений. Обращает на себя внимание, что наиболее употребительны среди дополнительных звуков — секста и увеличенная кварта (вспомним, что именно эти интервалы Мессиа́н отобрал для построения мелодических структур в главе 8, § 1).

2) Группа особых аккордов: аккорд доминанты, резонансный аккорд и аккорд из кварты.

Аккорд доминанты включает в себя все звуки мажорной гаммы (см. пример 35).

Помимо привлечения к этому аккорду дополнительных звуков и апподжиатур<sup>5</sup>, Мессиа́н разнообразит его применение необычным способом обращения — все обращения аккорда строятся на одном басу (на звуке *g*, например, возможно 6 обращений аккорда доминанты): первоначальный вариант — звуки C-dur, затем D-dur, Es-dur, F-dur, G-dur, As-dur, B-dur:



Такую гармоническую последовательность композитор называет «эффектом витража» (этот прием уже упоминался при анализе I части Квартета).

Резонансный аккорд включает в себя все основные звуки обертонового звукоряда (до 16-го обертона):

Структура этого аккорда (расположение его Мессиа́н никогда не меняет) с точки зрения общепринятой теории бифункциональна: нижний аккорд, реализующий первые 7 (8) обертонов, — малый мажорный септаккорд; верхний, включающий последние обертоны, — малый с уменьшенной квинтой. Все модификации аккорда доминанты (дополнительные звуки, апподжиатуры, «эффект витража») применимы и к резонансному аккорду. Любопытно только отметить, что «эффект витража» в резонансном аккорде соз-



<sup>5</sup> Апподжиатурой Мессиа́н называет предъём.

дается двумя автономно обрашаемыми септаккордами — естественно, что при этом возможно лишь три вида резонансного аккорда:



Аккорд из кварт строится из увеличенных и чистых кварт (или из уменьшенных и чистых квинт):

Этот аккорд очень употребим Мессианом в фоновых фактурах, особенно колокольных звучностях («Образы слова Аминь», «Двадцать взглядов»).

Данные три аккорда выделены Мессианом в «особую» группу, потому что все остальные им используемые аккордовые структуры образуются непосредственно от звукорядов ладов ограниченных транспозиций («ладовым» аккордом будет практически любое вертикальное соединение любых звуков какого-либо лада, но среди них в каждом ладу Мессиаан выделяет «типичные»). При этом «особые» аккорды, в отличие от ладовых, допускают многовариантные изменения при помощи дополнительных звуков, апподжиатур и «эффектов витража». Наконец, «особые» аккорды по принципу своего внутреннего строения обладают определенной замкнутой системностью: аккорд доминанты имеет тип секундовой интервальной структуры, резонансный аккорд — терцовой, аккорд из кварт — квартовой (дальнейшее движение по этому пути не приведет к новым аккордовым образованиям — квинтовый аккорд — обращение квартового и т. д.).



### 3) Способы соединения аккордов.

Естественно, что все типы аккордов могут свободно сочетаться в любой гармонической последовательности:

Квартет (II)

[Presque lenti]

40

Piano

[ppp]

Кв. Кв. Кв. А Кв. Кв. В Кв. Кв. Кв. С

А — аккорды из кварт (неполные), В — резонансные аккорды, С — аккорды лада 2 ограниченных транспозиций.

Возможно также наложение разных аккордов (полиаккордика) — Мессиа́н называет это явление «эффектом резонанса» (существует нижний и верхний резонанс):

Квартет (II)

В — нижний резонанс аккорда доминанты А.

2<sup>a</sup> passa.....1

Далее Мессиа́н останавливается на гармонических секвенциях, отмечая их «эмансипированность» — гармоническая секвенция может не дублироваться мелодической так же, как и ритм в звеньях может не повторяться.

Поэмы для Ми (VI)

42 *Presque lent*

В — гармоническая секвенция А; мелодическое и ритмическое секвенцирование отсутствует.

Еще один прием — гармоническая литания — это мелодический фрагмент из двух или нескольких звуков, повторенных в различной гармонизации.

[Robuste] Квартет (VII)

43

На этом композитор заканчивает структурные исследования гармонического языка (ладовые аккорды, как уже

отмечалось, он рассматривает позже), но, очевидно, для большей убедительности своих положений предлагает почти без комментариев еще 50 (!) примеров — типы аккомпанемента (разложенной аккордики), «примеры большой протяженности», выделяя среди них «особо рафинированные примеры».

Небольшим дополнением к гармоническим аспектам музыкального языка служит следующая глава: «Расширение понятия неаккордовых звуков». Принцип расширения этого понятия заключается в том, что единичный неаккордовый звук может быть подменен целой группой. Если имеется проходящий неаккордовый звук, то возможна и проходящая неаккордовая группа (в виде гармонической секвенции). Если имеется выдержанный неаккордовый звук, то возможна и выдержанная (=повторяющаяся) неаккордовая группа (гармоническая педаль). Наконец, мелизматическая фигура может превратиться в большую мелодическую группу, неаккордовую по отношению к выдержанной гармонии. Наиболее важной среди этих трех структур<sup>6</sup> является гармоническая педаль — этот прием имеет самое широкое распространение в творчестве композитора:

Прелюдии (V)

Modéré

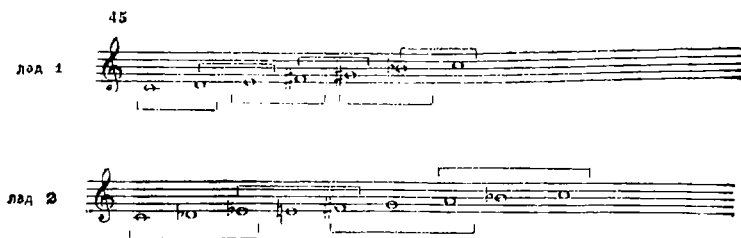
Piano

Верхняя гармоническая педаль, протяженностью в 1 такт, отмечена скобками.

<sup>6</sup> Помимо данных неаккордовых групп Мессиа́н освещает в главе участие гармонии в известной комбинации: приготовление — акцент — разрешение, хотя и определяет эту комбинацию как «сугубо мелодическую».

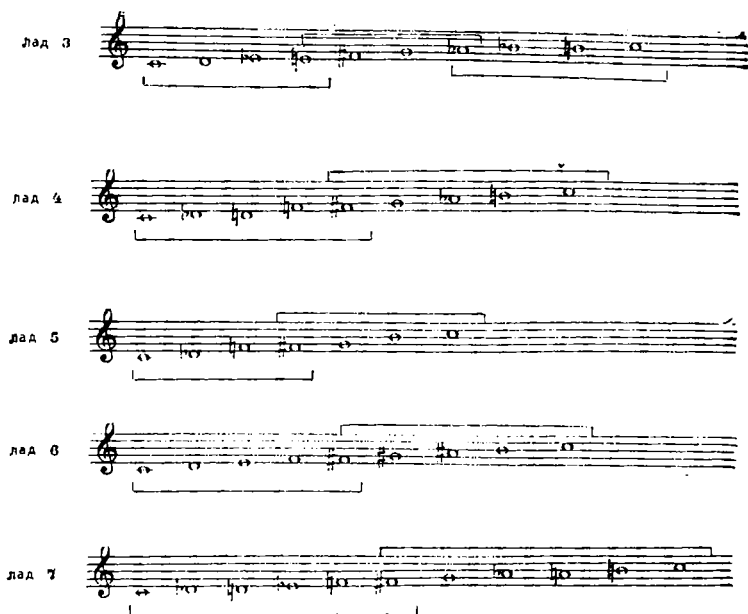


Изложению основных положений теории ладов ограниченных транспозиций посвящена глава 16. Лад ограниченных транспозиций составляется из нескольких симметричных (консеквентных) групп, в которых последний звук каждой группы совпадает с первым последующей («цепное» соединение групп). После определенного количества хроматических транспозиций, которое различно для каждого лада, возможности транспонирования исчерпываются. В целотонном звукоряде, например (по Мессиау, лад 1), имеются только 2 транспозиции<sup>7</sup> — от *c* и *cis*: третья транспозиция (от *d*) повторяет структуру лада на новом высотном уровне. Или, в гамме тон — полутон (лад 2) имеются только 3 транспозиции: от *c*, *cis* и *d* — четвертая транспозиция (от *es*) идентична новому высотному положению лада. Как указывает Мессиан, ладов, состоящих из симметричных групп, в нашей хроматической системе можно построить только 7: один лад из 6 двухзвучных групп (лад 1), один из 4 трехзвучных групп (лад 2), один из 3 четырехзвучных групп (лад 3), один из 2 четырехзвучных групп (лад 5), два из 2 пятизвучных групп (лады 4, 6) и один из 2 шестизвучных групп (лад 7) — любые другие симметричные конструкции будут их усеченными вариантами и будут всегда укладываться в звукоряд какого-либо из этих ладов<sup>8</sup>. Вот сводная таблица ладов ограниченных транспозиций:



<sup>7</sup> Первой транспозицией Мессиан называет основную высотную позицию лада.

<sup>8</sup> Данное утверждение композитора грешит неточностью: дело в том, что даже среди его названных 7 ладов есть повторные варианты — лад 5 является усеченным ладом 4, лад 1 укладывается в лад 3, а, кроме того, все лады, кроме 3-го, состоят из звуков лада 7 (в разных транспозициях); таким образом, если говорить о самостоятельных симметричных структурах с математической точки зрения, то от всех мессиаповских ладов останется только 2: 10-ступенный лад 7 и 9-ступенный лад 3 — остальные лады будут их усеченными вариантами.



«„Лады ограниченных транспозиций“ не имеют ничего общего с тремя великими ладовыми системами Индии, Китая и Древней Греции», — справедливо отмечает Мессиа́н (с. 52), и хотя целотонный звукоряд или так называемая «гамма Римского-Корсакова» (лады 1 и 2) имеют довольно солидную историю в практике мажоро-минорной музыки, их искусственность не вызывает сомнений<sup>9</sup>.

Наиболее употребительными ладами для Мессиа́на являются лады 2 и 3, поскольку они имеют малое число транспозиций (ограниченность, напомним, — один из характернейших атрибутов мессиа́новской системы). Ладь 4—7 имеют по шесть транспозиций, — их использование влечет за собой большее разнообразие, поэтому эти лады встречаются на практике гораздо реже. Наконец, лад 1 (целотонный) из-за своей характерности почти совсем избегается композитором, «если только он не скрыт в наложениях ладов, которые делают его неузнаваемым» (с. 52).

Выше отмечалось, что лады имеют как мелодическую, так и гармоническую реализацию. Ладовые аккорды мо-

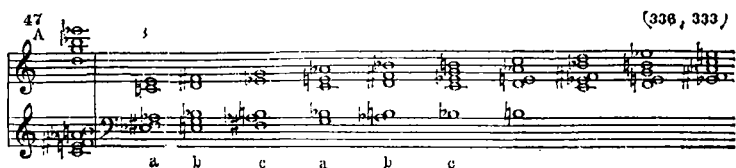
<sup>9</sup> Подробно на этом вопросе останавливается Ю. Холопов, анализируя системы симметричных («геометрических») ладов Б. Яворского и Мессиа́на (см. 42, с. 247—293). Кстати, все лады Яворского, кроме 12-ти и более ступенных, укладываются в «универсальные» мессиа́новские лады 3 и 7.

гут состоять из любых звуков лада, однако для каждого из ладов Мессиа́н определяет наиболее «типичные» аккорды. Кроме основополагающего, «центрального» аккорда, включающего в себя все звуки лада, композитор избирает определенную аккордовую структуру из нескольких звуков, которую начинает перемещать по ступеням данного лада (каждый голос аккорда движется строго по ладовому звукоряду)<sup>10</sup>. Таким образом выводятся «типичные» аккорды лада; для лада 2, например, они следующие:



А — аккорд, включающий все звуки лада (бифункциональное наложение двух септаккордов); В — последовательность ладовых аккордов, в которой чередуются трезвучие с дополнительной увеличенной квартой (в обращении квартсекстааккорда) и доминантсептаккорд с дополнительной секстой — в который раз все те же интервалы!

Для лада 3 эти аккорды иные:



А — аккорд, включающий все звуки лада (= резонансному аккорду с дополнительным звуком *es*); В — последовательность ладовых аккордов — три типа структур (a, b, c).

Для лада 4 характерны различные квартовые сочетания, а все звуки лада 5 образуют знакомый «аккорд из кварт». Последовательность аккордов может быть не только в виде параллельного движения, образующего гармонические секвенции. «Типичные» аккорды лада 6 излагаются Мессиа́ном в двухъярусном противодвижении:

<sup>10</sup> Все знаки альтерации в нотном тексте обуславливаются орфографией лада в первой транспозиции, которой Мессиа́н всегда неукоснительно придерживается — поэтому нет ничего удивительного в том, что в ладе 3 можно встретить трезвучие *e — as — h* или в ладе 2 — доминантсептаккорд *fis — b — des — e*.

48 8- (351)

Из ладовых аккордов Месснаном конструируются и некоторые последовательности, образующие подобия кадансов. Гармонические формулы кадансов (совместно с мелодическими) становятся стереотипными, характеризующими каждый данный лад, и неоднократно используются в разных сочинениях. Примеры двух формул кадансов: первая — типичная формула лада 2, вторая — лада 3.

49a (321) 496 (337)

Несмотря на то, что лады ограниченных транспозиций имеют мало точек соприкосновений с нашей ладогармонической системой, им не противопоказаны некоторые ее атрибуты и свойства. Месснан рассматривает ладовые отклонения, модуляции, наложения ладов (полиладовость), а также формулирует отношение своих ладов к тональной и атональной музыке.

Ладовое отклонение — это изменение транспозиции лада. Композитор приводит пример, в котором 1-й такт написан в ладе 2 во второй транспозиции (звукоряд от *cis*), а 2-й — в том же ладе 2, но в первой транспозиции (звукоряд от *his* = *c*). Ладовая модуляция — непосредственный переход из одного лада в другой. В качестве анализа композитор выбирает первую тему «Аминь желаний» (из «Образов слова Аминь»). Здесь представлены модуляции из лада 2 в лады 4 и 6 (см. пример 50).

В этом примере заслуживает внимания как верхняя строчка партии второго фортепиано, мудреная своими частыми отклонениями и модуляциями, так и нижняя — с элементарно простой тональной функциональностью: «очевидно, что мы — в G-dur», — заключительная фраза авторского анализа (с. 59). Из этого можно сделать вывод, что

лады ограниченных транспозиций могут легко смешиваться с тональностью (у Мессиана только с мажорной) и создавать многослойные комбинационные конструкции.

Однако взаимоотношения ладов с тональной музыкой этим не исчерпываются. Мессиан не раз отмечал, что его лады «находятся в сфере нескольких тональностей сразу,

Visions de l'Amen (IV)

Très lent avec amour

50 *P*

2<sup>c</sup> *mf* (2) *chanté, expressif et tendre* (2)

Très lent avec amour

1<sup>r</sup> *ppp*

(6) (2)

*pp* *pp* *mf*

(6) *avec une grande tendresse* (2)

*pp* *P*

Лады обозначены номерами; последовательно использованы: лад 2 (третья транспозиция), лад 2 (вторая), затем лады 6, 2 (вторая), 6 2 (вторая), 2 (первая), 4, 2 (вторая, третья и снова вторая транспозиции).

без политональности» (с. 51). Действительно, лады ограниченных транспозиций, хотя в силу своей структуры и не могут иметь тоники, но каждый начальный звук группы может временно претендовать на ее роль, особенно в ладах, состоящих из четырех или трех групп — ладах 2 и 3. При этом «композитор волен отдать предпочтение одной из тональностей, или оставить тональное впечатление неопределенным», — подытоживает композитор (с. 51).

Картина ладовой техники Мессиана дополняется полиладовостью. Наиболее сложные ладовые конструкции создаются прежде всего наложением ладов. Как правило, каждый из сочетающихся ладов имеет свою собственную фактуру, свой мелодический и ритмический рисунок, индивидуальные динамические указания — полиладовость у Мессиана всегда подчеркивается, а не вуалируется. В при-

мере 44 лад 3 в третьей транспозиции (верхняя строка) накладывается на лад 2 в первой (нижняя). В музыке Мессиана встречаются не только двух-, но и трехладовые наложения — см. пример 11 на с. 54: в верхней строке — лад 2 в первой транспозиции, в средней — лад 3 в третьей, в нижней — лад 1 во второй транспозиции (редкий случай применения целотонного звукоряда). Рассматривая данный пример в главе 6, Мессиан говорил о полиритмии (3 разные ритмические педали) — более полный анализ вскрывает в нем полигармонию (2 гармонические педали) и полиладовость (3 разных лада).

Дальнейшее «оперирование» с полиладовыми структурами приводит к полиладовым модуляциям — переходам из одной полиладовости в другую. Здесь возможны модуляции путем изменения транспозиции сочетающихся ладов<sup>11</sup>, или путем перемены мест наложенных ладов (по принципу двойного контрапункта), или, наконец, просто последовательное сочетание различных полиладовых комбинаций.

Заканчивая свой трактат, Мессиан не предлагает каких-либо общих выводов или обобщений, кроме уже высказанных по ходу изложения — вместо заключения он («для читателя, который хочет лучше понять мою музыку»; с. 64) приводит список сочинений, отмечая в нем звездочкой характерные для своего музыкального языка произведения и двумя звездочками — «особо» характерные.

\*

Соберем теперь все высказывания автора по поводу взаимосвязей элементов его музыкальной речи и сделаем выводы относительно системности подхода композитора к самым различным средствам музыкального языка.

Уже в первой главе («Очарование невозможностей») Мессиан объединяет свои два основных открытия, на которых зиждется вся его теория: «Лады, которые нельзя транспонировать за пределы узко ограниченного круга транспозиций, так как в других случаях они будут повторяться нота в ноту; и ритмы, которые нельзя обратить, так как при этом будут повторяться те же самые длительности — вот те две поразительные невозможности» (с. 5).

Аналогия дополнительных длительностей к ритмам, которые делают ритмы «восхитительно прихрамывающими», и дополнительных звуков к аккордам, которые «незаметно меняют их окраску», также вряд ли вызовет сомнения.

<sup>11</sup> По аналогии с ладовым отклонением это явление точнее называть полиладовым отклонением.

Наиболее употребительные мелодические интервалы (ув. кварта и б. секста) совпадают с дополнительными звуками к аккордам.

Резонансный аккорд одновременно является «центральный» аккордом лада 3, а аккорд из кварт — лада 5.

Комбинация «приготовление — акцент — разрешение» имеет свои ритмические, мелодические и гармонические инварианты.

Понятие педали реализуется в трех различных компонентах музыкального языка — ритме, мелодике, аккордике.

Более сложные явления — полиритмия, полиаккордика, полиладовость — также идентичны по своему происхождению и функциям.

Подобные параллелизмы делают мессиановскую технику довольно стройной и логически обоснованной системой. Возможно и не все теоретические положения и выкладки автора достаточно обоснованы и убедительны — с некоторыми можно не соглашаться, иные обуславливаются элементарной и даже наивной эмпиричностью; верно и то, что «Мессиа́н обходит в своей книге некоторые важнейшие узловые вопросы формы, гармонии, лада» (см. 42, с. 274); однако между основными музыкальными средствами, используемыми композитором, многочисленные конструктивные пересечения образуют крепкие сцепления.

И наконец, что особенно важно, система имеет свою иерархичность: на вершине этой пирамиды располагается объединяющая все и вся идея ограниченности. Подобно «бритве Оккама», ограниченность выступает здесь как метод, с помощью которого производится отбор необходимых средств, создаются новые элементы языка, определяются рамки модификаций тех или иных конструкций, типизируются стилистические формулы, обуславливается симметрия, зеркальность, повторность, замкнутость и пр. Этот метод «поработил» все технологическое мышление Мессиа́на и тем самым (несмотря на свои субъективные истоки<sup>12</sup>) породил крайне своеобразную и творчески плодотворную технологическую концепцию.

Конечно, само собой разумеется, что формируя стилистику музыкального языка, данная система, как и любая другая, вовсе не прогнозирует художественных результатов каждого конкретного произведения — выражаясь терминологией Мессиа́на, здесь следует говорить лишь о «призыве свыше»...

<sup>12</sup> Ограниченность, как отмечалось в главе 3, имеет свою параллель в религиозном мировоззрении композитора.



## ЭКЗОТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### Глава шестая

#### «ЯРАВИ, ПЕСНЬ ЛЮБВИ И СМЕРТИ»

„Ярави» для голоса и фортепиано (1945); «Турангалила-симфония» для фортепиано соло и большого оркестра (1946—1948); «Кантейоджайя» (1949) и «Острова огня I, II» для фортепиано (1950). Уже одни названия произведений Мессиаана второй половины 40-х гг. говорят о том, что в его творчестве наступил новый период. Плавная эволюция музыкального мышления композитора, основанная почти исключительно на религиозных идеях, прерывается, появляются иные образы, связанные с неевропейскими культурами; вместе с тем радикально обновляется и музыкальный язык Мессиаана.

На вопрос интервьюера, как у него появилась мысль заняться исследованием восточного мира, столь далекого западным интересам, Мессиаан отвечает: «Счастливым случаем. Мне попал в руки трактат Шарнгадевы с удивительным списком ста двадцати *deçî-tâlas*. Этот список показался мне откровением, я сразу почувствовал, что это необыкновенный, неисчерпаемый источник... В те годы я не понимал санскрита.... Мой друг индеец перевел эти тексты, что позволило мне узнать не только изложенные там ритмические правила, но и заключенные в каждом *deçî-tâlas* космические и религиозные символы» (см. 84, с. 84).

Неожиданность этого «переломного» явления во многом может объяснить анализ предшествующего творчества Мессиаана, который вскрывает ряд интересных и немаловажных факторов, свидетельствующих о внутреннем процессе постепенного приобщения композитора к достижениям не только европейской, но и мировой культуры. При этом необходимо учитывать, что экзотический «взрыв» Мессиаана находился в русле общей тенденции европейского искусства XX в.

\*

Возникновение повышенного интереса европейцев к Востоку имеет устоявшееся историческое объяснение, базирующееся на объективном анализе процесса постепенного развития всевозможных контактов и связей Запада и Востока — культурных, экономических, политиче-

ских и пр.<sup>1</sup>. Кроме того, кризисная ситуация, в которой находилась культура Европы конца XIX — начала XX в., породила всевозможные интеллектуальные брожения и поиски различных выходов в сфере философского осмысления и постижения мира. Ведомый О. Шпенглером, пророчествовавшим «закат Европы», дух европейского рационализма, разъедаемый своими негативными, патологическими последствиями, обратился к иррациональной, символической, мистической, как ее тогда представляли, культуре Востока. «Идея сопоставления Европы и Азии в ту пору носилась в воздухе, хотя и рождена была сугубо европейскими проблемами, историей Европы и ее социальным бытием», — пишет советский исследователь (5, с. 225). В сравнительно короткое время возникает масса трудов о восточных цивилизациях, публикаций памятников и документов из истории восточных народов, происходит формирование всевозможных концепций о перспективах западно-восточной проблемы, сводящихся либо к слиянию, либо к противопоставлению культуры Запада и Востока.

Особое значение «спасительное» обращение к Востоку имело для искусства (прежде всего по своим художественным последствиям). В воспоминаниях Л. Фейхтвангера мы можем встретить такие слова: «Если в том, что я тогда (10—20-е гг. — В. Е.) писал, пробивалась какая-то общая идея, то это постановка проблемы... „Азия и Европа“, „Будда и Ницше“» (41, с. 59). Поль Валери, отмечая важное значение неевропейских культур для Европы, видел в их усвоении «одну из важнейших проблем будущего» (см. 12, с. 18). Вместе с ними по-своему осмыслили эту проблему Р. Роллан и Г. Гессе, А. Швейцер и Томас Манн, В. Ван-Гог и Н. Рерих, К. Дебюсси и А. Руссель. Творчество многих и многих литераторов, художников, композиторов в самых разных формах отразило это всеевропейское увлечение Востоком.

И в наши дни не потеряла актуальности эта тема, несмотря на то, что современное востоковедение располагает уже достаточно солидным богатством сведений и знаний, чтобы дать объективную оценку данному явлению: «Превосходство европейской культуры над великой культурой Востока — лишь временный эпизод в истории человечества» (7, с. 18).

Если внимательно проследить отношение представите-

<sup>1</sup> Библиография по вопросам истории взаимоотношений Запада и Востока обширна. Значительная часть наиболее важных трудов (349 названий) приводится в книге Е. Завадской (см. 14, с. 156—167).

лей европейской музыки к культурам неевропейских цивилизаций на протяжении последних ста лет, Европа будет представлена именами почти исключительно французских композиторов — такова историческая особенность «восточной» проблемы<sup>2</sup>.

Одним из первых европейских композиторов, воплотивших в своем творчестве восточную тематику, был Ж. Ф. Рамо. Его «Галантные Индии», написанные в 1735 г. и ставшие хрестоматийным примером «экзотики» (хотя и довольно условной, особенно в отношении собственно музыкального языка), долгое время почти не имели «наследников». Лишь в XIX в. европейских музыкантов начинает интересовать восточное искусство. Лицедами ориентализма становятся французские композиторы — прежде всего Фелисьен Давид, написавший сборник пьес для фортепиано «Ориентальные мелодии» и одну симфонию «Пустыня» (1844) на подлинные арабские темы. Затем появляются оперы на восточные сюжеты Бизе, Делиба, Массне, Лало, произведения Сен-Санса («Африка», «Алжирская сюита», «Арабское каприччио»), Шоссона («Караван»), Франка («Джинны»), Бурго-Дюкюдре («Камболжийская рапсодия») <sup>3</sup>. Конечно, музыка этих сочинений не имела глубоких связей с эстетикой и стилистикой восточного искусства; она лишь расцветивалась «иноземным» диалектом: непривычным для европейца интонационным орнаментом и внешним экзотическим колоритом. Такой метод искусственного включения отдельных элементов восточной музыки в систему европейского музыкального языка был созвучен общей тенденции времени — популярной тогда концепции «экзотизма» <sup>4</sup>.

Всемирная выставка 1889 г. в Париже, на которой впервые для Европы прозвучала в «подлиннике» музыка африканских и азиатских народов, заставила французских композиторов пересмотреть свое отношение к культурам Ближнего, Среднего и Дальнего Востока. Первым, кто смог по-

<sup>2</sup> Приоритет французского музыкального искусства, выступающего от лица Европы в коллизии Запад — Восток, объясняется сложным комплексом особых причин, одну из которых тонко заметил и затем убедительно аргументировал М. Друскин: «Французской культуре свойственна редкая способность ассимиляции иностранных элементов» (12 с. 100 и далее).

<sup>3</sup> Не остаются без внимания к восточной теме и французские писатели этого времени: А. Мюссе, Т. Готье, Ж. М. Эредиа; чуть позже появляется и «колоннальный» роман Луи Бертрана и П. Лоти.

<sup>4</sup> Европоцентристская концепция «экзотизма» XVIII — первой половины XIX в. проявилась в искусстве, художественной литературе и даже науке, — указывает Н. Конрад (22, с. 14).

новому воспринять и оценить, а затем и отразить в своем творчестве характерные черты самобытной неевропейской музыки, был Дебюсси. Он находился среди постоянных посетителей выставки, восхищаясь и поражаясь богатством тембров индонезийского оркестра гамелана, строгостью интонаций дальневосточных пентатонных ладов, поистине неограниченными возможностями арабской и яванской полиритмии и гетерофонии («В яванской музыке есть контрапункты, по сравнению с которыми контрапункт Палестрины не более, чем детский лепет!»; см. 27, с. 37). В пьесах *Pour le piano*, «Террасе лунного света» из «Образов», «Пагодах» из «Эстампов» Дебюсси не только использует пентатонные лады, гармонический ориентальный колорит или статические звучания квазигамелана; композитор пытается найти и эмоциональную доминанту в пересечении западной и восточной музыки<sup>5</sup>. В 1894 г. он создает «Послеполуденный отдых Фавна», который, по словам В. Колен, воспроизводит «художественный строй восточной музыки — ее образную застылость, облик свободной импровизации, колористическую роскошь» (21, с. 64). Конечно, это намного больше, чем простое «импортирование» восточных интонаций или ритмики<sup>6</sup>.

Путь к синтезу восточной и европейской музыки, к обновлению и обогащению традиций европейского письма, намеченный Дебюсси, неожиданно прерывается бурным вмешательством молодого поколения 20-х гг., возглавляемого Э. Сати. Романтический ориентализм Дебюсси был сметен мощным нигилистическим манифестом «Шестерки». Однако в поисках нового музыкального языка и Мийо, и Пуленк, и Онеггер не смогли обойтись без новой «экзотики»: они включили в свой воинствующий арсенал особую ветвь неевропейской музыки — джаз<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Напомним, что в некоторых моментах влияние восточной музыки на творчество Дебюсси сказывалось и через русскую музыку, уже «освоившую» к тому времени в ряде сочинений Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова специфический ориентальный колорит.

<sup>6</sup> Современники Дебюсси отнюдь не сразу заметили его новаторский подход к восприятию и отражению восточной музыки. При его жизни и даже после его смерти еще очень сильны были стилизаторские традиции в освоении восточной культуры, ограничивавшиеся, как правило «ориенталиями»: «Шехеразада» М. Равеля (1903); «Пери» П. Дюка (1907); «Трагедия Саломеи» Ф. Шнитца (1907); «Падмавати» А. Руселя (1918); «*Nai-kaï*» М. Деляжа (1924) и др.

<sup>7</sup> Заметим, что в своем творчестве и Дебюсси отдал определенную дань джазу, предвосхитив в сущности последующие события: еще в 1908—1913 гг. он написал несколько фортепианных пьес, отмеченных влиянием джаза: «Кэк-уок» из «Детского уголка», прелюдии «Менестрели» и «Генерал Лавинь — эксцентрик».

«Сотворение мира», «Скарамуш» и многие другие произведения Мийо, «Негритянская рапсодия» Пуленка, Концертино, Прелюдия и fuga Онеггера, а также ряд сочинений иностранных композиторов — Стравинского, Хиндемита, Вайля, Крженека, Мартину — далеко не полный список, иллюстрирующий результат проникновения афро-американского джаза в Европу. Довольно сильное влияние этой культуры оказалось все же весьма поверхностным — достаточно сравнить названные произведения с возникшими почти в то же время уже на национальной почве произведениями Э. Вила Лобоса или Дж. Гершвина — и одностронним: синкопированная джазовая ритмика и жанровая характерность так и остались инородными «экзотическими» элементами в европейской музыке. Несмотря на энергичное начало, джазовое воздействие оказалось быстропроходящим явлением; в 30-х гг. джаз в сущности «ушел» обратно в Америку, быстро разветвившись там на бесчисленные варианты эстрадной, танцевальной, развлекательной, рок-, поп-музыки и пр.

Тем не менее французских композиторов по-прежнему манили новые горизонты, таившиеся в неизвестных европейцу мирах<sup>8</sup>. Следующую волну музыкального «востоковедения» возглавил А. Жоливе, написавший в 1935 г. фортепианную сюиту «Мана», годом позже — «Заклинания» для флейты соло и в 1939 г. — «Пять ритуальных танцев» для оркестра. Эти сочинения (к ним можно добавить сюиту К. Дельвенкура «Памир», 1935 и «Мальгашскую рапсодию» Р. Лушера, 1945) характерны иным способом проникновения во внеевропейскую культуру — не методом имитации отдельных музыкальных элементов, не жанровыми ассоциациями и параллелями и не воспроизведением условного «экзотического» колорита. Здесь была поставлена задача этнографического характера: вскрыть пласт древней культуры, связанный с обычаями, верованиями, обрядами той или иной далекой цивилизации, когда музыка, по словам Жоливе, «была выражением магического и заклинательного начала» (см. 44, с. 362). Показательно в этом смысле сюжетное содержание «Ритуальных танцев»: Танец посвящения, Танец героев, Танец свадебный, Танец умыкания, Танец похоронный; или «Мальгашской рапсодии»: 1) «Музыканты», 2) «Лодочники», 3) «Воины»,

<sup>8</sup> Тем более что к этому времени французское искусство и в других своих видах обогатилось новыми достижениями, различными способами претворившими мотивы ориентальной экзотики: в живописи — П. Гоген, А. Матисс; в литературе — К. Фаррер, П. Моран.

4) «Колдуны». Ритуальная основа этих сочинений вряд ли вызывает сомнение. Так был найден еще один путь взаимоотношений искусства Запада и Востока, притом весьма специфический, поскольку произведения с такой этнографической направленностью подразумевают, по возможности, аутентичное воспроизведение сложного комплекса всей атмосферы иной культуры, а не отдельных, «верхних» ее элементов.

Описанная картина «диалога» французского искусства с неевропейскими культурами предшествовала появлению ориентально-экзотических произведений Мессиана, во второй половине 40-х гг. выступившего со столь загадочными названиями.

\*

Приведенное в начале главы высказывание Мессиана о том, что началу его знакомства с восточной музыкой помог «счастливый случай», не совсем точно отражает истину. С трактатом Шарнгадевы «Самгитаратнакара» Мессиан познакомился — и отнюдь не случайно — в консерватории, в классе композиции Поля Дюка. Дюка обладал очень широким философско-эстетическим кругозором, особенно его привлекали древние и восточные цивилизации — «греко-буддист, ревностный ценитель „Упанишад“», — характеризуют его французские историки (см. 61, с. 14). Внимание своих учеников он направлял на самые различные и малоизвестные явления мировой культуры, в том числе и на мир Востока. Кстати, именно Дюка посоветовал Мессиану отправиться на Колониальную выставку в Венсенский лес, где Мессиан бесконечно восхищался своеобразными музыкой, оркестром и танцами острова Бали.

Говоря о первых шагах восточного увлечения Мессиана, необходимо вспомнить и класс истории музыки Мориса Эмманюэля, где изучались не только древнегреческая и григорианская музыка, но и подвергались тщательному анализу лады восточной музыки<sup>9</sup>.

Серьезную роль в становлении этого увлечения, по-видимому, сыграло и творчество духовного учителя Мессиана — Дебюсси, перед которым молодой композитор преклонялся. Подход Дебюсси к проблеме экзотики, его изучение и восприятие неевропейских миров были близки

<sup>9</sup> В своем творчестве Эмманюэль был также «неравнодушен» к Востоку — пример тому «Сонатина в индийских ладах» (1920).

Мессиа́ну. Многие из того, что Дебюсси лишь наметил, получило впоследствии развитие и воплощение в музыке Мессиа́на.

Приближению Мессиа́на к миру восточной музыки и культуры способствовали и некоторые особенности редкой индивидуальности композитора, в каких-то моментах как бы «предрасположенной» к параллелизмам с древними неевропейскими явлениями. Так, лады ограниченных транспозиций, созданные Мессиа́ном, используют некоторые закономерности, свойственные ладам восточной музыки: консеквентность групп, способ соединения групп. Анализируя лады восточной музыки, в частности азербайджанские, У. Гаджибеков постулирует консеквентность тетраордов звукоряда — «строй» чистых кварт, чистых квинт, малых и больших секст, как первое условие любого восточного лада (у Мессиа́на — консеквентность групп: «строй» б. секунд — лад 1, м. терций — лад 2, б. терций — лад 3, тритона — лады 4—7); а один из способов соединения тетраордов (в восточной музыке их 4) — «цепной» — является мессиа́новским способом соединения групп (9, с. 6, 16). Обновление ритмического музыкального языка посредством преодоления классического метра (то, что начал делать Стравинский в «Весне священной») привело Мессиа́на к нерегулярной, иррациональной ритмике, — а это издревле существует в индийских *deçî-tâlas*. Культу христианской символики, многообразно воспринятой Мессиа́ном, могут противостоять, и с большим успехом, детально разработанные системы буддийской или шиваистской символики (это «противостояние» впоследствии воплотилось в «Турангалиле»). Здесь же следует упомянуть любовь Мессиа́на к цвету («цветной слух») — яркие краски почти не характерны европейскому искусству, и наоборот — восточному; интерес композитора к ударным инструментам — опять же «в Азии или Черной Африке их почитают колдовскими» (см. 84, с. 60); наконец, стремление Мессиа́на к формам большой протяженности с долгими одноэмоциональными состояниями — не так ли в искусстве мугама или раги, продолжающихся по несколько часов?


Тяготение к «ориентализму» проходило у Мессиа́на до 1945 г. в скрытом, «латентном» виде. Будучи уже автором известных и популярных сочинений, таких, как «Рождество господне», «Квартет на конец времени», Три маленькие литургии (а вместе с ними и еще почти четырем десятками других), Мессиа́н в своем творчестве еще ни разу прямо не обращался к восточной или экзотической тема-

тике<sup>10</sup>. Однако несмотря на скрытый характер этого тяготения, оно все же давало свои результаты, подчас удивительные и неожиданные.

Плодотворной оказалась мессиановская идея перенесения принципа восточной медитации на европейскую почву — «Вознесение» (4 симфонические медитации), «Рождество господне» (9 медитаций), «Тела нетленные» (7 кратких видений) на канонах католического материала исповедуют совершенно иной способ осмысления мира, характерный скорее для дзен- или чань-буддизма («печаль без слез, радость без экзальтации, страсть без чувствительности», — свидетельствует о принципах этого мироощущения индийский исследователь д-р Кумарасвами; см. 85, с. 865).

Это «перенесение» в творчестве композитора проявилось столь органично и убедительно, что обратило на себя самое пристальное внимание европейской композиторской практики — вслед за Мессианом, медитация как музыкальный жанр и даже как эстетический принцип широко распространилась в западноевропейском искусстве XX в.<sup>11</sup>.

Большую роль в эволюции музыкального языка в рассматриваемый период 30-х — начала 40-х гг. сыграла индийская ритмика, привлекая Мессиана тем самым знаменитым списком 120 *deçî-tâlas*. Как уже отмечалось, индийские «ритмы провинций» откровенно повлияли на создание ритмической концепции Мессиана, во главу угла которой были положены не принцип кратности длительностей, как в европейской классической музыке, а использование простых неделимых чисел (как в индийской традиционной музыке), не регулярное метрическое начало, выраженное размером, а «ощущение какой-либо краткой длительности и ее свободной мультипликации» (74, с. 6); был даже выведен в самостоятельную категорию особый вид ритма — необратимый (вспомним рагавард-

хану:  ставший важнейшим конструктивным эле-

<sup>10</sup> Исключение составляют лишь неопубликованные Две монодии в четвертитонах, написанные для воли Мартено (1938; 1. Восточная, 2. Арабская).

<sup>11</sup> Да и не только в музыкальном — в романе Г. Гессе «Игра в бисер» (1943) медитация выведена в центральную мировоззренческую категорию, являясь высшим принципом философско-эстетического познания мира (такая трактовка медитации, вероятно, созвучна мессиановской).



ментом всей ритмической системы<sup>12</sup>. При этом наиболее полно и последовательно свою ритмическую «революцию» Мессиа́н осуществляет в «Рождестве», «Образах слова Аминь», «Двадцати взглядах», то есть в религиозных сочинениях, нисколько не смущаясь тем, что эти древние азиатские ритмы, созданные и бытовавшие в далеких пещерных храмах буддийских, шиваистских, даосских монастырей, включаются в музыкальное содержание репертуара европейского христианства. Для Мессиа́на индийская ритмика оказывается лишь материалом, который он заимствует и приспособливает для своих целей.

Примеры подобного использования, приспособления характерных принципов и особенностей восточной музыки к европейской стилистике трудно найти у других композиторов, ибо Мессиа́н подходит к проблеме принципиально с иной позиции, нежели большинство его предшественников или современников. Композитор не ставит своей главной целью открыть новые горизонты экзотических красок инструментария, расширить «кодекс» музыкальных средств с помощью неизведанных европейцем интонаций, воспроизвести древние легенды и предания, обряды и обычаи «примитивных» цивилизаций в художественных условиях Запада. Мессиа́н имеет в творчестве свою собственную «универсальную» философски-эстетическую платформу и специфическую, отработанную систему средств музыкального языка, от которых он никогда не отходит; и именно в этот свой «пантеон» он вписал те явления мировой культуры, которые его привлекали. Иными словами, автор «Турангалилы», глубоко осмыслив значение и выразительность выбранных им «ориентальных» элементов, использует, где ему это представляется необходимым, музыкальную стилистику, философские учения, эстетические принципы любой культуры, возвращенной человечеством, нисколько не боясь того, что его обвинят в эклектизме («Интернационализм — один из атрибутов нашей эпохи», — «оправдывает» себя Мессиа́н; см. 84, с. 207). В результате, его творчество являет собой необычный и уди-

<sup>12</sup> Необратимость как принцип вообще апологетизируется Мессиа́ном: необратимые ритмы (их «первыми заметили индийцы») он находит в архитектуре и античном искусстве, древних магических словах, которые одинаково читаются слева направо и справа налево, видит их в крыльях бабочки («превосходные необратимые живые ритмы»), человеческом лице и теле, и даже «мгновение, которое я сейчас переживаю, эта мысль, которая пришла мне в голову, движение, которое я совершаю, музыкальный метр, который я отбиваю — до и после этого лежит вечность; — это также необратимый ритм» (см. 84, с. 82—84).

вительный сплав, спектр которого включает в себя типично импрессионистские гармонии и индийскую ритмику, искусственные лады и тембры гамелана, «тристановскую» сюжетику и экзотические названия, пение птиц и восточную астрологию, христианские аллегории и космогонические символы древней Индии. Одно из поздних сочинений Мессиана «Из ущелий к звездам...» (1974) красочно иллюстрирует эту мысль, достаточно напомнить названия нескольких из 12 частей: I. «Пустыня», II. «Иволги», III. «Что написано на звездах», VII. «Каньон Вгусе и оранжево-красные скалы», VIII. «Воскрешенные и песня звезды Альдебаран». Однако рассказ об этом — впереди.

\*

Свои центральные произведения «экзотического» периода — «Ярави», «Турангалилу», «Пять песен-припевов» — Мессиаан называет «триптихом о Тристане». Конечно, в этом сказалась романтическая ориентация композитора, вдохновленная вагнеровским «Тристаном», «Пеллеасом» Дебюсси и «Фантастической симфонией» Берлиоза. Мессиаан наследует традицию, созданную именно французской моделью музыкального романтизма: лирического, но сдержанно экспрессивного, неизменно картинно-красочного и почти всегда склонного к литературности и театрализации. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Мессиаан вошел в группу «Молодая Франция», которая провозгласила романтический призыв «против дегуманизации музыки», оглядываясь на творчество «самого великого французского музыканта — Берлиоза» (60, с. 144—145). (Романтизм во Франции по сравнению с искусством других стран «задержался» на довольно длительное время — романтические черты можно встретить в музыке многих французских композиторов не только конца XIX, но и XX в. — Дебюсси и Равеля, Мийо и Пуленка, Жюливе и Мессиаана и даже Булеза.)

С позиций романтической ретроспекции можно и должно объяснять мессиаановского «Тристана и Изольду» — «символа всех возвышенных поэм о любви в литературе и музыке» (см. 84, с. 22); в музыке Мессиаан выделяет двух «величайших «Тристанов» — «Тристана и Изольду» Вагнера<sup>13</sup> и «Пеллеаса и Мелизанду» Дебюсси. Однако

<sup>13</sup> Конечно, композитор воспринимает «философию» «Тристана» сквозь художественное преломление Вагнера, принимая вагнеровскую трактовку сюжета, игнорируя многочисленные варианты пересказов этой легенды, типа Ж. Бедье, и вовсе не добираясь до первоисточника — древних фольклорных сказаний.

уже при первом приближении к триптиху возникает закономерный вопрос: зачем композитору, решившему воспеть вечную красоту человеческой любви и имевшему перед собой, по его же словам, в качестве образцов великие «вневременные» и «экстерриториальные» мифы о Тристане, Орфее, Вивиане и пр., понадобился некий экзотический контрапункт? «Песнь любви и смерти» (подзаголовок «Ярави») облекается в форму средневековой перуанской любовной баллады, которую поет Пиручча земли древних инков. «Гимну абсолютной любви» «Турангалила-симфонии» потребовался также иноземный климат: «Турангалилу можно охарактеризовать одним определением, — говорит автор. — Это — «Тристан и Изольда». Но в индийском варианте» (см. 46). В «Пяти песнях-припевах», в финале, ночные любовные *rechants* основаны на «выдуманном» языке, который «похож иногда на санскрит, иногда на кечуа»<sup>14</sup>, — объясняет автор музыки и текста (см. 84, с. 148).

Проблематика этого вопроса весьма сложна и многозначна, но, как это ни парадоксально, одним из генетических импульсов, обусловивших слияние романтики и экзотики, выступило религиозное мировоззрение Мессиана, столь сильно проявившееся в предшествующем периоде творчества и протянувшее незримые нити к последующему.

Традиции романтических настроений и сюжетики (особенно французские) вместе с характерной, ярко выраженной особенностью католицизма — чрезвычайно чувственным восприятием мира, основанным на гиперболизации проявлений любви — породили у Мессиана еще большее преувеличение понятия любви: Мессиан даже создал свой миф любви — «фатальной, непреодолимой, всепроникающей, всепокоряющей, уничтожающей все вокруг себя» (75). Выражение такого космогонического понимания любви в произведениях, ориентированных к религиозным ассоциациям, довольно часто «соскальзывало» к земному, однозначному прототипу, более близкому и понятному людям. Музыка, будучи выразительной, экспрессивной, чувственной, часто дисгармонировала с заголовками типа «Поцелуй младенца Иисуса» (из «Двадцати взглядов») или «Аминь желания» (из «Образов слова Аминь»); по поводу последнего Мессиан в своих комментариях делает неубедительную и «натянутую» попытку обоснования «божественности» желания: «Две темы желания. Первая — медленная, экстатичная, стремящаяся к глубокой

<sup>14</sup> Queshua — древнеперуанский язык.

нежности... Вторая — очень страстная: душа привлечена к ней неудержимой любовью, чувственным тяготением (смотри «Песнь Песней»). Однако здесь нет ничего плотского, только вспышка жажды любви...»<sup>15</sup> (78).

Естественно, что Мессиян не мог развивать свою концепцию любви (рожденную христианской «вселюбовью») далее в пределах религиозной атмосферы, тем более что последующая разработка этой концепции родила в «Тристан»-трилогии идею «фатальной любви, любви непреодолимой, которая, в сущности, ведет к смерти, которая в определенном смысле призывает смерть, так как эта любовь выходит за пределы тела и разума и вырастает до космических масштабов» (см. 84, с. 22). Вряд ли современная теология согласится с такой трансцендентной абсолютизацией любви, оспаривающей приоритет «всевышней» предустановленности («выходит за пределы тела и разума!»), а также с введением нехристианского понятия «любви — смерти».

Видимо, обращение к другим, неевропейским культурам и стало для Мессияна тем спасительным выходом в разрешении этой задачи, той «землей обетованной», которая дала композитору полную свободу и независимость для воплощения зрелых в нем замыслов. Тем более что философско-этические вопросы, связанные с категориями любви, бытия и смерти всегда были более близкими восточному строю мыслей, восточным культурам и религиям («я, конечно, читал работы по религиям, философиям и религиозным теориям индийцев»; см. 84, с. 86); и этот параллелизм был не последним звеном в цепи явлений, приведших Мессияна к неевропейским культурам.

«Разрешение» же на пользование богатством нехристианских культур Мессиян «увидел» в характерной тенденции современного католицизма: в отличие от других религий, католицизм сейчас не ограничивается локальным сводом законов и знаний, выработанных в средневековье, а допускает в свой мир и новые явления человеческой деятельности, постоянно расширяя границы своего теологического познания, осмысления и объяснения мира<sup>16</sup>. Также

<sup>15</sup> Ссылка Мессияна на библейскую «Песнь Песней» в качестве примера «божественности» любви и желания представляется весьма сомнительной, поскольку исследователи-библеисты уже давно сошлись на том, что «Песнь Песней» — это «очень яркая, по-восточному цветистая любовная поэма... вплоть до почти неприличного натурализма и эротизма... Абсолютно ничего религиозного «Песнь Песней» в себе не содержит» (24, с. 48).

<sup>16</sup> Эта тенденция очень сильно определилась на II Ватиканском соборе (1962—1965; см. 17).

и Мессиа́н в свой религиозный мир постепенно включает все больший круг действительных, реальных явлений, всегда, конечно, подыскивая каждому теологический комментарий — как обычно, шаткий и бездоказательный: «Большая любовь является отражением, бледным отражением, но все же отражением единственно истинной любви — любви божественной» (см. 84, с. 22).

\*

В каждом из трех произведений «Тристан»-трилогии экзотика выступает в разных ролях, имеет особую «долю» в общем балансе всех образно-художественных средств.

«Ярави» обращает на себя внимание своей экзотической сюжетикой, текстовой частью, в то время как в музыкальном языке экзотические элементы почти не встречаются (Мессиа́н, в основном, использует свою старую систему ладовых и ритмических средств). Для «Турангалы» характерна противоположная ориентация — новый музыкальный язык выступает на первый план, создавая атмосферу сложного, необычного колорита, непосредственно ассоциирующегося с неевропейской музыкой; понятийный же ряд, выраженный заглавиями частей, удаляется от экзотики. «Пять песен-припевов» скорее возвращают к «Ярави», однако экзотические моменты встречаются реже даже в тексте — Мессиа́н вводит новый контрапункт: произведение, по замыслу автора, — *hommage* «Весне» К. Лежена, поэтому оно усложняется еще и другими элементами, связанными с музыкой XVI в. и небезуспешно оспаривающими роль ведущего начала.

По свидетельству А. Голеа, непосредственным импульсом к созданию «Ярави» послужили записи супругов Р. и М. д'Аркур о фольклоре Анд, которыми в 1945 г. заинтересовался Мессиа́н (см. 49, с. 149). Откликом этого интереса явился большой вокальный цикл (длительностью около часа), пронизанный сюжетикой перуанского фольклора, его религиозными символами и мифологическими мотивами. Для большей эффективности перуанского аспекта Мессиа́н ввел в свои стихи оноματοпею<sup>17</sup> и слова на языке кечуа, из которого было взято и название *Naqawi* (исп. *Yaravi*), что означает любовную песнь, заканчи-

<sup>17</sup> Приемы оноματοпеи, ведущие свое происхождение от древних ритуалов и заклинаний, широко распространены и по сей день в фольклоре многих неевропейских народов, например в индийском (см. 8, с. 33).

вающуюся лишь со смертью влюбленных (отсюда и подзаголовок — «песнь любви и смерти»).

Основой всего произведения служит циклическая тема, впервые появляющаяся во II части («Привет тебе, зеленая голубка»), проходящая затем в VII («Прощай») и заканчивающая весь цикл в XII части («Во мраке»).

Ярави (VII)

51 *Très lent, solennel et très soutenu*

Chant

A - dieu toi, co - lom - be ver -

Piano

- le, Ange al - tris - le.

Стихи этих частей концентрируют смысл всего цикла. Все они адресованы к «зеленой голубке», которая почитается священной в символике мая (см. 81, с. 35—36). Мессиян показывает голубку, которая потом называется женским именем Пиручча, в трех ситуациях: встреча, земная смерть и «вечный» финал. Фрагменты циклической темы в каждой из этих частей перемежаются с фортепианными соло, отражающими и комментирующими смысл и настроение текста: во II части — это пение птиц, символизирующее радость, в VII — звуки погребальных колоколов, символизирующие смерть, в последней части последовательности аккордов в ритмических канонах олицетворяют «вечность». Вокруг этих трех частей воспроиз-

водится все действие, в девяти остальных оттеняется или развивается та или иная стадия сюжета.

Музыкальное решение образа «зеленой голубки» является также основополагающим для цикла, поскольку именно здесь концентрируется большинство характерных стилистических, фактурных, структурных, технологических и пр. особенностей музыкального языка, которым написано произведение.

Тематическое единство этих трех частей (вокальная строка почти везде остается без изменений, вариативному развитию подвергается лишь фортепианная партия) не имеет дополнительных реминисценций в других песнях, однако скрепляющим фактором в цикле выступает тональность (напомним, что лады ограниченных транспозиций могут иметь прочные тональные ассоциации, особенно лад 2, который и преобладает в цикле). Вместе с тремя основными частями еще три — IV, IX, XI — написаны в Es-dur, который приобретает характер лейттональности и становится смысловым символом «любви» — любви Пируччи. Кроме нескольких атональных фрагментов (как правило, ладовых по Мессияну) используются G-dur — в I, V, VIII частях и Fis-dur — в X части (в классификации, разработанной Р. Джонсоном, в сочинениях Мессияна G — тональность «желания», а Fis — «мистической», «божественной», «сверхреальной» любви; 55, с. 42—43). Тональная символика, таким образом, отталкиваясь от тональности циклической темы, оказывается вовлеченной в действие — она «улавливает» тонкие оттенки развития сюжета<sup>18</sup>.

Выше отмечались структурные особенности основных пьес цикла — небольшие мелодические вокальные построения, перемежающиеся с фортепианными ритурнелями, добавим к этому — с обильными повторами как в словесном, так и музыкальном текстах. Эти структуры продолжились многообразными вариантами различных повторных форм (схемы II и V частей — АВАВ, IV — АВСВА, VIII — АВСАВСАС), нередко сближающихся с рондальными (в IX, XII частях).

Фактурный принцип дублировки вокальной партии также ведет свою родословную от основных частей цикла, и очень редко Мессиян дает полностью самостоятельную партию фортепиано, если оно участвует в дуэте.

<sup>18</sup> Любопытна деталь, свидетельствующая о высоком уровне конструктивной организации произведения: в цикле только три тональности — Es, Fis, G; первая интонация циклической темы начинается теми же звуками — *es, fis, g* (см. пример 51).

Музыкальный образ «зеленой голубки» экспонируется в очень медленном темпе — *Très modéré*, *Très lent*, и медленный темп становится ведущим в большинстве пьес цикла.

Все это позволяет говорить о заглавном для Мессиана значении циклической темы, кристаллизующей художественную идею произведения, подчинившей себе весь его музыкальный и понятийный смысл, и, как следствие, — о цельности цикла, характеризующейся большим количеством самых разнообразных и многомерных связей между его частями.

Один из немногих существенных контрастов в цикле создает IV часть — «Дунду чиль» — ономотопея, которая имитирует звучание особых колокольчиков, распространенных у индейцев Эквадора (см. 81, с. 36); пению аккомпанирует фортепиано с имитацией звуков низкого барабана. В крайних разделах эта часть более других приближается к этнографическому материалу — композитор отказывается от своих ладов ограниченных транспозиций и необратимых ритмов, хотя и здесь интонации и ритм выдают руку автора Квартета и «Турангалилы»:

Ярави (IV.)

52 Un peu vif

Chant *ppp*  
Doun\_dou tehil. Doun\_dou tehil.

Piano *ppp staccato*

8<sup>a</sup> bassa

*cresc.*  
Doun\_dou tehil. Doun\_dou tehil.

*cresc.*

8<sup>a</sup> bassa

Танец «Дунду чиль», символизирующий ритуальное «ухаживание», открывает путь любовной сцене «Любовь



Пируччи». Это действительно сцена, единственная в цикле, — в ней воплощен диалог между девушкой и юношей. Как Тристан и Изольда во II акте вагнеровской музыкальной драмы, любовники страстно стремятся к смерти («цепи — красные, черные, сиреневые — любовь и смерть»), но, в отличие от «Тристана», желание смерти этого долгого медленного «дуэта» выражается конкретно и театрально: «Отрежь мне голову, дунду чиль...». Между тем в музыке нет никакой жестокой экспрессивности, «брутальности», напротив, она явно склоняется к жанру безмятежной колыбельной, отмеченной, кстати, налетом latinoамериканских интонаций и ритмов:

Ярави (V)

Lent, tendre et berceur

53 La jeune fille

Chant

„Toungou, ahi, toungou, toungou, ber-ce, toi,

Piano

*p pp p pp p pp*

\* \* \* \*

ma cendre des lu-mières, ber-ce la petite entes bras verts.

\* \* \* \*

*mf p ppp*

Pi-routcha, la pe-tite cendre, pour toi.

*mf p ppp*

Здесь намечается протіворечіе, не характерное для европейского романтизма, однако вполне объяснимое в системе неевропейской эстетики. Если у Вагнера, продолжим сравнение, музыка следует за словом, всегда чутко реагируя на его «тональность», то у Мессиа́на музыка может нести свою собственную «нескоординированную» со словом эмоциональную информацию (явление, встречающееся в музыкальной практике многих восточных народов<sup>19</sup>). Если у Вагнера «чувственное выражение... есть процесс напряжения» (см. 25, с. 18), то у Мессиа́на чувственность рождается в почти недвижимой статике (вспомним широко распространенные на Востоке медитации).

Сюжеты IV и V частей — танец и диалог — окружены символическими многозначительными картинами: III. «Горы» и VI. «Вращение планет», которые, по-видимому, предвещают трагический исход («пропасть, в которую все сыплется в головокружении», «черное на черном» — III ч.; «черный крик», «черное эхо времени», «вихрь, в круговороте уничтожающий планету» — VI ч.). Они пророчествуют («Прощай») трагическую кульминацию и, казалось бы, завершение печального повествования этой перуанской баллады.

Но для Мессиа́на любовь не заканчивается со смертью («ибо эта любовь выходит за телесные пределы...»). Смерть — это исчезновение в физическом смысле слова, но для христианина жизнь продолжается в вечных масштабах космоса. Поэтому за «Прощай» следует впечатляющая картина движения вселенной (XI. «Качикачи звезд»<sup>20</sup>) со взбунтовавшейся стихией слов (VIII. «Силлабы»<sup>21</sup>); трансцендентное осмысление бесконечности и первозданности мира IX части — «вода, время, небо... время, вода, небо... небо, время, вода...» — в мистическом, вечном единении любовников (для этой X части — «Любовь, птица звезды» — Мессиа́н и приберег свою сакральную тональность «мистической любви» — *Fis-dur*).

Последние 5 частей уходят от непосредственной сюжетной канвы — это послесловие, обнажающее теософ-

<sup>19</sup> Например, «в индийской музыке используются своеобразные силлабические построения, лишенные какого-либо смысла» (см. 32, с. 513, 516).

<sup>20</sup> «Качикачи», по-перуански, кузнечики.

<sup>21</sup> В этой части воспроизводится еще один индейский ритуальный танец — «танец обезьян»; так же, как и в оригинале, в нем используются фонетические слогаобразования, среди которых «*ria*» имитирует обезьяньи крики. В музыкальном отношении — это второй этнографический «остров».

скую подоплеку рассказанной автором истории: любовь возносится к «всёвышней» любви — «любовь всего мира...»; подытоживается символизм мотива любви — смерти — «так легко умереть»; влюбленные соединяются в «новой» жизни — «о, небо мое, ты цветешь!»

Подобные многозначительные сентенции Мессиаан облекает в музыкальные образы, и тут выясняется, что стихия литературной стилистики, близкая к сюрреализму, формулирует еще одно противоречие — между текстом и музыкой: последняя никоим образом не основана на культивации подсознательных эмоций, «свободных ассоциаций», «соединения несоединимого»<sup>22</sup> или других сюрреалистических принципов. Мессиаановская музыка по-прежнему, как и во многих его религиозных произведениях, имеет свою собственную систему выразительных средств. «Я восторгаюсь богатством музыкальных образов, но далеко не всегда способен разобратся в... их истолковании», — говорил о такого рода мессиаановских произведениях А. Онеггер (34, с. 183). Действительно, отражает ли музыка идею «вышедшей за пределы разума» любви в X части — «Любовь, птица звезды»? Не наблюдается ли здесь та же диспропорция между объявленным содержанием и его реальным музыкальным воплощением, как в «Аминь желания» или «Взгляде Духа радости» (то есть «Святого духа»)? Кстати, данный пример по многим конкретным музыкальным средствам воскрешает образную модель, многократно «отработанную» Мессиааном в его предыдущих сочинениях (особенно в пьесах из цикла «Двадцать взглядов»).

Ярави (X)

54 Presque lent, avec charme et tendresse, très pur

Chant

Oi - seau d'é - toi - le,

Piano

*pp* comme un oiseau

Red.

<sup>22</sup> Определения сюрреализма заимствованы из книги «Модернизм» (31, с. 149).

Ton œil qui chan - te,

Vers le é - toi - les,

Ta tête à l'en - vers sous le ciel."

Совершенно очевидно, что поэтический язык Мессиа-на выполняет также свою собственную выразительную функцию, ориентированную к сюрреализму: поэтому он до предела насыщен символами, подразумевает множественность смысловых трактовок, характерен отсутствием глагольных конструкций, наполнен символистско-сюрреалистическим словарем — опять же в духе Реверди или раннего Элюара. Слово выступает зачастую как выразительный художественный элемент не в смысловом значении, а в абстрагированном от смысла фонетическом, эмо-

тивном звучании<sup>23</sup>; слово становится как бы знаком, который витает между реальным и ирреальным миром. В «Пяти песнях-припевах» Мессиян пытается сделать даже семантический анализ значений слова: 1 — фонетическое (тембр), 2 — динамическое (интенсивность), 3 — кинетическое (акцентность), 4 — количественное (длительность»<sup>24</sup> (65).

XII часть, «Во мраке» — реприза циклической темы, однако реприза музыкальная совершенно переосмысливается «динамической» текстовой репризой, сравним тексты II и последней части:

Привет тебе, зеленая голубка, посланница небес.  
Привет тебе, жемчужина лучистая, возникшая из струй.  
(II часть)

Во мраке зеленая голубка.  
Во мраке жемчужина лучистая.  
(XII часть)

И все это на одной и той же музыке!

Заканчивается цикл кодой диминуэндо: вспоминаются слова интродукции цикла (I части), но уже без музыкального параллелизма — «первый взгляд любви»<sup>25</sup> постепенно исчезает в расчлененных музыкальных фразах среди затерявшихся осколков текста: «далеко... тихо... совсем далеко... все тихо... город спит...»

В художественно-поэтической атмосфере «Ярави» нельзя не заметить определенной сюжетной наивности и уже давно устарелой романтизации — отголосков пройденных искусством исторических этапов. Вместе с тем выделяются достаточно «несовременные» и далекие западному искусству XX в., но всегда близкие и понятные людям гуманистические идеалы любви — «любовь трогает всех мужчин и женщин», — обосновывает свою позицию Мессиян (см. 84, с. 150).

В предшествующем творчестве композитора выражение любви проповедуется в рамках религиозной доктрины — в «Ярави», а затем в «Турангалиле» и «Пяти пес-

<sup>23</sup> Нелишне заметить, что отделение эмотивного значения слова от смыслового (прямого, переносного) являлось характерной чертой индийской поэтики, — еще в IX в. в Индии были известны трактаты по теории «дхвани», где знаковое значение слова рассматривалось в различных параметрах (см. 33, с. 60—63). Европейская поэтика заинтересовалась этим семиотическим вопросом намного позже.

<sup>24</sup> Данный анализ может существовать, конечно, только в соотношении с музыкальным текстом.

<sup>25</sup> Так назвал I часть «Ярави» Мессиян в письме к К. Ростану (факсимиле письма см. в книге Ростана; 81, с. 16—17).

нях-припевах» любовь выходит на первый план и сама становится предметом культа. Символично в этом смысле название последней пьесы «Двадцати взглядов», непосредственно предшествующих «Тристан»-трилогии — «Взгляд церкви любви», где на какое-то мгновение соединяются на одном недостижимом уровне религия и любовь, обозначая переходный рубеж: до него любовь рождалась верой, после него, перефразируя известное высказывание Дебюсси: «Я сделал религию из природы» (см. 86, с. 454), Мессиян делает религию из любви...

## Глава седьмая

### «ТУРАНГАЛИЛА-СИМФОНИЯ»

«Любовь-религия» нисколько не мешает Мессияну в «Турангалиле» по-прежнему культивировать дуализм романтического и экзотического начал. Правда, по сравнению с «Ярави», пропорция этих компонентов становится иной — в симфонии экзотика выражена в собственно музыкальном языке в большей степени, чем в сюжетном содержании, где, наоборот, преобладают романтические импульсы.

Название «Турангалила» вмещает в себя целую философию, во многом знакомую уже по «Ярави»: «Ли́ла означает буквально — игра, но игра в смысле божественного воздействия на космос, игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти; ли́ла означает также любовь. Туранга — это бегущее время, бегущее как галоп коня, это текучее время, текучее как песчинки в песочных часах; туранга — это движение и ритм. Турангалила означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти» (75). Для выражения этой философии, заключенной в одном-единственном слове «турангалила» Мессияну потребовалось 10 частей общей длительностью в 1 час 15 минут: I. Интродукция, II. Песнь любви 1, III. Турангалила 1, IV. Песнь любви 2, V. Кровавое ликование звезд, VI. Сад сна любви, VII. Турангалила 2, VIII. Развитие любви, IX. Турангалила 3, X. Финал.

Сюжетный анализ симфонии воспроизводит один из вариантов содержания «Ярави», который отличается от вокального цикла в основном лишь иной последовательностью изложения почти тех же образных стереотипов:

здесь те же любовные песни и экзотические заклинания, космическая игра вселенной и мистическая нирвана, «сверхчеловеческая» радость и символы смерти.

Несмотря на изобретательные хитросплетения довольно значительного количества компонентов всей образной сферы «Турангалилы» способом всякого рода смешений, взаимопроникновений, реминисценций, ассоциаций и пр., можно распределить 10 частей симфонии между тремя большими группами. В первой окажутся четыре части, связанные друг с другом мотивом любви — две «Песни любви», «Сад сна любви» и «Развитие любви» (соответственно II, IV, VI и VIII части). Связаны они очень прочно — родственными названиями, специфическими средствами неоромантической эстетики, тематическим единством. Это — основной аспект знака «лила», означающий любовь.

Другая сфера симфонии — три «Турангалилы» (III, VII, IX части) — явно контрастирует сфере «любви». Здесь концентрируется экзотический элемент произведения, характерный многозначной, мало поддающейся расшифровке образностью, восходящей к иноземным этнографическим истокам. «Турангалилы» представляют, очевидно, разгадку другого значения «лила» — «игры жизни и смерти»: в «Турангалиле 2» Мессиа́н вспоминает «двойной ужас качающегося маятника в форме ножа, постепенно приближающегося к сердцу заключенного, в то время когда стены из раскаленного железа постепенно сужаются» (75), — рассказ Эдгара По «Колодец и маятник».

В третьей группе — две части: «Кровавое ликование звезд» и Финал (V и X), призванные, по-видимому, воплотить смысл «туранга» — «бегущее время», «движение и ритм», «гимн радости». «Ослепительная, безмерная, сверхчеловеческая» радость может быть трактована как следствие «непреодолимой, всепроникающей, всепокоряющей»<sup>1</sup> любви — V часть является финалом первой половины симфонии, X — подытоживает все произведение. (I часть, Интродукция, является синтетическим вступлением ко всей симфонии.)

В общей структуре «Турангалилы» все три образные сферы переплетаются, создавая промадное мозаичное полотно. Несмотря на ряд скрепляющих факторов — наличие общей кульминации («в произведении, состоящем из 10 частей, недостаточно нескольких частичных развитий,

<sup>1</sup> Автор не скупится на самые предельные эпитеты.

нужна целая пьеса, которая была бы развитием» — VIII. «Развитие любви»), тональное единство (основная тональность симфонии — *Fis-dur*, в ней написаны II, VI, VIII, X части; первый финал — V часть — в доминантовой тональности *Des-dur*) и др., общее организующее начало в произведении воспринимается с большим трудом. Очевидно, это понимал и сам автор, поскольку для исполнения «Турангалилы» предусмотрел сокращенные варианты, свободно перекомпоновав последовательность частей, например: VII, IX, III или I, VI, II, IV, X (76) и даже издал «сюиту» из своей симфонии под названием *Trois Tâlas*.

Из «триптиха о Тристане» «Турангалила» выделяется радикальными поисками нового музыкального языка. Результаты этих поисков оказались настолько значительными, что под знаком «Турангалилы» можно рассматривать многие из последующих оркестровых сочинений композитора. Поскольку «Турангалила» требует специального и весьма подробного анализа, ограничимся лишь рассмотрением некоторых наиболее важных проблем стиля и музыкального языка симфонии.

\*

**Тематизм.** В комментариях к «Турангалиле» Мессиа́н называет 4 циклические темы, концентрирующие основной тематический материал симфонии. Три из них имеют символическое значение, формирующее, по мысли автора, в процессе произведения его образно-смысловую концепцию.

Первая тема — «тема статуи», излагаемая тромбонами и низкими духовыми инструментами фортиссимо, обладает «тяжелой, устрашающей грубостью, свойственной древним мексиканским изваяниям», «ужасающим и фатальным» (75). Вторая тема называется «тема цветка». Она поручена всегда «ласковым кларнетам» в нюансе пианиссимо, в двухголосном изложении, подобно «двум встретившимся взглядам»; это — «нежная орхидея, красный гладиолус, гибкий вьюнок...» (75).

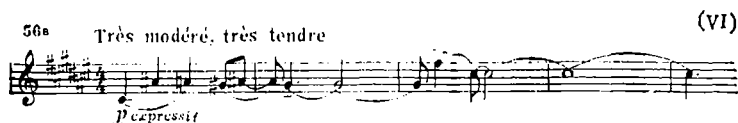






Можно заметить противоположность характеров этих двух тем, резкий контраст мужского начала с «фаллическим» символизмом («статуя») и женского — нежного и мягкого («цветок»).

Третья тема — «тема любви» — символизирует единение этих двух начал (единение не только образно-символическое, — по тщательному анализу Р. Джонсона, оно подкрепляется интонационным тематическим родством; см. 55, с. 87—88; ex. 56b, 58). «Тему любви» — самую важную в симфонии — правильнее называть комплексом тем, поскольку в разных частях симфонии она имеет интонационные варианты, иногда существенно отличающиеся друг от друга.



Однако все варианты неизменно сводятся к одному знаменателю идентичной оркестровкой (почти всегда унисон скрипок с волнами Мартено), фактурой (как правило, движение мелодии без какого-либо контрапункта на гармонической педали), тональной основой (преобладает функциональная гармония —  $T_{46}$  или  $D_7$ ), медленным темпом (*Très lent* или *Très modéré*).

Тематизм играет очень большую, определяющую роль в музыкальном языке симфонии. В количественном использовании тем имеются явные различия: «тема любви», например, буквально пронизывает II, IV, VI, VIII части, присутствует в Финале; а «тема цветка», неизменно занимающая лишь 3 такта по  $\frac{3}{8}$ , проводится по одному разу в I, IV и четыре раза в VIII частях (всего 18 тактов из 2683 тактов партитуры симфонии). Кроме названных циклических тем в «Турангалиле», конечно, имеется несколько самостоятельных побочных тем, например в V или X частях, однако количество их сравнительно невелико. Характернейшей отличительной чертой всех мелодико-тематических образований произведения является их лаконичность, «тезисность», краткая замкнутая структура<sup>2</sup>.

Особняком стоит «тема аккордов», которую Мессиа́н называет 4-й циклической темой. «Это скорее не тема, а материал для разнообразных звуковых фонов, — поясняет автор. — Она может быть брошена в низкие регистры в виде тяжелых черных скоплений или рассеяна в отдельных штрихах и легких арпеджио» (75). Обозначение этой темы наводит на мысль о наличии в симфонии немелодического тематизма, или «нетематического» материала<sup>3</sup>. (Симптоматично, что еще в «Двадцати взглядах» среди циклических тем также встречается «тема аккордов».)

Нетематический материал действительно обнаруживается в отдельных фрагментах симфонии в качестве «прокладок» между тематическими экспозициями и в Интродукции, и в «Песне любви I», и в «Развитии любви». Однако более существенную функцию нетематический материал выполняет в трех «Турангалилах», где он почти совсем вытесняет тематическое начало — циклические темы

<sup>2</sup> В связи с этим некоторые темы Р. Джонсоном именуются даже «Турангалила»-мотивами (см. 55, с. 101—102).

<sup>3</sup> «Нетематическим» материалом в данном контексте называется любой материал (фактурный, гармонический и пр.), не являющийся «мелодико-тематическим».

здесь практически не используются (только в «Турангалиле 2» есть фрагмент «темы статуи»), а своих собственных тем крайне мало. По-видимому, нетематическая тенденция в «Турангалилах» связана с тем, что из всех частей именно эта одноименная «тройка» является наиболее закодированной в образно-смысловом значении — автор перечислял неисчерпаемое богатство скрытых в этом слове символов (см. выше). В «Турангалилах» концентрируется сюжетно-символический аспект содержания произведения, связанный с экзотическим колоритом — благодаря «Турангалилам» и создается «индийский вариант» «Тристана и Изольды», поскольку остальные части не имеют экзотического подтекста. Музыкальный язык в «Турангалилах», призванный отразить всю множественность значений изобретенного Мессианом санскритского словосочетания, сформировался под эгидой экзотической ориентации — отсюда преобладание не только нетематического начала, но и других иррациональных, «дезорганизующих» (в традиционно-европейском смысле) моментов: атональности, структурной разомкнутости («Турангалила 3» искусственно прерывается, а не «заканчивается»), нивелировки интонаций (большие соло ударной группы с инструментами без определенной высоты звука во 2-й и 3-й «Турангалилах») и др. Аналогичное явление наблюдалось ранее в «Ярави», где почти единственный тогда нетематический «островок» в музыкальном языке был также связан с экзотико-этнографическим элементом — ритуальный танец «Дунду чиль».

Конструируется примечательное подразделение: там, где на первый план выступает чувственное, неоромантическое начало («любовная» сфера симфонии) — там тематизм, с обнаженной экспрессией; там, где экзотическое (три «Турангалилы») — замена тематизма гармоническим колоритом, красками гамелана, полиритмической тканью, фактурными пластами.

**Ритмика.** Вся ритмическая теория Мессиана, изложенная им в разобранным выше трактате, зиждется на нескольких понятиях: ритмы с дополнительной длительностью, необратимые ритмы, ритмические педали и каноны, — которые могут использоваться как в оригинальном виде, так и в различных модификациях (уменьшение, увеличение, обращение) и комбинациях. Этот ритмический язык, которым написаны сочинения до 1945 г., Мессиаан берет за основу и в «Турангалиле», но дополняет и развивает его существенными усложнениями и нововведениями. Прежде всего следует отметить три новшества: рит-

мические ряды (*tâlas*), хроматические ритмические серии и «ритмические персонажи».

Как и ранее, Мессиа́н использует нерегулярные, иррациональные индийские ритмы, но уже не автономными единицами, а соединяет три-четыре ритма в последовательность, ряд (*tâla*). Некоторые комбинации ритмов оказались настолько «устойчивыми», что встречаются в симфонии неоднократно; эти же *tâlas* можно найти даже и за пределами «Турангалилы» — в «Пяти песнях-припевах», «Кантейоджайе», как, например, ритмический ряд из «Песни любви 2», состоящий из трех индийских ритмов:

Турангалила (IV)

57 W.-bl.

*p*

Цифрами обозначены: 1 — рагавардхана, 2 — кандракала, 3 — лаксмиса.

Ритмический ряд может иметь различного вида модификации (Мессиа́н использует обращение, разделение каждой длительности паузой и некоторые другие); возможны и наложения разных рядов (как, например, во втором разделе Интродукции или ц. 4 «Сада сна любви»).

Хроматическая ритмическая серия представляет собой последовательность с прогрессивным увеличением или уменьшением длительностей. Прямую ритмическую прогрессию Мессиа́н впервые использовал в «Двадцати взглядах» (XVIII), в «Турангалиле» он усложнил это серийным распределением длительностей между голосами (инструментами). В «Турангалиле 2» (ц. 2) длительности от  $\frac{1}{16}$  до  $\frac{16}{16}$  организованы в три ритма различной длины, которые накладываются друг на друга в одновременности (треугольник, деревянный брус, турецкая тарелка). Каждый голос, таким образом, имеет свою собственную ритмическую серию, которая в то же время входит в общую структуру прогрессивного ряда из 16 длительностей. При этом Мессиа́н добавляет еще один этаж из трех голосов (маракасы, китайская тарелка, большой барабан), симметрично воспроизводящих ретроградные формы этих же серий.

## СХЕМА 1

Trgl.	15	13	3	4	/	15	13	. . .	и т. д.
W.-bl.	12	14	1	2	7	8	16	/	12 14 . . . и т. д.
P <sup>te</sup> Cymb. turque	5	6	9	11	10	/	5	6	и т. д.
Maracas	4	3	13	15	/	4	. . .		
Cymb. chin.	16	8	7	2	1	14	12/16	. . .	
Gr. caisse	10	11	9	6	5	/	10	. . .	

Цифры обозначают количество шестнадцатых единиц в каждой длительности.

Иной конструктивный вариант ритмической серийности Мессиа́н демонстрирует в «Турангалиле 3» (ц. 2) — три серии с рядом от  $\frac{1}{16}$  до  $\frac{17}{16}$  с привлечением пауз<sup>4</sup>.

Наконец, третья отличительная черта ритмики «Турангалилы» — «ритмические персонажи». Предоставим слово автору: «Три ритмические группы: первая представляет все время возрастающие длительности — это атакующий персонаж; вторая содержит все время сокращающиеся длительности — это атакуемый персонаж; и третья остается с неизменными длительностями — это неподвижный персонаж» (см. 84, с. 72). Данный прием, который Мессиа́н обнаружил в «Весне священной» Стравинского, представляет собой вариант ритмической прогрессии, сочетающий в одновременности увеличение и уменьшение длительностей и усложненный контрапунктом постоянного ритмического остинато. Такая ритмическая полифония присутствует на многих страницах симфонии, в частности в «Турангалиле 1». С цифры 6 маракасы от целой ноты ( $\frac{16}{16}$ ) начинают уменьшаться до  $\frac{1}{16}$  (ц. 9), затем снова увеличиваться. Большой барабан в то же время действует в обратном порядке от  $\frac{1}{16}$  до целой и снова к  $\frac{1}{16}$ . Деревянный брусok периодически напоминает о себе необратимым ритмом из пяти длительностей: восьмая — три шестнадцатых — восьмая.

Все эти ритмические изыски почти не выходят на первый план в общей консистенции музыкальной ткани произведения, однако создают определенную атмосферу иррационально-ориентального колорита (особенно это заметно в «Турангалилах», являющихся доминантой экзотической характерности симфонии). Добавим к этому, что Мессиа́н, вслед за Шарнгадевой, в каждом индийском ритме видит конкретный и, как правило, мистический

<sup>4</sup> Заметим, что время появления «Турангалилы» (1946—1948) — это еще не совсем «серийная» эпоха.

символ, поэтому при отборе тех или иных ритмов он руководствуется их символической табулатурой, надеясь создать дополнительный ассоциативный параллелизм<sup>5</sup>.

Усложнение ритмической технологии в «Турангалиле» продолжилось в последующих произведениях Мессиа́на — «Кантейоджайе», «Четырех ритмических этюдах», «Органной книге», где ритм стал руководящим началом музыкального материала, «свергнув» тематическое главенство, — и привело к разработке еще более сложной техники ритмических пермутаций — в «Хронохромии», например, для расчетов пермутаций автору понадобились специальные математические таблицы.

**Принципы развития.** Экспозиционный характер мессиа́новского тематизма отнюдь не располагает к интенсивному тематическому или мотивному развитию, поэтому процесс-движение музыкальных образов основывается на принципах повторности и вариантности, на технике транспонирования и секвенцирования. Одна и та же тематическая формула может повторяться (иногда абсолютно неизменно) десятки раз, характерный тому пример — V часть «Кровавое ликование звезд». Здесь повторяются отдельные интонации, такты, построения, целые разделы.

Повторность может выступать в двух качествах: объединяющем, основанном на повторности однородных тематических единиц (фраз), как своеобразное «моноразвитие» — VI часть «Сад сна любви» построена на одной «теме любви», по Мессиа́ну, в форме «тройного предложения» (1 — тема и развитие, 2 — комментарий к теме и развитие, 3 — повторение темы и развитие); и расчленяющем, основанном на повторности различных тематических единиц — VIII часть «Развитие любви» осуществляет развитие путем повторений (в комбинациях точных, варьированных, секвенцированных) отдельных фрагментов циклических тем. В обоих случаях метод симфонического развития подменяется бесконечным замкнутым «вращением» либо однородного, либо разнородного материала. При этом Мессиа́н, конечно, не избегает традиционных структурных закономерностей — кульминации располагает в точках «золотого сечения», пользуется различными типами изложения в соответствующих разделах, акцентирует репризную функцию и др.

<sup>5</sup> Например, рага — может означать «любовь», вардахана — «рост, разрастание»; таким образом рагавардхана — «разрастание любви», — этим и объясняет Мессиа́н широкое использование рагавардханы в своей «симфонии любви» (подробнее см. 55, с. 44; 84 с. 85).

Иной принцип развития, используемый в «Турангалиле», может быть условно назван принципом «интегрирования» музыкального материала<sup>6</sup>. В симфонии в равной степени применяются два типа интеграции материала — последовательная (горизонтальная) и одновременная (вертикальная). В основе обоих типов лежит количественно большой ряд разнородных структур (тематических или нетематических), группирующихся либо в последовательное изложение — первый тип, либо в одновременное — второй. В некоторых случаях оба типа могут быть совмещены.

Структурный анализ Интродукции, как пример горизонтальной интеграции:

- вступление
- ц. 2 — «тема статуи»
  - ц. 4 — связка
  - ц. 7 — одноголосный кварто-квинтовый «ход»
  - ц. 8 — подготовка «темы цветка»
  - ц. 9 — «тема цветка»
  - ц. 10 — предыкт к каденции фортепиано
  - ц. 11 — каденция фортепиано
  - ц. 12 — центральный фактурный «блок». С ц. 12 по ц. 14 структурное дробление интенсифицируется: «гамелан» (А) — 4 такта; соло ударных с акцентами медных (В) — 1,5 такта; репетиция фортепиано с маракасами (С) — 1,5 такта; пассаж медных (D) — 1 такт; пассаж фортепиано (Е) — 1 такт; затем та же последовательность с изменением размеров: А — 4 такта; В — 2; С — 1,5; D — 1; Е — 1; еще раз; А — 1,5; В — 3; С — 1,5; D — 1; Е — 1; затем и с нарушением последовательного ряда: А — 0,5; В — 1,5; С — 1; В — 2; С — 0,5; D — 1; Е — 1; А — 1,5 и т. д.
  - ц. 21 — «тема статуи» на фоне кварто-квинтового «хода» (из ц. 7)
  - ц. 22 — заключение

Сравнительно небольшая в масштабах «Турангалилы» Интродукция чрезвычайно насыщена разнородным материалом (довольно короткой протяженности), имеет 13 темповых сдвигов от  $\text{♩} = 120$  до  $\text{♩} = 120$  и даже в структуре отдельных фрагментов дробится на мелкие самостоятельные контрастные тембровые, фактурные, ритмоинтонационные единицы (центральный «блок»). Однако она скрепляется тематической репризой двух элементов (ц. 21), подобием трехчастной формы с ярко выраженной срединной частью — весь пестрый материал фактурного «блока» объединяется постоянной мелодикоритмогармонической pedalю струнных и аналогичной pedalю духовых.

<sup>6</sup> При наличии в произведении огромного количества самого различного материала неизбежно встает вопрос о его объединении, организации — этот процесс и назван «интегрированием».

«Калейдоскопичность» особенно явно проступает в «блоке»: А, В, С, D, E — различные контрастные комплексы, каждый из которых имеет свою собственную структурную, ритмическую, тембровую, временную характеристики, обладает самостоятельным процессом развития (например, варианты продолжительности гамелана А — 4 такта; 3,5; 1,5; 0,5; 1,5; 1,5; 6; 5; 1,5). Пять дифференцированно пульсирующих пластов, разложенных в последовательном сочленении (плюс к этому два пласта подвижных педалей), создают иллюзию нестабильности, непредвиденности, непредсказуемости, то есть той самой иррациональности, которая так характерна для восточного искусства, в отличие от европейского.

«Песнь любви 2» может служить примером вертикальной интеграции. В авторском анализе здесь 9 частей (см. 75; знак + обозначает наложение):

- тема скерцо + tâla 1 (тарелка и вибрафон); 5-й такт: + tâla 2 (брусok); ц. 1: + контрапункт (фортепиано) + басовая фигурация (контрабас)
- ц. 2 — фактурная связка + tâla 3 (малый барабан)
- ц. 5 — рефрен («тема любви») и первое трио (деревянные духовые) — чередуются трижды
- ц. 6, 9-й такт — рефрен и второе трио (струнные)
- ц. 8 — рефрен; 6-й такт: трио 1 + трио 2 чередуются с рефреном + скерцо + tâla 2 (трижды); на весь фрагмент + птичье пение
- ц. 11 — фактурная связка + tâlas 1 и 3
- ц. 14 — реприза: скерцо + tâlas 1, 2, 3 + контрапункт скерцо + басовая фигурация скерцо + птичье пение (челеста и колокольчики); 5-й такт: + трио 1 + трио 2; ц. 15, 5-й такт: + «тема статуи» («здесь звучат все элементы пьесы одновременно в сложном многоэтажном построении десяти музыкальных слоев»; 75)
- ц. 16 — каденция фортепиано
- ц. 17 — кода: «тема цветка», «тема статуи», рефрен («тема любви»)

Обращает на себя внимание начало, цифра 8 и особенно цифра 14, где происходит вертикальное сложение разнородных элементов (см. пример 58). Причем это сложение не интонационных фрагментов различных тем — то, что встречается довольно часто в европейской музыке XIX и XX вв. (двухтемные паложения — от берлиозовского «шабаша» с «Dies irae» в «Фантастической симфонии» до репризы I части Пятой симфонии Онеггера, трехтемные — в репризе I части Второй симфонии Сибелиуса, в коде Второй симфонии Прокофьева), а совмещение целых фактурных комплексов. Если, например, сравнить изложение первого трио в цифре 5, где оно впервые появляется, с цифрой 14, где оно становится уже элементом этого ко-



54

Fl. II. COPPE

2 Fl. COPPE

2 Hfb. TRAP 1

C. Angl. COPPE

2 Clar. Fa. TRAP 1

Cl. basse Fa. COPPE

2 Bass. TRAP 1

4 Cors Fa. COPPE

2 Trp. Ut COPPE

2 Trbon. TRAP 1 TRAP 2

Pl. Cymb. COPPE

Cymb. ussp. COPPE

W. Ul. COPPE

Caisse cl. COPPE

Timbres COPPE

Org. COPPE

Viol. COPPE

Vcllo COPPE

Viola COPPE

Violoncello COPPE

Viol. I COPPE

Viol. II COPPE

Viol. III COPPE

Viol. IV COPPE

Viola I COPPE

Viola II COPPE

Viola III COPPE

Viola IV COPPE

Violoncello I COPPE

Violoncello II COPPE

Violoncello III COPPE

Violoncello IV COPPE

Violoncello V COPPE

Violoncello VI COPPE

Violoncello VII COPPE

Violoncello VIII COPPE

Violoncello IX COPPE

Violoncello X COPPE

Violoncello XI COPPE

Violoncello XII COPPE

Violoncello XIII COPPE

Violoncello XIV COPPE

Violoncello XV COPPE

Violoncello XVI COPPE

Violoncello XVII COPPE

Violoncello XVIII COPPE

Violoncello XIX COPPE

Violoncello XX COPPE

Violoncello XXI COPPE

Violoncello XXII COPPE

Violoncello XXIII COPPE

Violoncello XXIV COPPE

Violoncello XXV COPPE

Violoncello XXVI COPPE

Violoncello XXVII COPPE

Violoncello XXVIII COPPE

Violoncello XXIX COPPE

Violoncello XXX COPPE

лоссального контрапункта, то можно заметить единственное отличие: в репризе добавляется английский рожок, который дублирует (усиливает) основной мелодический голос, все остальное — буквальный повтор. Струнное трио абсолютно не изменяется, сохраняя свою четырех-пятого-голосную структуру. И даже тема скерцо по-прежнему звучит у флейты и фагота в сопровождении вибратона и дере-

вянного бруска, лишь к концу репризы усиливаясь дублировками.

Аналогичную картину можно наблюдать в «Турангалиле 1», где репризируются три контрастных пласта (ц. 9), каждый — в своем полном первоначальном комплексе.

Принципы «интеграции», знаменующие иные принципы развития, отличные от традиционно-симфонических, доминируют в «Турангалиле». Вместе с этим в произведении присутствуют и элементы классического симфонизма — например, в первой половине Финала (вторая — кода всей симфонии), где имеется интенсивное мотивное развитие, функциональное тематическое соподчинение (главная и побочная партии), традиционная динамическая архитектура и структурная оформленность (сонатная форма). Однако мессианское интегрирование — принцип последовательного или (и) одновременного сочленения разнородного музыкального материала — обладает редкой гармонией неизменности и обновления, диалектикой экспозиции и развития, создаёт эффект статики-движения в одновременности — то, что характеризует «картинно-живописный симфонизм» и воссоздаёт на новом уровне исконно французскую традицию, идущую от Берлиоза и Дебюсси.

**Оркестр.** В списке сочинений Мессиана в период с 1933 г. (год создания «Вознесения») по 1946-й (начало работы над «Турангалилой») нет самостоятельных оркестровых произведений. В то время композитор сочинял органную, фортепианную, вокальную музыку, где формировалась и оттачивалась его специфическая камерная музыкальная стилистика. «Турангалила» начинает новый этап эволюции музыкального языка Мессиана — обращение к оркестру с его поистине неограниченными возможностями продиктовало весьма существенные изменения в музыкальном мышлении композитора. Особенно важно то, что многие характерные черты стилистики симфонии нашли свое продолжение и развитие в последующих оркестровых работах композитора — «Хронохромии», «Семи Хайку», «Цветах Града небесного», — опять-таки после солидной паузы в 12 лет<sup>7</sup>.

Состав оркестра в «Турангалиле» — тройной (с увеличенной трубной группой) с фортепиано соло, большим на-

<sup>7</sup> В 1953 и 1956 гг. Мессиаан вернулся к оркестру произведениями «Пробуждение птиц» и «Экзотические птицы», однако оркестровая техника в них подчинена общим закономерностям «птичьей стилистики», определявшей все сочинения того периода (см. девятую главу настоящей книги).

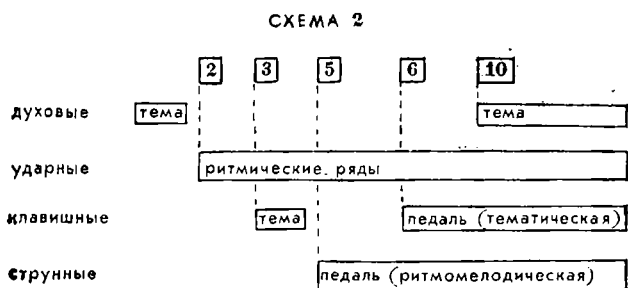
бором ударных и волнами Мартено — стал почти традиционным для оркестровых произведений композитора. Фортепиано неизменно присутствует в «Пробуждении птиц», «Семи Хайку», «Цветах Града небесного»; многочисленным ударным инструментам поручаются важные ритмические и тематические функции (особенно в «И чаю воскрешения»); отсутствуют в дальнейшем только волны Мартено, но зато в «Из ущелий к звездам» привлекаются шумовые инструменты — геофон и золифон.

В использовании оркестровых средств «картинно-живописный» симфонизм «Турангалилы» определяют две тенденции, которые могут быть условно названы романтической и экзотической.

Романтическая тенденция проявляется в том, что к тембру Мессиа́н относится чрезвычайно дифференцированно, рассматривая его в качестве действенного фактора развития и драматургии. «Берлиоз... первый открыл, что соло на английском рожке есть соло на английском рожке и ни на каком другом инструменте» (см. 84, с. 54). — этот принцип романтической музыки Мессиа́н и «прорабатывает» на страницах партитуры симфонии, вменяя тембру драматургические обязанности — инструментам соло, чистым группам или постоянным тембровым комплексам. В тембровых сопоставлениях и противопоставлениях, разрежениях и сгущениях рождается и развивается музыкально-художественный образ.

Тембровая драматургия выступает в виде ведущего фактора развития во многих фрагментах и частях произведения. В «Турангалиле 3» начальная (и единственная) тема части излагается у солирующего кларнета — каждая фраза темы неизменно заканчивается тритоновой мелодической каденцией у колоколов. После изложения темы вступает пятиголосный ритмический пласт ударных — цифра 2, сохраняющий свои дифференцированные ритмические ряды (5) до конца части. На этом фоне тема повторяется, на сей раз у клавишных инструментов — опять же с каденциями колоколов, цифра 3. Следующий фазис развития представляет 13-голосный пласт из солирующих струнных, цифра 5 — ритмомелодическая педаль, которая также выдерживается до конца части. В цифре 6 клавишные с волнами Мартено и вибратоном образуют еще одну тембровую группу, объединяющую в одновременности три варианта тематического развития; они продолжают звучать также до конца части. Наконец, наступает реприза, цифра 10 — варьированная тема у деревянных духовых с каденциями тех же колоколов. Схематически весь тембро-

во-драматургический процесс выглядит следующим образом:



Метод тембрового развития можно выявить и в более мелких масштабах, иногда даже в мотивных разработках. Так, многие фрагменты «Развития любви» в clavире выглядели бы утомительно однообразными — бесчисленные повторения одних и тех же коротеньких интонаций; однако в оркестре — с помощью тембровой дифференциации, манипуляций группами, смешений тембров, тембровых переключек и т. п. — музыка принимает динамически-развивающий характер, «скрадывающий» однообразие идентичных мелодических оборотов (примеры: ц. 8—15, 18—28).

К романтической же оркестровке восходит и ряд других характерных приемов, используемых Мессианом в «Турангалиле». Как и у Вагнера, устойчивые комбинации тембровой фактуры создают лейттембры циклических тем — «тема любви», например, несмотря на богатое интонационное многообразие неизбежно узнается благодаря тембровому постоянству. Лейттембровым комплексом решена вся VI часть, «Сад сна любви» — струнная группа с волнами Мартено играет мелодико-гармоническую тему, сопровождаемую контрапунктами двух духовых, четырех ударных и четырех клавишных инструментов — такая тембровая фактура выдерживается от начала до конца пьесы (см. пример 59).

Довольно часто Мессиа́н использует принцип Klangfarbenmelodie — с помощью такой «бесконечной» инструментовки ему удается создавать редкие по протяженности мелодические линии (басовая тема в «Турангалиле 1»), вводить тембровые контрасты в саму тему (начало «Турангалилы 1» — переключка кларнета и волн Мартено),

1<sup>er</sup> Fl.

1<sup>er</sup> Cl. Sib

2 <sup>Trp. bl.</sup>

Trgl.  
Plé Cymb.

Vibr.

Timbres

Célesta

Piano

Onde

1<sup>ers</sup> vons  
Div.

2<sup>es</sup> vons  
Div.

Altos  
Div.

velles  
Div.

The musical score for page 59 of 'Turangaliya (VI)' features a variety of instruments. The woodwinds (Flute, Clarinet, Trumpet) and strings (Vibraphone, Timpani) play melodic and harmonic lines. The Celesta and Piano provide a delicate accompaniment. The Ondes Martenot and woodwind sections (Vans, Altos, Velles) contribute to the ethereal and tender atmosphere of the piece. The score is marked with dynamics such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

This page of musical notation consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a *pp* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment includes a bass line with long, flowing notes and a treble line with more active rhythmic patterns. The second system continues the vocal line, showing a dynamic change to *p* and a final *pp* marking. The piano accompaniment features complex chordal textures and rhythmic patterns. The third system shows the vocal line with a final *pp* dynamic and a melodic flourish. The piano accompaniment includes a prominent bass line with a triplet and a treble line with complex chordal textures. The fourth system consists of a grand staff with multiple staves, all in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

продлевать яркие сверкающие звучности — трубная тема из «Песни любви I»:

Турангалила (II)

4 60 *Passionné. un peu vif* (♩ = 176)

1 et 2

3 Trp. Ut

Cornet Sib.

*ff* *ff* *ff* *ff*

Другая тенденция оркестровки — экзотическая — раскрывает колористическую и декоративную функции тембра. Диапазон колористической техники в «Турангалиле» чрезвычайно широк — от имитаций гамелана, оркестра в оркестре, с характерным звучанием звонких ударных и клавишных, богатых обертоновым спектром (центральный раздел Интродукции) — до пышного тембрового многоцветия, сладывающегося из самостоятельных мелодических линий чуть ли не каждого инструмента (примеры — в трех «Турангалилах»).

Красочность — основа мессиановского симфонизма, и этим объясняются многие отличительные черты оркестра «Турангалилы»: многочисленные экзотические соло (видовые инструменты — английский рожок, бас-кларнет, корнет; волны Мартено, группа редкоупотребительных ударных — турецкая и китайская тарелки, баскский и провансальский тамбурин, темпль-блоки), разнообразные и оригинальные *divisi* струнных («я в определенный момент заставляю солировать, например, четырнадцатую скрипку, тогда как одновременно и первая, и вторая, и третья играют свои различные партии»; 46), нетрадиционные распределения функций инструментов (каждый инструмент в зависимости от тембрового решения фрагмента может выступать в мелодической или педальной группе, входить в структуру аккомпанемента или фигуративного фона — при этом часто выступать в несвойственной ему роли), наконец, обращает на себя внимание обилие почти сонористических *tutti* — большая часть страниц партитуры фиксирует полный оркестр, призванный реализовать безграничные возможности вариантов тембрового калейдоскопа (и это, пожалуй, одна из самых важных черт экзотической инструментовки).

Эффект экзотической красочности достигается и редкой тембровой регистражкой. Во фрагменте «Турангалила 2» (ц. 1) в крайних регистрах совершается хроматическое противоположное движение — тромбоны и туба из большой октавы движутся вверх, волны Мартено из четвертой — вниз. Средние регистры представлены комплементарной ритмикой, отмечающей каждую шестнадцатую длительность у различных инструментов: 1-й такт — последовательно: малая флейта, гобой, кларнет, труба, скрипки, валторна, малая флейта, валторна. При этом у движущихся голосов оттенки пиано, у остальных фортиссимо (дифференцированное отношение к динамике имеет самое непосредственное отношение к палитре средств колористической выразительности — для Мессиана это было всегда предметом особой заботы).

Еще один прием колористического метода заключается в смещении тембров, дублировке (точной или вариантной) партии несколькими инструментами различных групп. Рассмотрим, например, оркестровую ткань центрального эпизода Интродукции (см. пример 61).

Верхняя педаль *e* у малой флейты дублируется челестой (в октаву), колокольчиками, фортепиано, половиной первых скрипок (флажолетами) — с незначительными ритмическими и октавными разночтениями. Верхний мелодический голос представлен унисоном флейты, челесты (в октаву), колокольчиков, фортепиано и второй половиной скрипок (структурное членение всего пласта в  $\frac{5}{8}$  отмечается отдельными ударами треугольника). Басовая функция в виде двузвучий поручена фаготам, фортепиано, виолончелям и контрабасам (структурное членение отмечается отдельными звуками тубы). Вся остальная музыкальная ткань — две четырехголосные педали деревянных и струнных, два ритмических ряда у малого барабана и китайской тарелки, глиссандо воли Мартено — контрапунктирующий фон. Отметим и здесь колоритную регистражку фрагмента: основной материал излагается в крайних регистрах, побочный — заполняет середину.

Все эти особенности воспроизводят отличное от европейской оркестровой традиции экзотическое впечатление. И по-видимому, не случайно Мессиаан часто упоминает «гениальный» оркестр Вила Лобоса, послуживший ему образцом экзотической инструментовки, — действительно, по принципам оркестрового письма можно сравнить «Турангалилу» с некоторыми произведениями «величайшего мастера оркестровки» (О. Мессиаан; см. 84, с. 206), например с симфонией «Леса Амазонки».



41 *Moderé (J. com.)*

Fl. 1.  
Fl. 2.  
Bbl.  
C. Bagn.  
Clar. Sib.  
Cl. basse Sib.  
O. 1/2.  
Tuba.  
Trpt.  
Calme cl.  
Cymb. ch.  
C. Basso.  
Tromboni.  
Viol.  
Piano.  
Cello.  
Basso Continuo.  
Violoncello.  
Alto.  
Contrabasso.

✱

«Турангалила», вероятно, занимает одно из центральных мест во всем творческом наследии Мессиаена на сегодняшний день, — подтверждением тому является солидная популярность этого чрезвычайно сложного сочинения (написанная по заказу С. Кусевицкого, «Турангалила» впервые прозвучала в Бостоне в 1949 году, а уже в 1962 году в Токно было отмечено ее 100-е исполнение). Находясь в середине цикла о «Тристане», «Турангалила»

концентрирует в себе все характерные образные и стилистические особенности музыкального мышления Мессиаана того периода. Располагающиеся вокруг «Турангалилы» «Ярави» и «Пять песен-припевов» развивают частные моменты художественной макроструктуры симфонии, освещая их чуть в иных ракурсах.

Говоря о «Пяти песнях-припевах» (для 12 голосов, 1949), композитор отмечает, что мелодический стиль и дух произведения проистекает из двух источников — *yaqavi* из Перу и Эквадора и *alba*, западно-европейских средневековых рассветных песен (55, с. 95). Как и в двух предыдущих произведениях здесь происходит слияние неоромантических и экзотических элементов. При этом романтическое начало, выраженное преимущественно в стихотворном тексте (автор — вновь О. Мессиаан), типа: «моя первая надежда — рождение, моя последняя надежда — смерть», или «мои цепи любви..., моя тюрьма любви...», и определяющее музыкальный язык произведения (типичная мессиаановская стилистика до-«Турангалильного» периода) довольно интенсивно вытесняет экзотическое. Экзотике не способствует избранный состав участников «Пяти песен-припевов» — хоровое пение почти не встречается в неевропейском фольклоре; структурно-образная ориентация на «Весну» К. Лежена и А. де Баифа, откуда были заимствованы Мессиааном стопы греческой метрики и даже сам термин *gchant* (пение с повтором, припев); ассоциативный художественно-литературный ряд, инспирировавший создание этого произведения — композитор вспоминает картины И. Босха и М. Шагала, легенды о Тристане, Орфее, Синей Бороде... (см. 55, с. 95).

Однако экзотический импульс «Ярави» и «Турангалилы» был слишком силен, чтобы Мессиаан мог совсем от него отказаться — и в этом цикле по-прежнему присутствуют Шарнгадева-ритмы, ритмические ряды, «выдуманный» кечуа-санскритский язык (еще в большей степени подверженный ономотопее), приемы экзотической «инструментовки» (детальная тембровая и динамическая дифференциация голосов) и даже тематические параллелизмы с «Ярави» и «Турангалилой»<sup>8</sup>.

Отмечая общее значение «Тристан»-трилогии в творчестве Мессиаана, необходимо выделить два основных аспекта.

Первый: введение экзотического контрапункта явилось для Мессиаана спасительным выходом из религиозной сфе-

<sup>8</sup> Подробный анализ «заимствований» проделан Р. Джонсоном (см. 55, с. 99, Table 1).

ры, в которой «застряла» его фантазия, долгие годы из сочинения в сочинение повторявшая одни и те же мотивы и сюжеты. Кроме того, метод смешения различных образных сфер, найденный в триптихе, с этих пор становится главным конструктивным методом творчества и объясняет генезис образно-стилистического синтеза будущих достижений композитора — «Семь Хайку», «Из ущелий к звездам...», где равноправны религиозные и экзотические мотивы, «птичья эстетика» и космогонические идеи, ритмические образы и цветозвуковые ассоциации.

Второй аспект касается дальнейшего развития музыкального языка — опять же воздействие экзотических влияний привело к весьма существенным переакцентировкам средств выразительности: мелодическое начало, ранее господствовавшее и главенствовавшее, постепенно уступает пальму первенства ритмическому («Хронохромия»); гармонический язык с ясно выраженной аккордовой структурой и стереотипными формулами — автономным сонорным комплексам («И чаю воскрешения»); и даже вся монументальная и цельная система музыкального письма автора Квартета перестает функционировать как система, опуская отдельные свои компоненты (лады), модифицируя иные (ритм), добавляя совсем новые (птичий стиль, «пермутации», «коммуникабельный язык» и др.).

«Экзотический» период творчества Мессиана завершается тремя небольшими фортепианными пьесами — «Кантейоджайа» (1949) и «Острова огня» I и II (1950) — последние входят в цикл Четыре ритмических этюда. Эти сочинения отличаются крайним экспериментированием в трактовке музыкальных средств (в основном, в области ритма и сериальной техники) и явной этнографической направленностью.

Этнографические моменты особенно концентрируются в «Островах огня» I и II, которые даже имеют характерное посвящение папуасам и где Мессиаан использует подлинные «джати» (jâtis — древние индийские мелодические формулы) — «наишади», «андри», «нандайанти» (naishâdi, ândhri, pandayantî) — в «первобытных» танцах обоих «Островов» (см. примеры 62а, б).

Однако эти сочинения, отмеченные печатью рабочих поисков, представляются малоинтересными в художественном отношении и, по-видимому, отражают кризисный момент в «экзотической» фантазии композитора.

В дальнейшем экзотическая волна вовсе затухает в творчестве Мессиаана, и после нескольких лет интенсивных поисков композитор находит новую образную и стилисти-

Lent

62 a

tam - su ra vam - di ta ma hi sha mahā - su ra ma tha na munā - pa tim

Vif *slaccato* *f* *p legato* [т. 93]

62 б

Остров Огня I

bho - ga yu tam - - - na ga su ta kā - mi nî di - vja vl ce - sha ka

Джати «паншади» цит. по энциклопедии А. Лавишняка (58, с. 311).

ческую сферу, радикально изменившую весь его творческий облик, — пение птиц.

Освоение этой сферы растянулось на долгие годы, породив ряд примечательных сочинений — «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы»<sup>9</sup>, «Каталог птиц», а в 60-х гг. «чистый» птичий стиль, не выдержав «одиночества», смешивается с целым конгломератом самых различных средств и образов, извлеченных композитором из анналов своего прошлого творчества. Среди них оказались и экзотические мотивы.

\*

«Открытие нетронутых европейской цивилизацией древних культур изменило облик современного искусства, расширило горизонты, способствовало преодолению кризиса, возникшего в результате крушения гуманизма

<sup>9</sup> «Экзотические птицы» вовсе не являются таким уж экзотическим произведением — здесь просто собрано «подлинное» птичье пение из отдаленных географических районов: Китая, Малайзии, Северной и Южной Америки, Индии.

ХІХ века», — отмечает значение неевропейских культур в музыке ХХ в. советский исследователь (12, с. 19).

Кроме Мессиа́на, чрезвычайно активно в области экзотической музыки проявил себя А. Жоли́ве. Не только в произведениях с собственно экзотическими названиями («Мана», «Заклинания», «Пять ритуальных танцев»), но и в других сочинениях он культивировал экзотические элементы, использовал нехарактерные для европейской музыки образы и средства — например, в Концерте для фортепиано с оркестром (1950) композитор использовал 28 ударных инструментов, включающих большую группу азиатских, африканских, латиноамериканских. Экзотические произведения Жоли́ве 30-х гг. оказали, возможно, даже влияние на Мессиа́на — неслучайно именно автор будущей «Турангалилы» написал восторженное предисловие к первому изданию фортепианного цикла «Мана».

В дальнейшем, по примеру Жоли́ве и Мессиа́на, к неевропейской тематике обратилось довольно большое количество композиторов. За последние 10—20 лет в европейском искусстве появилась самая разнообразная экзотическая музыка, написанная в самых различных жанрах — симфонических, камерных, вокальных (здесь особенно пользуются популярностью стихи О. Хайяма, Бо Цзюй И, японских поэтов «Манъёсю») и даже эстрадных и «битовых» (рок-ансамбли Deep Purple, Mahavishni).

Можно увидеть в этом определенную и довольно сильную тенденцию музыки второй половины ХХ в. — ведь даже корифеи современной западной музыки не оставили без внимания эту область. П. Булез в 1975 г. написал «Ритуал» для семи инструментальных групп (Мессиа́н говорил в свое время о Булезе, что в его «Молотке без мастера» ощущается «очевидное влияние экзотической инструментовки»; см. 84, с. 207). К. Штокхаузен экспериментирует с «интуитивной музыкой», основанной на соединении «мотивов индийской философии и современного техницизма» (13, с. 168), ранее, в 1968 году он написал гигантскую по продолжительности медитацию «Stimmung» с текстами на многих языках мира. И даже Я. Ксенакис одно из своих конкретно-электронных сочинений посвятил все той же идее — «Orient — Occident».

Если экзотическую ориентировку названных композиторов возможно объяснить непосредственно влиянием личности Мессиа́на (все трое были его учениками), то на многих других композиторов могло оказать влияние собственно экзотическое творчество Мессиа́на, представленное «Ярави», «Турангалила-симфонией», «Островами огня».

## СТИЛИСТИКА И ТЕХНОЛОГИЯ (2)

### Глава восьмая

#### «ЧЕТЫРЕ РИТМИЧЕСКИХ ЭТЮДА»

**В** первой главе, посвященной стилистике и технологии Мессиаана, была детально изложена система средств и приемов, которые использовались композитором в 30-х — первой половине 40-х гг. Явившись суммирующим итогом и теоретическим обобщением одного из этапов эволюции мессиаановской стилистики, эта система вовсе не оказалась замкнутой. Некоторые последующие технологические нововведения композитора если и не вписываются в нее в качестве недостающих или дополняющих элементов, то отражают ее определенные тенденции.

Развитие ритмических процессов продолжается в том же направлении, обозначенном теперь Мессиааном терминами «диссоциация, копуляция и пермутация» (соответственно: разложение на элементы какой-либо ритмической формулы, приращивание к ней какой-либо ритмической единицы и перестановка ритмических длительностей). Развитие ладогармонической концепции основывается также на «старом» принципе — объединении горизонтали и вертикали, — который приводит Мессиаана к сериальным конструкциям (в них программируются серии не только по звуковысотному, но и ритмическому, динамическому и даже артикуляционному параметрам).

Конечно, кроме этого, в произведениях, возникших после публикации «Техники», Мессиаан занимается и поисками новых источников для своего музыкального языка — расширяет ритмический арсенал карнатскими индийскими ритмами и греческой метрикой, и стилистический — птичьим пением; пытается даже освоить принципиально иной, «полумузыкальный» материал — конкретную музыку.

Большинство этих нововведений было апробировано Мессиааном в сочинениях «экспериментального периода»<sup>1</sup> — между 1949 и 1952 гг.: два фортепианных — «Кантейоджайя» (1949) и Четыре ритмических этюда (1950); два органнх — Месса Троицына дня (1950) и «Органная книга» (1951), пьеса для флейты и фортепиано «Черный дрозд» (1951) и конкретная музыка «Тембры-длительно-

<sup>1</sup> Определение Р. Джонсона — так названа девятая глава в его монографии (см. 55, с. 101—115).

сти» (1952). Названные композиции отражают серьезные поиски композитора в самых различных аспектах — как в эстетических, так и технологических. Но поиски еще не означают находки: по единодушному мнению специалистов, среди них почти нет художественно значительных достижений. Компенсируется эта «недостача» (а может и обуславливается?) многочисленными изобретениями, постепенно преобразующими музыкальный язык Мессиаана.

Собственно, первые разрушения мессиаановской концепции начались отдельными ее элементами ранее — в «Тристан»-трилогии. Они совпали с новым периодом творчества Мессиаана, условно названным «экзотическим», когда в корне изменилась художественно-мировоззренческая позиция композитора. Безусловно, иная содержательная сфера музыкальных сочинений, вырвавшаяся из тисков религиозной ограниченности, увлекла за собой и технологическую фантазию композитора (не забудем и про параллелизм теологического ряда и теории «ограничений», который имел у Мессиаана один знаменатель). Новая образная сфера предопределила использование новых средств и технических приемов — частично, вспоминая, а частично и отвергая «старые».

Несколько принципов ритмического развития, открывших новую страницу в ритмическом языке Мессиаана, были рассмотрены при анализе «Турангалилы». Это, напомним, ритмические ряды — *tâlas* (сцепление нескольких индийских ритмов в одну последовательность), хроматические ритмические серии (прогрессирующие увеличения или уменьшения длительностей на одну единицу), «ритмические персонажи» (в одной ритмической структуре длительности все время увеличиваются, в другой — уменьшаются, третья остается неизменной). Назовем еще один характерный прием того времени, названный конструктором «асимметрическим расширением». В сущности, это перенесение принципа «ритмических персонажей» в звуковысотную плоскость: расширение достигается поступенным движением крайних голосов в противоположные стороны — вверх и вниз, а средний может иметь несимметричные по отношению ко всей структуре перемещения. Приведем пример «асимметрического расширения» из третьей пьесы «Двадцати взглядов»<sup>2</sup> (цит. нижняя строка фортепиано):

<sup>2</sup> Это сочинение, являясь последним, реализующим основные технические и стилистические нормы мессиаановской техники, в то же время подготавливает ее «опровержение»: в некоторых фрагментах цикла

Двадцать взглядов (III)

[Bien modéré]

63 *p* *cresc.*

[Piano] *(agrandissement asymétrique)*

*cresc.* и т. д. до: *fff*

Голосоведение осуществляется методом скрытой полифонии: в каждой ритмической группе 1-я нота — средний голос, 2-я — нижний, 3-я — верхний.

Данные приемы Мессиаана имеют место и в сочинениях «экспериментального периода», но зачастую в сильно модифицированном и ультраусложненном вариантах. Помимо этого, каждое из последующих произведений, как уже говорилось, привносит что-то новое и индивидуальное.

\*

«Кантейоджайя» расширяет «экспозицию» ритмического материала — главная особенность этого сочинения заключается в применении не встречавшихся ранее у Мессиаана ритмов — карнатских. Карнатские ритмы (*Car-natic tālas*) — ритмы южных провинций Индии (*deçî-tālas* — северных). Карнатская теория была впервые изложена в анонимном словаре XII в *Mānosallasa*, в котором приводятся 72 *mēlas* (звукоряда) и 7 *tālas* (ритмов). В нотах «Кантейоджайя»<sup>3</sup> можно познакомиться поближе с этими ритмами — Мессиаан подписывает их названия — и сделать вывод (наверно, неутешительный для композитора), что европейцу вряд ли легко услышать или увидеть различие между двумя индийскими ритмическими системами — южной и северной. Основные атрибуты Шарнагадева-ритмов — асимметрия и иррациональность — являются такими же атрибутами карнатских ритмов. Особенно сложно отличить их в мессиаановском варианте — с карнатскими ритмами, так же, как и ранее с *deçî-tālas*, он посту-

просматриваются зачатки будущих приемов и структурных принципов (кстати, в нем еще до «Турангалилы» встречается использование хроматической ритмической серии — XVIII, — причем в паложении прогрессии в верхней строке фортепиано и регрессии — в нижней).

<sup>3</sup> *Canţeyodjayâ* — название одного из карнатских ритмов.



пает с той же свойственной ему «бесцеремонностью»: «канон в 6 голосов», «ретроградное движение», «интерверсия», «необратимый ритм с расширенным центром», — пестрят авторские ремарки.

Следующее произведение Мессиаана, пожалуй, одно из самых рационалистических во всем творчестве композитора. Четыре ритмических этюда — фортепианная сюита, состоящая из четырех самостоятельных пьес<sup>4</sup>, становится настоящей энциклопедией самых новейших (не только для Мессиаана, но и для всей музыки того времени) технических и структурных принципов развития музыкальных процессов.

Если обрамляющие сюиту «Острова огня» еще связаны как-то с конкретной образной сферой — отголоски экзотического периода (все-таки, *dédiée à la Paroquiasie*), то две средние пьесы абсолютно и решительно уходят от какой бы то ни было программности или изобразительности — удивительная редкость для крайне ассоциативного мышления композитора (нехарактерно для Мессиаана и титульное название — «этюды»). Конечно, это лишний раз свидетельствует о том, что проблемы организации музыкального материала и процессов его развития занимали Мессиаана в этом сочинении более других; вероятно, поэтому художественная сторона этих пьес в чем-то и «пострадала».

Функция «Острова огня I» (кстати, наиболее живого и выразительного из всех этюдов), по-видимому, вступительная: пьеса вводит в атмосферу стихийного, иррегулярного ритма и призвана подготовить восприятие грядущих ритмических «революций».

Важнейшей из этих «революций» может быть названа разработка техники пермутаций, осуществленная в «Острове огня II». В рондальной структуре этюда (рефрен построен на интонациях темы из первого «Острова») особо выделяются три эпизода — они и сосредотачивают все пермутационные процессы.

Система пермутаций в «Острове огня II» пока еще относительно несложная. Имеется ряд длительностей в прогрессии от  $\frac{1}{16}$  до  $\frac{12}{16}$ , пронумерованный соответствующими цифрами (от 1 до 12), но изложенный в обратном порядке (в прямом движении Мессиаан теми же цифрами обозначает звуковысотный ряд — от *c* до *h*). Первоначальное музыкальное выражение этого ряда (основная позиция)

<sup>4</sup> 1. «Остров огня I» (*Ile de Feu I*), 2. «Лад длительностей и интенсивностей» (*Mode de Valeurs d'Intensités*), 3. «Ритмические невмы» (*Neumes rythmiques*) и 4. «Остров огня II» (*Ile de Feu II*).

дано в конце пермутационного цикла — в пьесе это называется «интерверсией» (=пермутацией) X.

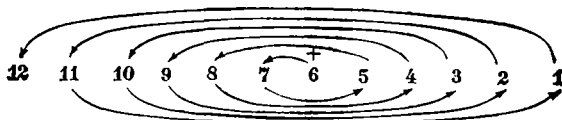
Остров Огня II

12  
Vif et féroce

84a  
sfff (интерверсия X) 12/16  
ff 11/16  
f 10/16  
mf 9/16 etc.

Мессиян выводит из этого первоначального ряда длительностей первую пермутацию посредством концентрического «верного» движения (крестик отмечает отправную точку):

СХЕМА 3



В результате получается интерверсия I:

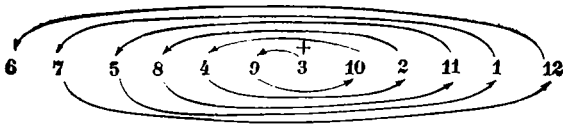
646

ff (интерверсия I)  
ff  
p  
mf  
p  
mf  
f

f  
f ff  
ff sfff

С этой первой интерверсией Мессиян обращается также: еще одно верное движение из середины уже нового полученного ряда:

СХЕМА 4



В результате получается интерверсия II:

Из второй интерверсии аналогичным путем выводится третья, из третьей — четвертая и т. д. Этот процесс продолжается не бесконечно, через определенное количество пермутаций он замкнется на свой первоначальный ряд. Приведем полную таблицу пермутаций (все они используются Мессианом в произведении, причем выступают всегда контрапунктическими парами I, III, V, II, IV, VI и т. д.):

СХЕМА 5

Исходный ряд:	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
Интерверсии:	I	6	7	5	8	4	9	3	10	2	11	1	12
	II	3	9	10	4	2	8	11	5	1	7	12	6
	III	11	8	5	2	1	4	7	10	12	9	6	3
	IV	7	4	10	1	12	2	9	5	6	8	3	11
	V	9	2	5	12	6	1	8	10	3	4	11	7
	VI	8	1	10	6	3	12	4	5	11	2	7	9
	VII	4	12	5	3	11	6	2	10	7	1	9	8
	VIII	2	6	10	11	7	3	1	5	9	12	8	4
	IX	1	3	5	7	9	11	12	10	8	6	4	2
	X	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

+

+

Обращает на себя внимание то, что в 12-элементной системе совершится только 10 пермутаций — в силу законов математической симметрии при таком круговом движении два элемента — в данном случае цифры 10 и 5 — не «путешествуют» по всем пунктам системы, как это делают остальные (их постоянное местоположение иллюстрируется вертикальными рядами — отмечены в схеме крестиками). Если бы не было такой закономерности, истекающей от симметрии, то, прежде чем получить исходную комбинацию, пришлось бы совершить астрономическое число пермутаций — 478 001 600! Симметрия «дает разумное количество пермутаций, — резонно замечает Мессиян, — ...и при этом пермутаций достаточно разнообразных, чтобы их противопоставлять и накладывать друг на друга» (см. 84, с. 159). Таким образом, техника пермутаций — это не что иное, как результат точных математических расчетов, предусматривающих строго определенное количество вариантов.

Остается только констатировать, что при этом Мессиян оказался близок к своей генеральной идее предшествующего творчества, — видимо, ограниченность и здесь не дает покоя автору «Рождества». Композитор относит свои симметрические пермутации к категории *chance des impossibilités*<sup>5</sup>, что, конечно, эффектно дополняет теорию необратимых ритмов и ладов ограниченных транспозиций былых времен (см. 84, с. 47).

Пермутации «Острова огня II» отнюдь не исчерпали математической фантазии композитора — этот прием находит применение в усложненном виде в Мессе Троицына дня и «Органной книге», доходит до головоломных вычислительных конструкций в «Хронохромии» — ряд длительностей там возрастает до 32, а метод выведения одной интерверсии из другой основывается уже не на простом «круговом» отборе цифр, а, как говорит Мессиян, — «объяснение этого оказалось бы слишком сложным, потребовало бы графиков и нагромождения цифр» (см. 84, с. 157)<sup>6</sup>.

\*

Параллельно с разработкой сугубо математических ритмоконструкций в «Острове огня I» и в Мессе (особенно в I части) Мессиян развивает ритмические

<sup>5</sup> Очарование невозможностей (*фр.*).

<sup>6</sup> Далее Мессиян продолжает: «Я сделал таблицу всех этих пермутаций, которая войдет в мой «Трактат о ритме» и займет там более 150 страниц!!!»

принципы, выведенные им из греческой метрики. Использование композитором греческой метрики уже неоднократно упоминалось, — ознакомимся вкратце с мессияновскими исследованиями этой для европейской музыки *terra incognita*. В книге К. Самюэля помещена целая лекция Мессiana о греческой метрике (см. 84, с. 76—80), суть которой он сводит к нескольким основным и особо важным выводам (естественно, что мессияновские выводы характеризуют только частные моменты греческой метрики, избранные композитором для применения в системе своей ритмической техники).

Итак, первое положение. В древнегреческом стихосложении есть не только стопы, равномерно чередующие краткие и долгие длительности по принципу их кратности (ямб, хорей), но и стопы, основанные на ритмах из нечетных и простых чисел, например: эпитриты — три долгих и одна краткая длительность, место которой меняется, или же необратимый критский ритм (долгая — краткая — долгая).

Второе положение. В чередовании греческих стоп можно было пользоваться заменами. Ямбический слоговой ритм (краткая — долгая) может быть заменен метрически равноценным сочетанием — трибрахией (три краткие); в свою очередь этот трехстопный ритм можно заменить четырехстопным, например дактилем (долгая — две кратких). В более сложных вариантах подобная игра замен позволяет получить при сложении всех стихотворных длительностей совершенно неожиданные цифры. Так, в аристофановском стихе (с подмененным спондеем в последней стопе), — развивает эту мысль Мессиаи, — можно получить число 11; число 17 получается в малом сапфическом стихе (с подмененным спондеем во второй стопе).

Третье положение. В греческой метрике есть особый вид стиха, сочетающего одновременно четырехсложные и трехсложные стопы — логоэдический стих. Знаменитые алкейские и асклепиадовы строфы основаны на смешении разных стоп, например дактиля (четырёхсложного) и трохея (трехсложного) в различных комбинациях.

И наконец, последнее. Греческие ритмы допускают применение анаклазы<sup>7</sup>. Анаклаза создает нарушение в мерной последовательности стоп, что «вызывает беспокойство у слушателя».

<sup>7</sup> Anacause (греч.) — изменение кратких длительностей на долгие или наоборот не в конструкции какого-либо одного ритма, а в серии из нескольких одинаковых ритмов.

Сформулированные Мессианом особенности греческой метрики объединяются двумя факторами: все эти ритмы обладают близкой сердцу Мессиаана асимметрической структурой, как правило из простых чисел; и способы модификаций этих структур, применявшиеся античными поэтами, удивительно совпадают с разработанной композитором ритмической техникой всевозможных увеличений, уменьшений, подмен, даже пермутаций (говоря о критском ритме — 2:1:2, композитор тут же с большим удовлетворением показывает его интерверсии более чем 2000-летней давности: вакхическую стопу — 1:2:2 и антивакхическую — 2:2:1, а анаклазу Мессиаан характеризует как «весьма современную структуру»).

С греческой метрикой композитор впервые познакомился в консерваторские годы, в классе М. Эмманюэля, но к осмыслению принципов строения греческой метрики и их творческому воплощению он пришел позже, «изучая строфы Софокла и Эсхила, оды Пиндара и поэмы Сафо», а также анализируя «Весну» Клода Лежена<sup>8</sup>, «к которой, несмотря на сложности этого анализа, я неоднократно возвращался и над чем работаю еще и сейчас» (сказано это в 1967 г.).

Непосредственным результатом использования открытых Мессианом закономерностей греческой метрики явились некоторые ряды ритмических структур «Острова огня I» и Мессы Троицына дня (как объясняет автор, в I части Мессы комбинируются ритмы из различных модификаций ямбов, дактилей, спондеев, а также пятидольных пэонов и семидольных эпитритов; 53, с. 58). В своем более развитом виде греческая метрика используется в последующих произведениях — в «Экзотических птицах» партиям ударных предписаны шесть различных логоэдов: *Asclépiade*, *Saphique*, *Glyconique*, *Aristophanien*, *Phalécian*, *Rhégécration*. Аналогичным образом дополняется греческой метрикой и партитура «Семи Хайку» (критские строфы в VI части)<sup>9</sup>.

Мессиаан часто сокрушается, что западная музыка «совершенно забыла» столь богатую различными вариантами греческую метрику. В противовес этому греческая метрика

<sup>8</sup> «Весна» К. Лежена и А. де Баифа (1603) — цикл хоров, в котором авторы попытались возродить греческую метрику; по мнению Мессиаана, — это «один из самых замечательных ритмических памятников в истории музыки» (см. 84, с. 78).

<sup>9</sup> Поиски дополнительных сведений по этому вопросу приведут нас к «Пяти песням-припевам» (1949), где также встречаются элементы греческой метрики — впервые в творчестве Мессиаана.

для автора «Хронохромии» явилась еще одним плодотворным элементом в конгломерате ритмических средств его музыкального языка.

\*

Описанные ритмические поиски Мессиаана не могли не привести его к аналогичным поискам принципов организации других параметров музыкальной ткани. Проблеме такой общей организации он пытается решить во втором ритмическом этюде — «Лад длительностей и интенсивностей».

Как всегда, словоохотливый автор сам разъясняет суть этого сочинения. Воспроизведем первую страницу издания, излагающую перед нотным текстом метод сочинения.







«В этой пьесе применена система из 36 тонов, 24 длительностей, 12 видов артикуляции и 7 динамических оттенков. Пьеса целиком написана в этой системе.

Виды артикуляции:  $\overset{\vee}{1}$   $\overset{\gamma}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{-}{4}$   $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\bar{v}}{6}$   $\overset{\cdot}{7}$   $\overset{\geq}{8}$   $\overset{\frown}{9}$   $\overset{sf}{10}$   $\overset{sf}{\cdot}{11}$

(с присоединением нормальной артикуляции — без обозначения — всего 12 видов)

Динамические оттенки:  $ppp$   $pp$   $p$   $mf$   $f$   $ff$   $fff$   
 $1$   $2$   $3$   $4$   $5$   $6$   $7$

Тоны: система диапазоном свыше шести октав разделяется на три части (мелодические последования по 12 тонов), перекрещивающиеся между собой. Одноименные тоны различаются высотой, длительностью и силой звучания. В первой части длительности постепенно расширяются:

от 1 =  до 12 =  и т. д.),  
 во второй — от 1 =  до 12 =  и т. д.)  
 в третьей — от 1 =  до 12 =  и т. д.)

Всего 24 длительности:



Система такова:

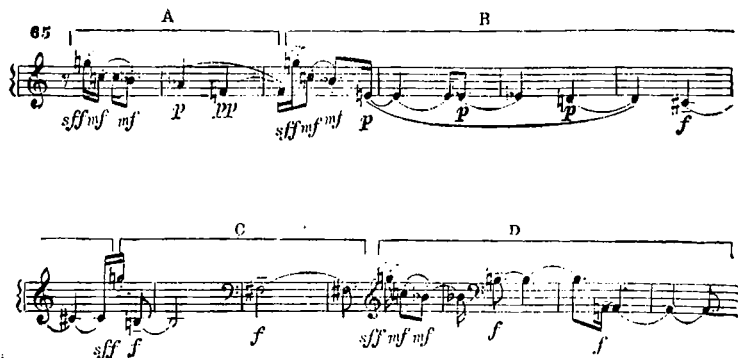




Первая часть системы звучит в верхнем регистре фортепиано (на верхнем нотном стане), вторая — в среднем, третья — в нижнем регистре» (30, с. 7).

Из объяснений автора становится очевидно, что этот этюд характерен крайней степенью структурализма — о тематике, гармонической функциональности, ладах (не в смысле модуса) или какой-либо метрике говорить, конечно, не приходится — и представляет собой вид техники, приближающийся к сериализму. В основе организации лежит звуковысотный ряд (из трех 12-звучных), за каждым звуком которого закреплены определенные ритмическая длительность, динамический оттенок и артикуляционный штрих — все это неизбежно на протяжении всей пьесы. Убедимся в том по первым же тактам этюда (проанализируем средний нотоносец — ряд 2).

Лад длительностей и интенсивностей



A — группа начальных звуков ряда (пять); B — неполный ряд с пропуском звуков 4, 5 и без трех последних; C — вариант ряда из звуков 1, 10, 11; D — вариант ряда из звуков 1, 2, 3, 10 и 12; оттенки штрихи и длительности повторяющихся звуков одни и те же.



От «классической» тотальной сериальности эта конструкция существенно отличается — например, у П. Булеза в «Структурах I» для двух фортепиано (1952) подобные ряды действуют самостоятельно, независимо один от другого: артикуляционная серия не совпадает со звуковысотной, звуковысотная — с ритмической и т. д.<sup>10</sup> Однако некоторые приемы трансформаций звуковысотного ряда в мессиановском этюде могут быть причислены к последующим сериальным атрибутам: кроме усечения ряда, пропуска в нем отдельных тонов или выделения из него отдельных звуков, Мессиа́н допускает и иные манипуляции — перестановку звуков, повторения звуков, обратное движение частей ряда и пр.

Направляясь к сериальности, Мессиа́н пренебрег только одной существенной деталью, необходимой для данного типа техники: в «Длительностях и интенсивностях» он не смог (или не хотел) нейтрализовать свою свободу действия — никакими условиями не ограничивается собственно музыкальный процесс (выбор тех или иных звуков в развитии пьесы); это отдается на волю художественной фантазии композитора. И в дальнейшем Мессиа́н не стал адептом сериализма — в своих последующих произведениях он отнюдь не стремился «засериализовать» все музыкальные параметры и процессы. Использование отдельных элементов сериальной техники у Мессиа́на всегда будет подчинено определенной художественной задаче, поставленной в каждом конкретном сочинении.

\*

После «Ритмических этюдов»<sup>11</sup> Мессиа́н создает два органичных сочинения — Мессу Троицына дня (1950) и «Органную книгу» (1951), которые выделяются в этом «экспериментальном» периоде во многих отношениях (в том числе и в художественном).

С одной стороны, они развивают новые идеи композитора в области организации музыкального материала, с другой — синтезируют большую часть всякого рода технологических нововведений, «добытых» Мессиа́ном в предшествующей музыке, в том числе и в ранней. Вот, напри-

<sup>10</sup> Подробный анализ «Структур» можно найти в книге Ц. Когутка (19, с. 167—176).

<sup>11</sup> В третьем этюде — «Ритмические невмы» — Мессиа́н расшифровывает и развивает ритмические закономерности григорианского пения — здесь необходим специальный анализ, основанный на редком нотном материале католического plain-chant. Невмы — короткие мелизматические мелодические группы григорианского хора.

мер, что можно встретить во II части Мессы: три индийских ритма *deçî-tâlas*; «ритмические персонажи»; пермутации пяти хроматических длительностей; три лада ограниченных транспозиций; тему в увеличении; тему, использующую григорианские невмы; мелодии птичьего пения; гармонии лада 3 ограниченных транспозиций (см. 53, с. 38).

В «Органной книге» синтез распространяется еще и на образную сферу — рационалистичность «Книги» не мешает композитору давать ее частям программные заголовки, типичные для Мессиа́на-мистика: III. «Руки бездны», VI. «Глаза на колесах» (правда, есть и более реальные — IV. «Пение птиц»). Но как все же «дискредитируется» его безудержная образная фантазия, подчас с чисто сюрреалистическими видениями, рядом стоящими утилитарными титрами: I. Репризы каждой интерверсии, II. и V. — Пьеса в форме трио, и наконец, VII. Шестьдесят четыре длительности!

Как уже можно догадаться, объявленное «содержание» последней части «Книги» заключается в использовании ритмического ряда из 64 длительностей (в «Острове огня II» — 12, в «Ладе длительностей и интенсивностей» — 24, теперь — 64!). Эти страницы музыки Мессиа́на остаются и по сей день непревзойденной кульминацией его конструктивного мышления. По мнению некоторых специалистов, «Шестьдесят четыре» не поддаются чисто музыкальному анализу. Здесь настолько сложные ритмические процессы, что для их выяснения (равно как и для создания?) необходим специальный математический аппарат, оперирующий числовыми схемами и алгебраическими формулами (не влияние ли это ученика Мессиа́на — композитора, архитектора, математика Я. Ксенакиса, привлекающего для расчетов своей музыки ЭВМ?). Не вдаваясь в подробности такого специфического анализа, сошлемся на французского музыковеда Ж. Мари, проделавшего эту устрашающую работу и пришедшего к выводу, что в основе этого музыкального произведения, которое он даже называет «математическим», лежит «треугольник Паскаля!» (62, с. 79—80, 238).

Конструктивность, выходящая на подобный уровень, возможно, в чем-то перестает быть художественным явлением. Однако Мессиа́н не доходит до «нехудожественного» апогея. Опробовав технологические крайности в своих «лабораторных» произведениях, он возвращается к органичному балансу средств и содержания, конечно, на новом спиральном витке своей эволюции. Его пермутации отказы-

ваются от своей персонификации в «Хронохромии» (как было в «Книге»: I. Репризы каждой интерверсии), хотя по-прежнему композитор скрупулезно объясняет все пермутационные процессы в Строфах и Антистрофах сочинения; а квазисериальность не является «содержанием» «Медитаций на Мистерию св. Троицы» (как было в «Ритмических этюдах»: 2. «Лад длительностей и интенсивностей»), хотя музыкальный язык произведения основан также на жестких конструктивных условиях.

Произведения 1949—1952 гг. открыли новые технические перспективы для развития музыкального языка Мессиаана. Эти открытия не сложились в стройную систему, как это было когда-то в 40-х гг. в стилистическом периоде номер 1. Однако они создали базу для дальнейшего творческого изобретательства Мессиаана. На ее основе в 60-х гг. появились новые значительные достижения композитора — «Хронохромия», «Семь Хайку», «Цвета Града небесного», «И чаю воскрешения мертвых», по праву вставшие в один ряд с лучшими сочинениями прошлых лет. Не последнюю роль в этих творческих удачах играет и то, что композитор не отказывается совсем от своей «первой» техники и стилистики, а вплетает ее элементы в сферу своего нового технологического мышления, — что просматривается даже в самых последних его работах.

В «экспериментальном» периоде осталось упомянуть еще два сочинения. Как бы мимоходом, Мессиаан затрагивает только что нарождающийся вид музыкального творчества — конкретную музыку. Его произведение, написанное вместе с П. Анри, «Тембры-длительности» (1952), явилось одной из первых европейских композиций в данном «жанре». Правда, оно осталось единственным в творчестве самого композитора — «когда-то я сделал одно конкретное сочинение — оно оказалось очень плохим», — с неудовольствием вспоминает Мессиаан (см. 84, с. 211)<sup>12</sup>.

И второе сочинение — «Черный дрозд» для флейты и фортепиано (1951). Зная хотя бы в общих чертах о последующих произведениях композитора — «Пробуждении птиц», «Экзотических птицах», «Каталоге птиц», — вряд ли появление пьесы с таким названием можно назвать случайным, даже если оно рождено в недрах совсем иного творческого этапа. Так же как симметричные группы ладов ограниченных транспозиций, различные периоды творчества Мессиаана соединяются тем же «цепным» способом...

<sup>12</sup> Для интересующихся: партитура этого «плохого» сочинения приводится в книге Ц. Когоутка (19, с. 233).

## ПАНТЕИСТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### Глава девятая

#### «ПРОБУЖДЕНИЕ ПТИЦ»

«**В** часы уныния, когда я особенно ясно осознаю всю бессмысленность своего существования, когда звуки всякой музыки кажутся мне беспомощными..., я вспоминаю истинное лицо музыки, забытое в лесах, полях, горах или на морском побережье — пение птиц. Именно в этом заключается для меня музыка, музыка естественная, безымянная, существующая для удовольствия, для того, чтобы встречать восход солнца, очаровывать возлюбленную, развеивать усталость, — прощаясь с отрезком жизни в момент, когда кончается день и наступает вечер...» (см. 51, с. 100).

Религиозная и экзотическая сферы творчества Мессиа-на, предшествовавшие «периоду пантеизма» (50-е гг.), вы-звали к жизни ряд значительных и примечательных про-изведений композитора. Но если во французской музыке недавнего прошлого сочинения с религиозной тематикой не представляют особой редкости (Франк, Дюпре, Пуленк), а экзотические мотивы привлекали далеко не одного Мес-сиана (Мийо, Жоливе, Лушер), то в столь необычном изображении природы — звуками птичьего пения — Мессиа-н явился первооткрывателем: «композиторы забыли о птицах», — говорит он (см. 84, с. 117). Пантеизм Мессиа-на — это удивительный и неведомый доньше звуковой мир птиц, воплощенный его щедрой и неистощимой фантазией.

Пантеистические воззрения Мессиа-на своими корнями уходят в старую Францию далеких времен — можно вспом-нить много самых различных музыкальных произведений французских композиторов, посвященных птицам и их пе-нию. Это хоровые *chansons* Жаннекена — «Жаворонок» и «Пение птиц», пьесы для клавирина Куперена — «Печаль-ные малиновки» и «Потревоженные коноплянки», Дакена — «Кукушка» и «Ласточка», Рамо — «Перекличка пер-натых», Дандрие — «Птичий гомон» и целая сюита «Пти-чий концерт». Поэтому появление «птичьих» опусов Мес-сиана можно считать исторически подготовленным. Но от-ношение композитора к этой сфере образов, ее трактов-ка — качественно отличны и представляют совсем новый этап в эстетическом освоении природы. (Мессиа-н даже за-являет, что Куперен, если судить по его «Соловью в пору

любви», по-видимому, никогда не слышал настоящего пения соловья, — см. 84, с. 117.)

Не только образное увлечение «птичьей тематикой» связывает новооткрытый остров музыки Мессиана с материком французской национальной культуры. Стилистические истоки мессриановской «музыки игры», по-видимому, можно увидеть и в одном из главных художественных импульсов французской музыки — эстетизме, — искусстве игры форм, искусстве рафинированных красок, искусстве сдержанных эмоциональных состояний. В самом деле, разве искусная орнаментика Куперена, превратившаяся в настоящую константу музыкальной ткани его произведений, не претворилась в дальнейшем в арабесках Дебюсси, игре звуков «Фейерверка» или «Острова радости», — и не продолжилась ли эта линия в птичьих фиоритурах «Пробуждения птиц»?

Долгие часы проводил Мессиан в лесу, в горах, на реке, слушая и запоминая птичьи трели и рулады, беря «уроки у маленьких учителей» (см. 43, с. 309). Первые записи им были сделаны еще в 14-летнем возрасте в районе Об (Aube), куда он приезжал после консерваторских занятий на каникулы. Впоследствии он специально совершал многочисленные путешествия в различные области Франции; в некоторых его сопровождали опытные орнитологи — Жак Деламен и Жак Пено. С их помощью Мессиапу удалось систематизировать свои музыкальные наблюдения, классифицировать птиц по их музыкальным данным: пение каждой птицы имеет свою особую звуковую характеристику, свои мелодические контуры, свои ритмические интонации, индивидуальную технику импровизации. Глубокое и серьезное изучение птичьего «фольклора» позволило композитору сделать интересное открытие: оказывается, птичье пение имеет не только смысловое, жизненное назначение — предупреждение об опасности, охрана территории и гнезда, «любовные игры», но и существует само по себе, без определенной цели. По мнению Мессиапа, самыми красивыми песнями птиц являются именно эти (см. 84, с. 97), выходящие за рамки биологических потребностей, — и не здесь ли следует искать главный эстетический импульс мессриановского птичьего стиля? Ведь птицы представляются не только исполнителями, они «творят», воплощая инстинктивное чувство прекрасного: «В артистической иерархии птицы, наверно, являются самыми великими музыкантами на нашей планете» (см. 84, с. 95). Мессиан вспоминает особенно одаренного певчего дрозда в горах Юры, чье пение он называет «совершенно гениальным», причем пел

дрозд в те моменты, когда заход солнца представлял наиболее эффектную красочную картину, в иных же случаях, когда цвета составляли менее красивую гамму или заход оказывался непродолжительным, он либо молчал, либо пел не так интересно (см. 84, с. 97). Неудивительно, что Мессиян антропоморфно наделяет птиц различными чувствами и эмоциями: он убежден, что пение совы может быть «мрачным и печальным», каменка в своих фиоритурах «отражает радость синего моря», а утреннее пение воробья он называет «гимном рассвету»:

Техника (т. II, пример 119)

66 *Modéré*

The musical score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Modéré'. The first measure is marked *sf*. The second staff contains a long slur over a series of notes, with dynamics *f*, *sfz*, and *ff*. The third staff starts with *ff* and ends with *p*. The fourth staff begins with *mf* and has *ff* markings. The fifth staff starts with *f* and ends with *sfz*. The sixth staff begins with *p* and ends with *fff* and *ffff* markings.

Натуральная «рабочая» запись пения воробья, не завершившаяся воплощением в каком-либо из произведений.

Конечно, такой гиперболизированно-восторженный пантеизм Мессиана не мог не отразиться в творчестве. Птичье пение открыло новый музыкальный материал, композитора увлекла идея интерпретаций птичьего искусства средствами инструментальной музыки, которая раскрывает богатейшие возможности в бесконечном разнообразии тембров, ритмов, мелодических формул, агогических оттенков. О своем намерении использовать птичье пение в музыке Мессиаан высказался еще в 1944 г.: «Поль Дюка часто говорил: „Слушайте птиц, они великие мастера“.— Признаюсь, что не дожидаясь этого совета, я восхищался, анализировал и записывал пение птиц. Одновременное пение нескольких птиц рождает превосходное сочетание смешанных ритмических педалей. Мелодические линии птичьего пения, особенно черных дроздов, превосходят воображение человеческой фантазии... И хотя это будет смешным, рабским подражанием природе, я собираюсь создать... мелодии птичьего характера, которые будут измененным копированием и неточным воспроизведением града трелей наших маленьких слуг духовной радости» (74, с. 27).

•

Основные произведения Мессиаана, характеризующие период обращения к птицам, относятся к 50-м гг. Это новый этап, но подготовленный и закономерный. Формирование птичьего стиля происходило постепенно и органически родилось из предшествующего, где уже в ранних сочинениях его элементы вплетались в язык и образы. Заметим, что отмеченные Мессиааном стилистические особенности птичьего пения<sup>1</sup> — использование кварт и тритонов, сложные ритмические формулы, строфичность музыкального материала, тембровая динамика — все это уже было характерно в той или иной степени для музыки Мессиаана 30—40-х гг.; так что обращение к птицам имеет еще и внутреннее обоснование. По-видимому, пение птиц было не внешним импульсом, счастливо подтолкнувшим фантазию композитора, ищущего всегда новое и необычное. Пение птиц, его воплощение в музыку стало естественным результатом, к которому постепенно, долгие годы вела эволюция индивидуальности композитора и «программа» которой была заложена еще задолго до конкретной идеи обращения к птицам, их пению.

<sup>1</sup> Этому посвящена четвертая глава книги К. Самюэля (см. 84, с. 95—118), фрагменты главы опубликованы в русском переводе (см. 39).

Первым примером использования «птичьей тематики» может служить «Квартет на конец времени» (1941). Всю его I часть пронизывают интонации пения черного дрозда и соловья (скрипка и кларнет). Развитие музыкального материала на протяжении всей пьесы осуществляется главным образом повторами одних и тех же мелодических фигур. Здесь еще нет дифференцированной развитой интонации индивидуализированного птичьего голоса. Об этом же говорит и III часть, озаглавленная «Бездна птиц», написанная для одного солирующего кларнета и лишь в обобщенном виде вызывающая аналогию с характерными особенностями подлинного «языка» птиц — разнообразием тембровых регистров, огромной шкалой динамических оттенков, фрагментарным членением мелодических фраз и построений.

В V части «Образов слова Аминь» (1943) — «Аминь ангелов, святых, пения птиц» — богатые возможности фортепианного дуэта подсказали Мессияну картину большого птичьего праздника. Голоса птиц, столь непохожие друг на друга, выступают совместно, контрапунктируют ритмическими и мелодическими педалями. Максимально правдоподобную имитацию реальных голосов птиц композитор ищет в самых высоких регистрах фортепиано (хотя даже последние его клавиши являются только средним частотным уровнем птичьих звуков).

В Предисловии к «Двадцати взглядам на младенца Иисуса» (1944) Мессиян называет 8 птиц, пение которых отдельными интонациями вкраплено в произведение. В основном, птичьи возгласы сконцентрированы в 8-й пьесе — «Взгляд небес», но характеристики их голосов еще не всегда достаточно индивидуальны, развитие подчас слишком элементарно, фортепианная фактура не находит соответствующей птичьему пению выразительности, и лишь некоторые фрагменты могут служить отдаленным прообразом будущего «Каталога птиц».

Предвосхищение «стиля пернатых» было намечено и в «Турангалиле» (1946—1948) — большой симфонии любви и природы. Многоголосый хор птичьих криков и возгласов показан здесь общей массой, где как бы разноцветные оперения слились в одно живописное полотно со множеством различных оттенков — не случайно композитор не дифференцирует пение птиц: в лучшем случае он ставит ремарку «как пение птиц». Здесь птичьи образы еще не являются основными в раскрытии содержания и концепции сочинения. Они представляют собой лишь орнамент, расцвечивающий и оживляющий музыкальный текст, на фоне кото-



рого происходит действие<sup>2</sup>. Но, несмотря на это, некоторые страницы «Турангалилы» стилистически и образно приближаются к последующим партитурам Мессиа́на — например, «Пробуждению птиц», где уже, по утверждению автора, «нет ничего, кроме пения птиц: все услышано в лесу и абсолютно подлинно» (72).

Такой качественно новый подход Мессиа́на к образам птиц намечается в небольшой пьесе для флейты и фортепиано «Черный дрозд» (1951). На протяжении последующих семи лет композитор ограничивается в сочинениях исключительно сферой природы, причем птицы доминируют: «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Каталог птиц». Из декоративного элемента птичье пение становится «главным действующим лицом», и теперь ему посвящаются целые произведения.

\*

Партитура «Пробуждения птиц» для фортепиано соло и оркестра — с первоначальным подзаголовком «Весна» — была написана в 1953 г. Первое исполнение произведения состоялось на музыкальном фестивале в Донауэшингене 11 октября (оркестр под управлением Ганса Розбауда, солистка Ивони Лорио), французская премьера — 18 декабря того же года в парижском Обществе концертов (дирижер Морис Ле Ру).

Конечно, самая яркая особенность этого сочинения — в тематизме («... нет ничего, кроме пения птиц ...»). Мессиа́ну действительно удалось передать наиболее характерные черты птичьего пения: повторность одних и тех же мелодических формул, фрагментарное членение мелодических фраз, изменчивую и прихотливую ритмику, разнообразие динамических оттенков и нюансов, фактуру интонационной мелодизматики.

Выбирая для «Пробуждения птиц» птичьи песни, Мессиа́н стремился выделить разные аспекты их характерности. Здесь присутствует и абсолютно точная повторность — камышовка поет на протяжении всего произведения одну и ту же песню:

<sup>2</sup> Дополним этот список несколькими другими произведениями, которые также расцветаются инкрустациями птичьих песен — укажем на виртуозные фортепианные каденции второй песни «Ярави» (1945 — «Привет тебе, зеленая голубка»), отметим неведомую птицу папуасского архипелага в «Острове огня I» (1950), птичьи арабески Мессы Троицына дня (1950, IV. «Птицы и источники») и «Органной книги» (1950, IV. «Пение птиц»).

*Modéré*      Пробуждение птиц

67    Bouscarle

1<sup>ie</sup> Cl. *Mib*

*ff* (*un peu irrité*)

С другой стороны, зарянка (малиновка), известная своей щедрой мелодической изобретательностью, никогда не повторяет ни одного своего колена:

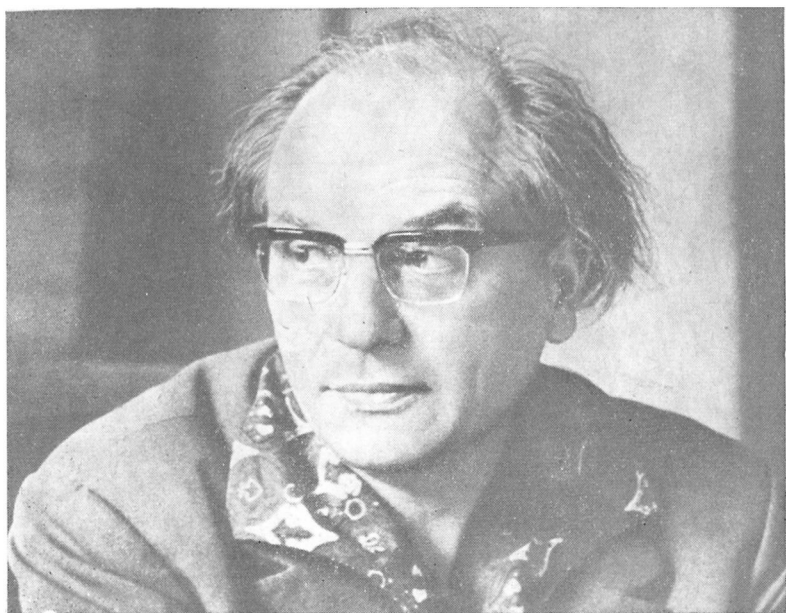
[*Très modéré*]      Пробуждение птиц

68    8

Piano solo

Rouge-gorge *pp*

*non legato*

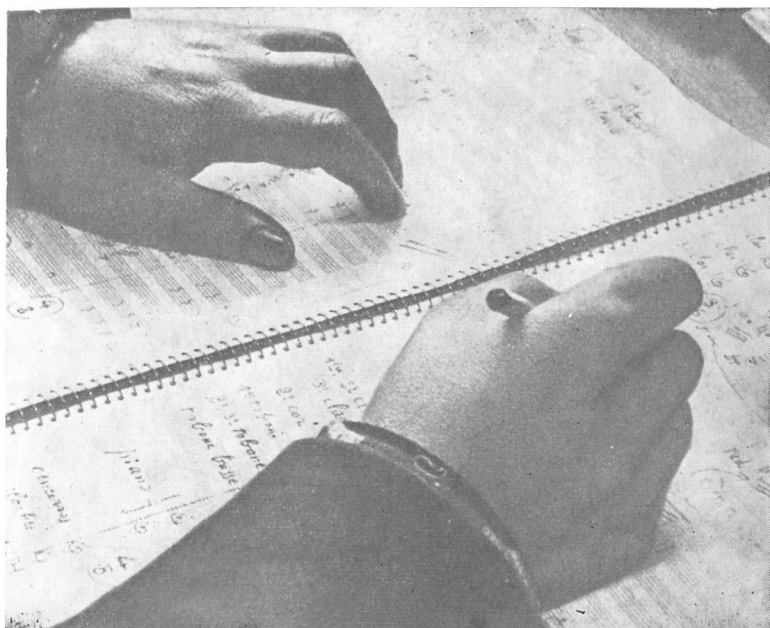


В год 70-летнего юбилея (1978)



Лето — основной «рабочий» сезон композитора  
(70-е годы)

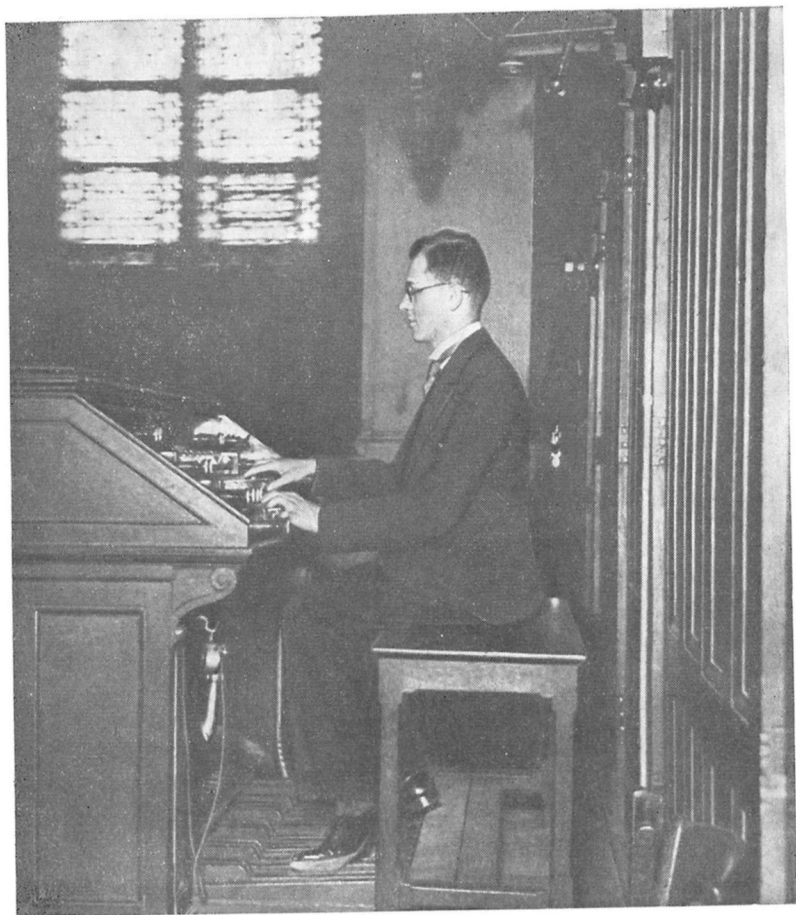
МЕССИАН ЗА РАБОТОЙ



Корректра рукописи «Цветов Града небесного» (1964)

Работа над органным сочинением (70-е годы)





Начало органной исполнительской деятельности в соборе св. Троицы  
(1931)

МЕССИАН-ИСПОЛНИТЕЛЬ



С Ивонн Лорио на премьере  
«Visions de l'Amen» для двух фортепиано (1943)

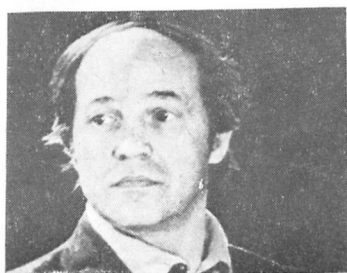


Класс анализа и композиции  
в Парижской консерватории (60-е годы)

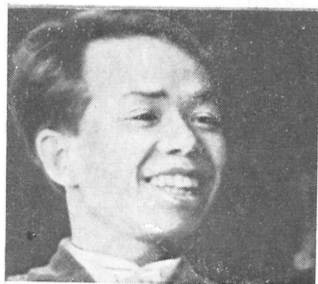
МЕССИАН И ЕГО УЧЕНИКИ



Яннис Ксенакис



Пьер Булез



Нгуен Тхиен Дао



Карлхейнц Штокхаузен



Жиль Трамбли



Поль Мефано



Дирижер симфонического оркестра Сейджи Одзава

МЕССИАН С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ  
«ТУРАНГАЛИЛЫ» (1968)



На репетиции

Ивонн Лорио — исполнитель партии солирующего фортепиано





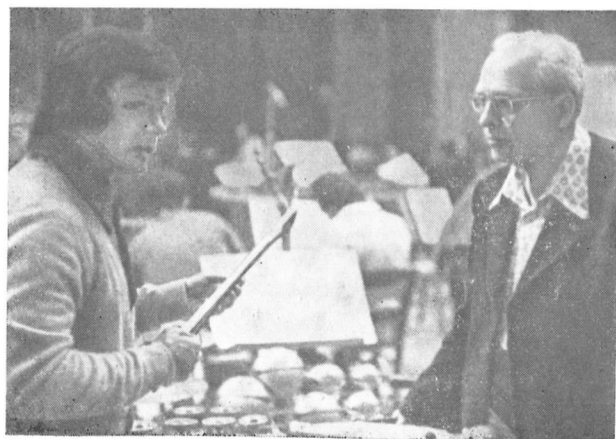
Дирижер ансамбля «Ars Nova» Маринус Констан



МЕССИАН С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
«ИЗ УЩЕЛИЙ К ЗВЕЗДАМ...» (1977)



На репетициях





С Ивонн Лорио, Рафаэлом Кубеликом и Маринусом Вурбергом  
в г. Мюнхене после репетиции «Преображения» (1971)

МЕССИАН С МУЗЫКАНТАМИ



С Карлхайнцем Штокхаузенем на фестивале в г. Метце (1974)

С Пьером Булезом после репетиции «Et exspecto» (1977)



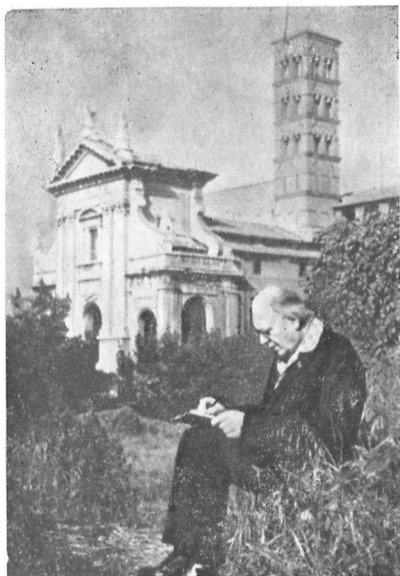


Создается фортепианное сочинение  
«Садовая славка» (1970)

МЕССИАН И ПТИЦЫ



В окрестностях Рима  
пост черный дрозд (1970)



Ивонн Лорио записывает натуральный голос жаворонка (1978)





В год 70-летнего юбилея (1978)

Пение черного дрозда примечательно ритмическим разнообразием, «более богатым, — по мнению композитора, — нежели наши греческие и индийские ритмы» (см. 84, с. 116):

Пробуждение птиц

69 [Un peu vif]  
Merle noir

*pp*

*p*

*ppp*

Разнообразие птичьего пения, различия птичьих «индивидуальностей» для Мессиана оказываются настолько емкими, что он совсем не использует какого-либо иного материала<sup>3</sup>. Композитор даже надеется, что слушатель будет легко узнавать пение разных птиц: «Это черный дрозд! Это певчий дрозд! Это соловей! — так же, как, слушая классическую музыку, вы говорите: Это Моцарт! Это Дебюсси! Это Берлиоз!» (см. 84, с. 99).

Музыкальная ткань «Пробуждения птиц» как по горизонтали, так и по вертикали оказывается сплетенной из множества мельчайших мотивов, фраз, выкриков и возгласов птиц, пение каждой из которых имеет свои собственные ритмические, мелодические, динамические стереотипы и отличительные структурные закономерности.

Состав оркестра в «Пробуждении птиц» сравнительно традиционен<sup>4</sup> и напоминает парный симфонический с не-

<sup>3</sup> Последующие птицы произведения Мессиаен решает по-другому: в «Экзотических птицах» он привлекает большую группу ударных, контрапунктирующих общему хору птиц инородными греческими ритмами, а в «Каталоге птиц» существует целая детально разработанная система соотношений «птичьего» и «нептичьего» материала.

<sup>4</sup> В отличие от других более поздних произведений, например «Семи Хайку», где композитор использует 11 деревянных духовых инструментов, одну трубу и один тромбон, большое количество ударных, фортепиано соло и всего 8 скрипок; а в «И чаю воскресения» — 18 деревянных духовых, 16 медных и целый оркестр из металлических ударных инструментов, вовсе исключая струнную группу.

сколько разросшейся группой деревянных духовых инструментов: малая флейта, 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, малый кларнет, 2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота; 2 валторны, 2 трубы; 4 китайские коробочки, тарелка, деревянный брусок, тамтам, челеста, ксилофон, колокольчики; фортепиано соло; по 8 первых скрипок, вторых, альтов и виолончелей, 6 контрабасов.

Но несмотря на довольно стандартные, классические соотношения оркестровых групп, трактовка Мессианом выразительных возможностей оркестра резко отличается от традиционной. По замыслу композитора, в произведении должно быть много высоких звуков, имитирующих птичье пение, — отсюда преобладание звучаний инструментов с высокой тесситурой — деревянных, клавишных, ударных, струнных, а также отсутствие сильных низких инструментов, таких, как контрафагот, тромбона и туба, литавры, большой барабан. Даже беглое знакомство с партитурой удивляет тем, что она почти вся написана в скрипичном ключе — Мессиаан довольно редко прибегает к звучаниям низких регистров: фаготы и контрабасы, в основном, молчат, а тамтам во всем сочинении вступает лишь два раза, и притом оба раза ррр. Удивительное своеобразие сочинения заключается в том, что вся музыкальная ткань оказывается сдвинутой в высокие и высшие регистры (в изобилии встречается в партитуре знак верхнего переноса на октаву и даже на две октавы), причем эта ткань иной раз предельно густая и плотная: почти постоянно играют деревянные духовые и клавишные инструменты, которым контрапунктируют струнные *divisi* (порой до 20 партий).

Английский исследователь Т. Холд, анализируя птичье пение, пришел к выводу, что имитировать его средствами инструментальной музыки возможно лишь «ограниченной частью симфонического оркестра, состоящей почти сплошь из флейт и пикколо» (52, с. 115). Мессиаан формировал свой состав оркестра, учитывая данное обстоятельство, но с известными коррективами, намного обогащающими художественное воплощение идеи произведения. И критериями в этом вопросе для композитора служили не только различные возможности инструментов и способности имитации птичьего тембра. Мессиаан заранее продумывал и определял функции инструментов — в соответствии со своими планами трактовки инструментальной ткани.

Так, просмотрев партитуру, можно легко объяснить, например, почему композитор использовал такую ровную струнную группу: все партии из 8 инструментов (6 только у контрабасов). Первым скрипкам поручены индивидуаль-

ные птичьи голоса — они выступают либо с самостоятельными партиями, либо солируют парами (по 2 в унисон); половина вторых скрипок и половина альтов выполняют функцию «резонанса» иволги, остальные скрипки и альты (тоже по 4) — «резонанс» певчего дрозда; всем виолончелям поручен основной мелодический голос иволги. Практически этим и ограничивается использование струнных инструментов в произведении.

В «Пробуждении птиц» разыгрывается целый концерт из жизни птичьего царства. Он охватывает промежуток времени от полуночи до полудня — картину долгого и шумного пробуждения пернатых обитателей леса. Партитуре предпосылается подробная программа, в которой представлены 38 птиц Франции (на предыдущей странице автор на пяти языках предлагает ознакомиться с этими птицами<sup>5</sup>):

«Полночь. Пение соловья образует вступительную каденцию фортепиано. Два других соловья вступают в состязание с первым (также фортепиано).

Долгая тишина. Звучат несколько ночных голосов: домовый сыч (1-я скрипка), вертишейка (фортепиано), широкохвостая камышовка (малый кларнет), лесной жаворонок (малая флейта), козодой (струнные).

Новое пение соловья (флейта, кларнет и фортепиано).

Четыре часа утра. Рассвет. Пробуждение птиц: пересмешник, крик удода, певчий дрозд (труба, деревянные духовые с резонансом струнных). Постепенно развертывается большое tutti. Последовательно вступают голоса зарянки (фортепиано), черного дрозда (1-я скрипка), садовой горихвостки (ксилофон), кукушки, зяблика, теньковки, черной вороны, удода, сороки. Над общим гомоном доминируют иволга (валторны и виолончели с резонансом скрипок и альтов) и певчий дрозд (труба, деревянные духовые с резонансом струнных). Четыре черных дрозда (4 флейты) и две зарянки (колокольчики и челеста) дополняют этот многоголосый хор.

С восходом солнца все внезапно замолкает.» (73).

Характерный для французской музыки принцип программности Мессиаан доводит в этом произведении, пожалуй, до самого крайнего выражения. Программа выступает здесь не только в виде литературной прамбулы, но и

<sup>5</sup> Все переводы названий птиц с французского языка на русский сделаны через латынь с помощью последнего из вышедших в нашей стране справочника А. Ивазова «Каталог птиц СССР» (15). Поскольку в отечественной орнитологии отсутствует мировой справочник птиц, названия птиц, не встречающихся на территории Советского Союза, либо переведены с помощью других языков (по изд.: Peters S. L. Check-list of Birds of the World — 79), либо даны по общему названию семейства (в соответствии с «Систематикой птиц» Н. Карташова — 18), а в некоторых случаях оставлены на языках оригиналов.

дублируется непосредственно в нотах: при вступлении каждого инструмента помимо многочисленных ремарок ставится название птицы, которую он изображает, а иногда пишутся и некие фонетические слогосочетания, «помогающие музыкантам, — по мысли автора, — найти нужную атаку и желаемый характер звучания» (72).

Пробуждение птиц

Un peu vif  
70<sup>a</sup>  
Pinson (l-si, l-si) *tr.* (vo - t-dja)

*v*on solo  
*p* *cresc.* *f*

Пробуждение птиц

Très modéré (♩=84) (autoritaire et incantatoire)  
Grive musicienne  
70<sup>b</sup> (é-di-di, é-di-di, ti-to, ti-to, ti-to, tou-hitte)

2 Hlb. *f*  
2 Clar. Sib. *f*  
1<sup>re</sup> Trp. Ut *f*  
2<sup>ds</sup> Violons (5, 6, 7, 8) *pp*  
Altos (5, 6, 7, 8) *pp*

Пробуждение птиц

Très vif (♩=100) Très modéré (♩=84) Très vif (♩=100)  
(kouaa, kré-hé, kré-hé, kré, kouaa, era)

Piano Solo  
*ff* *p* *ff* *f sec*  
Corneille noire  
ad. \*

Для большей эффективности воплощения программы Мессиа́н рекомендует пианисту, в партии которого имитируется значительное количество голосов певчих птиц, совершить даже «несколько утренних прогулок в весенний лес, чтобы услышать живые примеры для подражания» (72).

Оставляя пока в стороне эстетическую проблему критики мессиа́новского «натурализма», отметим, что все же подобная «натуралистическая» программа, несмотря на свою односторонность и ограниченность, весьма существенно (а в некоторых моментах и плодотворно) отразилась на музыкальном языке произведения, сформировала некоторые принципы драматургии, воплотилась в определенную и необычную музыкально-образную сферу, продиктовала французскому композитору оригинальное решение музыкальной формы.

Точное следование музыки за такой довольно свободной и непосредственно развивающейся программой создает кажущуюся импровизационность формы. Этому же способствует и то, что Мессиа́н стремится к максимальной «достоверности» картины пробуждения птиц и потому игнорирует распространенные и привычные приемы композиторской техники.

В «Пробуждении птиц» нет обычных экспозиционных структур тематического развития, контрастных сопоставлений, функциональных гармонических соподчинений, не говоря уж о симфонизме как традиционном принципе драматургического мышления.

При более внимательном анализе произведения структурная «спонтанность» оказывается ловко сконструированной иллюзией.

Элементами системы, ведущей процесс формирования, здесь служит не тематизм или образность (поскольку тематизм весь разноплановый, а образность вся одноплановая), но контрастные противопоставления солиста и оркестра, функциональные соподчинения разрежения и концентрации пластов музыкальной ткани. С этой позиции произведение достаточно строго оформлено и воплощает очень стройную архитектурную концентричность. Для слухового же восприятия она завуалирована шестью фортепианными каденциями-рефренами, затейливо прерывающими логически ясное арочное развитие «основного» содержания — программного и музыкального, и временными сокращениями оркестровых зеркальных параллелизмов. Все это наглядно отражается в предлагаемой читателю схеме:

## СХЕМА 6

Рассветный хор цц. 17—28

<p>Каденция: зарянка</p> <p>Раннее утро 2 цц. 7—16</p> <p>Каденция: серая славка</p> <p>Раннее утро 1 цц. 3—6</p> <p>Каденция: соловей</p>	<p>Каденция: черноголовая славка</p> <p>Позднее утро 1 цц. 29—34</p> <p>Каденция: черный дрозд</p> <p>Позднее утро 2 цц. 35—39</p> <p>Каденция: различные птицы</p> <p style="text-align: right;">Кода</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Указания же автора относительно четырехчастности произведения (полночь — рассвет — восход солнца — полдень) характеризуют скорее внешнюю компоновку программы, нежели внутреннее действие музыкальной структуры.

Изложение музыкального материала в произведении ограничивается несколькими типами. Наиболее распространен самый простейший прием: воспроизведение голоса какой-либо птицы поручается одному инструменту или двум однородным в унисон (например, жаворонок — малой флейте, ц. 3, зарянка — двум скрипкам, ц. 20). Реже встречается особый вид унисона — «аккордово-эквиритмический», где каждый звук мелодического движения подкрепляется определенным аккордовым комплексом — так, например, композитор воспроизводит тембр голоса вертишейки (ц. 3), козодоя (ц. 4) или крик удода:

Пробуждение птиц

71 14 Très vif (♩=100)

1<sup>er</sup>.

*p* (timbre désagréable)



Самое интересное фактурное нововведение Мессиа́на, названное им «эффектом резонанса», заключается в том, что к основному мелодическому голосу добавляются дополнительные звуки, создающие впечатление обертоновых призвуков (наподобие органных микстур). Такой богатый тембровый аккорд может прорезать ткань любой насыщенности, и поэтому не случайно Мессиа́н отдал эту свою находку птицам, «доминирующим над общим гомоном» — иволге и певчому дрозду (см. в примере 72 партии валторн + 1—4 вторых скрипок + 1—4 альтов; или, партии труб + 5—8 вторых скрипок + 5—8 альтов).

После тщательной разработки вышеназванных основных элементов фактуры Мессиа́ну осталось лишь собрать их воедино. Для этого он воспользовался методом полифонии. Оркестровая фактура произведения строится на различных полифонических комбинациях составляющих ее элементов — от одноголосных соло и камерных ансамблей до многоголосных тутти, имеющих в своем вертикальном комплексе свыше 30-ти различных партий. Такая композиционная техника, основанная на постоянной повторности отдельных элементов музыкальной ткани (с различными интервалами вступлений), либо на их комбинаторике или вариантности, приближается к алеаторической<sup>6</sup>, особенно в центральном разделе (см. пример 72).

«Алеафактура» «Пробуждения птиц» рождена, конечно, отнюдь не чисто техническим интересом композитора к необычности звучания — это логическое следствие воплощения данного замысла: птицы ведь никогда не поют ансамблями, каждая занята лишь своей собственной импровизацией и настоящий птичий гомон абсолютно лишен какого-либо организующего начала. Правда, Мессиа́н не решился даже в «рассветном хоре» (ц. 17—28) на полную «эмансипацию» птичьих трелей<sup>7</sup> — он не ушел от общего размера (поскольку тембры некоторых птиц имитируются «блоками» из нескольких инструментов и требуют синхронной

<sup>6</sup> Напомним, что первые произведения, возвестившие начало алеаторической «эры», появились только с 1956 г. (Klavierstück XI К. Штокхаузена и Третья соната для фортепиано П. Булеза).

<sup>7</sup> Более радикально Мессиа́н поступает в «Хронохромии». VI часть — «Эпод» — представляет собой абсолютно свободный контрапункт солирующих струнных инструментов, изображающих пение 18-ти различных птиц и лишь графика партитурной записи (размер 4/8) не позволяет назвать этот эпизод полностью алеаторическим; кстати, и по комментарию автора, здесь «нет ни одного похожего контрапункта или ритма, нет гармонического контроля, и сбившийся оркестрант не сможет исправиться, поскольку он слышит вокруг себя один только беспорядочный гомон...» (см. 84, с. 155).

Третье действие

[ 2. Ch. des Vif (♩ = 116) ]

Fl. 1<sup>re</sup> Fl. 2<sup>e</sup> Fl. 3<sup>e</sup> Cl. en Sol. Clar. en Fa Clar. en Si<sup>b</sup> Cl. basse en Si<sup>b</sup> 2 Tromp. en Fa 2 Trombones Violoncelles Xylophone Timbales Piano solo 1<sup>er</sup> Violoncelles 2<sup>e</sup> Violoncelles 1<sup>er</sup> Violons 2<sup>e</sup> Violons Alto en Sol Alto en Fa Contrebasses

Chœur d'hommes  
Chœur de femmes  
Soprano  
Mezzo-soprano  
Ténor  
Basse  
Soprano  
Mezzo-soprano  
Ténor  
Basse  
Soprano  
Mezzo-soprano  
Ténor  
Basse  
Soprano  
Mezzo-soprano  
Ténor  
Basse  
Soprano  
Mezzo-soprano  
Ténor  
Basse

игры) и расставил опорные точки в виде кантуса фирмуса неоднократно вступлениями иволги и певчего дрозда.

Видимо, условности художественного произведения не позволили Мессияну выйти к абсолютному «натурализму»

и, вопреки утверждениям автора, создали только иллюзию природного феномена, что, кстати, и представляется наиболее ценным в произведении. Ведущую роль в конструировании этой «иллюзии» сыграла найденная фактура. Несомненно, порождение подобной фактуры возможно лишь в оркестре — сам замысел произведения уже предусматривал исключительно оркестровую версию.

Естественно, что в произведении, воплощающем музыкальную транскрипцию птичьего пения, инструментальный тембр выступает в качестве основного «посредника» между подлинными птичьими звуками и их музыкальными эквивалентами. Мессияну представляется важным указать инструментальное амплуа каждой птицы даже во вступительной программе.

Для передачи тембра голоса птицы композитор, как уже было отмечено, пользуется не только чистыми оркестровыми тембрами или унисонами (иногда довольно оригинальными, например, иволга — 2 валторны и 8 виолончелей), но и более сложными средствами — аккордовыми унисонами и резонансами. Он разнообразно варьирует всевозможные способы «взаимоотношений» инструментальных тембров и птичьих голосов. В одних случаях тембр какого-либо инструмента может изображать различных птиц (челеста — черный дрозд, зарянка, славка). В других — он закрепляется в качестве лейттембра за голосом определенной птицы, неизменно для каждого ее появления (бас-кларнет — сорока, малый кларнет — камышовка, китайские коробочки — кукушка). Иногда какой-либо инструмент может выполнять различные функции — кларнет, например, входит в «группу» певчего дрозда, но еще выступает и как солист — соловей, зарянка, черный дрозд. В то же время птицы одного наименования могут предписываться различным инструментам (черный дрозд — флейте, малой флейте, кларнету, скрипкам).

В соответствии с поставленной задачей в «Пробуждении птиц» Мессиян не выходит за пределы подражательности в вопросах тембра, поэтому его «игра тембров» не несет на себе какой-либо драматургической функции. Концентрация тембрового напряжения определяется только программным сюжетом, тембровые комплексы оркестровых групп проходят через все сочинение без изменений (сохраняется даже их внутренняя интервальная структура), тембровая архитектура не имеет какой-либо ясно выраженной направленности — все это характерные черты последовательно проведенного принципа статичности в отношении тембрового развития, в результате ограничивше-

гося лишь имитационной характеристикой (в этом также причина и характерологической нейтральности образной сферы).

Позднее Мессиа́н с большей художественной обобщенностью сформулирует принцип тембрового звукоподражания: «Для передачи тембров — необходимы аккорды» (см. 84, с. 113), — объяснит он технику своего фортепианного «Каталога»; а в «Семи Хайку» будет пользоваться уже комбинациями нескольких тембровых групп (см.: VI. «Птицы Каруидзавы», цифры 9—14). Здесь же тембр за немногими исключениями пытается выступить чистой индивидуализированной единицей. Но его изысканная дифференциация ввиду переусложнения партитуры переходит в свою противоположность — чрезмерная индивидуализация тембра поглощается постоянством общего колорита сложной оркестровой консистенции.

Воплощение столь необычного замысла «Пробуждения птиц» поставило перед Мессиа́ном множество проблем, среди которых по своему значению особо выделяется вопрос, связанный с процессом развития произведения в целом. Но поскольку композитор чрезвычайно тщательно разработал все составные компоненты музыкальной ткани, определил точные принципы фактурной техники, обосновал функции тембра, установил специфический метод алеапольфонии — одним словом, отработал все «условия игры», — создание собственно музыкального процесса не представило для него, видимо, особенного труда. Основной принцип драматургии, которому отдал предпочтение Мессиа́н, выглядит удивительно простым и наглядным — пунктуальное следование программе. Программа для композитора явилась ключом, так как уже в ней была установлена «подсказанная природой» временная последовательность пробуждения птичьих голосов и, следовательно, тем самым был решен принцип драматургического процесса.

Простота такого композиционного приема несколько не ощущается неким анахроническим примитивом, а наоборот, создает особую выразительность, заключенную в жесткие рамки определенной системы, которая логично строится от начала до самого конца произведения. (Кстати, вспомним знаменитое «Болеро», которое благодаря своему единственному и сверхпростому драматургическому принципу — развитию посредством тембровой интенсификации — оказалось совершенно уникальным сочинением в истории музыки XX в.!)

Структура музыкальной ткани любого фрагмента сочинения определяется количественными изменениями со-

ставляющих ее компонентов (количеством участвующих птиц). Разрежения и сгущения полифонической фактуры выступают в качестве основных векторов драматургического движения. Их направленность зависит от местоположения в масштабе всего произведения: в основном, его первая часть (до ц. 28) воплощает тенденцию количественного увеличения, вторая — обратную. Это и является фундаментом становления художественного образа, который конструируется столь простыми, но эффективными средствами. Проиллюстрируем сказанное анализом центрального раздела произведения, который наиболее полно воплощает постепенную картину «пробуждения» птиц (см. схему 7)<sup>8</sup>.

Особую роль в драматургии «Пробуждения птиц» играет солирующее фортепиано. Его многочисленные каденции постоянно нарушают последовательный ход событий, оказываются как бы вставными номерами. Эти авторские «комментарии», посвященные наиболее любимым птицам Мессиана, 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.

Фортепианная фактура везде ограничивается, как правило, октавным унисоном. В каденциях Мессиаан стремится максимально разнообразить столь скупое изложение музыкального материала всевозможными штрихами, оттенками, артикуляцией, педализацией и пр. (помимо партитурного варианта фортепианной партии композитор даже издал ее специальную отдельную редакцию). Однако, выступая в ансамблях с другими инструментами, и тем более в тутти, фортепиано никогда не трактуется привилегированным инструментом, а наряду со всеми входит в общую гамму тембрового калейдоскопа.

Конструктивные соотношения фортепианных и оркестровых разделов не исчерпываются только их последовательными противопоставлениями. Мессиаан, крайне заботливо

<sup>8</sup> Однаковым количеством звездочек в схеме отмечены эквиритмические ансамбли, изображающие пение одной птицы. Перевод наименований птиц: Bouscarle — широкохвостая камышовка, Corneille noire — черная ворона, Coucou — кукушка, Grive musicienne — певчий дрозд, Nipre — угод, Lorient — иволга, Merle noir — черный дрозд, Pinson — зяблик, Pouillot véloce — теньковка, Rouge-gorge — зарянка, Rouge-queue de muraille — садовая горихвостка, Pic épeiche — большой пестрый дятел, Pie — сорока, Torcol — вертишейка.

СХЕМА 7

цифры партитуры:	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
1 <sup>re</sup> Fl.							Merle noir . . . . .						
2 <sup>e</sup> Fl.				Merle noir . . . . .									
3 <sup>e</sup> Fl.							Merle noir . . . . .						
1 <sup>re</sup> Htb.							Grive musicienne* . . . . .	Grive .	Grive musicienne* . . . . .				
2 <sup>e</sup> Htb.							Grive musicienne* . . . . .	Grive .	Grive musicienne* . . . . .				
C. angl.											Torcol . . . . .		
1 <sup>re</sup> Cl.							Grive musicienne* . . . . .	Merle .	Grive musicienne* . . . . .				
2 <sup>e</sup> Cl.							Grive musicienne* . . . . .	Rouge-gorge .	Grive musicienne* . . . . .				
Cl. basse							Pic . . . . .						
3 Bons							Corneille	Huppe*** . . . . .					
2 Cors							Loriot** . . . . .						
2 Trp.							Grive musicienne* . . . . .		Grive musicienne* . . . . .				
4 B. chin.							Coucou . . . . .						
W. bl.							Pic épeiche . . . . .						
Célesta				Rouge-gorge . . . . .									
Xylo							Rouge-queue de muraille . . . . .						
Timbres							Rouge-gorge . . . . .						
Piano				Rouge-gorge . . . . .									
	1. }			Merle noir (1)			Rouge-gorge (à 2) . . . . .						
	2. }												
1 <sup>ers</sup> Vons	3. }			Merle noir (à 2) . . . . .									
	4. }												
	5. }						Pinson (à 2) . . . . .						
	6. }												
	7. }						Pouillot véloce (à 2) . . . . .						
	8. }						Loriot** (resonance) . . . . .						
2 <sup>ds</sup> Vons 1 à 4							Loriot** (resonance) . . . . .						
Altos 1 à 4							Grive musicienne* (resonance) . . . . .						
2 <sup>ds</sup> Vons 5 à 8							Grive musicienne* (resonance) . . . . .						
Altos 5 à 8							Loriot** . . . . .						
8 Velles							Huppe*** . . . . .						
6 C. B.													

относящийся к законам структурной логики, прибегает наиболее сильный аргумент своей драматургической концепции к концу произведения. Во всех своих каденциях, кроме финальной, фортепиано изображает пение какой-либо одной птицы (лишь во вступительной — три соловья). Но последняя выделяется тем, что в ней «поют» 16 различных птиц<sup>9</sup> — аналогично «рассветному хору» в оркестровой кульминации, с той лишь разницей, что в оркестре они выступают одновременно (по вертикали), а в каденции — последовательно (по горизонтали). Перекидывается весьма ощутимая арка, которая и подводит итог концертному соревнованию солиста и оркестра — динамика программной структуры замыкается фактором своеобразной повторности.

В отличие от последующих «птичьих» произведений, в стилистике «Пробуждения птиц» очень сильна «подражательная» традиция, столь цветисто инкрустировавшая всю историю французской музыки — от Жаннекена до Равеля. Об этом говорят и уже приводившиеся авторские ремарки над нотами — фонетические сочетания типа *tiko, tiko, tiko* или *tioto, tioto, tioto*. Об этом говорит и фортепианная унисонно-октавная партия, своей аскетической фактурой нарочито подчеркивающая принцип звуковысотного имитирования. Это же показывает и «скрипичная» тесситура всей оркестровой ткани, с преобладанием звучностей группы деревянных духовых инструментов.

Это же подчеркивается и многочисленными высказываниями композитора, в которых идея «подражательности», гиперболически вырастая, трансформируется в понятие натурализма. Обосновывая свои стремления к «подлинности» и «достоверности» воспроизведения звуков природы, Мессиа́н решительно причисляет себя к лагерю композиторов-натуралистов. Но его «воинствующая» приверженность к натурализму в большинстве случаев остается лишь словесной декларацией. Птичье пение создает много объективных трудностей для его «перевода» на язык музыки. Орнитологи уже давно составили длинный список основных звуковых характеристик птичьего языка, многие из которых не могут адекватно транскрибироваться в условиях нашей музыкальной системы (см. 52, с. 114—115). Для примера: птицы поют в высших регистрах, в очень быстрых темпах, метрически крайне нерегулярно, не имеют температуры,

<sup>9</sup> Эта каденция (дц. 39—44) отмечена еще впервые появившейся иной фактурой — аккордами, двухголосными контрапунктами, пассажами квазиглиссандо, разнообразием регистров и др.

стабильности тембра, за редчайшими исключениями не образуют ансамблей и др. Кроме этого звуковые прообразы композитор — как бы он этого ни хотел — воспроизводит опосредствованно, пропуская сквозь призму своего творческого восприятия (вспомним, что записывает птиц Мессиа́н не на магнитофонную пленку, а сразу на нотную бумагу — уже в этой стадии происходит интенсивный процесс творчества!). Поэтому в своих комментариях Мессиа́н формулирует скорее свой специфический «натуралистический» метод, нежели эстетическую платформу (и вряд ли позиция автора представится убедительной, когда речь пойдет о достигнутом результате — противоречивость часто подстерегает Мессиа́на): «Для меня пение птиц... — это звуки и ритмы. К такой музыке — поистине дару природы — не должно примешиваться ничто личное: ни собственные воспоминания, ни переживаемые эмоции... В моей музыке нет места эмоциональным описаниям реальности» (46). Однако, вопреки высказываниям композитора, его восторженный пантеизм отчетливо проступает в «Пробуждении птиц», и хаотично-многосоставная партитура просыпающегося «летающего леса» окрашена ярким мажорным тоном, наполнена широким спектром разнообразных эмоциональных оттенков.

\*

Новые выразительные возможности Мессиа́н находит в «Экзотических птицах» (1956) для фортепиано соло, малого духового оркестра, ксилофона, колокольчиков и ударных. Если в «Пробуждении птиц» композитор воспроизводит птичье пение, основываясь на реально существующей картине рассвета, то в «Экзотических птицах» сюжетная сторона занимает более скромное место, а птичьи голоса собраны почти со всего мира — здесь дружно соседствуют птицы Китая, Малайзии, Северной и Южной Америки, Индии: «воображаемый музей», по образному выражению А. Мальро (см. 84, с. 168). Эти птицы не случайно привлекли Мессиа́на: многое связывает композитора с культурами Азиатского и Американского материков — напомним, что одной из характерных и отличительных черт «Молодой Франции», куда входил Мессиа́н, было исследование и освоение малонзученных культур и природы Азии, Океании, Южной Америки. В «Экзотических птицах» чувствуется стремление Мессиа́на «сплести» столь любимые им сферы образов — птичье пение и экзотику.

Расширение птичьей географии было также продиктовано желанием композитора обновить довольно ограничен-



ную интонационную сферу, уже во многом исчерпанную «Пробуждением птиц». Птицы Америки или Индии, естественно, отличаются от европейских по характеру пения — иные ритмы, мелодика, динамика. Даже у птиц одного вида, живущих в разных ареалах, существуют отличительные «диалекты»<sup>10</sup> — Мессиаи отмечает, что, например, малиновка с Пиренейских гор поет не так, как малиновка родом из Греции, а «языковые» различия камышовок — французской и японской — охватывают все возможные компоненты музыкальной речи (см. 84, с. 104—106; последних можно сравнить по пьесам «La Bouscarle» из «Каталога птиц» и «Птицы Каруидзавы» из «Семи Хайку»).

Но несмотря на специфичность и «экзотичность» природных звуков «Экзотических птиц» музыка в общем не производит впечатления, резко отличного от «Пробуждения птиц», поскольку Мессиаи и здесь остается верен комбинаторной технике.

В двух центральных тютти «Экзотических птиц» с остинатными возгласами солирующего индийского дрозда-Шамы (фортепиано) соревнуются кардинал и дрозд-пустыжник, тетерев-глухарь и каролинский пересмешник и еще масса других птиц.

Та же картина общего птичьего гомона, правда, с характерной особенностью — эти птицы никогда не встречаются вместе в природных условиях (соединенные волей автора, они показывают существенный момент эволюции пантеистического мировоззрения Мессиаи, ведущей к «Каталогу птиц» и далее, где конкретная «достоверная» реальность значительно уступает свои позиции и все больше растворяется в художественных образах, обобщенных творческим вымыслом и фантазией).

Как и в «Пробуждении птиц», в «Экзотических птицах» имеется определенная программа, но здесь она предельно формальна — в ней последовательно указывается появление птиц и обращается внимание на инструментальное решение тембра птицы — какой-либо конкретной «театрализации» музыкального действия Мессиаи не предлагает. В «Пробуждении птиц» четырехчастная форма произведения определяется программой действительного явления (полночь — рассвет — утро — полдень), а в «Экзотических птицах» структурно оформленные разделы с указанием пения определенных птиц «не оправданы» каким-либо общим природным явлением:

<sup>10</sup> Интересный и доказательный материал по этому вопросу приводится в книге А. Мальчевского и др. (26).

«1. Интродукция.

2. Каденция фортепиано (индийская майна и лесной дрозд).

3. Интерлюдия четырех птиц (малайская листовка, балтиморский трупал, китайский лиотрикс и балтиморский пересмешник) у деревянных духовых, колокольчиков и ксилофона.

4. Короткая каденция фортепиано (кардинал).

5. Продолжение интерлюдии четырех птиц (деревянные духовые).

6. Третья каденция фортепиано (кардинал)» и т. д. (53, с. 63).

Всего в произведении 13 разделов, при этом соединительную и скрепляющую функцию несет на себе опять-таки солирующее фортепиано со своими пятью каденциями.

К существенному нововведению можно отнести использование в «Экзотических птицах» «нептичьего» материала — в оркестровых эпизодах ударным инструментам предписываются индийские ритмы — *deçî-t âlas* и карнатские *talas*, а также греческая метрика — стопы Асклепиада, Сафо, Аристофана и др. Эти ритмические строфы имеют свою логику развития (чаще всего повторы и перестановки) и в течение долгого времени держатся обособленно и независимо от остальной музыкальной ткани — пестрого «коллажа» рефренов различных птичьих голосов. Впоследствии, в «Каталоге птиц», Мессиа́н разработает сложную систему соотношений птичьего пения и «нептичьего» музыкального материала, пока же он робко вводит инородные элементы (ударные без определенной высоты звука), не создавая природным птичьим голосам существенной конкуренции ни новыми интонационными комплексами, ни тем более какой-либо отличающейся образной сферой (ритм в «чистом» виде).

Контрастность же создается «портретными» характеристиками птиц — очень разных и неповторимых (видимо, в продуманном подборе солистов заключался один из основных компонентов собственно сочинения музыки). Все они — яркие индивидуальности, и драматургия произведения строится в соревновании их лейттем, в полифонии контрапунктов, в своеобразной борьбе за первенство. В разных разделах на первый план выходят то кардинал (ц. 4), то тетерев-глухарь (ц. 7), то трупал (ц. 10), иной раз и дуэт — дрозд-пустынный и кардинал (ц. 12), сопровождаемые многочисленными претендентами на роль лидера в нескончаемой природной симфонии (см. пример 73).

Постепенно концентрация выступлений всех «персонажей» приводит к кульминационной звучности слепящей яркости, превращающейся в неразложимую на составные части звуковую радугу:

Экзотические птицы

73 [8. Vif (♩=132)]

1<sup>re</sup> Fl. *mf*

2<sup>de</sup> Fl.

1<sup>re</sup> Cl. b. *ff*

2<sup>de</sup> Cl. b. *f*

1<sup>re</sup> Cl. b. *f*

2<sup>de</sup> Cl. b. *f*

Cl. basse *p*

1<sup>re</sup> B<sup>on</sup> *p*

2 Cors en Fa

1 Trp.

Glock.

Xylo.

Piano solo *mf*

W.-bl. *mf*

This page of musical notation features a complex arrangement of staves. The top section consists of eight staves, with the first four being treble clefs and the last four being bass clefs. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). There are also markings for *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The piece is marked with a tempo of *♩ = 120* at the top left. A section of the music is marked with a dashed line and the word *rit.* (ritardando). The bottom section of the page features a grand staff with two staves, with the word *rit.* written below the first staff. The page concludes with a small asterisk *\** at the bottom right.

Вспоминая о предыдущем симфоническом «дивертисменте» — «Пробуждении птиц», мы еще можем с некоторыми оговорками согласиться с автором относительно «абстрактной» радости (вспомним: «в моей музыке нет места эмоциональным описаниям реальности»); но в «Экзотических птицах» контрастность материала создает такую динамику драматургии, а инструментальная виртуозность выплескивает такую энергию, что все это способно породить подлинно эмоциональное переживание радости; не существующую просто, от века в природе, а воспринятую, осознанную и образно-обобщенно переданную человеком-художником. Кстати, как и начало «Экзотических птиц», так, в особенности, и их конец, символизирующие торжественный клет и гвалт огромного птичьего хора, никак нельзя назвать «достоверной реальностью» — вряд ли тридцать два ровных метрических удара оркестрового тутти Мессиаан мог бы услышать в каких-либо тропических лесах или на берегах бесчисленно затерянных островов мирового океана, не говоря уже о родной Франции.

Интересная особенность этого сочинения связана с параллелями, которые композитор проводит между звуком и цветом. Ремарки над партиями валторн сравнивают их звучание с оранжевым оперением дрозда-Шамы, флейта звучит как алая танагра, оркестровое тутти смешивает пение синих, зеленых, красных, фиолетовых птиц. Цветной слух Мессиаана весьма своеобразно проявляется в музыке и в дальнейшем получит еще большее развитие в «Каталоге птиц», «Хронохромии» («Краски времени»), «Цветах Града небесного».

Нельзя не отметить еще одну тенденцию — постепенно в птичьих опусах происходит сокращение инструментального состава: от фортепиано с почти тройным составом оркестра в «Пробуждении птиц» через фортепиано и инструментальный ансамбль в «Экзотических птицах» — к фортепиано соло в «Каталоге птиц». С одной стороны, Мессиаан последовательно проводит дифференциацию музыкальной ткани по голосам, соответствующим определенным видам птиц (партитура «Экзотических птиц» буквально испещрена авторскими пометками с указанием «личностей» птиц); с другой — композитор постепенно уходит от элементарного подражания голосу птицы тембром какого-либо инструмента, пытаясь найти новые, более обобщенные художественные решения воспроизведения птичьего пения.

1956 г. был годом первого исполнения «Экзотических птиц» и в то же время годом начала работы над новым сочинением...

«Птичий стиль», сформировавшийся в «Пробуждении птиц» и «Экзотических птицах», подчинив себе все основные параметры музыкального языка — интонацию, ритм, тембр, динамику, продолжает свое дальнейшее совершенствование в «Каталоге птиц» (1956—1958).

Оркестровая фактура способствует созданию многокрасочного полотна, легко вбирающего в себя звуки многих и многих голосов птиц, как последовательно, так и в одновременности. Фортепиано лишено таких широких возможностей в имитации птичьего пения, — вследствие этого композитор избрал жанр персонифицированных «музыкальных портретов» птиц. «Каталог» состоит из 13-ти пьес (они объединены в 7 тетрадей), каждая из которых носит название определенной птицы: 1. *Le Chocard des Alpes* — альпийская галка; 2. *Le Lorient* — иволга; 3. *Le Merle Bleu* — синий каменный дрозд; 4. *Le Traquet Stapazin* — чернопегая каменка; 5. *La Chouette Hulotte* — серая неясыть; 6. *L'Alouette Lulu* — лесной жаворонок; 7. *La Rousserolle Effarvate* — тростниковая камышовка; 8. *L'Alouette Calandrelle* — малый жаворонок; 9. *La Bouscarle* — широкохвостая камышовка; 10. *Le Merle de Roche* — пестрый каменный дрозд; 11. *La Buse Variable* — канюк; 12. *Le Traquet Rieur* — белохвостая каменка; 13. *Le Courlis Cendré* — большой кроншнеп.

«Персонификация» птиц обусловила иной подход композитора к созданию образных характеристик своих главных «персонажей» — птичье пение, оставаясь доминирующим музыкальным материалом «Каталога», на многих страницах уступает место другим звукам природы. Птицы здесь показаны в естественных природных условиях, поэтому каждая пьеса имеет свою образную сферу, характеризующую определенную местность, погоду, время дня и года, крики птиц-соседей и даже «запахи болот и сосен». Неотступные авторские предисловия (64) рассказывают не только о птицах, но и рисуют серое майское утро, «когда свет луны уступает место слабому свету зари» (10-я пьеса); описывают «морскую симфонию волн, прошедших умереть к подножью утесов» (3-я пьеса); показывают горные пейзажи ледника Мейж (1-я пьеса). Вспоминается традиционная для французских композиторов живописная изобразительность — особенно для импрессио-

нистов и их главы, Клода Дебюсси: достаточно назвать его фортепианные пьесы «Отражения в воде», «Затонувший собор», «Сады под дождем», не говоря уж об «Облаках» и «Море». Музыкальное выражение подобных сцен-картин «Каталога» далеко от объективной реальности, именуемой композитором «подлинностью» и «достоверностью». И если в «Пробуждении птиц» и «Экзотических птицах» Мессиаан активно культивировал идею натурализма, то в «Каталоге», по его же словам, звуки природы становятся гораздо в большей степени подчиненными его музыкальному мышлению, абстрагированными его стилем и эстетически осмысленными поэтической фантазией: «Все это подлинно; но, слушая, я привношу невольно что-то собственное, свойственное моей манере слышать и воспроизводить» (см. 84, с. 112). Это «что-то собственное» является основным фактором, положительно определяющим эстетическую позицию Мессиаана-художника, в которой органично соединились подлинный феномен природы с технологией и вдохновением искусства.

Убедиться в этом синтезе можно, сравнивая фрагменты птичьего пения «Каталога» и, по возможности, идентичные фразы песен настоящих птиц, записанных на магнитофонную ленту и расшифрованных в системе нашей пятилинейной нотации. Пение живого соловья (пример 74 а) и его имитация в «Каталоге» (7-я пьеса — пример 74 б) имеют, несомненно, сходные структурно-мелодические контуры: начало фразы с вершины-источника, повторность одного звука (комплекса), резкий интонационный и ритмический сдвиг в конце, но различий эти примеры имеют гораздо больше и порождены они мессиаановской фантазией — вряд ли здесь можно говорить об «аутентич-

Грампластинка: НМV<sub>7</sub>FX II

74 а ♩ = 120

Каталог птиц (VII)

74 б [Un peu vif (♩ = 120)]

[Piano] mf p f f

220 \* f

ности» копии: «Рабски копировать природу бесполезно и тщетно», — наконец-то подытоживает композитор (см. 80).

Последней фразой, сказанной композитором спустя несколько лет после создания «Каталога», можно и объяснить упомянутый «сдвиг» программности в сторону изобразительности.

Центральная, 7-я пьеса данного цикла «Тростниковая камышовка» воспроизводит «в сжатой форме живую поступь дневных и ночных часов» (см. 84, с. 137) — от полночи до трех часов ночи следующих суток, и в программном обосновании музыки птичье пение представляется уже какими-то оазисами среди безбрежного океана природных впечатлений.

Помимо вступительной аннотации к этой 7-й пьесе, изображающей поэтичные живые и неживые картины природы: «Полночь: музыка озер... Торжественность ночи... Редкое и вялое кваканье лягушек... Розовые, оранжевые и сиреневые тона восхода солнца... Темно-фиолетовое небо... Озеро кувшинок...» и т. д., — в нотах излагается как бы вторая программа, крайне конкретизирующая каждое музыкальное построение — фразу, мотив и даже отдельные аккорды и ноты. Обильные ремарки здесь подробнейшим образом напоминают и расшифровывают авторские ассоциации: медленная выразительная мелодия символизирует «желтые ирисы» (с. 15), едва различимая сложная трель имитирует «стрекотание кузнечиков» (с. 18), резкий пассажный всплеск изображает какое-то «чавканье в трясине» (с. 9), еле слышное шуршание низких звуков выдает «легкое дуновение» (с. 40), неясные резонансы аккордово-гармонической ткани, постепенно сползающие вниз к своему «основному тону» — выдержанному трезвучному комплексу, — это «красный диск солнца соединяется в воде со своим отражением»:

Каталог птиц (VII)

Coucher de soleil

75 Lent (♩ = 42)

(le disque rouge du soleil rejoint son  
reflet et s'enfonce dans l'eau)  
*Péd. sempre*



Конечно, такая тенденция, новая у Мессиана, обогатила музыкальную образность его палитры, пантеизм расширил свою амплитуду действия, создав художественный контрапункт заглавному образу — пению птиц.

В отношении музыкального языка также проявляется иной подход композитора к различным его компонентам и прежде всего к тематизму. В «Пробуждении птиц» и «Экзотических птицах» арабски птичьего пения были представлены, в основном, одногласно, они с определенными оговорками все же обнаруживали некоторое родство с классическим пониманием тематизма. Там же основательно утвердился и принцип повторности в качестве ведущего стимула формообразования, где повторялся (точно или неточно) каждый из элементов сложной полифонической ткани методом «бесконечного» горизонтально-подвижного контрапункта. В «Каталоге птиц» одногласные тематические элементы, как правило, отсутствуют — из-за малой тембровой выразительности фортепиано; а полифонические возможности инструмента не сравнимы с оркестровым многоголосием, поэтому композитор стал изыскивать другие пути организации музыкального материала. В результате мелодическая основа птичьих возгласов и криков в подавляющем большинстве случаев обросла эквиритмическими гармоническими добавлениями, превратившись в аккордовую фактуру; в тематизме, сильно сократившемся по своей протяженности, вычленились наиболее яркие и характерные элементы-тезисы; а объектом повторности, в отличие от потенциально богатых вариационной мобильностью *alea-plastov* предыдущих сочинений, стали небольшие гомофонно-гармонические структуры, скупо демонстрирующие самый элементарный принцип развития (в зависимости от протяженности фрагмента, Мессиаан допускает определенное количество его точных повторений, после чего появляется новый, с которым композитор поступает аналогичным образом и т. д.):

Grive musicienne  
76 Vif (♩ = 144)

Каталог птиц (II)

*ff* (actif, incantatoire, bien prononcé) (G pour G)

*f*



При чрезвычайной раздробленности мелодико-гармонического материала подобное нанизывание структур создаст характер атематической импровизации. К тому же это подкрепляется частыми сменами темпа (на протяжении 17-страничной пьесы «Канюк» — более 60-ти темповых обозначений!) и отсутствием постоянного метрического пульса (при точно выписанных длительностях тактовые черты определяют не размер, а только разграничивают музыкально-смысловые построения). Интересно, что тематическая основа в музыке Мессиана начала расшатываться еще с «Турангалилы» (1946) и до появления «птичьих» произведений последовательно «разрушалась» в экспериментальных «Ритмических этюдах» (1950), в «Органной книге» (1951) и совсем отсутствует в конкретной музыке «Тембров-длительностей» (1952). В этом можно уловить некую закономерность творческой эволюции композитора: обращение к птицам было отнюдь не случайной образной находкой.

Подобный «тематизм» вряд ли может быть элементом первостепенной важности в процессах конструирования формы — здесь нужны куда более значительные и масштабные категории. Структурная логика «Каталога» опирается прежде всего на контрастирование птичьего пения и программной изобразительности, птичьего и нептичьего материала.

Доказательством этого может служить, например, 1-я пьеса, построенная, по объяснению автора (64), в форме уже знакомых греческих *lyrics*, и которая в своих основ-

ных разделах изображает: «восхождение на ледник Мейж» (строфа), «груды обвалившихся камней ущелья Св. Кристофа» (антистрофа), «призрачный цирк Большого Камня» (эпод). Между этими величественными картинами «летают» вóрон и альпийская галка, нарушая суровую тишину своими свирепыми перебранками. В целом, композиция с тремя частями (и, естественно, отличными музыкальными образами) с «прокладками» из крайне контрастного «птичьего» материала легко воспринимается, убеждает своей логикой и законченностью, хотя и не укладывается в привычные понятия какой-либо типизированной формы.

Подобно этой начальной пьесе «Каталога» «Пестрый каменный дрозд» (10-я пьеса) также использует довольно необычную структуру — концентрическую, с большим количеством «обращенных» фрагментов. И снова процессуальным фактором выступают различные сопоставления программных параллелей (а следовательно, закрепленного, хотя и интенсивно варьированного, материала). Центральным фрагментом является «кортеж призрачных камней, несущих мертвую женщину» (!!); от него в обе стороны располагаются картины природы — 10 часов утра и 5 часов вечера с одинаковой ремаркой: «солнце, жара, свет», затем фантастические видения скал, представляющихся какими-то доисторическими животными («стегозавр, диплодок и различные монстры»), то смутными человеческими символами («каменная рука») с соответственно повторяющейся одинаковой музыкой во всех случаях, и, наконец, обрамляется вся пьеса «ночным светом луны». Взаимоотношения с птичьим пением (4 птицы) здесь более сложные — птички фиоритуры не только расчлениют программное повествование, увеличивая весомость «художественного» материала, но часто вкрапливаются в само действие, создавая дополнительный драматургический контрапункт. Тем не менее Мессиаан достигает большого эффекта структурной оформленности и определенности — концентричность организует все многообразие используемого материала, зеркальность всегда имеет оттенки репризности (конечно, эта структура намного свободнее тотально-обращенной фуги из «Двадцати взглядов», хотя и ощущается их определенная родственность).

Необычность формы и вместе с тем ее убедительность характерны для большинства пьес «Каталога». С помощью все тех же противопоставлений различных сфер музыкальной образности (птичьей — нептичьей) композитор достигает совершенно виртуозной рондообразности в 11-й пьесе, где практически почти нет точных повторений

«птичьего» рефрена, но ощущение куплетности появляется с первых же страниц пьесы и не исчезает до самых последних.

Трехчастная структура «Лесного жаворонка» только условно может быть названа таковой — середина (дуэт жаворонка и соловья) непропорционально разрослась, непомерно сжав обрамляющую ее рамку, но значительность музыкального образа «ночи» и контраст всей пьесе ее четырех глубоких аккордов психологически выравнивают диспропорцию частей — опять оригинальное, нестандартное решение, заменяющее привычный шаблон формы.

Все мессиановские структурные «изобретения» «Каталога» (да и многих других его произведений) в конечном счете, если измельчить анализ, зиждятся на достаточно традиционных и действенных универсальных принципах формообразования: принципах вариационности, репризности, противопоставлений и т. п., — в этом, наверное, и заключается жизненность достигнутых композитором результатов.

Но эти принципы являются всего лишь подспорьем в решениях проблем формы — Мессиаи мыслит на уровне простой, но чрезвычайно эффективной драматургии комплексных макроструктур. Композитор всегда тяготел к явлениям «высшего порядка», и частности для него никогда не становились более чем функциональными единицами целого — количество примеров тому необозримо: от «Рождества господня» до «И чаю воскрешения мертвых».

Относительно масштабности «Каталога птиц» (продолжительность — более двух часов!) необходимо отметить, что она естественно развивает своеобразную особенность мышления Мессиаана. Многие предыдущие произведения композитора не раз удивляли музыкальный мир своей протяженностью — такие, как Квартет, «Двадцать взглядов», «Турангалила». Правда, их глобальные размеры определялись мощным концепционным замыслом и поддерживались симфонической (в широком смысле) драматургией — поэтому в большинстве случаев это было оправдано. «Каталог» же представляет собой громадную многочастную сюиту, довольно слабо скрепляемую малодинамичным принципом сопоставления частей, и практически не имеет общей драматургической линии развития. Все попытки композитора объединить столь гигантскую композицию оказываются в большей степени формальными, чем органичными. Вследствие этого, уровень восприятия самой музыки в процессе такого долгого изложения хоть и оригинальной и интересной, но однотипной музыкальной ин-

формации, по-видимому, снижается. Для исполнения «Турангалилы» композитор предусмотрел сокращенные варианты (6 и даже 3 части вместо 10-ти), в «Каталоге птиц» подобное сокращение количества частей, наверное, еще более возможно.

Фортепианная транскрипция птичьего пения в «Каталоге», вероятно, не поставила перед Мессианом абсолютно новой проблемы (имелся опыт двух больших сочинений с партиями солирующего фортепиано), но изображение природы, ее звуков и красок, столь обильно представленных программой, задало ему сложные и серьезные вопросы поиска других выразительных средств. Основной стилистики нептичьего материала Мессиа́н избрал свою ранее выработанную систему музыкального языка, базирующуюся на ладах ограниченных транспозиций, ритмах с дополнительными длительностями, ладовых аккордах с апподжитатурами (с добавлением позднее появившихся элементов серийности, техники пермутаций и пр.). В результате он добился достаточно осязаемого стилистического контраста, разграничившего весь музыкальный материал «Каталога»: четкой, повторной ритмике птичьего пения противопоставляются длинные ряды Шарнгадева-ритмов; коротким и элементарным возгласам птиц — широкие мелодические педали; фрагментарной, «групповой» структуре их языка — связные аккордовые линии «ползущих» 12-тоновых комплексов.

Таким образом, Мессиа́ну, в конце концов, удалось найти путь преодоления своеобразного стилистического дуализма — в «Каталоге птиц» произошло соединение его собственного музыкального языка (ради птиц забытого на несколько лет) с его же недавно освоенным «птичьим стилем» — правда, пока еще методом контрастного сопоставления, а не органичного взаимопроникновения, как это будет в последующих произведениях. Различие стилей здесь даже помогло дифференцировать образные сферы — птичье пение находится неизменно на первом плане, но основную эмоциональную нагрузку, подкрепленную программным действием, несут на себе именно те фрагменты, где сконцентрированы ранее известные и характерные мессиа́новские средства выразительности.

Так, например, с помощью блоков из 12-тоновых комплексов Мессиа́н обрисовывает серый сгущающийся туман и спустившуюся темноту ночи (13-я пьеса), белизну ледника среди серых камней скалистых гор (1-я пьеса), предрассветную гладь воды, «когда свет и тени сливаются в единую гармонию» (9-я пьеса):

Vif (♩ = 152)

(l'eau reflète les saules et les peupliers)

77

*pp* (liquide et fluide)

(sourdine)

① ② ③

④ ⑤ ⑥ ⑦

⑦ ⑧

Пунктирная черта обозначает границы между 12-тоновыми блоками.

Лады ограниченных транспозиций в «Каталоге» реализуются в нескольких аспектах, но, как правило, ассоциируются с определенными цветами. В 7-й пьесе (с. 11) аккорды лада 2 ограниченных транспозиций «встречают» розовато-сиреневый восход солнца; позднее, во время захода солнца (с. 40), цвета становятся розовато-лиловыми — аккорды лада 4; в обоих случаях они смешиваются с оранжевыми тонами — аккорды резонанса (цвета указаны автором в нотах).

Тональная ориентация в целом не характерна для «Каталога», поскольку не отвечает требованиям точного имитирования зовов и криков птиц. И хотя во 2-й пьесе

(«Иволга») присутствует обилие четко функциональных «импрессионистских» гармоний доминанты и проглядывает устойчивая тоникальность, а в 6-й пьесе («Лесной жаворонок») постоянно возвращается «неприкрытый» аккорд B-dur — это опять-таки окружение, обстановка: спокойная лесная тишина в полдень или просторы полей под лучами жаркого солнца.

Пейзаж играет большую роль не только в процессах формообразования — контрастностью своего материала, или в смысле создания программной изобразительности — атмосферы, обстановки; он выполняет функцию, помогающую раскрыть, дополнить или оттенить голос и внешний вид центрального персонажа. Мессиян не ограничивается только простым чередованием птичьего пения и различных образов природы — он постоянно их сталкивает, перемежает, сопоставляет, накладывает друг на друга. Жаворонок (6-я пьеса) свистит высоким и чистым голосом, «падающим со звезд и наполняющим леса», — картина знойного степного полудня гармонирует ему и дополняет его прозрачно-хрустальные юбиляции (композитор использует один из излюбленных своих приемов: выдержанный аккорд-фон с наложением птичьего пения):

Каталог птиц (VI)

*Lent (la nuit)*                      *Un peu vif*

78 *ppp* (calme) (sourdine)                      *Alouette Lulu p*

*p*                      *2a bass* - - - - -

*Lent*                      *Un peu vif*                      *Lent*

*ppp*                      *p*                      *ppp* — *p*

*p*                      *2a bass* - - - - -                      *2a bass* - - - - -

Un peu vif Lent

*pp cresc. f p ppp p*

2<sup>a</sup> bass

Крикливые, ритмически подчеркнутые возгласы неясны (5-я пьеса) резко контрастируют звукам ночи — то едва слышимым шорохам, то неожиданным случайным шумам; здесь последовательное контрастное противопоставление образу птицы, оттеняющее ее неприятный хрипловатый тембр голоса.

Lent ( $\text{♩} = 66$ ) Каталог птиц (V)

*ff mf p f mf ppp f mf p*

2<sup>a</sup> bass

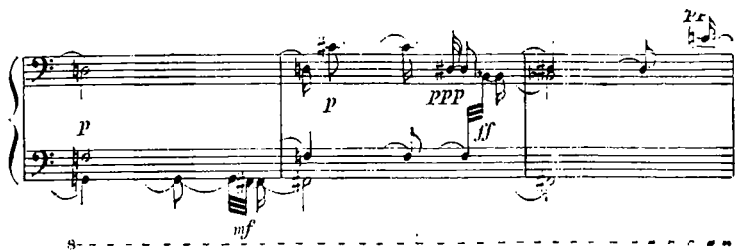
Un peu vif ( $\text{♩} = 126$ ) Каталог птиц (VI)

*mf (tu mit) pp p ff mf f*

2<sup>a</sup> bass

(avec un peu de pédale)





В передаче характерности голоса птицы важнейшим параметром является тембровая окраска. Имитация тембра птиц в возможностях фортепиано решена у Мессиана довольно однотипно: он применяет многозвучные, многосоставные аккорды, и гармонические краски при этом призваны сыграть роль тембровых характеристик. Поэтому столь насыщен гармонический язык «Каталога» и слабо выражены мелодическое и полифоническое начала (кстати, в полной противоположности «Пробуждению птиц», где господствует контрастная полифония мелодических голосов, а гармонический аспект реализуется всего несколькими случаями эквиритмического резонанса струнных либо групповой аккордикой деревянных духовых).

О тонкой и продуманной работе композитора над тембровыми характеристиками своих персонажей свидетельствует интересная и показательная деталь. Во многих фрагментах птичьих песен он не только подкладывает под мелодику определенные постоянные структуры, дублируя ими каждый мелодический звук, но иногда варьирует их, добиваясь некой иррациональности, как бы «нетемперированности» звучания, что приближает полученный результат к тембровому прообразу оригинала (сравните лейтинтонации иволги из «Пробуждения птиц» с неизменной структурной характеристикой аккордов и из «Каталога» — с интервальными модификациями строения вертикали):

Пробуждение птиц

[Un peu vif (♩ = 116)]

80 a [23]

2 V-ni soli *pp*

2 V-le soli *pp*

2 Cor. *pp*

2 V-c. *mf*

A musical score for the beginning of 'The Awakening of Birds' (Пробуждение птиц) by Maurice Ravel. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Violins solo (2 V-ni soli), 2 Violas solo (2 V-le soli), 2 Horns (2 Cor.), and 2 Violas (2 V-c.). The tempo is marked 'Un peu vif (♩ = 116)'. The score starts at measure 23, marked with a box containing '23' and '80 a'. The dynamics are *pp* (pianissimo) for the strings and *mf* (mezzo-forte) for the woodwinds.

Bien modéré (♩ = 100)

806

*mf sans sourd.*

*ff (coulé, doré)*

Еще одним чрезвычайно важным средством выразительности в «Каталоге» является ритм. Он также разделяет весь цикл на две полярные сферы — ритм свободный, спонтанный, рожденный птичьими импровизациями; и ритм искусственный, строго рассчитанный, доведенный почти до значения самостоятельного музыкального образа и, конечно же, явившийся носителем выражения программных «отступлений». Здесь представлены все ритмические достижения мессиановской техники: греческие ритмометры (9-я пьеса), индийские ритмы *deçî-tâlas* (3-я пьеса), система хроматических пермутаций (10-я пьеса), ритмические каноны (9-я пьеса), взаимодействия «ритмических персонажей» (1-я) и многие другие. В «Каталоге птиц» можно найти много самых разнообразных ритмических процессов — по ритмическому богатству с «Каталогом» может соперничать лишь «Хронохромия», в этом смысле совершенно уникальная партитура.

Каждая из 77-ми птиц произведения представляет собой образную индивидуальность; многие из них проходят через разные части цикла — крапивник, дрозд, камышовка появляются в нескольких пьесах, повсюду сохраняя свои «сочинения». При этом Мессиаан уже отказывается от прямого и точного повторения элементов пения данной птицы (вспомним лейттематизм «Экзотических птиц» или «Пробуждения птиц», где, как, например, в последнем, возгласы камышовки или кукушки исполняются не только одними и теми же инструментами, но и в том же ритме и на тех же нотах), теперь он ищет типизации звучащих образов, их обобщения.

Помимо тембра, характерность каждого голоса определяется посредством выбранной фактуры, интонационными формулами, способом произношения материала (артикуляционные штрихи, динамика, акцентуация), структурно-ритмическими особенностями. В результате тщательного анализа и отбора средств композитор находит специ-

фические параметры музыкального образа каждой птицы, и в этой системе разрабатывает отдельные детали. Это помогает узнавать голос той или иной птицы при ее появлениях: пение синего дрозда имеет ярко выраженное ядро — необратимый ритм с нисходящей мелодической линией и более однородное ритмическое окончание — как в 3-й, так и в 12-й пьесе:

Merle bleu      Каталог птиц (III)  
 Très modéré (♩=80)

81 a

*f* *p* (m. g. dessus)

(XII)

Merle bleu  
 Un peu lent (♩=100)

81 b

*p* (caressant) *pp*

∞ ∞

Для зяблика (pinson) характерны сначала медленно повторяющиеся ноты, затем стремительно ускоряющаяся трелеобразная фигурация, приводящая к четко акцентированной кодетте (например, в 9-й или в 11-й пьесах):

Pinson      Каталог птиц (IX)  
 Vif (♩=144)    pressez (♩=160)    (♩=144)

82 a

*p* — *mf* — *f* — *ff*

(Ped. sempre) \*

Каталог птиц (XI)

Pinson

Vif (♩=160) *pressez*      Plus vif (♩=184) *Presque lent* (♩=112)

(Péd. sempre)

Трансформации певческого языка птиц оказываются столь незначительными, что мессиановские пернатые легко «перелетают» не только из одной части «Каталога» в другую, но их можно обнаружить и за пределами этого произведения (природный прототип действительно играет очень сильную, определяющую роль). Приведем цитаты из его других сочинений: «Двадцати взглядов», написанных почти полтора десятка лет ранее «Каталога», и «Хронохромии», созданной уже после «Каталога» в 1960 г. с пением все того же зяблика. Завидное постоянство композитора в его точности передачи птичьего пения!

Двадцать взглядов (VIII)

82a [Un peu vif]

[f]

[Modéré ♩=112]

82r 2d v on 5

Хронохромия (Эпод)

*p*      *mf*      *ff*

Трактовка фортепиано в этом по масштабу почти симфоническом цикле свободна, широка и разнообразна. (Для сравнения вспомним, что в «Экзотических птицах» и, особенно, в «Пробуждении птиц» фортепианная партия была ограничена, в основном, октавным унисоном, лишь изредка раздваивающимся на простейший контрапункт.) Здесь от исполнителя Мессиа́н требует фантастического

пианизма, поистине «трансцендентной» виртуозности, записывая инструментальную фактуру порой на четырех нотоносцах! («Создавая... «Каталог птиц», я знал, что его будет играть Ивонн Лорио, и я мог, следовательно, позволить себе наивысшие трудности, потому что ей все это доступно»; см. 84, с. 130). Вместе с тем, свою невероятную технику фортепианного письма композитор не обращает в самоцель, а ставит прежде всего на службу выразительности, неизменно обуславливая ее необходимостью программной иллюстрации: сложнейший «ломаный» пассаж двойными нотами через всю клавиатуру призван изображать «акробатический полет галки над пропастью» (1-я пьеса), трехпластовая гармоническая ткань с головокружительными перекрещиваниями рук рисует «море, тихое и мелодичное» (12-я), резкие регистровые сопоставления аккордов, достигающие шестиоктавного расстояния, — в ремарках чудятся какие-то мистические каменные изваяния (10-я). Мимолетные дуновения ветерка пронесаются мельчайшими длительностями (128-ми — 7-я пьеса), звуки болотных обитателей доносятся неожиданными засурдиненными всплесками (у каждой ноты — свой нюанс от ppp до fff в 5-й пьесе). Чрезвычайно чувствителен композитор к приемам тембрового звукоизвлечения — ему часто слышатся мощь тромбонов и глиссандо арфы, перестук ксилофона и пиццикато струнных; предписывается использование трех (!) педалей, иногда в комбинационных сочетаниях. И конечно же, самые сокровенные сложности фортепианной техники отданы птицам с их бесчисленными мелизматическими фиоритурами, стремительными взлетами и спадками мелодики, ритмическими перебивками и контрапунктами, эквиритмическими аккордовыми резонансами (8—10-звучными), разнообразнейшей шкалой штриховых оттенков, одновременными сочетаниями различных динамических указаний... Насколько сложной работы требует автор от интерпретатора подобными условиями (и всегда ли выполнимой?): изображать «торжественность ночи» динамически контрастной артикуляцией, имитировать звучание вибратона, в двух руках в одновременности извлекать соответственно «розовые и оранжевые» созвучия и при этом с максимальной точностью и правдоподобием подражать бесконечным голосам различных птиц!

Для преодоления всех этих трудностей Мессиа́н советует пианисту, как и ранее предлагал солисту «Пробуждения птиц», прогуляться по весеннему лесу ранним утром и послушать «живые примеры для подражания». По его мнению — это главное, неперемное и обязательное усло-

вие, дающее ключ к пониманию его эстетики и которое позволит «причастившемуся» исполнителю непосредственно прочувствовать эмоциональные образы этой музыки, осознать каждый данный технический прием единственно возможной и истинной версией воплощения указанного явления, что и приведет, в конечном счете, к преодолению любых пианистических сложностей. Такая полу-«метафизическая» уверенность композитора символично иллюстрируется выпущенным на французские экраны фильмом<sup>1</sup>, где в кадрах, изображающих композитора на лоне природы с карандашом и нотной бумагой в руках, постоянно присутствует рядом и Ивонн Лорио, чутко вслушивающаяся в возможные прототипы будущих произведений своего супруга, в окружающую обстановку, внимая естественным голосам, которые она впоследствии будет воплощать в фортепианных транскрипциях...

В связи с этим возникает правомерный вопрос: если даже от исполнителя требуется подобная «просвещенность», то как же должны воспринимать такую музыку слушатели, которые в подавляющем своем большинстве не знают или плохо знают подлинное пение птиц? Его и задает композитору интервьюер Клод Самюэль. Следует ответ: «Если знакомы птица и пейзаж, которые я хочу изобразить, получают особое удовольствие при слушании пьесы, поскольку эти явления узнаются... Однако существует и музыкальный результат, и слушатель, который не знаком с пением данных птиц, может получить удовольствие от собственно музыки..., без обязательной идентификации» (см. 84, с. 115). Какое тщательно продуманное оправдание и эстетически конъюнктурное отступление! — Как неожиданно и щедро композитор отбрасывает свою детально разработанную программу, повсеместно объявленную сущностью его музыки, отдавая вдруг приоритет «чистому» искусству!

Но именно эта позиция из всего сонма его противоречивых высказываний заслуживает самого серьезного уважения; она характеризует Мессиаена как глубоко объективного художника, показывает, что все его природные образы не более как стимулы создания музыки и что ее художественный результат бесконечно выше какой-то «подлинности и достоверности», каких-то мистических ассоциаций, какой-то конкретной изобразительности «реальности».

<sup>1</sup> «Olivier Messiaen et les oiseaux». Grand Film, Denise R. Tual et Michel Fano, 1973. Production SOFRACIMA (80').

В этом действительная ценность «Пробуждения птиц», «Экзотических птиц» и «Каталога птиц».

\*

Произведения 50-х гг., исключительно посвященные образам природы и живым ее обитателям, выдвинули перед композитором задачу обновления его техники и мышления, обогащения многих его творческих устремлений и принципов. С помощью птиц Мессиаи выработал ярко индивидуальную стилевую характеристику, которая проявила себя и в дальнейшем. Птичьими интонациями проникнуты последующие сочинения композитора — «Хронохромия», «Цвета Града небесного», «Семь Хайку» (последнее сочинение написано на японском птичьем языке и посвящено «всем птицам Японии») и другие.

Но на первый план в этих произведениях уже выдвигаются иные моменты. Как в свое время птицы вытеснили экзотику из творчества Мессиаи, а экзотика еще раньше религию, так сейчас композитора начинают занимать и волновать другие вопросы и проблемы. Птичий стиль уже во многом абстрагируется от своего начального прототипа, правда цепко сопротивляясь новым устремлениям композитора (по-видимому, благодаря мощному импульсу инерции, оригинальности своего материала и излюбленным Мессиаи программно-литературным комментариям). Но в творческой эволюции композитора подспудно совершается процесс глубокого синтеза, где составными частями обозначатся и его христианская вера, и приверженность к ярким и неведомым краскам Востока, и горячая любовь искреннего почитателя природы<sup>2</sup>.

Мессиаи считал, что он был первым, кто обратил такое пристальное внимание на птичье пение. Но немногочисленные примеры предшественников-французов были не единственными в освоении этой области. Интересны подходы композиторов нашего XX в. к явлениям природы, к ее живописным звукам птичьего пения. Оригинален и примечателен опыт О. Респиги, который ввел в партитуру симфонической поэмы «Пинии Рима» (III часть) подлинное

<sup>2</sup> Примечательно, что этот свой синтез Мессиаи «запрограммировал» ранее: еще в 1946 г. он начал подыскивать ему соответствующее «философское» обоснование, пытаясь найти для себя наиболее близкие соприкосновения религии и природы: «Рождение Христа и пение птиц — это два подлинных явления. Первое неслышимое, но столь близкое нам. Второе близкое, но тоже неслышимое в своем символическом стремлении к свободе, к всеочищающей радости» (см. 43, с. 309).

пение соловья в механической записи. Отметим его же неоклассический балет «Птицы», равелевские имитации птичьих криков в «Естественных историях» и пьесе «Печальные птицы», известные в свое время оркестровые сочинения Р. Воана Уильямса «Жаворонок в поднебесье» и «Пасторальную» симфонию, своеобразное претворение «птичьей тематики» в музыке Э. Вила Лобоса (для примера — «Шорос» № 10, Двенадцатая симфония «Леса Амазонки»). Идеи широкого общения с первозданной природой, декларируемые Мессианом, развивались не только в его творчестве, но все же именно мессиановское пернатое царство (на сегодняшний день — более 350 птиц!), его симфонические, камерные и фортепианные образы играют в этом первостепенную, большую и важную роль. И кто знает, не стали ли в чем-то пророческими слова Дебюсси: «Музыка, которую природа нам в таком изобилии предлагает, обступает нас, а мы живем посреди нее до сих пор без того, чтобы ее заметить. Вот, по-моему, новый путь. Но то... что надо сделать — необъятно! И тот, кто это делает... — будет великим человеком!» (см. 54).



## ВЕРШИНА ТВОРЧЕСТВА МЕССИАНА

Глава одиннадцатая

«ЦВЕТА ГРАДА НЕБЕСНОГО»

Цитированное пророческое высказывание Ж. Орика 1945 г. («в лице Оливье Мессиана мы будем иметь одного из ведущих мастеров французской музыки») удивительно более всего тем, что представитель «Шестерки» в то время мог знать только религиозное творчество Мессиана. В ранг же ведущих французских композиторов Мессиана выдвинула не только эта многотомная «мистерия Христа», но и последовавшие за ней «миф о Тристане» (экзотический триптих второй половины 40-х гг. — «Ярви», «Турангалила», «Пять песен-припевов») и восторженный «гимн пантеизму» (птичье пение 50-х гг. — «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Каталог птиц»).

Однако главное достижение «ведущего мастера французской музыки» заключается в том, что к вершине своего творчества он подошел с плодотворной идеей синтеза: в сочинениях 60-х гг. он смог собрать воедино свою эволюционную триаду. «Хронохромия» (1960), «Семь Хайку» (1962), «Цвета Града небесного» (1963), «И чаю воскрешения мертвых» (1964) синтезируют в той или иной степени все три столь различные сферы мессиановского творчества. Влияния религиозного периода 20-летней давности ощущаются в «Цветах» или «И чаю воскрешения»; более близкие, но все же далекие, экзотические мотивы проявляются в «Семи Хайку»; наконец, совсем недавние открытия птичьей музыки становятся стилистической характеристикой «Хронохромии», тех же «И чаю воскрешения», «Семи Хайку». Соответственно и техника Мессиана, отличная в каждом периоде творчества, становится теперь органичным сплавом всех выработанных ранее средств музыкального языка.

Более того, в каждом из этих сочинений можно встретить в одновременности самые различные элементы образных и стилистических феноменов, собранных со всех трех периодов. Вот, например, как автор сам объясняет сложносоставную концепцию «Цветов Града небесного»: «Это сочинение — итог всех моих устремлений. Прежде всего устремлений религиозных, поскольку в основе произведения лежат пять цитат из Апокалипсиса... К этому добав-

ляется идея цвета, которая преподносится уже в самом названии... Кроме того, «Цвета Града небесного» включают... индийские и греческие ритмы... симметрические пермутации длительностей. Используются также темы plainchant... Наконец, я привлек и птичье пение» (см. 84, с. 165—167). Сказанное в аналогичном плане характеризует и все другие сочинения этого времени.

Конечно, Мессиаан не остановился в своем творчестве на ранее достигнутом — он не просто повторяет, а продолжает развивать образные сферы, стилистику и технику своего прошлого. Вместе с этим композитор по-прежнему стремится к новым, еще не открытым берегам музыкального искусства. Забегая чуть дальше, к 70-м гг., назовем изобретение «коммуникабельного языка» в «Медитациях на Мистерию св. Троицы», или расширение экзотической географии в «Из ущелий к звездам» (североамериканское сочинение).

Итак, в произведениях Мессиаана 60-х гг. господствует тенденция всеохватного синтеза. В связи с этим представляется интересным проследить участие каждого из слагаемых (религия, экзотика, пантеизм) в создании столь прочного тройственного союза и, конечно, отметить особенности нового «витка» творчества композитора.

\*

Для начала вернемся к религиозной сфере музыки Мессиаана.

С 1945 г. религиозные заглавия исчезают со страниц его произведений, теологические импульсы приглушаются иными образными сферами — экзотической и пантеистической. Однако совсем предавать забвению свои религиозные убеждения не входило в намерения композитора. По прошествии 20-ти лет свой творческий каталог он вновь украшает теологическими названиями: «Цвета Града небесного» и «И чаю воскресения», в 1969 г. прибавляет еще два произведения — «Преображение» для хора, солистов и оркестра и упоминавшиеся «Медитации» для органа и заключает недавно законченной оперой «Св. Франциск Ассизский» (1983) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В 1950 г. можно заметить кратковременный религиозный «рецидив» — «Мессу Троицына дня»; но, как уже отмечалось, в ней композитор был занят разработкой технологических принципов письма в большей степени, чем воссозданием религиозных образов. Кроме этого, в 1960 г. Мессиаан пишет небольшую пьесу «Стих к празднику „Посвящения“», предназначенную специально для органного конкурса в консерватории — сочинение, скорее, инструктивного плана.

Собственно музыкальное содержание, стилистика, средства религиозных «Цветов» и «И чаю воскресения» мало чем отличаются от близких им по времени создания «Хронохромии» или «Семи Хайку» — разве что большим использованием григорианских тем и откровенно мистической трактовкой религиозно-символических ассоциаций.

Последнее стало особенно характерным для всех поздних сочинений Мессиана — оно воплотилось в пространные, широкоразлившиеся литературные комментарии (к партитуре «Цветов» автор пишет даже два предисловия). Как правило, и раньше композитор обстоятельно объяснял сюжеты и образы сочинений, приводил многочисленные цитаты из Ветхого и Нового заветов, Католического требника, высказываний Отцов церкви, по его словам, «помогавших» ему писать музыку. Чаще всего эти цитаты остаются внешним организующим стержнем произведения, а его религиозная концепция тщательно отрабатывается в такой литературной преамбуле. О существовании же этих текстов известно крайне резкое высказывание еще А. Онеггера: «Право, не стоит распространять на музыку наши впечатления, положительные или отрицательные, вызванные этой вздорной писаниной» (см. 34, с. 183).

В произведениях 60-х гг. эта тенденция почти абсолютизировалась: основную религиозную «нагрузку» «Цветов Града небесного» или «И чаю воскресения» несет на себе именно словесное оформление, невероятно запутывающее и насилующее восприятие яркой и определенной выразительности музыкальных образов теологическими мистическими понятиями, ссылками на священные тексты, подстрочными символическими пояснениями и пр. Иногда чересчур подробное комментирование доходит даже до курьезов: в IV части «И чаю воскресения» удары трех тамтамов символизируют «явление св. Троицы» (по-видимому, малый тамтам — Отца, средний — Сына и низкий — Святого духа?!, или наоборот?).

Многочисленные противоречия, возникающие между действительным музыкальным впечатлением и их «истинным» (по Мессиапу) смыслом, обнажают странную и почти маниакальную манеру композитора навязывать теологический смысл названиям, замыслам, программе своих произведений даже там, где, вероятно, без этого можно было бы вполне обойтись. Кстати, сам Мессиап бывает весьма непоследователен в этом вопросе, путая понятия собственно музыкально-религиозной концепции с внешним теологическим комментированием, отнюдь не придающим самой музыке религиозного содержания. Вот как он гово-

рит об истории создания «Цветов Града небесного»: «Доктор Генрих Штробель предложил мне написать сочинение для трех тромбонов и трех ксилофонов. Я принял это предложение, но чувствовал себя очень подавленным, поскольку не представлял, каким образом применить эти инструменты. После долгих размышлений я, наконец, решил, что тромбоны имеют апокалиптическое звучание — в связи с этим я перечитал Апокалипсис, чтобы найти цитаты». И несколькими строками далее все «перевертывается»: Мессиян, нисколько не смущаясь, называет свое сочинение религиозным, «поскольку в основе произведения лежат пять цитат из Апокалипсиса...» (см. 84, с. 164—165).

Сочинение музыки — весьма субъективный акт. Не имеет смысла оспаривать правомерность тех или иных побудительных импульсов, вызывающих к жизни какое-либо произведение. Для одних — он в природе, для других — в личной жизни, для третьих — в творениях прошлого, в том числе и библейских сказаниях седой старины. Но единственное, что бесспорно из приведенных высказываний композитора, это то, что ход его мыслей в создании этого произведения был направлен не от религии к музыке и его главной задачей было не выражение некой религиозной идеи, подсознательно искавшей выход в музыкальную сферу. В теологическом комментарии к представляемой им музыкальной образности он искал оправдание мощности звучания трех тромбонов («апокалиптическое звучание»), ослепительному блеску оркестровых красок («основание стен Града небесного украшено различными драгоценными камнями... цвета всех этих камней дают нам раду-гу»), использованию птичьего пения («как символа небесной радости») и т. д.

Религиозные произведения Мессияна до 1945 г. были основаны на больших, широких и глубоких религиозно-художественных концепциях, проявляющих определенную, подчас органичную связь между музыкальной и теологической образностью. В сочинениях, написанных после 20-летнего «антракта» в мессияновском «литургическом действе», основным художественным методом, организующим их музыкально-смысловое содержание, оказались средневековые принципы христианской символики.

В религии вообще проблема соотношений реального и нереального с самых далеких времен решалась с помощью широкой символики. На символике основаны и культ креста — от молитвенного жеста до идей терпимости и смирения; и пресловутые семь христианских таинств; и многочисленные реликвии и святыни, обладающие якобы чудо-

действенной силой; и иконопочитание, — когда предметом поклонения становятся уже не Христос, Троица или Святые, а их определенные символические изображения<sup>2</sup>. Неудивительно, что символика практически явилась ведущим художественным импульсом в той или иной степени любого религиозного искусства.

Архитектура подчинилась символической идее противопоставления жизни земной и «небесной», отделив иконостасом «святая святых» — алтарь и оставив над головами молящихся уходящее ввысь огромное пространство купола; а форму креста положила в фундамент всей постройке храма.

Живопись, несшая на себе не только образную, но и идейно-сюжетную нагрузку («иконы — книги не умеющих читать»<sup>3</sup>), выразила символику вечности, постоянства, неизменности мира и святых — это достигалось смещением временной последовательности событий, отсутствием линейной перспективы — заменой ее на «обратную», статикой общей композиции, консервацией «спиритуализированного» человеческого облика (см. 40, с. 42).

Религиозная символика в музыке получила еще большее отражение, поскольку музыка может выражать символику образов и идей с большим динамическим и эмоциональным воздействием.

У Мессианы сфера христианской символики поначалу весьма ограничена. Потому одни и те же персонажи (Боготец, дева Мария, наконец, Христос) с характерными для них религиозными ассоциациями часто переходят из одного произведения в другое; потому в совершенно различных произведениях воспроизводятся сакраментальность обряда причастия («Забытые приношения», «Гимн св. Причастию», «Песнопение причастное») или мистериальное таинство св. Троицы («Мистерия св. Троицы» — как часть из «Тел нетленных» и как целый цикл).

В дальнейшем христианская символика Мессианы смешалась с близкими ей элементами сюрреализма (напомним один из фрагментов «Каталога птиц»: «кортеж причрачных камней, несущих мертвую женщину») и вышла на уровень мистики. («И звездам передадут ключ от кладезя бездны», — цитирует Мессиаан Откровение Иоанна Богослова в качестве эпиграфа к третьему разделу «Цветов Града небесного».)

<sup>2</sup> В православной церкви, например, одной только Божьей матери чтятся 227 икон (см. 2, с. 191—211).

<sup>3</sup> Византийский богослов Григорий Великий (см. 20, с. 21).

Правда, композитор постоянно отрешивается от пространенного мнения (конечно, не лишено оснований) о мистической природе его музыки: «Мессиян всегда утверждает, — пишет интервьюер композитора, — что он сочиняет теологическую музыку — в противовес мистической; последняя, — на чем он настаивает, — совсем не его дело» (49, с. 47). Довольно неубедительной будет выглядеть «антимистическая» позиция автора «И чаю воскресения» и «Медитаций», если даже только раскрыть эти ноты — одних ремарок типа *mystérieux, magique, mystique* бесчисленное множество. К тому же Мессиян не ограничивается «традиционной» идейно-образной символикой, апеллирующей лишь к неизбежно-однозначному религиозному смыслу — он ее изобретательно оплетает побочными символами, зачастую становящимися весьма действенным усложнением всех символических отношений. В «И чаю воскресения» он создает целую систему символов вокруг основной идеи «смерти и воскресения». В качестве полярных контрастов этой мистической системы выступают птицы (!): пение полевого жаворонка, символизирующее «небесную радость», и пение птицы уирапуру, которое, по легенде, «слышат в час смерти» (67).

Подобные отношения своим сложно-составным комплексом иной раз расшатывают рамки религиозно-мистической доктрины, а иногда и выходят за ее пределы, вбирая в себя обобщенными параллелизмами «отблески» реально существующих образов и идей, в свою очередь трактованных, как правило, символически. Поэтому так легко в «И чаю воскресения» соединились богословская притча о «воскресении человечества через воскресение Христа» с социальным заказом министра культуры Франции А. Мальро — увековечить память жертв фашизма. И поэтому же художественный результат, хоть и рожденный на такой мистико-символистской религиозной платформе, оказался неизмеримо выше, шире, богаче и многограннее задуманного автором отражения идеи «спасительной жертвы Христа».

Как видно, и в 60-е гг. все те же противоречия, хоть в чем-то на обновленной основе, характеризуют творчество Мессияна, все те же истины *philosophia regennis*<sup>4</sup> занимают композитора, фанатично преданного сформулированному много лет назад принципу: «музыка — комментарий к теологии». И все так же сама музыка противостоит этому мощному напору религиозной дидактики. Ведь в твор-

<sup>4</sup> вечная философия (лат.).

ческом результате мыслящий «зримыми» образами поэт-композитор, наделенный конкретно-образной фантазией, часто одерживает верх над теологом-философом от религии, стремящимся передать в музыке абстрактно-догматические истины. А именно это и определяет широту воздействия на слушателей его музыки, независимо и даже вопреки его авторским толкованиям.

\*

Экзотические влияния среди рассматриваемой оркестровой «четверки» сказались более всего в «Семи Хайку»<sup>5</sup>, которые имеют конкретизирующий подзаголовок: японские эскизы. «Это произведение сочетает японских птиц и японские пейзажи с традиционной японской музыкой», — поясняет автор (см. 84, с. 162).

Пейзажные зарисовки II и V частей («Парк Нара и каменные фонари» и «Мийяма и Тории в море») реализуют зрительно-эмоциональные впечатления композитора — белые и красные цвета храма Синто, голубизну моря, зелень приморских сосен. Естественно, что здесь преобладают многозвучные сонорные комплексы («цветомузыка»), провозвестником которых была «Турангалила». Колористическое начало вообще определяет «неоимпрессионистскую» стилистику сочинения — музыкальная ткань почти не имеет ведущих мелодических голосов за исключением крайних частей и IV части («Гагаку»); дублировки практически отсутствуют — каждый инструмент играет, как правило, самостоятельную орнаментальную партию; постоянно применяется эквиритм, доходящий в вертикали до 13 голосов; исключительное значение придается тембрам ударных металлических инструментов, все время участвующих в действии.

Весьма экзотичным выглядит состав оркестра — 11 деревянных духовых, 2 медных, набор металлических ударных<sup>6</sup>, фортепиано соло и 8 скрипок (участвуют в нескольких частях, а мелодическую функцию выполняют только в двух!).

<sup>5</sup> Хайку или хокку — японский стих из 3 строк, имеющий соответственно 5, 7 и 5 слогов. Очевидно, название сочинения Мессиана — метафора краткости и структуры стиха: каждая часть, за исключением шестой, длится не более 3 минут, а 7 частей цикла соответствуют количественному составу слогов 2-й строки.

<sup>6</sup> Начиная с «Хронохромии» (1960), Мессиаан использует большое количество металлических ударных (в «И чаю воскресения» — 13), ориентируясь на Страсбургский оркестр ударных инструментов, который обладает уникальной коллекцией редких и неевропейских инструментов.

Особый интерес вызывает IV часть — «Гагаку», воспроизводящая традиционную японскую музыку, с VII века и по сегодняшнее время являющуюся исключительной собственностью императорского двора. Мессиа́н имитирует три характерных японских инструмента: *ôteki* (вид флейты) — эквиритмический унисон малой флейты и малого кларнета, *shô* (губной органчик) — «скрипящие» звуки струнных и *hichiriki* (маленький пронзительный гобой) — «я заменил его трубой, неизменно дублируемой английским рожком»<sup>7</sup> (см. 84, с. 163; см. пример 83).

Трубный монолог «Гагаку» (фактура и функции инструментов не изменяются до конца пьесы) не исчерпывается, конечно, экзотической характерностью; магическая экстатичность этой «окультурной» медитации свидетельствует о глубоком проникновении в «сердце» иной культуры, столь трудно и редко достигаемом в художественном творчестве.

В анализе «Турангалилы» отмечалось, что картинно-живописный симфонизм, который явился основой оркестрового мышления Мессиа́на, своими корнями уходит к экзотическим моментам в художественной атмосфере творчества композитора. После перерыва, вызванного довольно продолжительным птичьим пением, тенденция экзотической трактовки оркестра продолжает свое развитие. Колористическая роскошь, хотя и в более рафинированном виде, характеризует оркестровую стилистику «Семи Хайку», «Цветов Града небесного», «Хронохромии», но что примечательно, она теперь более непосредственно связана с цветом — не только в комментариях Мессиа́на, но даже в названиях произведений: «Цвета Града небесного», «Хронохромия» (*khronos* — время, *khroma* — цвет; в целом, в переводе с греческого означает «Краски времени»).

Проблеме цветовых ассоциаций автор «Цветов Града небесного» придает большое значение. «Когда я слушаю или читаю партитуру внутренним слухом, я ощущаю конкретные цвета, которые кружатся, движутся, перемешиваются так же, как и звуки, которые тоже кружатся, движутся, перемешиваются — и всё это в одновременности», — рассказывает о своем «цветном» слухе композитор (см. 84, с. 30). Еще в ранние его годы некоторые музыкальные явления реализовали (конечно, в представлении Мессиа́на) различные цветовые гаммы: специфические многозвучные аккорды — вспомним принцип «цветового витража» в Квартете; или лады ограниченных транспозиций — «лад 2

<sup>7</sup> К этому унисону добавлены еще 2 гобоя.



83 *Lent* ♩ = 50

84 85 86

Fl. Pic. *f acide* *f* *f*

2 Htb. *à 2* *pp* *f* *f* *f*

C. angl. *pp* *f* *f* *f*

Clav. Pic. *f acide* *f* *f*

Trp. *(noble, religieux, nostalgique)* *pp* *f* *f*

*Lent* ♩ = 50 *aigre*

1 2 3 *non vibrato* *f*  
*sul pont.*

4 5 6 *aigre*  
*non vibrato* *f*  
*sul pont.*  
*non vibrato*  
*sul pont. aigre*

7 8 *non vibrato*  
*non pont. ff*

Cenc. *pp*

Crotales *pp*

Cloches *pp*

C. G. C. T. *p* 3

[In c.]

Все инструменты нотированы в реальном звучании и реальных октавах. Сепсегос — «коровьи колокольчики», С. Г. С. Т. — 2 малые турецкие тарелки, 2 гонга, китайская тарелка, 2 тамтама — расположены на нотоносце последовательно сверху вниз.

смешивает различные оттенки синей и пурпурно-фиолетовой красок, тогда как лад 3 характерен оранжевым цветом с красными и зелеными тонами, золотистыми пятнами, а также молочно-белыми и радужно-опаловыми отблесками» (см. 84, с. 42).

Музыкальное воплощение цвета, конечно, явление, видимое в каждом конкретном случае только автором. Все мессиановские рассуждения о цветовых характеристиках аккордов и ладов — расшифровка сугубо субъективных ассоциаций. Чрезвычайно трудно, если не невозможно, представить себе цветовой аналог, например, последовательностям аккордов в I части «Цветов Града небесного», которые изображают определенными цветами радужные блики драгоценных камней «на стенах Града»: сапфира, хризолита, топаза, аметиста и др. При этом в весьма своеобразных формах, близких, как отмечает Мессиа́н, к абстрактным полотнам Робера Делоне (см. 84, с. 44—45)!

Однако здесь же возможен и обратный ход — рефлекс синопсии Мессиа́на вызывает определенные звучания, ценные для слушателей не их описанным цветовым «содержанием», а вполне ощутимыми и объективно воспринимаемыми звуковыми сонориями. Собственно, Мессиа́н и не очень-то стремится к реализации своих цветовых видений, как, например, Скрябин, написавший в партитуре «Прометей» партию несуществующего инструмента *Lucie*, или Шёнберг, который в опере «Счастливая рука» (1913) тщательно продумал цветовые сценические эффекты. Он лишь объясняет в своих предисловиях к нотам, что «медь играет красным цветом, а дерево — голубым» (видимо, теплые тона меди ассоциируются у композитора с красными тонами цветовой палитры, холодные деревянных — с голубыми), что «цветовая гамма изменяется в зависимости от мелодических и ритмических тем, комбинаций звуков и тембров» («Цвета Града небесного») или просто обозначает цвета в партитурах в виде ремарок над темами или аккордами<sup>8</sup> (см. пример 84).

Приведенный пример показывает, что Мессиа́н мыслит в цвете не только отдельные аккорды, но и целые темброво-гармонические поля. В данном случае — три цветовых пласта у деревянных инструментов (красный, лиловый и пурпурно-фиолетовый), у скрипок (серый и золотой, красный, оранжевый) и у фортепиано (синий, светло-зеленый

<sup>8</sup> Перевод цветов, указанных в партитуре: rouge — красный, lilas — лиловый, rouge violacé — пурпурно-фиолетовый, orangé — оранжевый, gris — серый, or — золотой, bleu — синий, vert pâle — бледно-зеленый, argent — серебряный (фр.).

1 84 [4/16 Modéré]

2 Fl. Fl.

3 Fl. Fl.

4 Clar. Clar.

5 Clar. Clar.

6 Bass. Cl. basse

7 Drums Tambour

8 Trp. 1<sup>er</sup> Trp.

9 Trbn. 1<sup>er</sup> Trbn.

10 Horns 2<sup>es</sup> Trompes

11 Xylo Xylophone

12 Marimba Marimba

13 Piano Piano

14 Trgl. Crotales Triangles

15 Conc. Cymbales

16 Cloches Bells

17 G. C. T. Gong

(rouge, lilas et pourpre violacé)

2<sup>es</sup> refrain

(gris et or) (rouge) (orangé)

(pour 5) (pour 6)

percuté percuté (bleu) (vert pâle, et argent)

lrgl. crt.

[102]

и серебряный). Анализируя этот фрагмент, можно прийти к выводу, что темброво-гармонический колорит является у Мессиаана эквивалентом его цветовых ощущений. Заметим, что поиски такого темброво-гармонического колорита были предметом первой заботы автора в произведениях «экзотического» периода, хотя колористическая ориентировка «Турангалилы» и не была столь тесно связана с воплощением конкретных цветовых картин<sup>9</sup>.

Колористическая звукопись (может быть, экзотическая музыка привлекла Мессиаана прежде всего этим?) и цвето-музыкальные ассоциации, развивавшиеся самостоятельно и шедшие параллельно друг с другом на протяжении чуть ли не всего творчества композитора, в 60-х гг. пришли к своему естественному слиянию. Ранее «робкие» и ненавязчивые высказывания Мессиаана о соответствиях звука и цвета теперь превратились в четкие и напористые указания: дирижер, например, в определенных аккордово-тембровых структурах «обязан» видеть определенные сочетания красок, «чтобы в свою очередь передать это видение оркестрантам, которыми он дирижирует» (см. 84, с. 167).

Мессиаан, конечно, старается помочь дирижеру, используя ряд колористических приемов, индивидуализирующих «краски» того или иного фрагмента. Более того, цвету приписывается участие в структурных процессах развития произведения. В «Хронохромии», например, автор объясняет три способа «окрашивания времени»<sup>10</sup>: партии деревянных духовых «отчеканивают» постоянную ритмическую единицу — тридцать вторую длительность — это одно цветное поле; движение различных иррациональных длительностей поручается трем партиям металлических ударных в трех разных регистрах и трех динамических оттенках — это другой цветовой эффект; *attacci* ударных дублируются и продлеваются аккордами солирующих струнных (три гармонические структуры: аккорды «витража», «доминанты», «сжатого резонанса») — третья краска. В результате «противопоставляясь и накладываясь, все эти представленные ряды будут иметь каждый свою окраску — и цвет здесь выявит границы временных структур» (см. 84, с. 160).

<sup>9</sup> Кстати, о том же примере, — подобная многоэлементная структура ткани да еще с контрапунктирующими дополнительными голосами (функции инструментов и оркестровая фактура от начала и до конца части, как и в «Гагаку», не изменяются) также неизбежно вызывает в памяти «Турангалилу», особенно три ее одноименные части, с их дифференцированной «пластовой» полифонией.

<sup>10</sup> Имеются в виду Строфы I и II.

Сонорно-цветовая характерность «Хронохромии», а вместе с ней «Цветов» и «Хайку», как уже неоднократно отмечалось, — одно из самых сильных и непосредственных влияний экзотической музыки (если смотреть в ретроспекции творчества Мессиана — то влияний «Турангалилы»: все-таки, в этом суперсочинении 429 красочно-колористических страниц партитуры). Приведем ряд других примеров из сочинений 60—70-х гг., в которых также проявляются и развиваются экзотические тенденции.

Шарнгадева-ритмы и греческие метры по-прежнему свободно «путешествуют» по страницам оркестровых сочинений Мессиана, но к их чередованию добавляется еще *métabole* — постепенная трансформация одного ритма в другой (например, как в I части «Семи Хайку» — из ритма симхавикрама в ритм мицра варна), а метры подвергаются воздействию иррациональных длительностей (Р. Джонсон утверждает, что эффекты данных метаморфоз родственны сериальным эффектам Штокхаузена — 55, с. 165).

«Коммуникабельный язык», примененный Мессианом в «Медитациях на Мистерию св. Троицы», своим происхождением, по признанию автора, обязан древнеегипетским иероглифам — техника расшифровки иероглифов с помощью специального ключа навела композитора на мысль о создании некоего музыкально-«кабалистического» языка, ключ которого будет неизвестен слушателю (см. 55, с. 173—175).

«Из ущелий к звездам» автор называет «религиозным, геологическим, астрономическим, цветомузыкальным» (66, с. 13) сочинением, отмечая и место действия — Северная Америка, каньон Брайс. В нем же Мессиаан находит много новых особых приемов звукоизвлечения у валторны (IV часть соло), трубы, струнных — иной раз без точных обозначений высоты звуков, имитируя звучания явно неевропейского инструментария (применяются даже шумовые инструменты — геофон и золифон).

Все это лишний раз подтверждает, что экзотические элементы у Мессиаана — не внешнее преходящее явление, а глубоко внутренняя ассимиляция феноменов древних и неевропейских культур, которые прочно внедрились в творческую и технологическую фантазию композитора, стали неотъемлемой частью его художественной индивидуальности. Своей музыкой Мессиаан показал, что современное искусство может иметь самые разные истоки, в том числе и экзотические<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Любопытно парадоксальное, но не лишенное некоторого смысла (особенно, применительно к сочинениям Мессиаана) высказывание фран-

Третья сфера творчества Мессиаана — пантеистическая — практически не имела выдержки времени перед «синтезирующим» периодом, как это было с религиозной и экзотической музыкой композитора: «Каталог птиц» был закончен в 1958 г., а начало работы над «Хронохромией» — 1959-й. В образно-художественном содержании следовавшие за «Пробуждением птиц» и «Экзотическими птицами» оркестровые произведения далеки от птичьей тематики, однако стилистически и «Хронохромия», и «Хайку»; и «Цвета», и даже «И чаю воскрешения» можно назвать близкими (или дальними), но все же их «родственниками».

В «Хронохромии» цвет, воплощаемый сонористической звучностью гармоний и тембровыми красками, и время, то есть ритм как константа движения, — его основные «персонажи». Обращаясь к таким обобщенным и условным категориям, Мессиаан, конечно, не мог исходить из довольно локальной на этом уровне образной сферы птичьего пения. Но когда основные «содержательные» проблемы концепции были решены, неизбежно встал вопрос о музыкальном материале — и здесь уже, нисколько не колеблясь, композитор привлек птичье пение («птичье пение... красиво само по себе», — часто повторяет он; см. 84, с. 167). Не неся на себе никакой программной нагрузки, не претендуя на роль «действующего лица», оно явилось только строительным материалом, хотя по-прежнему заботливо указанным в нотах: японский дрозд, кардинал, болотная камышовка, скопа, мексиканский пересмешник... Более того, применяя два подхода к птичьему пению — 1) точное воспроизведение природного феномена и 2) отношение к нему как к музыкальному материалу — и объявляя второй «менее честным», композитор указывает в качестве его примера некоторые фрагменты «Хронохромии», где «птичье пение претерпевает всевозможные пертурбации в манере конкретных или электронных композиторов» (см. 84, с. 114)!

Таким образом, эстетическая позиция Мессиаана — поэта «истинной и достоверной» природы, декларировавшаяся им почти целое десятилетие, с появлением «Хронохромии» (1960) рухнула, правда, повсеместно разбросав «осколки» некогда весьма внушительного сооружения. Среди этих

цуского музыковеда Р. Ванделя о том, что если продемонстрировать подряд экзотическую и современную «экспериментальную» музыку, то «аудитория может их спутать» (см. 47, с. 34).

осколков встречается «Эпод» из «Хронохромии» — 18-голосный птичий контрапункт (на 30-ти страницах!), своею непрерывностью и комплементарностью превратившийся в некую «космическую» краску, неподдающуюся ни горизонтальному, ни вертикальному расчленению. В японских эскизах среди величественных картин парков и храмов, ослепительных красок моря и цветов азалий, «окультурной» императорской музыки «Гагаку» далекой реминисценцией звучат фортепианные соло «Яманака-каденции» (III часть). И совсем далеко от смысловых образов птичьего пения уходит он в «И чаю воскрешения», символически призывая голос птицы уирапуру — вестницы смерти.

Если в «Хронохромии» птичий материал по-прежнему доминирует, хотя и служит особым целям, то в следующих за ней «Семи Хайку» круг употребления птичьего пения заметно сужается (кроме «Яманака-каденции» есть еще одна птичья часть — VI. «Птицы Каруидзавы», остальные две рисуют японские пейзажи и три имитируют японскую музыку и тембры национальных инструментов). Продолжают эту линию «Цвета Града небесного», где птичьему пению приходится выдерживать весьма солидную конкуренцию с музыкой plain-chant и которая его почти совсем вытесняет в «И чаю воскрешения» — здесь используется пение лишь двух (!) птиц.

В анализе птичьего пения в произведениях 50-х гг. отмечались две принципиально отличные тенденции его использования: мелодическая — одновременное звучание различных голосов птиц, усложняющееся количественным напластованием музыкальной ткани, что приводило к «горизонтальной» сонористике; и гармоническая — модификация одного голоса посредством эквиритмических аккордовых дублировок (резонансов), доходящих до многозвучных комплексов, что приводило к «вертикальной» сонористике. Первая тенденция характеризовала «Пробуждение птиц», вторая отразилась на страницах «Каталога». Но только в «Хронохромии» они синтезировались, найдя свое последовательное воплощение. В обеих Строфах исключительно разнородный музыкальный материал (деревянные духовые и высокие ударные инструменты) в совершенно свободном контрапункте обозначается названиями более чем десятка птиц (см. пример 85).

В Антистрофах звучит пение певчего дрозда и полевого жаворонка, данное в тех же тембрах, но эквиритмическим (не звуковысотным) унисоном, слагаемым порой в 14-звучную вертикаль, в тембр как бы одного неизвестного инструмента (см. пример 86).

Хронохромия (Строфа II)

[ $\frac{4}{8}$ , Bien modéré ( $\text{♩} = 92$ )]

85

**1<sup>re</sup> Fl.** *f* *p* *pp* щегол  
черноголовая славка

**2 Fl.** *mf* *f* 1-й черный дрозд  
2-я садовая славка

**3<sup>e</sup> Fl.** *f* 2-й черный дрозд

**2<sup>e</sup> Hrb.** *ff* *p* пересмешка

**C. angl.** пересмешка

**1<sup>re</sup> Clar. ml b** пересмешка

**2 Clar. sl b** *f* *mf* *f* *mf* зяблик  
воркушка

**Cl. basse sl b** *mf* *f* пересмешка

**1<sup>er</sup> Bsn** *ff* *p* пересмешка  
1-я садовая славка

**Glock.** 16- 5

**Xylo.** 8- 16- 16- соловей

(партитура сокращена) *p* *ff* *p*



[Grave musicienne]  
[Un peu vif (♩=160)]

Хронохромия (Антистрофа П)

86 322  
32

2 8  
16

2 16

3 8  
16

2 16

1<sup>te</sup> Fl.

3 Fl.

2 H<sup>ob.</sup>

C. angl.

1<sup>te</sup> Clar.  
A

2 Clar.  
B<sup>b</sup>

Cl. basse  
B<sup>b</sup>

3 B<sup>ons</sup>

*f* *ff* *fff* *ff* *mf* *fff* *ff* *mf*

Технику этих двух подходов «Мессиян окончательно исчерпывает в «Семи Хайку» — последовательность применения данных приемов в «Хронохромии» сменяется одновременностью: в «Птицах Каруидзавы», ц. 5 — две флейты и два гобоя воплощают первый принцип, воспроизводя звучание четырех различных японских птиц, но квартет кларнетов выступает единым «блоком», иллюстрирующим пение одной Kibitaki. Еще более усложняется структура музыкальной ткани, когда начинается «групповая» полифония — две флейты и кларнет — Nobitaki, два гобоя и английский рожок — Kigo-tsugumi, бас-кларнет и два фагота — Fukigo, ксилофон и маримбофон — Nôjigo, фортепиано — Kibitaki (см. пример 87).

Названная часть из «Семи Хайку» остается одним из последних островков «чистого» птичьего пения<sup>12</sup> (правда, не совсем «чистого», потому что и в нее композитор умудрился «втиснуть» различные ритмические Crétiques-строфы), но полному забвению птиц в дальнейшем Мессиян предавать отнюдь не собирается — в «Преображении» как-никак названы 80 птиц! В этих мессияновских Passion неиссякаемый родник птичьего пения является уже составной частью многообразного материала — не доминирующей, но органично вплетающейся в многоцветную стилистическую мозаику. Также и в сочинении «Из ущелий к звездам...», — наряду с традиционными религиозными мотивами «града небесного», пейзажами пустыни и красно-оранжевых скал, символическим «межзвездным призывом», — выведены в заголовки и птицы: Иволги, Дрозд-Шама, Omao, Leiothrix, Elépaio...

•

После премьеры оратории «Преображение» (7 июня 1969 г., Лиссабон) в прессе появились многочисленные отклики на это событие, и в одной из французских рецензий были сказаны следующие слова: «Оливье Мессиян осуществил здесь фантастический синтез, включивший в себя все его собственные стили» (82). Эпитет «фантастический», чуть в более скромном виде, вполне применим к сочинениям периода «Хронохромии» — «И чаю воскресения». Здесь действительно собраны все образные сферы творчества композитора и все его технические до-

<sup>12</sup> Своеобразным «ренессансом» прозвучала в 1970 г. фортепианная пьеса «Садовая славка», возвратившая Мессияна к сферам и образам «Каталога птиц» и по сути явившаяся кратковременной «реставрацией» принципов мышления композитора периода 50-х гг.

Семь Хайку (VI)  
nobitaki

Fl. nobitaki

Vi. nobitaki

1<sup>er</sup> Hrb. kuro - tsigumi

2<sup>e</sup> Hrb. kuro - tsigumi

C. angl. kuro - tsigumi

Cl. clar. nobitaki

Cl. basso fukuro

1<sup>er</sup> B on fukuro

2<sup>e</sup> B on fukuro

Xylo hojiro

Marimba hojiro

Piano kbitaki

(Péd. sempre)

(partitura сокращена)

[in C]

(Péd. sempre)

стижения. При этом впечатление «фантастического синтеза» создает прежде всего то, что разнородное, «пестрое»

собрание самых различных элементов стиля и языка отнюдь не образует какой-либо несовместимости и не «разваливает» процессуальную структуру того или иного сочинения, а напротив, в них как никогда ощущается единая драматургическая линия, четкая и ясная концепция, и как следствие — редкое единство целого.

Проблемы организации целого всегда волновали Мессиаана. В стремлении к единству в своих многочастных циклах он использовал самые разнообразные средства — тональный фактор (в «Ярави» 6 частей из 12-ти написаны в Es-dur), циклические темы («Двадцать взглядов»), дублировки названий (три «Турангалилы», «Песни любви» I, II), лейттематизм музыкального материала («Каталог птиц»). Но нигде, пожалуй, кроме Квартета или «Турангалилы», композитор ранее не ставил своей главной задачей создание такой концепции сочинения, которая формировалась бы на протяжении его развития, постепенно раскрывая основную идею сочинения. Отличительная черта четырех опусов 1960—1964 гг. — наличие подобных концепций, ясных, логичных и предельно концентрированных. Конечно, это неизбежное следствие «синтетического» метода — Мессиаану необходимо было найти упорядочивающую «контрсилу», которая смогла бы объединить все его образы, средства, стили.

Концептуальность, единство целого, представляющие в условиях многочастных структур особые сложности (в рассматриваемых сочинениях соответственно: 7, 7, 5 и 5 частей), создаются и реализуются Мессиааном с помощью различных средств, иной раз новых и необычных для его творчества.

Во-первых, в каждом из произведений существует только одна центральная сюжетная («Цвета», «И чаю воскрешения»), образная («Семь Хайку») или художественно-конструктивная («Краски времени») идея, имеющая общую драматургическую линию, объединяющую все части — с экспозицией, развитием, кульминацией. В соответствии с этим Мессиаан отказывается от автономности частей — атаки в «Хронохромии», «Цветах»; а в «И чаю воскрешения» особый замысел — автор специально оговаривает: «между частями должна быть тишина приблизительно около одной минуты» (68).

Далее: характерно уменьшение масштабов сочинений, способствующее более цельному восприятию (среди этой «четверки» наибольшая партитура — «Хронохромия», но и она по времени почти вчетверо короче «Турангалилы»).

Кроме этого, для большего единства композиции Мес-

сиан применяет принцип однотипности фактуры и неизменности оркестровых функций: например, то, что отмечалось в «Гагаку» — постоянство фактурной ткани и функций инструментов, сохраняющиеся от первой до последней страницы пьесы, — характерно и для других частей «Хайку» (в этом смысле I, II, V и VII части — явные двойники «Гагаку»). Другой пример — «И чаю воскрешения», которое практически все написано как монодия: гомофония или полифония избегаются автором — только plain-chant (или quasi-plain-chant) и эквиритмические унисоны птичьих голосов.

Развитие содержательно-смысловых аспектов сочинений во многих случаях подкрепляется технологическим: в «Хронохромии» окраска временных процессов (собственно «содержание») осуществляется с помощью ритмических пермутаций, причем пермутационный цикл последовательно развивается (вместе с «содержанием») в шести из семи частей: I — интерверсии 35, 14, 15; во II — интерверсии 1, 2, 3; в III — 28, 29, 30 и т. д.<sup>13</sup>.

Наконец, единство частей скрепляется однородностью и однотипностью музыкального материала, появляющегося в разных частях сочинения и имеющего свой собственный драматургический план развития (в «Хронохромии»: Строфа II, Антистрофа II, Кода — продолжают образно-тематическое развитие соответственно: Строфы I, Антистрофы I, Интродукции; в «Цветах» перекрещивание тематизма — четырех григорианских мелодий — гораздо разнообразнее и сложнее).

Все эти наблюдения позволяют сделать вывод, что в сочинениях 60-х гг. множественность сюжетно-стилистических образов Мессиаан уравнивает концептуальной цельностью — разнообразие и единство находятся здесь в гармоничных диалектических соотношениях. Не случайно, «Хронохромия» и «Семь Хайку», «Цвета Града небесного», «И чаю воскрешения» очень скоро после их появления получили повсеместное признание (признание даже такого экстравагантного маэстро, как Булез, который записал все эти сочинения на пластинки).

Поразительно, что чрезвычайная сложность музыкальной ткани, изощренность приемов развития ни в коей мере не препятствуют образному восприятию мессиаановской

<sup>13</sup> Масштабы мессиаановской технической мысли столь грандиозны, что в «Семи Хайку» и «Цветах Града небесного» он продолжает использовать интерверсии того же самого «хронохромийного» пермутационного цикла.

музыки. Так, об «И чаю воскресения» говорят, что его „музыкальное содержание предельно простое, и поэтому произведение является наиболее впечатляющим среди других после «Турангалилы»” (55, с. 170). Виртуозная техника композитора функциональна — она неизменно подчинена определенной конкретности (образной, стилистической), которую автор избирает в том или ином сочинении. Эта конкретность обеспечивает доступность восприятия и понимания замысла композитора.

У Мессиаана практически нет абстрактных сочинений, в которых ассоциации с трудом пробираются сквозь языковые или понятийные барьеры узкоспециальной терминологии (как, например, «Сейсмограмма» А. Пуссера или «Топофоника» Б. Шеффера), а иной раз и вовсе остаются без всякой опоры — современные композиции с бесчисленными названиями типа «Expériences», «Caractères», «Imaginaires», «Momenti» и т. п. В названиях своих сочинений Мессиаан не стремится эпатировать публику (Т. Бэрд — «Вариации без темы», М. Кагель — «Migun» для тубы), не моделирует процессы, на которых строится произведение (К. Штокхаузен — «Группы», Л. Берно — «Мутации»), не зашифровывает содержательно-смысловой музыкальный ряд (Я. Ксенакис — ST/10 — 1,080262). Сочинения 60-х гг. иллюстрируют противоположную тенденцию — названия отражают общий круг образов или настроений, но главное — выражают основную музыкально-художественную мысль произведения. Конечно, это более высокая ступень творческой эволюции композитора — вспомним «мозаику» «Двадцати взглядов» или «неохватную» многозначность «Турангалилы».

Подчеркнем еще раз, что синтез, явившийся «категорическим императивом» Мессиаана данного периода, наряду с плодотворным смешением самых различных музыкальных феноменов, оказался в то же время мощным двигателем концептуального мышления Мессиаана, сформировавшим редкую цельность всех четырех его композиций.

Приходится только удивляться и поражаться неисчерпаемой фантазии Мессиаана, легко и свободно открывающей редкие и неизведанные области художественного творчества, а впоследствии также легко и органично соединяющей их, создающей порой «невозможные», но убедительные и прочные сплавы. Наверно, далеко не каждый художник, даже находящийся уже в зените своей славы, может сказать с полным основанием хотя бы об одном из своих творений: «это сочинение — итог всех моих устремлений...»

**В** 1969 г. в мессиановской «эпохе синтеза» появляются два крупных религиозных сочинения — «Преображение нашего господина Иисуса Христа» для смешанного хора, семи солистов-инструменталистов и оркестра и «Медитации на Мистерию св. Троицы» (9 медитаций для органа).

Впрочем, религиозное начало в этих сочинениях проявляется больше внешним планом — программным сюжетом, жанровыми ассоциациями, авторскими комментариями; сама музыка и художественные концепции сочинений вбирают в себя, как и в предыдущих произведениях, весь спектр богатой образно-стилистической палитры Мессиа́на. В «Преображении» и «Медитациях» религиозная сфера лишь выделяется и подчеркивается среди остального набора всех «синтезированных» элементов, подобно тому, как в следующем сочинении — оркестровом цикле «Из ущелий к звездам...» (1974) — композитор акцентирует экзотический и пантеистический аспекты.

«Преображение» было заказано Мессиа́ну Гольбенкейнфондом и писалось с 1963 по 1969 г. Для этого произведения композитор избрал большой оркестр (свыше 100 исполнителей), большой смешанный хор (из 100 голосов) и группу солистов (фортепиано, виолончель, флейта, кларнет, вибрафон, маримбафон, ксилофон). Общая структура этого полуторачасового гиганта на редкость стройна и ритмична. Произведение делится на два раздела, состоящих из одинакового количества частей — семи. I и IV части каждого септенария — рассказы евангелиста, за которыми следуют по две медитации; завершаются оба септенария хоралами. Очертаниями произведение напоминает жанр «Страстей», и особенно в баховском варианте.

Однако есть чрезвычайно существенное отличие — «Страсти» неизбежно концентрируются вокруг основной драматической кульминации всех евангельских повествований — распятия Христа; Мессиа́н же основывается на одной-единственной статуарной картине — изображении легендарного «преображения» Иисуса перед лицом трех апостолов — Петра, Иакова и Иоанна. Вследствие этого драматургически мессиановская оратория обладает гораздо меньшим движением и остается, по сути дела, в русле мало контрастного медитативно-описательного жанра, тогда как «Страсти» — предтеча симфонического мышления;

Мессиян по-прежнему верен экспозиционному развертыванию музыкального материала.

Сюжетная основа «Преображения» все же достаточно рельефна: 4 речитатива евангелиста излагают евангельский текст 17-й главы (стихи 1—9) матфеевской летописи. Эти рассказы непродолжительны по времени и занимают весьма скромное место в произведении; основное же художественное содержание разрабатывается в грандиозно выросших комментариях. Привлечение медитаций дало Мессияну возможность уйти от традиционного следования религиозной канве, как бывает в подобных сочинениях, и ввести в ораторию широчайший круг ассоциаций, уводящих от религиозных толкований. Например, длинный ряд «горных» параллелей вызван тем, что Христос своих учеников «привел на склон высокой горы» и именно на горе произошло описанное чудо (Мессиян говорит, что его вдохновили на создание этого сочинения Монблан и ледник Мейж. — См. 53, с. 83); конечно, здесь не обходится без пения птиц, которые обитают только в горных районах. Или «светящееся облако», возникшее над Иисусом в момент «преображения», определило основной эмоциональный тонус произведения («господствует идея света», — объясняет Мессиян; там же — с. 82). Почти в каждой из медитаций имеются соответствующие этой экстатической идее яркие, светлые, радостные звучания (конечно, с целым сонмом цитат, текстов и направляющих авторских примечаний<sup>1</sup>).

Собственно теологическая концепция «Преображения» строится помимо речитативов Матфея на текстах из различных библейских книг, культовых сборников, произведений Фомы Аквинского (в медитативных частях) и словах 48-го и 26-го псалмов (в хорах). Все тексты Мессиян объединил в две смысловые группы: в 1-м септенарии «ожиданием» чуда (тенора во II части особо выделяют слово «exspectamus»), во 2-м — собственно «преображением» (тенор соло в IX части подчеркивает слово «transfiguratione»). Однако тщательно разработанная автором теологическая концептуальность не спасла сочинение от однотипности, однохарактерности музыкально-образной сферы. Это объясняется прежде всего тем, что в «Преображении» композитор использует только три вида

<sup>1</sup> Иной раз это доходит до «переконцентрации»: «Символ света — свечение сияющего мира», — определяется смысл III части; «Сияние вечного света», — распевают женские голоса (VI); а Соломонову фразу «Мудрость есть сияние вечного света» Мессиян цитирует эпиграфом к 4-м частям!



Музыкального материала: plain-chant (=quasi-plain-chant), птичье пение и ритмические ряды (tâlas). А распределение этих трех видов материала по жанрам частей произведения (речитативы, хоралы, медитации) постоянно: речитативы, написанные чуть ли не в чистом григорианском стиле, имеют ритмические интродукции ударных инструментов; хоралы основаны на трансформированном plain-chant — как в «Цветах Града небесного» или «И чаю воскресения»; в главных частях произведения — медитациях — господствует птичье пение (хотя в них собраны все типы материала).

...Начинается «Преображение» речитативом евангелиста, излагающим мелодическую тему, которая является основой (циклической темой?) всех остальных речитативов. Партия евангелиста поручается унисонному хору (иногда мужскому, иногда смешанному), стилизующему григорианское пение, но с очень выразительными, типично мессияновскими «ладовыми» мелодическими ходами:

Преображение: (I)

88 **Modéré** (♩ = 112) **Un peu vif** (♩ = 132)

1<sup>ers</sup> **Ténors** 2<sup>es</sup>

*mf* *p*

As\_sump\_sit Je\_sus\_Pe\_trum, et Ja\_co\_bum, et Jo\_

**Modéré** (♩ = 112) *mf*

\_an\_nem fra\_trem e\_jus, et du\_xit il\_lo\_s In

mon\_tem ex\_cel\_sum se\_or\_sum: et,

*long* **Très lent** (♩ = 20) **Un peu vif** (♩ = 80)

*ppp* *p* *f*

et\_trans\_fi\_gu\_ra\_



Ритмическое начало, как и в подлинном григорианском хорале, здесь нивелировано — возможно, поэтому каждому речитативу (*cantus planus*) неизменно предпосылается ритмическое вступление у металлических ударных, темпль-блоков, деревянного бруска и колоколов, всякий раз в новом пермутативном варианте. Строгости пения способствует латинский язык (на латыни написано все сочинение) и отсутствие инструментального сопровождения (исключение — речитатив VIII части, где говорится о «светящемся облаке» и «голосе с неба», которые иллюстрируются соответствующими оркестровыми эффектами). Все эти ригористические особенности речитативных частей заметно контрастируют красочности, яркой образности и открытой эмоциональности остальных частей — хоралов и, особенно, медитаций.

Громадные мозаичные полотна медитаций, особенно во 2-м септенарии, сплавляют, в основном последовательно, многооктавные оркестрово-хоровые унисоны и каденции солирующих инструментов, квазихоральные декламации хора и ритмические контрапункты ударных, бесконечные птичьи интонации и протяженные григорианские мелодии, создавая редкостные «полихромные» конструкции.

Как и прежде, для мессиановской стилистики малохарактерна полифония — она присутствует, как правило, лишь в каденциях «облигатных» солистов, изображающих птичье пение. Конструктивной же основой большинства медитаций является известный еще с «Турангалилы» непалифонический метод горизонтальной «интеграции» — объединение разнородных повторяющихся элементов в единый последовательный ряд (как крупных разделов, так и небольших фрагментов).

В структурном отношении медитации довольно отличны друг от друга, однако все их формы основаны на давно отработанных Мессианом принципах повторности (изобилие), вариантности, концентричности, симметрии (существенную роль играют указания автора, близкие во многом по типу свободным программам птичьих сочинений: такая-то птица у такого-то инструмента и т. д.).

В хоровом письме преобладают аккордовые эквиритмы — в медитациях чрезвычайно большое количество ква-

зихорального тематизма, иной раз напоминающего хоровую стилистику «Пяти песен-припевов»; как правило, хоровые эпизоды (при этом вся многоголосная ткань дублируется оркестром) написаны в системе ладов ограниченных транспозиций и используют типичные ладовые аккорды.

84 реобразование (П)

23 *Modéré* (♩ = 80)

Coro

a - ri - ta - tis su - ac

Цитируются только хоровые голоса в виде клавира; фрагмент написан в ладе 3 ограниченных транспозиций.

В некоторых частях можно встретить пение солистов, отдельных групп и иногда полифонию, но в целом это не характерно для хоровой партитуры<sup>2</sup>.

Оркестр медитаций чрезвычайно богат красочностью — конечно, мессиановские звукоцвета, использование редких инструментов (контрабасовая туба, саксгорн), крайнее разнообразие всевозможных тембровых сочетаний — особенно колоритен ансамбль семи солистов, часто появляющийся в своем полном составе. Кроме этого присутствуют и некоторые специфические изобразительные эффекты, например в XII части, где «священный страх выражается педалями тромбонов и кластером низких трелей» (53, с. 83—84). Еще один примечательный пример — впечатляющая живописная иллюстрация «светящегося облака», которая, не дождавшись своего воплощения в музыкальных комментариях последующей медитации, вклинилась в собственно речитатив евангелиста (VIII ч.). Здесь, конечно, ощущается самое непосредственное влияние алеаторической техники — типа «Metastasis» Ксенакиса или «Полиморфии» Пендерецкого (дифференцированные глиссандо струнных различной протяженности и в разных темпах):

<sup>2</sup> В медитации XII части есть необычный (и редкий) для Мессиа́на фактурный прием: вокализация хора, разделенного на 20 самостоятельных партий!

Преображение (VIII).

90  $\frac{4}{4}$  Un peu vite ( $\text{♩} = 80$ ) *gliss.*

12  
1<sup>re</sup> Violons

*pp* *gliss.* *cresc.* *f* *cresc.*

12  
2<sup>es</sup> Violons

*pp* *gliss.* *cresc.* *f* *cresc.*

9  
Allos

*pp* *gliss.* *cresc.* *f* *cresc.*

6  
Violles

*pp* *gliss.* *cresc.* *f* *cresc.*

2 C. B.

*pp* *gliss.* *cresc.* *f* *cresc.*

Все многообразие материала медитационных частей к концу произведения оказывается связанным в общую систему — повторами, параллелями, интонационным или структурным родством. Медитация VIII части, по Мессиапу, — «наиболее развивающая пьеса» (аналогично VIII — «Развитию любви» в «Турангалиле»), хотя с таким же успехом ее можно назвать и репризой, — в образном смысле «возвращает ко всему, что в вышнем: горы, вечная радость, голос Отца...» (53, с. 84), да и в отношении музыкального материала она также вызывает в памяти голос птицы медуказчика из II части, хоровой plain-chant из III части, повторяет интонации речитативов евангелиста, характерную фактуру птичьих каденций ансамбля солистов-инструменталистов (III, IX) и др.

Хоралы «Преображения» прежде всего выполняют заключительную функцию — оба хорала являются финалами двух септенариев<sup>3</sup>. Поэтому они отличаются редкой монументальностью — в них участвуют все исполнители (хотя «Хорал св. Горы» — пианиссимо, а «Хорал света Прославления» — фортиссимо); темпы обеих частей крайне медленные; фактура музыкальной ткани чрезвычайно проста и изобилует мощными дублировками; протяженность хоралов (особенно последнего) довольно значительна. Хоралы Мессиапа — это не стилизация лютеранских хоралов, но воспроизведение некоторых типических и характерных их черт: строфическая периодичность, долгие остановки в конце каждой фразы из нескольких одинаковых длительностей, относительная гармоническая устойчивость в моменты ритмических остановок. В своих хоралах Мессиап использует лады ограниченных транспозиций, которые смешиваются с тональностью E-dur (вспоминается «божественная» символика этой тональности, в которой написаны две «Хвалы» Квартета, III и IX медитации «Рождества», заключительная часть «Забытых приношений» — все это обращение к богу) (см. пример 91).

Вообще, с религиозными сочинениями 30—40-х гг. «Преображение» роднят многочисленные параллели, причем в самых различных теологических аспектах. Но главное и радикальное отличие — это то, что присуще всем поздним сочинениям Мессиапа: органичный синтез всех образных и идейных феноменов, попавших в поле зрения творческой индивидуальности композитора. Конечно же, не будь перед нами партитуры «Преображения», вряд ли

<sup>3</sup> Исполнение «Преображения» занимает целый вечер — в каждом отделении исполняется по септенарию.



The image shows a musical score for the phrase "de co rem do mus." It consists of six staves. The top three staves are for the vocal line, and the bottom three are for the organ accompaniment. The music is in a minor key and features a strong, rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present throughout. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the lyrics "de co", the second "rem do", and the third "mus.".

Второе религиозное сочинение Оливье Мессиана 1969 г. — «Медитации на Мистерию св. Троицы» — менее грандиозно, но в соотношении с органными произведениями композитора оно также выглядит впечатляющим «колосом».

Точно адресованное религиозное название не предполагает какого-либо иного толкования содержания (религия в «чистом» виде). Композитор не дает названий частям, просто нумеруя их, но каждую из них предваряет литературной медитацией — чтение комментариев перед некоторыми частями займет едва ли не столько же времени, сколько сама музыка.

В отличие от ранних органных циклов в «Медитациях»-69 основной содержательный аспект произведения переносится композитором на средневековую схоластику: объектом его медитаций становятся томистские теологические идеи и «истины», многословно разъясняющие суть «явления св. Троицы».

Способ, с помощью которого Мессиаан попытался донести мысли Фомы Аквинского, композитор назвал «коммуникабельным языком». «Не желая имитировать кабалистику, которая ищет скрытое значение в буквах слова или в нумерации этих букв, я попытался для обновления моего мышления найти род коммуникабельного музыкального языка» (70, с. 3).

Это введенное музыкантом новшество (в остальном, «Медитации» характеризуются всеми элементами предшествующих сочинений — plain-chant, индийские ритмы, птичье пение, лады ограниченных транспозиций и пр.) имеет под собой конкретную основу. С одной стороны, на Мессиана повлияла система вагнеровских лейтмотивов, при помощи которых музыка общается со слушателями — лейтмотивы дают дополнительный «языковый» ряд. С другой стороны, он говорит о прямой телепатической связи («научность» этого способа общения основывается на коммуникабельности между... ангелами, которую заприметил еще св. Фома).

За основу был взят латинский алфавит, в котором первые 8 букв обозначают общепринятые названия нот, а к оставшимся буквам Мессиаан прикрепил другие ноты, при этом каждому звуку присущи свои неизменные характеристики — регистр и длительность (как в «Ладе длительностей и интенсивностей»).

(le langage communicable)

92

A B C D E F G H I J K L M

N O P Q R S T U V W X Y Z

Из этого музыкального алфавита Мессиаан и составляет слова; однако, чтобы музыкальные слова стали музыкальным языком, композитору пришлось добавить перед существительными и прилагательными короткие мелодические фразы, обозначающие падежи, и определить два глагольных мотива: être — быть и avoir — иметь<sup>4</sup>. Конечно, свою собственную развернутую мелодическую фразу имеет имя Dieu — бог (это понятие может воплощаться и в ретроградной форме).

Мессиаан полагает, что благодаря коммуникабельному языку музыка должна слушаться и читаться как книга —

<sup>4</sup> Для коммуникабельного языка характерны все же некоторые «телеграфные» аббревиатуры: в нем отсутствуют артикли, местоимения, наречия и предлоги.



в качестве ее текста он выбирает изречения Фомы Аквинского, комментирующие явление св. Троицы — в I, III, (V), VII частях.

Поскольку композитор все же, по-видимому, не всегда надеется на точное прочтение своего «цитатника», то он дает полную и подробную информацию дешифровки в нотках.

Presque lent Медитации (III)

r e l a t i o

93

Man. *ff legato*

Ped. *legato mf*

*legato f*

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff labeled 'Ped.'. The tempo is marked 'Presque lent'. The piece is titled 'Медитации (III)'. The lyrics 'r e l a t i o' are written above the notes. The score includes dynamic markings such as 'ff legato' for the right hand, 'legato mf' for the left hand, and 'legato f' for the pedal. A measure number '93' is indicated at the beginning. The music consists of flowing, legato lines with various articulations and phrasing marks.

(locatif: en) Dicit

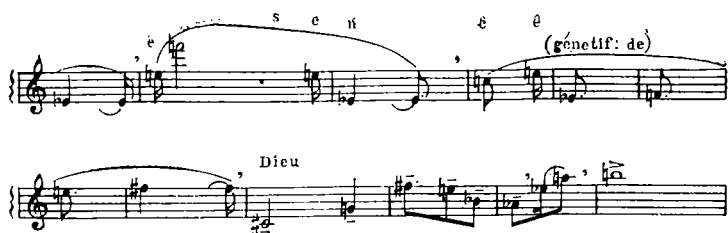
n

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The lyrics '(locatif: en)' and 'Dicit' are written above the notes. The score includes a measure number 'n' at the beginning. The music consists of flowing, legato lines with various articulations and phrasing marks.

(est- verbe être) i d e

n t q u e (datif: à)

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The lyrics '(est- verbe être)' and 'i d e' are written above the notes. The score includes a measure number 'n' at the beginning. The music consists of flowing, legato lines with various articulations and phrasing marks.



С такта 5 и до конца всей части цитируется только верхний мануал. Конструкция «коммуникабельной фразы»: relation + en (предложный падеж) + Dieu + est (глагол «быть») + identique + à (дательный падеж) + essence + de (родительный падеж) + Dieu. В результате получается: «Relation en Dieu est identique de Dieu. Ср. с полной цитатой, приведенной в конце пьесы: «La relation géele en Dieu est réellement identique à l'essence» («Истинное отношение в боге есть действительно равнозначное сущности»).— «Сумма теологии»).

Коммуникабельный язык, изобретенный Мессианом, представляет несомненный технологически конструктивный интерес — это еще один новый (сугубо индивидуальный) способ организации музыкального материала. Но, конечно, не более того — то, что композитор приписывает ему содержательную функцию, якобы способствующую постижению конкретных теологических явлений и даже конкретных религиозных текстов, — сродни его обычным гиперболам, остающимся на бумаге, — типа «запахов болот и сосен» в «Каталоге птиц», цветомузыкальных морских пейзажей в «Семи Хайку», цифровой символики ритмов рагавардхана или гаджалила в «Цветах Града небесного» и др. Собственно музыка вряд ли способна выдержать такую перенасыщенность информации, и ее выразительность основывается только на ее собственных, присущих только ей средствах. Кстати, в четных медитациях, где не используется коммуникабельный язык, она более образна, непосредственна и эмоциональна; в «языковых» же частях большую роль играет жесткий конструктивный рационализм, иной раз превалирующий над художественной образностью (вспоминаются произведения «экспериментального периода»).

В целом, «Медитации», пожалуй, одно из самых сложных произведений Мессиана как по стилистике, так и в смысле собственно музыкального содержания.

Как и в других сочинениях, почти все свои творческие находки в «Медитациях» (стилистические, образные, даже технологические) Мессиаан «посвящает» религии. Подчас с колоссальным трудом они укладываются в религиозные

рамки, и тогда композитор вынужден расширять, нарушать, переименовывать многие атрибуты религиозного искусства.

Мессиа́н, пожалуй, единственный композитор XX в., столь привязанный в своем творчестве к религии, но в то же время столь непримиримый по отношению к канонам и трафаретным жанрам церковной музыки, столь новаторски относящийся к любой творческой идее, в том числе и религиозной.

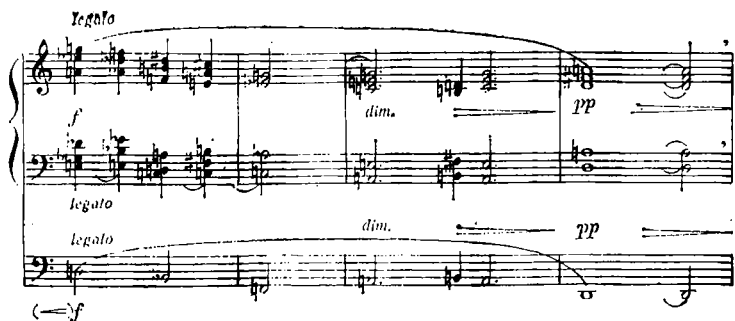
Немного пофантазируем: что сказал бы о Мессиа́не — авторе «Преображения» и «Медитаций», например, Шарль Гуно, если вспомнить, что он говорил о Моцарте — авторе «Реквиема»: «Я слышал «Реквием» Моцарта, который нахожу прекрасным как музыку Моцарта, но значительно менее прекрасным как священную музыку, то есть музыку, написанную для господина бога: Моцарт разговаривает с богом совершенно так же, как с нами, а это недопустимо даже в глубине своей совести; в этой музыке в отдельных фразах Моцарт как будто в шляпе, а в шляпе не ходят в церковь...» (см. 45, с. 141). Как же разговаривает с богом Мессиа́н?

(Dieu est amour) Медитации (V)

94 Comb. 2 Lent

Man. *long* *legato* *R* *mf*

Ped. *long* *legato* *mf*



\*

«Из ущелий к звездам... То есть восхождение из ущелий к звездам и еще выше — к воскресшим... чтобы прославлять бога во всем сущем: в красоте земли (ее скал и птичьего пения), красоте материального неба и неба духовного...» (66, с. 13).

Еще один из супергигантов Мессиана — «Из ущелий к звездам» (1971—1974) был впервые исполнен 20 ноября 1974 г. в Нью-Йорке в зале Линкольн-центра оркестром под управлением Ф. Вальдмана (солистка Ивонн Лорио). Сочинение состоит из 12-ти частей, продолжительность звучания — 2 часа 2 минуты, партитура издана в трех томах. Конечно, это очередной «итог» мессиановского творчества.

Приведенное выше высказывание автора о своем произведении акцентирует религиозное начало, однако в отличие от предыдущего религиозного «тандема» здесь в гораздо большей степени проявляются экзотические и пантеистические ракурсы мировоззрения Мессиана. Сочинение было написано композитором после его путешествия по Северной Америке<sup>5</sup>, где он любовался природными достопримечательностями Юты, ее долинами, цирками и каньонами. «Чудеса» Юты — расщелины Седар и каньон Брайс — стали центральными картинами всего живописного полотна, а экзотическая ориентировка (вместе с пением американских птиц) явилась основой образно-художественного содержания.

И в этом сочинении композитор верен своим трем основным сферам — религии, экзотике, пантеизму. Здесь

<sup>5</sup> Мессиаан вообще большой любитель путешествий. Он объездил чуть ли не всю Европу, Северную, Южную и Латинскую Америку, побывал в Египте и Японии («Семь Хайку» — непосредственный отклик на японскую поездку).

это выражается в следующей форме: птичье пение — художественный материал, экзотика — его образное содержание, а религия — на уровне теологически прикладных идей, формулируемых автором, — в основном, в комментариях, за пределами собственно музыки. Соответственно, три компонента отражаются и в названиях частей. Первая часть: I. Пустыня, II. Иволги, III. Что написано на звездах, IV. Малиновка d'heuglin, V. Расщелины Седар и Дар Благоговения. Вторая часть: VI. Межзвездный призыв, VII. Каньон Брайс и оранжево-красные скалы. Третья часть: VIII. Воскрешенные и песня звезды Альдебаран, IX. Пересмешник, X. Лесной дрозд, XI. Омао, Leiothrix, Elepaio, Shama, XII. Роща Сион и Град небесный<sup>6</sup>.

Состав оркестра «Из ущелий...» наиболее экзотичен среди всех мессияновских сочинений — тройной духовой (со всевозможными видовыми), с весьма облегченной струнной группой и с большим разнообразием ударных инструментов (25, причем много редких). Несмотря на количественно большой состав участников, Мессиян далеко не везде реализует полную партитуру — трактовка оркестра в этом сочинении отличается от «Турангалилы» или «Преображения». Наряду с характерными для Мессияна звучаниями оркестра их тутти, здесь часто встречаются самые разнообразные соло, ансамбли, камерно-оркестровые группы; три части даже целиком написаны для солирующих инструментов — фортепиано (IV, IX) и валторны (VI). В связи с этим возрастает роль самостоятельности инструментальных партий — у всех деревянных инструментов, 1-й валторны, колокольчиков, ксилоримбы, контрабаса есть пометка «трудные партии»; у фортепиано даже — «очень трудная».

Многим инструментам Мессиян предписывает специфические эффекты (иногда изобретает их): струнные часто играют за подставкой; флейта — квазипиццикато, со стуком клапанов; контрабас использует металлическую часть колодки смычка; труба может играть на одном мундштуке и должна иметь три различные сурдины; кротали извлекают звуки с помощью контрабасового смычка; множество самых различных колоритных звучаний придумано для валторны:

<sup>6</sup> Оригинальные транскрипции названий: I. Le désert. II. Les Orioles. III. Ce que est écrit sur les étoiles... IV. Le Cossyphe d'heuglin. V. Cedar Breaks et le Don de Crainte, VI. Appel interstellaire. VII. Bryce Canyons et les rochers rouge-orange. VIII. Les ressuscités et le chant de l'étoile Aldébaran. IX. Le Moqueur polyglotte. X. La Grive des bois. XI. Omao, Leiothrix, Elepaio, Shama. XII. Zion park et la Cité céleste.

Из ущелий к звездам... (VI)

55 *Modéré* (♩ = 132) *long*

1<sup>er</sup> Cor. solo [in C]

(bouché) (ouvert) *flatterzunge* *Un peu vif* (♩ = 144) *Un peu lent* (♩ = 76) *long*

*f* *mf* *pp* *p* *f* *ff* *p*

*Très modéré* (♩ = 72) *Un peu vif* (♩ = 112) *Modéré* (♩ = 100)

*tr* *tr* (ouvert) *f* *ff*

(trille bouché) (trille bouché)

*Très lent* (♩ = 44)

(son détéimbré, irréal, avec des oscillations de hauteur)

*ad lib* *ppp* *pp* *ppp* *long*

(lever ou baisser à moitié, alternativement, les 3 pistons ou les palettes)

Подобные приемы (веяния «экспериментальной» музыки?) несомненно оправданы в данном контексте — общей изобразительностью музыки, ее экзотической направленностью.

Музыкальный материал произведения, как отмечалось, в подавляющем большинстве представляет собой транскрипции птичьего пения. Радикально нового птичьего языка Мессиаан не предлагает, но в некоторых оркестровых эпизодах ритмическая полифония птичьих голосов подобна тончайшей филигранной скани и часто уходит от многосоставных эквиритмов, создавая впечатление своеобразной сонористической «гетерофонии»:



*cresc.*  
**Merle à poitrine tachetée (Kenya)**

*ff* *mf* *f*

**Bulbul verdâtre (Kenya)**

*mf* *d* *d* *d* *d*

232  
32

*mf* (he) (he)

16

*mf*



Вместе с тем, как обычно, Мессиа́н не обходится и без привычного для него материала: индийских ритмов, многозвучных аккордовых комплексов (имеются 12-звучные), ладов ограниченных транспозиций, мелодики plain-chant (в III части — хорал медных инструментов) и даже недавно освоенного коммуникабельного языка (древние магические символы Mené, Teqél, Parsîp в III части или греческие восклицания «O Theos» в V части). При комбинированном использовании всех этих «материалов» Мессиа́н демонстрирует массу новых и примечательных находок: контрастные резонансы темы «оранжево-красных скал» (VII, ц. 6), синие звучания песни звезды Альдебаран, расцвеченные «брызгами воды и шуршанием шелка» (VIII, ц. 21), жуткую картину «глубины и бездны страха» (VII, ц. 17).

В структурном отношении Мессиа́н развивает принципы, характерные для его сочинений 50-х гг. (концептуальность, отличающая «Хронохромью» или «И чаю воскресения», здесь рассредотачивается и практически теряется). Ведущим формообразующим фактором вновь оказывается литературная программа, пунктуальное следование которой кое-как организует громадное количество различного материала. Ранние циклы композитора являлись огромными сюитами («Рождество», «Двадцать взглядов», «Ярави»); теперь по принципу сюитности строятся уже отдельные части его сверхциклов (в авторском анализе, например, XI части, — см. 66, с. 18—11 разделов, которые лишь благодаря «рефрену» валторны с трудом собираются в единую композицию).

Подытоживая творческий период композитора конца 60—70-х гг.<sup>7</sup>, отметим несколько характерных черт мышления Мессиа́на, определяющих его индивидуальность и выделяющих его среди современников. Это — синтез различных образных и стилистических компонентов, редкая изобретательность технологических и языковых средств, богатая эмоциональная насыщенность всех музыкальных образов, использование редкого музыкального материала (plain-chant, неевропейская ритмика, птичье пение), жи-

<sup>7</sup> Кроме трех рассмотренных в этой главе сочинений в данный период Мессиа́н написал еще одно, чисто птичье, произведение «Садовую славку» (1970), которое собирает вместе всех персонажей «Каталога птиц» (добавляется лишь одна новая — орлан). Быть может, это сочинение явилось частью давно задуманного, но неосуществленного замысла композитора — Мессиа́н как-то обмолвился о своем намерении создать еще один фортепианный «Каталог» (см. 84, с. 137) и даже неоднократно называл свою птичью композицию 50-х гг. «Первым каталогом птиц».

вописно-изобразительная программность музыки, наконец, уникальность масштабов произведений.

Даже обладая хотя бы одним из перечисленных свойств, музыка Мессиаана нашла бы себе заметное место в общем перечне сочинений композиторов XX в. «Преображение», «Медитации», «Из ущелий к звездам...» соединяют все эти свойства...

Однако самое грандиозное сочинение Мессиаану еще было суждено написать в ближайшем будущем.

\*

В годы расцвета творчества Мессиаана мировая слава пришла к нему не только как к композитору. Параллельно с сочинением музыки он активно и очень серьезно на протяжении почти всей своей жизни занимался преподавательской деятельностью. В результате сейчас уже говорят о «школе Мессиаана», причем среди прошедших эту школу можно назвать такие известные имена, как П. Булез, Я. Ксенакис, К. Штокхаузен, И. Лорю.

С 1934 по 1939 г. Мессиаан вел курс анализа и чтения с листа по фортепиано в Ecole Normale, затем курс импровизации на органе в Schola Cantorum. Кроме того, композитор читал курс ритма в Будапеште, Саарбрюккене, Дармштадте, курс греческой метрики и индийского ритма в Буэнос-Айресе, лекции о музыке и орнитологии в Винтертуре (Швейцария), в Булдере (Колорадо), Японии, Канаде, Финляндии; в Танглвуде (США) Мессиаан в качестве приглашенного профессора вел курс композиции и оркестровки. В 1942 г., сразу после возвращения из плена он начал преподавать в Парижской консерватории (гармонию) и одновременно вести музыкальный анализ на частных курсах, организованных композитором и музыковедом Ги Бернар-Далапьером. Этот класс анализа (класс «суперкомпозиции», как назвал его сам Мессиаан) приобрел такую широкую известность, что в 1947 г. директор Парижской консерватории Клод Дельвенкур попросил Мессиаана вести такой класс в консерватории (для этого директору пришлось добиваться специального разрешения в министерстве). Наконец, с 1966 г. Мессиаан ведет в консерватории еще и класс композиции<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Результатом его многолетней педагогической практики явились методические разработки, опубликованные в печати: Курс двадцати уроков современного сольфеджио (1935), Двадцать уроков гармонии (1939). Не забудем также его «Технику», которую он написал по настоянию своих учеников, а также Трактат о ритме и около десятка различных статей, посвященных разным проблемам музыки.

Метод преподавания Мессиана чрезвычайно своеобразен и необычен. Вот что рассказывает о своем классе анализа сам профессор:

«...Каждый год мы выбираем определенную тему. В этом году<sup>9</sup>, например, мы изучали фортепианную музыку: начали с клавесина Куперена, Доменико Скарлатти и Рамо, а затем мы, практически, прошли всю фортепианную музыку, то есть 22 концерта Моцарта, 32 сонаты Бетховена, почти все произведения Шопена и Шумана, «Иберию» Альбениса, все Прелюдии, «Эстампы», «Образы» и Этюды Клода Дебюсси, «Ночного Гаспара» Равеля и даже анализировали Вторую сонату Булеза, фрагменты которой я играл...»

«В течение двух лет мы занимались оперой: от «Орфея» Монтеверди и обзора опер-балетов Рамо — «Кастор и Поллукс», «Ипполит и Арисия», «Дардан», «Платея» — до ариозно-речитативной оперы, которая была представлена величайшим образцом этого жанра — «Дон Жуаном» Моцарта... Далее мы рассмотрели лейтмотивную оперу — всю тетралогия Вагнера..., затем оперу с хорами — «Бориса Годунова» Мусоргского и, сверх того, две современные оперы — «Пеллеаса и Мелизанду» Дебюсси и «Воццека» Альбана Берга...»

«Я посвятил также один год исключительно ритму, это явилось настоящей революцией, более грандиозной, чем рассказывать про Булеза. В течение этого года я говорил о Григорианском числе, о ритмике церковного пения, об акцентуации у Моцарта, о волнообразно-пульсирующей ритмике Дебюсси, о ритмических персонажах «Весны священной» Стравинского; все это дополнилось полным анализом «Гана» (Gânas), карнатской теории и 120-ти индийских *deçî-tâlas*, плюс к тому еще и введением в греческую метрику... Мы также сделали комплексные исследования иррациональных длительностей и их полиритмических комбинаций...» (см. 84, с. 186—190).

Прежде всего поражает разнообразие тем (Мессиаан никогда не повторяет однажды пройденной темы), а также глубина исследования и необычные ракурсы изучения каждого данного предмета, выбранного для музыкального анализа. Вряд ли стоит говорить о том, насколько интересно молодым музыкантам заниматься в классе Мессиаана и насколько обогащенными редкими знаниями они завершают свою учебу. К тому же обстановка на уроках Мессиаана как нельзя более способствует творческому вос-

<sup>9</sup> Речь идет о 1966/67 учебном году.

приятно и осмыслению поднимаемых музыкальных проблем: «Мои слова часто прерываются вопросами учеников, часто возникают дискуссии между ними и мной... так как они не всегда во всем соглашаются... Личности учеников, как правило, очень разные, и я стремлюсь к уважению каждой индивидуальности» (там же, с. 190).

Среди учеников Мессиаана — не только уже названные представители самого знаменитого выпуска курса у Бернар-Далапьера — Булез, Ксенакис, Штокхаузен, Лорио. Мессиаан всегда с гордостью называет и другие имена, быть может, не столь громкие, но известные в современной музыке: Сержа Нигга, Мориса Ле Ру, Поля Мефано, Жана-Клода Элуа, японца Сино Хара, вьетнамца Дао, китайца Чанг Хао, армянина (по происхождению) Раффи Урганджяна и многих других. И конечно, самое примечательное, что все ученики Мессиаана как композиторы совершенно не похожи друг на друга. Очевидно, еще с консерваторских лет Мессиаан запомнил основной педагогический принцип своего учителя Поля Дюка, который растил в композиторе прежде всего индивидуальность, отставляя на второй план свои личные симпатии или антипатии к сочиняемой в его классе музыке.

На вопрос К. Самюэля, как Мессиаан относится к своим ученикам и каких он любит, профессор отвечает: «Я люблю их всех, какими бы они ни были — спокойными, нежными, неистовыми, бунтующими или миролюбивыми...» (см. 84, с. 198).

Преподавание всегда являлось для Мессиаана областью творческой деятельности, к которой он относился с той же фантазией, тем же профессионализмом и той же любовью, как и к сочинению музыки. А значение этой его работы для развития музыки XX века, пожалуй, трудно переоценить.

## Глава тринадцатая

### «СВЯТОЙ ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ»

«С религией, которая... в течение 1800 лет господствовала над значительнейшей частью цивилизованного человечества, нельзя разделаться, просто объявив ее состряпанной обманщиками бессмыслицей» (1, с. 307). Эти слова Ф. Энгельса остаются столь же актуальными для сегодняшнего времени и являются методологией ана-

лиза самых различных произведений искусства, посвященных непосредственно церкви или связанных с религиозной тематикой и сюжетикой.

Бесспорно, что искусство имеет свои законы, выработанные на бесконечно более широкой эстетической платформе по сравнению с той, которую предлагает теология. Поэтому каждый из значительных композиторов, соприкасавшихся в своем творчестве с религией, вольно или невольно, преодолевал ее ограниченность, «выскивая» в ней что-либо созвучное своей художественной индивидуальности.

Листу, например, очень близка была романтика культа — именно в ней он находил свои творческие импульсы: его религиозная музыка позднего творчества воплощала вдохновенные и поэтичные «Легенды о св. Франциске Ассизском» или обращалась к мистериальному Крестному ходу («Via Crucis»).

Для Хиндемита характерна постановка нравственных аспектов религии, поднимающаяся до уровня соотношений личности и общества, — в этом плане и показаны главные герои его опер художник Матиас Грюнневальд («Художник Матис») и астроном Иоганн Кеплер («Гармония мира»).

Теософия Скрябина имеет с религией общий знаменатель мистики-символики, порожденной гиперболизацией идей «всеобщей любви» — «Поэма экстаза», «высвобождения духа» — «Прометей», «космогонического влечения» — «Божественная поэма»<sup>1</sup>.

В творчестве Веберна долгие годы формировалась концепция «христианского гуманизма» — пантеистическое мировоззрение сквозь призму религиозной этики (вокальные сочинения на тексты Х. Йоне — ор. 23, 25, 26 и, особенно, две кантаты ор. 29 и 31).

В большинстве произведений Мессиана религия выражается в более «откровенном» виде; композитор действительно пытается внушить «истины веры» — даже сам про-

<sup>1</sup> Кстати, между Скрябиным и Мессианом можно провести удивительные параллели: центральными темами творчества обоих композиторов являются и космогоничность, и всечеловеческая («фатальная» — по определению Мессиана) любовь, и своеобразная «надцерковность» масштабов мышления, конечно же, религиозно-мистическая трактовка идей Апокалипсиса, сотворения мира («божественная игра», — по Скрябину), и литературно-театрализованная мистериальность — «Мистерию» Скрябин задумал для всего человечества, Мессиаан — более скромно — предназначал свое «И чаю воскресения» для исполнения «на открытом воздухе, на высокой горе, на Грав, напротив ледника Мейж — на фоне могущественного и величественного пейзажа» (см. 84, с. 171).

цесс творчества объявляется ее «актом» (74, с. 4)<sup>2</sup>. Но за этими «истинами», как уже было отмечено, почти всегда стоят высокие этические идеалы, теплота человеческого чувства, поклонение красоте природы. Так, эти «истины веры» автора «Рождества» и «Двадцати взглядов» оказываются не выхолощенной религиозно-мистической проповедью, а насущнейшей задачей художественного творчества. Конечно, в таком виде они во многом идеализированы и романтизированы для настоящей эпохи социальных, политических и идейных катаклизмов. Но в отличие от многих и многих современников Мессиаана именно они наполняют его музыку той открытой и щедрой эмоциональностью, которую не могут «вытравить» даже догматические атавизмы церковной схоластики. В этом Мессиаан — увы! — «великий грешник». Наверно, так бы сказал о нем один из авторитетнейших теоретиков-теологов средневекового католицизма Августин — вспомним его «Исповедь»: «Когда мне случается увлечься пением более, чем предметом песнопения, я со скорбью сознаю свой грех и тогда не желал бы слушать певца» (см. 16, с. 263).



Наши заключительные размышления на тему «религия в творчестве Мессиаана» обязаны последнему творению композитора, впервые прозвучавшему в 1983 г. в дни 75-летнего юбилея автора, — опере «Святой Франциск Ассизский».

Казалось бы, в своей «эпохе синтеза» монументальными гигантами «Преображения» и «Из ущелий к звездам» Мессиаан достиг наивысших вершин в творчестве, создав самые масштабные и значительные произведения. После 1974 г. (года премьеры «Из ущелий...») в течение почти 10-ти лет не появлялось новых названий сочинений композитора. Однако все это время Мессиаан напряженно работал, и этот новый взлет его художественной мысли ознаменован созданием первой и единственной у композитора оперы — крупнейшего музыкального жанра, когда-либо существовавшего в истории мировой культуры.

Франциск Ассизский, ставший главным героем оперы, — канонизированная церковью, но реальная историческая личность. Он жил в Италии на рубеже XII—XIII вв. и в 1209 г. основал нищенствующую монашескую общину,

<sup>2</sup> Здесь Мессиаан не оригинален: еще Маритен объявил веру «полезным и необходимым творческим элементом» (Antimoderne — см. 37, с. 245).

главным «заветом» которой было проповедование мира и любви «для установления и осуществления царства божия на земле» (подробнее см. 6, с. 522—529). Не уход из мирской жизни объявлялся бытием францисканца, а возвращение в мир для спасения человека. Франциск не был теоретиком этого христианского движения (впоследствии, как известно, Францисканский орден стал одним из могущественнейших оплотов церкви в Европе), он вел странствующий образ жизни, отдавая свои редкие душевные качества служению богу и, через него, заблудшим, по его мнению, душам людей. Франциск был поэтической натурой, ко всему, что существовало на земле, он относился с братской любовью: для него насекомые, звери, птицы — такие же живые существа, как и люди; он с ними разговаривает, наставляет их, проповедует им.

Легендарные эпизоды из жизни Франциска, собранные впоследствии в анонимный сборник Fioretti — «Цветки», стали сюжетной основой оперы Мессиана. Здесь известные истории о поцелуе прокаженного, о стигматах, о проповеди птицам. Композитор, правда, дополняет факты биографии св. отца и другими источниками — либретто, составленное им самим, включает тексты самого Франциска («Песнь о сотворении», «Сестра смерть»), а также цитаты из Псалмов, Апокалипсиса, Посланий Петра и других канонических книг.

Автор музыки и либретто оказался, в сущности, и автором декораций, постановки, режиссуры. В отдельно изданном тексте оперы<sup>3</sup> в развернутых преамбулах к каждой картине (их 8) пунктуальнейшим образом описаны костюмы персонажей, местность, в которой развиваются события спектакля, обстановка и убранство сцены, тщательно разработаны все движения героев во время действия. Различные сценические ремарки обильно украшают и партитуру; любопытно, что композитор обогащает театрально-сценические средства редкими, специфическими эффектами — кинопроекцией и даже применяет лазерные лучи.

Также подробно расписано «акустическое» расположение оркестра, кстати, по оперным меркам чудовищно большого — инструменталисты располагаются в «яме» (68 струнных), на просцениуме (деревянные и ударные) и в четырех ложах (медные, фортепиано, волны Мартено, гамелан и др.).

Действующих лиц в опере немного — Франциск, 7

<sup>3</sup> Издательством Leduc.

братьев-францисканцев<sup>4</sup>, Прокаженный и Ангел (единственный женский голос). Само действие в опере насквозь пронизано статикой — герон, в основном, философствуют, проповедуют, молятся, комментируют изречения св. писания. Атмосфера оперы во многих своих компонентах аскетична, строга и сдержанна, естественно корреспондируясь с представлениями о средневековой монашеской обители и ее поселенцах.

\*

I действие открывает картина под названием «Крест». Она представляет собой развернутый диалог брата Леона и отца Франциска, в котором последний разъясняет своему верному сподвижнику сущность «высшей радости» — в следовании за страданиями Христа и в смиренном, благоговейном принятии страданий в жизни. Эта теологическая идея, сфокусировавшая смысл бытия первоначального францисканства, красной нитью проходит через оперу; все ее содержание так или иначе связано с этим христианским постулатом и интерполируется лишь несколькими сюжетными «отступлениями».

Музыкальная образная сфера картины (да и почти всей оперы) решается Мессианом в типичном для его стилистике ключе. Основой музыкальной ткани становится пение в духе plain-chant и речитации, близкие григорианскому хоралу; связками между вокальными построениями служат отыгрыши гамелана (здесь: трио клавишных ударных — ксилофон, ксилоримба, маримба) и оркестровые «комментарии» в привычном «птичьем» стиле. При этом можно заметить определенное и примечательное разделение музыкальных средств. Музыка с текстом имеет мелодизированные структуры с характерными для автора широкими интервальными ходами, большим диапазоном, строгой ритмикой (как правило, из одинаковых или кратных длительностей). Инструментальное же письмо неизмеримо более свободно в интонационности, ритмике, фактуре, структурах и пр. и является средоточием всех других стилистических ингредиентов, столь цветисто представленных еще в медитациях «Преображения» или программных картинах «Из ущелий к звездам». Мессиаан сам подчеркивает использование в опере типичных для него выразительных средств: «Здесь можно узнать все особенности

<sup>4</sup> Видимо, также реальные лица, — брат Леон, например, встречается в исторической литературе как предполагаемый автор первой биографии Франциска.



моих последних сочинений» (см. 56, с. 209), — отмечая при этом даже образно-интонационные параллели (в частности, с «Турангалилой») <sup>5</sup>.

В 1-й картине также разворачивается широко разветвленная система лейтмотивов (вспомним любовь Мессиа-на к Вагнеру). Особенно выделяется главный лейтмотив, связанный с образом Франциска, часто встречающийся в последствии в его вокальной партии, в оркестровых фрагментах, предваряющих, «комментирующих» или завершающих его речи, в обращениях к нему других лиц и пр.

2-я картина — «Лауды» <sup>6</sup> — еще одна сцена «без действия», молитва Франциска и трех братьев-францисканцев в ассизской церкви. Вначале в оркестре звучит имитация колокольного звона (призывающего к молитве?), расцвеченная красочными звукоизобразительными эффектами, затем идет долгая псалмодическая речитация, многократно повторяющаяся в различных вариантах благодарения Создателю (отдельными репликами в этом участвует хор). Псалмодия постоянно «разрезается» обильными стилистическими вставками — фрагментами лейтмотива Франциска, несколькими устойчивыми фактурными фразами, которые, неоднократно возвращаясь, приобретают значение символов, наконец, на особо «высоких» духовных словах (типа «Saint! Saint!») Мессиа-н вспоминает и свои лады ограниченных транспозиций (характерной интонацией и аккордикой).

Подобная структурная фрагментарность, видимо порожденная избранным композиционным методом («шаг за шагом, вслед за текстом»), еще в большей степени проявится в последующих картинах оперы и станет характернейшей особенностью музыкального мышления Мессиа-на в данном сочинении.

Последние слова Франциска в этой картине перекидывают сюжетный «мост» к следующей — «Поцелую прокаженного»: Франциск жаждет проверить свою безмерную любовь к людям и мечтает (хоть и боится) о встрече с прокаженным. Предвосхищение этого события выражается в усложнении музыкального языка, приближающегося порой к экспрессионистской образности и средствам — большая редкость во всем творчестве композитора.

«Поцелуй прокаженного», последняя картина I дейст-

<sup>5</sup> К технологическим новшествам автор относит лишь свой новый способ конструирования музыкального процесса: «Постепенно, шаг за шагом, вслед за текстом» (см. там же).

<sup>6</sup> Лауда — духовная песнь гимнического характера, была распространена в Италии в XIII—XVI вв.

вия — одна из центральных сцен в драматургии оперы, доминанта ее смыслового и идейного содержания. Действие происходит в лепрозории, куда приходит Франциск, чтобы осуществить свое миссионерское намерение: принести свою любовь прокаженному и вызвать у него ответную любовь к всевышнему. Судьба уготовила Франциску трудную встречу с «буйным» прокаженным, понадобилось даже вмешательство Ангела, появление и речи которого возымели-таки определенное воздействие на больного. В конце сцены уже почти умиротворенного прокаженного Франциск со словами: «сын мой, я недостаточно любил тебя» целует, — и совершается чудо: мгновенное исцеление. Бывший прокаженный радуется, танцует «как сумасшедший» (ремарка автора), хор в роли греческого комментатора резюмирует свершившееся: «Тем, кто сильно любит, все прощено».

Картина представляет развернутую типично оперную (!) сцену, в которой действуют три персонажа, каждый имеющий свою индивидуальную образную и музыкальную характеристику. Франциск по-прежнему спокоен, сдержан, терпелив, его музыка покоится на знакомых интонациях лейтмотива и аллюзиях с *plain-chant*. Резким контрастом звучат реплики прокаженного — напряженные, нервные, импульсивные. Его вокальная партия «антимелодична», отмечена резкой интерваликой, «рваной» ритмикой, отсутствием каких-либо тональных или иных устоев, часто переходит в возбужденную декламацию и срывается на крик (для большего эффекта его поддерживают хоровые кластеры). Фрагментарные оркестровые «прокладки» дополняют высказывания бедного прокаженного типично экспрессионистскими средствами — резкими атональными гармониями, нетематическими фактурными комплексами, контрастными перепадами динамики и регистровки; иной раз привлекаются даже «околомузыкальные» приемы (игра струнных за подставкой, шум эолифона и др.). В целом, типаж прокаженного в стилистическом и образном решении порой вызывает явные ассоциации с берговским «Воццеком» — необычный факт для творческой индивидуальности Мессиаана, как правило, неподверженной каким-либо влияниям.

Третье действующее лицо и, естественно, третий характер в картине — образ Ангела (видимого зрителям, но невидимого на сцене). Появление «небесного исцелителя» приносит совсем иную музыку — удивительно красивую, благозвучную, мелодически выразительную, окруженную возвышенным тембром струнных; конечно же, написанную

В ладах ограниченных транспозиций с постоянной опорой на чистую и светлую тональность A-dur.

Взаимодействие этих трех контрастных образов и — шире — трех музыкальных сфер становится основой построения всей сцены; и здесь Мессиаан проявил незаурядное мастерство композитора-драматурга, сумевшего убедительно скомпоновать столь контрастный материал в единую, драматичную линию сюжетного и музыкально-образного развития. Отметим при этом существенную особенность музыкального «структурирования»: в этой сцене, как практически и во всей опере, отсутствуют дуэты, трио и другие ансамбли; Мессиаан игнорирует одновременное пение, напрочь изгоняя из вокала полифонический тип изложения (кстати, какие-либо контрапункты весьма редки и в оркестровой партии). Воспроизводится, таким образом, по терминологии Мессиаана, жанр «речитативной оперы».

Завершение картины, связанное с выздоровлением прокаженного, отдано большой оркестровой интерлюдии («танец»), воплощающей «безмерную и нечеловеческую» радость счастливого исцеленного<sup>7</sup>.

Ключевой смысл 3-й картины можно подтвердить рядом обобщений: драматургически это наиболее конфликтный, драматичный эпизод оперы; в музыкальном отношении именно здесь сконцентрированы наибольшие контрасты стилистики и выразительных средств; эмоциональная палитра сцены на редкость богата и многообразна; наконец, по Мессиаану, в этом фрагменте присутствует и теологический икт — Франциск совершил чудесный поступок, благодаря которому он получил «титул» святого, и все дальнейшее его бытие будет пребывать под знаком «божественной предустановленности».

Однако участие Франциска во II действии (4-я и 5-я картины) оказывается более скромным, поскольку на передний план выступает другое действующее лицо — Ангел. В картине под названием «Ангел-путешественник» небесный странник является в переодетом виде в монашескую обитель «инспектировать» братьев-монахов на предмет истинности, глубины их христианской веры и преданности в любви к ближнему (сюжет предлагает два варианта: брата-отступника Эли и брата-адепта Бернара). В следу-

<sup>7</sup> Любопытно наличие в «танце радости» музыкальной цитаты из V части «Турангалилы» — «Кровавого ликования звезд», что объясняется автором просто эмоционально-образной аналогией: по его мнению, «радость» в обоих случаях идентична (напомним, что «Турангалил-мотивы» блуждают по многим, созданным позднее сочинениям Мессиаана).

ющей картине «Ангел-музыкант», носитель божественного слова объявляет Франциску, что его молитва услышана и «Господь ответит тебе языком музыки» (Ангел играет св. отцу на виоле «небесную» музыку).

Естественно, что образ Ангела явился для Мессиаана в этих двух картинах предметом особой заботы в самых различных аспектах. К его лейтмотивным формулам из I действия добавился ряд новых, закреплённых характеристик: тембровые цепочки (флейтовые или кларнетные) из больших терций, краткие восходящие глиссандирующие пассажи с «размытой» звуковысотностью; плюс к тому почти каждая реплика Ангела предвосхищается эффектным призывом малого кларнета и гобоя в предельно высоком регистре (последний прием, по признанию композитора, взят им из арсенала японского театра «Но» — сигнал к выходу на сцену важного действующего лица)<sup>8</sup>.

С большой подробностью Мессиаан описывает также внешний вид Ангела, отсылая костюмеров к известной картине Фра Анжелико «Благовещение» из флорентийского музея Сан Марко (надо отметить, что художественные ассоциации композитора вообще на редкость широки и разнообразны — своего прокаженного он «срисовывает» с алтарной росписи Грюнневальда «Искушение св. Антония», в иных случаях вспоминает Джотто и даже... Чюрлёниса).

Центральным эпизодом сценической роли Ангела в масштабах всего спектакля становится его музыкальное «выступление» в конце II действия. Ангел-музыкант обещает Франциску «небесную» музыку, в которой тот познает «радость блаженных через красоту цвета и мелодии» (*sic!*: мессиаановская теория звук-цвет!), и откроет для себя «секреты Славы». Божественный «концерт» на традиционной для католической иконографии средневековой виоле («земная» реализация: унисон трех волн Мартено в разных концах зала) записан крайне медленной, одnogолосной мелодией в ладу 2 ограниченных транспозиций на фоне выдержанного трезвучия струнных C-dur (при повторе строфы — хора). Выразительность этого фрагмента, одного из самых ярких в опере, — в простоте, ясности, стилистической чистоте музыки, создающей с помощью «искусственного» тембра определенное эмоциональное отстранение, что и выделяет это мессиаановское «откровение» в музыкальном контексте всего огромного, почти пятичасового

<sup>8</sup> К театру «Но» Мессиаан питает особое пристрастие, называя его «одной из наивысших форм театра... превосходящей все иные театры, включая древнегреческий и шекспировский» (см. 56, с. 210).

вого произведения. Насколько же «неземной» оказалась эта музыка — вряд ли имеет смысл полемизировать с автором, приведем лишь вполне реальное высказывание о ней очевидца премьеры: «типично мессияновская эмоциональность, граничащая, с одной стороны, с мистическим аскетизмом, и с другой — с наивным сентиментализмом» (57, с. 18).

В финале сцены Франциск от «непереносимой нежности небесной музыки» (слова из его последующих объяснений) падает в обморок; к нему спешат братья, поднимают его, и все вместе долго смотрят вслед исчезнувшему в небе «музыканту».

III действие оперы открывается 6-й картиной — «Проповедь птицам» — чрезвычайно важной для Мессияна и потому масштабно развернутой (45 минут!) сценой. В начале Франциск преподает орнитологический урок одному из своих приближенных, вдохновенно рассказывая ему о пернатых, восхищаясь их удивительным пением и предлагая ему (а заодно и всем нам) внимательно послушать во время прогулки «жемчужные россыпи» лесных птиц (довольно неожиданно в этих поэтических речах проскальзывает музыкально-аналитическая терминология — одна из птиц «своим стаккато разбивает время», другая очаровательно «ошибается в гаммах», третья «вытачивает своим смехом хроматизмы» и т. п.). Затем Франциск обращается к птицам с большой проповедью и в завершении благославляет их.

В комментариях к этой сцене (см. 56, с. 208—209) Мессиян говорит, что специально предпринял несколько поездок в Умбрию (провинция, где находятся Ассизи) с целью изучения и записи голосов птиц, которых мог слышать Франциск. Именно эти итальянские птицы и явились основой музыкального материала картины, что, правда, не исключило использования и «иноязычных» певцов из других районов Европы, из Японии, Новой Каледонии и даже с далеких тихоокеанских ареалов (Мессиян, например, особо фиксирует внимание на трех «великолепных» птицах с японского острова Куле, живущих только там и «никому не известных»).

В сущности, птичье пение в этой сцене становится ее прямым и действительным музыкальным содержанием, при этом названия изображаемых птиц уже не только указываются в программе (как в «Экзотических птицах», «Каталоге птиц») или партитуре («Семь Хайку», «Цвета Града»), но и расппеваются непосредственно в вокальном тексте — как правило, на «родном» итальянском языке.

Вся красочная феерия птиц в картине рассредоточена между отдельными фразами диалога двух монахов (все в том же григорианском ключе) и организуется несколькими возвращающимися лейтинтонациями крапивницы (главный мотив-рефрен), горлицы, малиновки и ряда других пернатых. Мессиановская техника птичьих имитаций подытоживает колоссальный опыт, накопленный музыкантом-орнитологом за долгие годы, и вбирает в себя языковые и стилистические особенности как его ранних пантеистических сочинений типа «Пробуждения птиц», так и последних достижений в этой области — «птичьих» фрагментов «Преображения» и «Из ущелий к звездам». Однако добавляется и примечательный новый момент — в небольшом оркестровом «птичьем концерте» Мессиаан впервые (наконец-то!) применяет алеаторическую запись: метрически несинхронные птичьи фиоритуры в каждом оркестровом голосе начинаются и заканчиваются по знаку дирижера, чем достигается почти абсолютная иллюзия природного птичьего хора.

Непосредственный «разговор» Франциска с птицами, его проповедь — своего рода теолого-орнитологический манифест, в котором устами св. отца Мессиаан высказывает свою непоколебимую уверенность в «божественном» происхождении птиц и тем самым как бы оправдывает свое пристрастие художника-католика к этому уникальному феномену<sup>9</sup>. Взгляды, близкие подобным, Мессиаан излагал и ранее, они известны по многим публикациям, связанным с творчеством композитора (например, глава IV в «Беседах» К. Самюэля — 84, с. 95—118); но здесь они впервые прозвучали в контексте музыкального произведения, из комментариев превратились в содержательно-концепционную идею.

В конце проповеди Франциск благославляет птиц, крестит их, и они, с помощью эффектного сценически-светового приема (тут и понадобился лазер), разлетаются на четыре стороны, четыре символических направления креста...

Музыкальное решение проповеди отмечено необычайно высоким эмоциональным тоном — вспоминаются гимнические эпизоды «Аминь-видений» (последняя часть), экста-

<sup>9</sup> Смысловая и текстовая аура проповеди (выдержки): «Братья пернатые, во все времена славьте нашего создателя. Он дал вам свободу летать... Он подарил вам воздух, облака, небо, солнце, ветер... Он дал вам и питье, и еду, и высокие деревья, и травы, пух для гнезд и яркое оперение... Он позволил вам летать так чудесно, что вы разговариваете без слов... только одной музыкой...» и т. п.

тические «Хвалы» Квартета, торжественно-возвышенные хоралы из «Преображения». Созданию такого приподнятого образного настроения способствуют устойчивая тональная определенность музыки (A-dur, вычлененный из лада 2 ограниченных транспозиций), сверкающая самыми яркими красками тембровая палитра оркестра, высокий, светлый регистр баритоновой партии Франциска.

Впечатляющим контрастом отзвучавшей пантеистической сцене вступает следующая, 7-я картина под названием «Стигматы»<sup>10</sup>. По преданию Франциск, будучи уже в преклонном возрасте, во время одного из своих усердных молений имел «видение» (Христа), после которого на его теле остались шрамы, — разговор с Иисусом и театральное высвечивание кровавых отметин на Франциске и являются основным содержанием и действием картины.

Общая атмосфера музыки здесь сумрачная, таинственно-тревожная, порой с трагическими оттенками — вновь вспоминаются экспрессионистские партитуры композиторов 20—30-х гг. Оркестровое вступление создает некий тяжелый мистический колорит, отмеченный атональной, атематической музыкальной тканью, шумовыми эффектами ударных и иных инструментов, временами почти пуантилистической техникой. Символический голос распятого Христа (исполняет невидимый хор) передается аккордами, намеренно жесткими, резкими, диссонантными (в мелодике — «экспрессионизированный» plain-chant). Голосу-хору сопутствует странная оркестровая звуковая масса, которая комплектуется совершенно иным музыкальным материалом, гармонически, фактурно, стилистически никак «не сопрягающимся» с вокальным пластом (это «сопровождение», мало типичное для Мессиана, основано на свободном чередовании мелких разнородных и контрастных структур). Видимо, такое раздвоение музыкальной ткани (хор — оркестр) должно подчеркнуть ирреальность происходящего, зафиксировать «двухвременную» сценическую ситуацию — далекое время предсмертных страданий Иисуса и настоящее время «страданий по страданиям» Франциска.

Заключительная картина оперы, «Смерть и новая жизнь», повествует о завершении жизненного пути Франциска. Действие (в узком, сценическом смысле слова его практически нет) происходит в церкви Порциункула, по-

<sup>10</sup> Стигматы — у фанатически верующих христиан в порывах религиозного экстаза открываются «раны Христовы» — на запястьях рук, голених и под ребрами.

следнем пристанище Франциска, где он прощается со своими братьями-монахами, пернатыми братьями, святым городом Ассизи, лесами и скалами, окружающими его, и конечно, с «создателем времени и пространства». Выразительный прощальный монолог Франциска продолжается каноническим литургическим отпеванием, затем является Ангел, проводник в «вышние сферы», и со словами: «Господь! Музыка и поэзия привели меня к тебе!»<sup>11</sup> — св. Франциск умирает.

Вторая половина сцены посвящена теологическому прославлению «новой жизни» Франциска. В итоговом апофеозе смешиваются излюбленные Мессианом колокольные звоны, экстатические юбилеи лейтмотива Франциска, радостные аллилуйи «турангалила-мотивов», долгие органичные пункты сверкающих мажорных трезвучий. В картине собраны все главные персонажи оперы и подытоживается, суммируется ее тематизм (процесс репризирования начался еще в предыдущей картине). Ослепительный свет и не менее ослепительный C-dur завершают это грандиозное представление, оперу-мистерию жития св. Франциска Ассизского.

\*

Поводом к написанию оперы послужил заказ Либерманна, директора Парижской оперы, предложенный Мессиапу в 1975 г. Композитор сам выбрал тему (думается, что образ св. Франциска — теолога и орнитолога — давно привлекал композитора и, несомненно, был близок и дорог Мессиапу многими параллелями). Долгая и интенсивная работа композитора окончилась в 1983 г. и в ноябре — декабре того же года во Дворце Гарньер состоялось несколько первых представлений, ставших заметным событием в музыкальной жизни Франции<sup>12</sup>.

Последовавшие за премьерой отклики прессы разделились, как всегда, на две полярные сферы — на восторженную апологию и строгую, придиричивую критику (см. 57, с. 19). Однако все сходилось на том, что оперу отличает ясная, убедительная и законченная теологическая концепция («*summa musicae*», по меткому выражению Т. Качиньского). В принципе соглашаясь с последним мнением, до-

<sup>11</sup> Можно представить, какое основополагающее значение имеет это высказывание в мировоззренческой позиции Мессиапа.

<sup>12</sup> Главные исполнители: Жозе ван Дам (Франциск), Кристиан Эда-Пьер (Ангел), Кеннет Ригель (Прокаженный), Филипп Дюмини (брат Леон); дирижер спектакля Сейджи Одзава, режиссер Сандро Секи, постановщик Джузеппе Кразолини-Малатеста.



бавим только, что историчность сюжета облегчила восприятие этой «суммы», значительно сузила актуальность прямого религиозного воздействия и не позволила широкого «разворота» традиционной христианской мистике, как это было ранее во многих однозначно-религиозных сочинениях Мессиа́на. При этом в той или иной степени в опере обобщились творческие искания и достижения композитора почти 60-ти лет его неутомимой деятельности — это касается как мировоззренческой позиции композитора, так и образной сферы произведения, его музыкального языка и принципов драматургии. Воедино собрано все, произошел финальный макросинтез.

И ощущается какая-то высшая мудрость в том, что эта монументальнейшая опера о св. Франциске оказалась подлинной «вершиной творчества Мессиа́на», творчества большого, многогранного и поэтичного художника, верно до конца своим этическим и эстетическим идеалам.

\*

С конца XIX и чуть ли не до середины XX в. роль лидера в музыкальном искусстве Западной Европы приняла на себя Франция, отразив в своей культуре многие течения европейского художественного творчества.

Одними из важнейших среди них могут быть названы: возрождение религиозной музыки, связанное с именами Ш. Гуно, Ш. Борда, Т. Дюбуа, В. д'Энди, А. Капле, М. Дюпре и в своей кульминации — О. Мессиа́на; освоение неевропейских, экзотических культур — К. Дебюсси, Д. Мийо, А. Жоливе, Р. Лущер, и в не меньшей степени — вновь Мессиа́н; и наконец, пантеизм, столь ярко представленный произведениями автора «Моря» и «Облаков», а затем оригинально и своеобразно продолживший свое звучание у автора «Каталога птиц» и «Из ущелий к звездам».

Примечательно, что на «гребне» этих музыкальных явлений XX в.<sup>13</sup> неизменно оказывался «патриарх» французской музыки нынешнего столетия.

Мессиа́н претворял их в своем творчестве в различные периоды: религия была основным художественным импульсом раннего творчества до 1945 г.; экзотика «владела» композитором с 1945 г. до начала 50-х гг.; следующее десятилетие Мессиа́н посвятил пантеизму (птичьему пению и природе). Но что особенно характерно — и это отличает

<sup>13</sup> Оговоримся, что ими, конечно, не исчерпывается вся современная французская музыка.

композитора от многих его современников, — с 1960 г. реализуется постепенный синтез всех этих элементов — последовательная эволюция мессияновского творчества, накопив колоссальную практику использования самых различных и разнородных стилей, образных сфер, техники, воплотила, наконец, все это в одновременности. И «тогда возникли изощренные, экзотические, порою парадоксально-чудовищные сплавы, и музыкальная ткань произведений Мессиана в различных ее интонациях и слоях звучала токами, шедшими от страшно далеких друг другу сфер бытия, эпох и цивилизаций» (38, с. 114). Гигантские полиптихи «Преображения» и «Из ущелий к звездам», опера «Святой Франциск Ассизский»...

«Яблоко раздора» музыки XX в. — техника композиции, музыкальный язык и средства — также не остались без внимания композитора.

Со времен первых попыток разрушения господствовавшей долгие века тональной организации мировая музыкальная мысль занималась интенсивными поисками новых организующих систем. Первым результатом нового типа организации была додекафония, предложенная в 20-х гг. А. Шёнбергом, метод которой экспериментально «пашупывали» Ч. Айвз, Е. Гольшев, Й. Хауэр. В 30-х гг. разрабатывает свою систему музыкального языка П. Хиндемит. Из технологических систем более позднего времени можно выделить тотальный сериализм (структурализм) П. Булеза и К. Штокхаузена, «стохастическую» теорию Я. Ксенакиса, «контролируемую алеаторику» В. Лютославского.

Мессиаан также выступает со своей собственной технологической концепцией — в 1944 г. он выпускает в свет «Технику моего музыкального языка», в которой обосновывает принципы своей композиторской техники. Правда, в отличие от других систем века, мессияновская не является изложением способа сочинения, руководством к композиции («метод сочинения с 12-ю тонами», — часто называл свое изобретение Шёнберг); не претендует на всеобщность (как, например: «электронная музыка начинается там, где кончается музыка инструментальная», — декларирует Х. Аймерт, один из создателей «электропики»; см. 19, с. 27) и практически не имеет последователей. Система Мессиаана была обобщением и определенным итогом его собственного практического опыта — «средства, которые я определил в «Технике моего музыкального языка», были прежде всего интуицией», — признается автор (см. 61, с. 63).

Очевидно, эта же интуиция подтолкнула технологиче-

скую фантазию Мессиаана к последующим поискам и находкам («рассекреченную» технику композитор вскоре почти совсем оставляет), где он «угадывает», а иной раз и превосхищает основные технико-стилистические направления музыки века.

«Ритмическими этюдами» (1950), в которых все основные музыкальные элементы — звуковысотность, ритм, динамика, артикуляция — имеют свои закрепленные условия, Мессиаан прокладывает дорогу поствебернианской сериальности — «Полифония X», первое тотально-сериальное произведение П. Булеза появилось годом позже.

Среди пионеров Мессиаан оказывается и в области конкретной музыки — его *Timbres-digüees* были созданы в 1952 г. — знаменитый «Концерт шумов» П. Шеффера, официально представивший миру конкретную музыку, был передан по французскому радио в 1948 г.

Применив принцип наложений неодинаковых по длительности ритмических и интонационно различных мелодических педалей, Мессиаан вплотную подошел к мобильной технике алеаторических «квадратов» — особенно в «Пробуждении птиц», 1953 (только в ноябрьском номере 1957 г. «Nouvelle Revue Française» появилась статья Булеза «Alea», предложившая метод алеаторического мышления).

Сонористику, или «музыку тембров» Мессиаан опробовал в «И чаю воскресения», 1964 — первые сонористические композиции К. Пендерецкого датируются также началом 60-х гг.

Примечательно, что все эти течения и направления музыки 40—60-х гг., которые превращались в инерцию схемы у их апологетов и последователей, для Мессиаана оставались преходящими моментами, едва коснувшись которых, он проходил стороной, отбирая среди них, однако, для строительства своего «храма» наиболее ценные материалы. Мессиаан явил собой редкий для XX в. тип художника, который к расцвету своего творчества пришел к плодотворной идее синтеза, ассимиляции всевозможных музыкальных средств и технологических принципов, в изобилии предлагаемых искусством нашего времени.

\*

Достойно только сожаления, что самые значительные произведения Мессиаана, имея в своем активе несомненные художественные достоинства, остались все же вдали от наиболее доминантных проблем жизни и искусства человечества нашего XX в. Ведь, подчеркнем еще

раз, основные сферы творчества композитора — религия, экзотика, пантеизм — это попытки определенного «бегства» художника от окружающей его действительности (или протеста против нее?), хотя, по существу, он с ней неразрывно связан. И противоречивость мировоззрения Мессиа-на проявилась в этом чрезвычайно остро. С одной стороны, он «близок к тому, чтоб ненавидеть» современную цивилизацию, принесшую суетные заботы о комфорте, безудержный рост средств истребления, потребительское отношение к природе<sup>14</sup>; но с другой стороны, как художник, он в своем творчестве, в сущности, проходит мимо своих же собственных утверждений и деклараций. «Программа» его творчества не предусматривает воплощения образов какого-либо активного действия или борьбы с этим вызывающим его неприязнь обществом<sup>15</sup>.

Нет никаких сомнений в том, что творчество Мессиа-на шло по одному пути вместе со всей художественной культурой современного Запада. Траектория его развития в XX в. не определяется только прямой линией — время постоянно вносит свои коррективы, в разные периоды выставляя на первый план самые различные тенденции. Собщаясь и координируясь с этими тенденциями, Мессиа-н все же находил возможность оставаться самим собой — редкая индивидуальность композитора, ярким светом озарившая музыку XX в., оставила в ее истории вдохновенные, незабываемые страницы...

<sup>14</sup> Эти мнения он высказывал К. Самюэлю (см. 84, с. 177—180).

<sup>15</sup> Кстати, Мессиа-н в определенной мере все же имеет свое общественное лицо — он член Парижской академии, организатор и представитель жюри ряда фестивалей, ассоциаций и конкурсов (некоторые названы его именем), почетный член многих отечественных и зарубежных институтов искусств.

## СПИСОК СОЧИНЕНИЙ О. МЕССИАНА \*

- 1917 *La Dame de Shalott* (pour piano) — Дама из Шалотт (для ф-п.)
- 1921 *Deux ballades de Villon* (pour chant et piano) — Две баллады Вийона (для голоса и ф-п.)
- 1925 *La tristesse d'un grand ciel blanc* (pour piano) — Скорбь высокого и чистого неба (для ф-п.)
- 1926 *Le Banquet Céleste* (pour orgue) — Небесное причастие (для органа); Leduc
- 1927 *Esquisses modales* (pour orgue) — Модальные эскизы (для органа)
- 1928 *Variations écossaises* (pour orgue) — Шотландские вариации (для органа)
- 1928 *Fugue, en ré mineur* (pour orchestre) — Фуга d-moll (для оркестра)
- 1928 *L'Hôte aimable des Ames* (pour orgue) — Милосердный властитель душ (для органа)
- 1928 *Le Banquet Eucharistique* (pour orchestre) — Песнопение причастное (для оркестра)
- 1929 *Préludes* (pour piano) — Прелюдии (для ф-п.); Durand; М., 1971
- 1930 *Simple Chant d'une Ame* (pour orchestre) — Простая песнь души (для оркестра)
- 1930 *La Mort du Nombre* (pour soprano, ténor, violon et piano) — Смерть числа (для сопрано, тенора, скрипки и ф-п.); Durand
- 1930 *Diptyque* (pour orgue) — Диптих (для органа); Durand; М., 1975
- 1930 *Trois mélodies* (pour soprano et piano) — Три мелодии (для сопрано и ф-п.); Durand
- 1930 *Les Offrandes oubliées* (méditation symphonique) — Забытые приношения (симф. медитация); Durand
- 1931 *Le Tombeau resplendissant* (pour orchestre) — Сверкающая гробница (для оркестра); Durand
- 1932 *Fantaisie burlesque* (pour piano) — Бурлескная фантазия (для ф-п.); Durand; М., 1972
- 1932 *Thème et Variations* (pour violon et piano) — Тема с вариациями (для скрипки и ф-п.); Leduc; М., 1969

\* В списке приводятся оригинальное название, перевод, издание (сначала французское, затем советское).

- 1932 Hymne au Saint Sacrement (pour orchestre) — Гимн св. причастии (для оркестра); Broude (New York)
- 1932 Apparition de l'Eglise éternelle (pour orgue) — Явление предвечной церкви (для органа); Lemoine
- 1933 L'Ascension (pour orchestre) — Вознесение (для оркестра); version pour orgue, 1934 — версия для органа; Leduc
- 1933 Messe (pour 8 sopranos et 4 violons) — Месса (для 8 сопрано и 4 скрипок)
- 1933 Fantaisie (pour violon et piano) — Фантазия (для скрипки и ф-п.)
- 1935 Vocalise (pour voix élevée et piano) — Вокализ (для высокого голоса и ф-п.); Leduc
- 1935 La Nativité du Seigneur (9 méditations pour orgue) — Рождество господне (9 медитаций для органа); Leduc
- 1935 Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas (pour piano) — Пьеса на гробницу Поля Дюка (для ф-п.); Revue Musicale
- 1936 Poèmes pour Mi (pour soprano et piano) — Поэмы для Ми (для сопрано и ф-п.); Durand; М., 1971\*; version pour voix de soprano et orchestre, 1937 — версия для голоса с оркестром; Durand
- 1937 O Sacrum Convivium! Motet au Saint Sacrement (pour choeur 4 voix mixtes ou soprano) — О, священные пиршества! Мотет на св. причастие (для 4-голосного смешанного хора или сопрано); Durand; М., 1967\*\*
- 1937 Fête des belles eaux (pour sextuor d'ondes Martenot) — Праздник прекрасных вод (для секстета волн Мартено)
- 1938 Deux Monodies en quart de ton (pour ondes Martenot) — Две монодии в четвертитонах (для волн Мартено)
- 1938 Chants de Terre et de Ciel (pour soprano et piano) — Песни земли и неба (для сопрано и ф-п.); Durand
- 1939 Les Corps glorieux (pour orgue) — Тела нетленные (для органа); Leduc; М., 1975\*\*\*
- 1941 Quatuor pour la Fin du Temps (pour violon, clarinette, violoncelle et piano) — Квартет на конец времени (для скрипки, кларнета, виолончели и ф-п.); Durand; М., 1986
- 1942 Musique de scène pour un OEdipe (pour ondes Martenot) — Музыка для сцены «Эдип» (для волн Мартено)
- 1943 Rondeau (pour piano) — Рондо (для ф-п.); Leduc
- 1943 Visions de l'Amen (pour 2 pianos) — Образы слова Аминь (для 2 ф-п.); Durand
- 1944 Trois petites Liturgies de la Présence Divine (pour piano, ondes Martenot, choeur de femmes et orchestre) — Три маленькие литургии на Божественное присутствие (для ф-п., волн Мартено, женского хора и оркестра); Durand
- 1944 Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus (pour piano) — Двадцать взглядов на младенца Иисуса (для ф-п.); Durand; М., 1972\*\*\*\*; М., 1978\*\*\*\*\*
- 1945 Harawi, chant d'amour et de la mort (port soprano et piano) — Ярави, песнь любви и смерти (для сопрано и ф-п.); Leduc
- 1948 Turangalila-Symphonie (pour piano, ondes Martenot et orchest-

\* Опубликовано: II, III, IV, VII, VIII части.

\*\* Опубликовано под названием «Хорал».

\*\*\* Опубликовано IV часть — «Поединок смерти и жизни».

\*\*\*\* Опубликовано II, XVI части под названием «Две пьесы».

\*\*\*\*\* Опубликовано IV, IX, X, XIII, XIX части.

- re) — Турангалила-симфония (для ф-п., воли Мартено и оркестра); Durand
- 1949 Cinq Rechants (pour 12 voix mixtes a cappella) — Пять песен-припевов (для 12 смешанных голосов без сопровождения); Salabert
- 1949 Cantéyodjayâ (pour piano) — Кантейоджайя (для ф-п.); Universal Edition
- 1950 Quatre Etude de rythme (pour piano) — Четыре ритмических этюда (для ф-п.); Durand; Л., 1974
- 1950 Messe de la Pentecôte (pour orgue) — Месса Троицына дня (для органа); Leduc
- 1951 Livre d'Orgue (pour orgue) — Органная книга (для органа); Leduc
- 1951 Le Merle noir (pour flûte et piano) — Черный дрозд (для флейты и ф-п.); Leduc; М., 1978
- 1952 Timbres-durées (musique concrète) — Тембры-длительности (конкретная музыка)
- 1953 Réveil des Oiseaux (pour piano solo et orchestre) — Пробуждение птиц (для ф-п. соло и оркестра); Durand; М., 1981
- 1956 Oiseaux exotiques (pour piano solo, petit orchestre à vent, xylophone, glockenspiel et percussions) — Экзотические птицы (для ф-п. соло, малого оркестра духовых, ксилофона, колокольчиков и ударных); Universal Edition
- 1958 Catalogue d'Oiseaux (pour piano) — Каталог птиц (для ф-п.); Leduc
- 1960 Chronochromie (pour orchestre) — Хронохромия (для оркестра); Leduc
- 1960 Verset pour la fête de la Dédicace (pour orgue) — Стих к празднику Посвящения (для органа); Leduc
- 1962 Sept Haïkaï (esquisses japonaises, pour piano solo, xylophone et marimba soli, 2 clarinettes, une trompette et petit orchestre) — Семь Хайку (японские эскизы для ф-п. соло, ксилофона и маримбы соло, 2 кларнетов, трубы и малого оркестра); Leduc
- 1963 Couleurs de la Cité céleste (pour piano solo, orchestre à vent et percussions) — Цвета Града небесного (для ф-п. соло, оркестра духовых и ударных); Leduc
- 1964 Et exspecto resurrectionem mortuorum (pour bois, cuivres et percussions métalliques) — И чаю воскресения мертвых (для деревянных и медных духовых и металлических ударных); Leduc
- 1969 La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ (pour chœur mixte, 7 solistes instrumentaux et orchestre) — Преображение нашего господина Иисуса Христа (для смешанного хора, 7 солистов-инструменталистов и оркестра); Leduc
- 1969 Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité (9 méditations pour orgue) — Медитации на Мистерию св. Троицы (9 медитаций для органа); Leduc
- 1970 La Fauvette des Jardins (pour piano) — Садовая славка (для ф-п.); Leduc
- 1974 Des Canyons aux Étoiles... (pour piano solo, cor, xyloimba, glockenspiel et orchestre) — Из ущелий к звездам... (для ф-п. соло, валторны, ксилоримбы, колокольчиков и оркестра); Leduc
- 1983 Saint François d'Assise (opéra en 3 actes et 8 tableaux) — Св. Франциск Ассизский (опера в 3-х актах, 8-ми картинах)

## СПИСОК ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ ТРУДОВ МЕССИАНА

- 20 leçons de solfège modernes — 20 уроков современного сольфеджио; Lemoine, 1935
- Analyse d'Ariane et Barbe-Bleue, de Paul Dukas — Анализ «Арианы и Синей Бороды» Поля Дюка; Revue Musicale, 1936, juin
- Le Rythme chez Stravinsky — Ритм у Стравинского; Revue Musicale, 1939, mai
- 20 leçons d'harmonie — 20 уроков гармонии; Leduc, 1939
- Technique de mon Langage musical — Техника моего музыкального языка; Leduc, 1944
- Préface des Mana, d'André Jolivet — Предисловие к «Мана» Андре Жоливе; Costallat, 1946
- Réponse à une enquête — Ответ на анкету; Contrepoints, 1946, avril
- Commentaire sur les 30 Chansons bourguignonnes, de Maurice Emmanuel — Комментарий к «30 бургундским песням» Мориса Эмманюэля; Revue Musicale, 1947
- 64 leçons d'harmonie — 64 урока гармонии; Leduc, 1953
- Préface des Chansons folkloriques du Canada, de R. Harcourt — Предисловие к «Народным песням Канады» Р. Аркура; P. U. F., 1956
- La Nature, Les Chants d'Oiseaux — Природа, пение птиц; Guide du Concert, 1959, avril
- Préface des «Expériences musicales» — Предисловие к «Музыкальным экспериментам»; Revue Musicale, 1959
- Conférence de Bruxelles — Брюссельская конференция; Leduc, 1960
- Conférence de Notre-Dame — Конференция в соборе Парижской богоматери; Leduc, 1978
- Olivier Messiaen analyse ses oeuvres — Оливье Мессиаен анализирует свои произведения; Hommage à Olivier Messiaen; La recherche artistique, 1978
- Traité de rythme — Трактат о ритме

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке:

1. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19.
2. Алмазов С., Питерский П. Праздники православной церкви.— М., 1962.
3. Антология мировой философии, т. 1.— М., 1969.
4. Бергсон А. Длительность и одновременность.— Пб., 1923.
5. Березина А. Ф. М. Достоевский в восприятии Г. Гессе.— В кн.: Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978.
6. Брокгауз Ф., Эфрон И. Энциклопедический словарь, т. XXXVI<sup>a</sup> (72).— Спб., 1902.
7. Винер Н. Я — математик.— М., 1967.
8. Виноградов В. Индийская рага.— М., 1976.
9. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки.— Баку, 1957.
10. Грубер Р. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1.— М., 1941.
11. Долгов К. Эстетика французского неотомизма.— В кн.: Критика основных направлений буржуазной эстетики. М., 1968.
12. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века.— М., 1973.
13. Житомирский Д. Музыкальный «авангард» в раздумье о своих путях.— В кн.: Современное буржуазное искусство. М., 1975.



14. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире.—М., 1977.
15. Иванов А. Каталог птиц СССР.—Л., 1976.
16. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1.—М., 1962.
17. Казанова А. Второй Ватиканский собор.—М., 1973.
18. Карташов Н. Систематика птиц.—М., 1974.
19. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века.—М., 1976.
20. Козлов А. О развитии христианского искусства и основах его в применении к церковной живописи.—М., 1898.
21. Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века.—Сов. музыка, 1971, № 10.
22. Конрад Н. Запад и Восток.—М., 1972.
23. Кремнев Б. Шуберт.—М., 1964.
24. Кривелев И. Книга о Библии.—М., 1958.
25. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера.—М., 1975.
26. Мальчевский А., Голованова Э., Пукинский Ю. Птицы перед микрофоном и фотоаппаратом.—Л., 1976.
27. Мартынов И. Клод Дебюсси.—М., 1964.
28. Мелик-Пашаева К. Красота соразмерностей.—Сов. музыка, 1975, № 12.
29. Мелик-Пашаева К. «Турангалила-симфония».—В кн.: Музыкальный современник, вып. 4. М., 1983.
30. Мессиа́н О. Четыре ритмических этюда: ноты.—Л., 1974.
31. Модернизм.—М., 1969.
32. Музыкальная энциклопедия, т. 2.—М., 1974.
33. Музыкальная эстетика стран Востока. Памятники музыкально-эстетической мысли.—М., 1967.
34. Онеггер А. О музыкальном искусстве.—Л., 1979.
35. Орик Ж. Французская музыка выжила (письмо из Парижа).—Сов. музыка, 1975, № 10.
36. Пейко Н. Две инструментальные миниатюры (композиционный анализ пьес О. Мессиа́на и В. Лютославского).—В кн.: Музыка и современность, вып. 9. М., 1975.
37. Радев Р. Критика неотоцизма.—М., 1975.
38. Розеншильд К. Музыкальное искусство и религия.—М., 1964.
39. Серов Д. Встреча с Оливье Мессиа́ном (и перевод фрагментов книги К. Самюэля «Беседы с Оливье Мессиа́ном»).—Сов. музыка, 1982, № 2.
40. Угринович Д. Церковный канон и творчество.—Наука и религия, 1977, № 2.
41. Фейхтвангер Л. Автопортрет.—Собр. соч., т. 1. М., 1963.
42. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиа́на.—В кн.: Музыка и современность, вып. 7. М., 1971.
43. Шнейерсон Г. О музыке живой и мертвой.—М., 1964.
44. Шнейерсон Г. Французская музыка XX века.—М., 1970.

#### На иностранных языках:

45. Coeuroy A. La musique religieuse.—In: Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925. Paris, 1925, t. 2.
46. Entretiens avec Olivier Messiaen par Claude Samuel: disque. Vega с 35×340 bis.
47. Expériences musicales. Musique concrète, électronique, exotique.—Revue Musicale, 1959, № 244.

48. Fauré G. Souvenirs.—Revue Musicale, 1922, oct.
49. Goléa A. Rencontres avec Olivier Messiaen.—Paris, 1960.
50. Halbreich H. Olivier Messiaen.—Paris: Fondation SACEM, 1980.
51. Hodier A. La Musique depuis Debussy.—Paris, 1961.
52. Hold T. Messiaen's Birds.—Music and Letters, 1971, Apr.
53. Hommage à Olivier Messiaen [Olivier Messiaen analyse ses oeuvres].—Paris, La recherche artistique, 1978.
54. Interview avec J. Massenet, C. Debussy et C. Saint-Saëns.—Co-moedia, 1909, 4 nov.
55. Johnson R. Sh. Messiaen.—London, 1975.
56. Kaczyn'ski T. Messiaen.—Kraków: PWM, 1984.
57. Kaczyn'ski T. Messiaen na scenie.—Ruch muzyczny, 1984, № 2.
58. Lavignac A. Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, I partie.—Paris, 1921.
59. Le Courrier Musical de France, 1977, № 4.
60. Mari P. Les Quarante Ans de la «Jeune France».—Le Courrier Musical de France, 1976, № 56.
61. Mari P. Olivier Messiaen.—Paris, 1965.
62. Marie J. E. L'homme musical.—Paris, 1976.
63. Messiaen O. Analyse d'Ariane et Barbe-Bleue.—Revue Musicale, 1936, juin.
64. Messiaen O. Catalogue d'Oiseaux: partition. Livre I—VII [Programmes de chaque mouvement].—Paris: Leduc, 1964.
65. Messiaen O. Cinq Rechants: disque.—Philips, ABL 3400 [Annotation].
66. Messiaen O. Des Canyons aux Étoiles: partition [Programme].—Paris: Leduc, 1978.
67. Messiaen O. Et exspecto resurrectionem mortuorum: partition. Note de l'Auteur.—Paris: Leduc, 1966.
68. Messiaen O. Et exspecto resurrectionem mortuorum: partition. Pour le Chef d'orchestre.—Paris: Leduc, 1966.
69. Messiaen O. La Nativité du Seigneur: partition. Note de l'Auteur.—Paris: Leduc, 1936.
70. Messiaen O. Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité: partition [Préface].—Paris: Leduc, 1973.
71. Messiaen O. Quatuor pour la Fin du Temps: partition. Préface.—Paris: Leduc, 1942.
72. Messiaen O. Réveil des Oiseaux: partition. Note.—Paris: Durand, 1955.
73. Messiaen O. Réveil des Oiseaux: partition [Programme].—Paris: Durand, 1955.
74. Messiaen O. Technique de mon langage musical, v. I.—Paris: Leduc, 1944.
75. Messiaen O. Turangalîla-Symphonie: disque.—RCA, SB 6761-2 [Annotation].
76. Messiaen O. Turangalîla-Symphonie: partition. Note.—Paris: Durand, 1953.
77. Messiaen O. Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus: partition. Note de l'Auteur.—Paris: Durand, 1947.
78. Messiaen O. Visions de l'Amen: partition. Note de l'Auteur.—Paris: Durand, 1950.
79. Peters J. L. Check-list of Birds of the World.—Cambridge, 1960.
80. Quenetaïn T. de' Messiaen: Poet of Nature.—Music and Musicians, xi/9 (1963, May).
81. Rostand C. Olivier Messiaen.—Ventadour, 1957.
82. Rostand C. Transfiguration.—La Figaro Littéraire, 1969, 19 juin.
83. Rufer J. Die Komposition mit zwölf Tönen.—Berlin, 1952.

84. Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen.—Paris, 1967.  
 85. The McMillan encyclopedia of music and musicians.—New York, 1938.  
 86. Vallas L. Claude Debussy et son temps.—Paris, 1947.

**Перевод французских слов, терминов и выражений,  
 встречающихся в нотных примерах**

acide — со злостью	expressif — выразительно
actif — активно	Extrêmement lent — очень медленно
agité — возбужденно	но
agrandissement	féroce — дико, свирепо
asymétrique —	flatterzunge (нем.) — фруллато
асимметричное расширение	fulgurant — с блеском
aigre — остро, резко	gai — весело
arpège à 4 cordes, entre chevalet	gliss[ando] sur les franches —
et cordier — арпеджио на четы-	глиссандо по краям [крателей]
рех струнах за подставкой	gouttes d'eau arc-en-ciel — радуж-
Au mouvt <sup>t</sup> — в прежнем темпе	ные капли воды
autoritaire — властно	granitique — твердо, жестко («гра-
avec amour — с любовью	нитно»)
avec charme et tendresse — с оча-	joyeux — весело, радостно
рованием и нежностью	impalpable — неосозаемо, неошу-
avec fantaisie — с фантазией	тимо
avec une grande pitié et un grand	incantatoire — заклинательно
amour — с большой жалостью и	interversion — интерверсия
большой любовью	La jeune fille — девушка
avec une grande tendresse — с	la nuit — ночь
большой нежностью	l'eau reflète les saules et les peup-
avec un peu de pédale — немного	liers — в воде отражаются ивы
педали	и тополя
berceur — убаюкивающе	le disque rouge du soleil rejoint
Bien modéré — довольно умеренно	son reflet et s'enfonce dans
bien prononcé — очень отчетливо,	l'eau — красный диск солнца до-
подчеркнуто	гоняет свое отражение и опу-
bouché — закрытым [звуком]	скается в воду
calme — спокойно, тихо	le langage communicable — комму-
caressant — ласково	никабельный язык
chanté — певуче	Lent — медленно
clair — светло, ясно	Le sommeil — сон
comme un oiseau — как птица	lever ou baisser à moitié, alterna-
Contre-sujet — контртема	tivement, les 3 pistons ou les
Coucher de soleil — заход солнца	palettes — поднимать или опу-
coulé — легато	скасть наполовину попеременно
court — коротко	3 вентиля или клапана
Décidé — решительно	liquide et fluide — плавно и не-
demi-stacc[ato] — полустаккато	весомо
double gliss[ando] en harm[oni-	lointain — издалека
ques] — двойное глиссандо фла-	long — долго, протяжно
жолетов	Lourd — тяжело
dououreux — горестно, скорбно	Martelé — чеканно
en pleurant — рыдая, плача	m. g. dessus — левая рука сверху
en poudroisement harmonieux — в	Modéré — умеренно
благозвучном облаке света	Modérément vif — умеренно быстро
environ — приблизительно	mystérieux — таинственно
extatique — восторженно, экста-	noble — благородно
тично	

postalgique — ностальгически  
ouvert — открытым [звуком]  
paradisique — очаровывающе  
(«райски»)  
Passionné — страстно  
percuté — отрывисто  
peu à peu — понемногу  
Plus lent — медленнее  
Plus vif — живее  
Presque lent — почти медленно  
Presque vif — почти быстро  
Pressez — убыстряя  
refrain — рефрен  
religieux — религиозно  
Rêveur — мечтательно  
Robuste — сильно, мощно  
sans péd[ale] — без педали  
sans sourd[in]e — без сурдины  
sec — сухо  
sensible — чувствительно  
serein — ясно, светло  
solennel — торжественно  
solide — крепко, сильно  
son détimbré, irréal, avec des oscillations de hauteur — лишенный тембра, нереальный звук с колебаниями по высоте  
son flûte, vers la pointe — флейтовый звук в верхнем регистре  
sourdine — сурдина  
sujet — тема  
sujet changé de rythme et de re-

gistres — тема с измененными ритмом и регистрами  
sur chaque note — каждую ноту  
sur le Sol (Ré) — на струне «Соль» («Ре»)  
tendre — мягко, нежно  
tendresse — нежность  
Thème — тема  
tige de métal — металлическим стержнем  
timbre désagréable — неприятным звуком  
Très enveloppe de pédale — слияние звуков при помощи педали  
très expressif — очень выразительно  
Très lent — очень медленно  
très lié — очень связно  
Très modéré — очень умеренно  
très pur — очень чисто, ясно  
très soutenu — очень возвышенно  
très tendre — очень нежно  
trille bouché — закрытая [губная] трель  
triolet — триоль  
tumultueux — бурно  
Un peu irrité — немного раздражительно  
Un peu lent — довольно медленно  
Un peu plus lent — чуть замедляя  
Un peu vif — довольно живо  
Vif — живо  
vigoureux — сильно, мощно

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Энгельс Ф. 274

Августин 276

Айвз Ч. 288

Аймерт Х. 288

Акока А. 64

Ален Ж. 104

Альбенис И. 96, 273

Анжели Ф. (д'Олань Ж.) 12

Апри П. 185

Арагон Л. 35, 37

Аркур М. д' 139

Аркур Р. д' 139

Аркуэ Г. 14

Асафьев Б. В. 98

Асклепиад 208

**Баггерс М. 15**

Баиф А. де 168, 180

Балакирев М. А. 130

Банвиль Т. 24

Баррен Э. 17

Барток Б. 96, 112

Бах И. С. 9, 39, 67, 97, 107, 111

Бедье Ж. 136

Берг А. 102, 273

Бергсон А. 35

Берио Л. 252

Берлиоз Г. 13, 14, 15, 17, 24, 29,  
32, 52, 62, 88, 136, 160, 161,  
193

Бернанос Ж. 35, 36

Бертран Л. 129

Бетховен Л. ван 24, 96, 273

Бернар-Далапьер Г. 272, 274

Бизе Ж. 24, 129

Блок Ж.-Р. 35

Бодриё И. 62, 63

Борд Ш. 104, 287

Бородин А. П. 130

Босх И. 168

Бо Цзюй И 171

Брак Ж. 92

Брамс И. 96

Букстехуде Д. 9

Буланже Л. 104

Булез П. 7, 96, 136, 171, 183,  
199, 251, 272, 273, 274, 288,  
289

Булер Ж. ле 64

Бурго-Дюкудре Л. 129

Бэрд Т. 252

Бюнле М. 58

Вагнер Р. 14, 136, 144, 162, 273,  
279

Вайль К. 131

Валери П. 63, 92, 128

Вальдман Ф. 266

Ван-Гог В. 128

Вандель Р. 244

Веберн А. 275

Видор Ш. 52, 53

Вийон Ф. 13

Виктория Т. Л. де 67

Вила Лобос Э. 131, 166, 230

Винчи Леонардо да 17, 39

Виньес Р. 63

Витри Ф. де 104

Воан Уильямс Р. 230

Гаджибеков У. 133

Галлон Ж. 15

Галлон Н. 15

Гар Р.-М. дю 35

Гершвин Дж. 131

Гессе Г. 128, 134

Гильман А. 52, 53

Глюк Х. В. 13, 14

Гоген П. 131

Голеа А. 58, 75, 139

Голышев Е. 288

Готье Т. 62, 129

Григ Э. 112  
Григорий Великий 235  
Гриньи Н. де 52  
Грюнневальд М. 275, 282  
Гулд Г. 3  
Гуно Ш. 104, 265, 287  
Гюго В. 62

Давид Ф. 129  
Дакен Л. К. 186  
Дам Ж. ван 286  
Дандрие Ж. Ф. 52, 186  
Данте Алигьери 17  
Дао Н. Т. 274  
Дебюсси К. А. 14, 15, 17, 19,  
21, 24, 32, 59, 96, 112, 114,  
115, 128, 130, 132, 133, 136,  
148, 160, 187, 193, 212, 230,  
273, 287  
Дезормьер Р. 63  
Декарт Р. 81  
Делакруа Э. 62  
Деламен Ж. 187  
Делиб Л. 129  
Делоне Р. 240  
Дельбо К. 32, 58, 97  
Дельвенкур К. 37, 131, 272  
Деляж М. 130  
Джонсон Р.-Ш. 141, 151, 152, 168,  
172, 243  
Джотто 282  
Дом Колумба Мармион 98  
Дом Мокеро 16  
Друскин М. С. 129  
Дюамель Ж. 63  
Дюбуа Т. 14, 104, 287  
Дюка П. 15, 17, 18, 23, 27, 32,  
33, 105, 130, 132, 189, 274  
Дюмини Ф. 286  
Дюпре М. 15, 16, 27, 33, 34, 35,  
52, 104, 186, 287  
Дюрер А. 43  
Дюруфле М. 104

Жаннекен К. 186, 205  
Жибон Ж. де 14  
Жигу Э. 52, 53  
Жильсон Э. 35  
Жобер Э. 37  
Жоливе А. 36, 57, 62, 63, 131,  
136, 171, 186, 287

Завадская Е. В. 128

Иванов А. И. 195  
Игнатъев Дж. 4

Йоне Х. 275

Кагель М. 252  
Кальдерон де ла Барка П. 13, 19  
Капле А. 104, 287  
Карташов Н. И. 195  
Качиньски Т. 286  
Кёклен Ш. 37  
Кеплер И. 275  
Клерамбо Л. Н. 52  
Клодель П. 35, 36, 58, 78  
Когоутек Ц. 57, 183, 185  
Кокто Ж. 62, 92  
Конен В. Дж. 130  
Конрад Н. И. 129  
Констан М. 6, 7  
Коссад Ж. 15  
Кразолини-Малатеста Дж. 286  
Крейн Ю. Г. 17  
Крженек Э. 131  
Ксенакис Я. 171, 184, 252, 257,  
272, 274, 288  
Кумарасвами А. К. 134  
Куперен Л. 52  
Куперен Ф. 52, 186, 187, 273  
Куперены, династия 104  
Кусевицкий С. А. 167

Лавиньяк А. 106, 170  
Лало Э. 129  
Лангле Ж. 17, 104  
Лев XIII Папа 35  
Левидис Д. 57  
Лежен К. 111, 139, 168, 180  
Ле Ру М. 191, 274  
Лесюр Д. 35, 62, 63, 104  
Либерманн Р. 286  
Лист Ф. 29, 71, 96, 275  
Лопе де Вега 13, 19  
Лорно И. 4, 97, 191, 227, 228,  
266, 272, 274  
Лоти П. 129  
Лушер Р. 131, 186, 287  
Лютославский В. 288

Мальро А. 206, 236  
Мальчевский А. С. 207  
Манн Т. 128  
Манцу Дж. 88  
Мари Ж. 184

- Мари П. 60, 92  
 Маритен Ж. 35, 43, 276  
 Мартено М. 57  
 Мартину Б. 131  
 Массне Ж. 129  
 Матисс А. 131  
 Машо Г. де 104  
 Мелик-Пашаева К. Л. 55  
 Мемлинг Г. 43  
 Мендес К. 24  
 Мессиаи Ален 4, 12, 13, 47  
 Мессиаи Паскаль 4, 58  
 Мессиаи Пьер 12, 13, 14, 19  
 Мефано П. 274  
 Мийо Д. 19, 35, 37, 57, 78, 130,  
 131, 136, 186, 287  
 Микеланджело Б. 39  
 Моне К. 19  
 Монтеверди К. 273  
 Монтерлан А. 36  
 Моран П. 131  
 Мориак Ф. 35, 36, 63  
 Моцарт В. А. 6, 13, 14, 96, 193,  
 265, 273  
 Мусоргский М. П. 59, 112, 273  
 Мюссе А. де 129
- Нерваль Ж. де 62  
 Нигг С. 274  
 Ницше Ф. 128
- Одзава С. 286  
 Онеггер А. 19, 35, 37, 57, 78,  
 130, 131, 145, 158, 233  
 Онуа д' 13  
 Орик Ж. 35, 37, 104, 231
- Палестрина Дж. П. 39, 67, 130  
 Паскье Э. 64  
 Пендерецкий К. 257, 289  
 Пено Ж. 187  
 Петерс С. Л. 195  
 Пий X Папа 92, 104  
 Пикассо П. 92  
 Пиндар 180  
 Пинков Л. 17  
 По Э. 13, 15, 149  
 Прево М. 63  
 Прокофьев С. С. 96, 111, 158  
 Пуленк Ф. 36, 37, 104, 130, 131,  
 136, 186  
 Пурра А. 12  
 Пуссер А. 252  
 Пьероне Г. 104
- Рабо А. 20, 29  
 Равель М. 19, 24, 32, 59, 96, 130,  
 136, 205, 273  
 Рамо Ж. Ф. 81, 96, 129, 186, 273  
 Рахманинов С. В. 96  
 Ребер Ш. 14  
 Реверди П. 58, 146  
 Рембо А. 19  
 Рерих Н. К. 128  
 Респиги О. 90, 229  
 Ригель К. 286  
 Римский-Корсаков Н. А. 120, 130  
 Роже Г. 21  
 Рожель Ф. 52  
 Розбауд Г. 191  
 Розеншильд К. К. 11  
 Роллан Р. 35, 128  
 Ронсар П. де 81  
 Ропартц Г. 37  
 Ростан К. 147  
 Руссель А. 35, 37, 128, 130
- Самюэль К. 37, 179, 189, 228,  
 274, 284, 290  
 Сати Э. 130  
 Сафо 180, 208  
 Свелник Я. П. 9  
 Секи С. 286  
 Сен-Санс К. 129  
 Сибелиус Я. 158  
 Сино Хара 274  
 Скарлатти Д. 96, 273  
 Скрябин А. Н. 240, 275  
 Соваж М. 13  
 Соваж С. 12, 13, 19  
 Соге А. 37  
 Софокл 180  
 Страрам В. 29  
 Стравинский И. Ф. 5, 19, 20, 96,  
 131, 133, 155, 273
- Тителуз Ж. 52  
 Тоеска М. 98  
 Туаль Д. Р. 228  
 Турнемир Ш. 16, 52, 53
- Урганджян Р. 274
- Фано М. 228  
 Фаррер К. 131  
 Фейхтвангер Л. 128  
 Фома Аквилский 39, 91, 254, 261,  
 262, 263

- Форе Г. 38, 104  
Фра Анжелико 282  
Франк С. 29, 52, 53, 88, 96, 104,  
129, 186  
Франциск Ассизский 276—287
- Хайям О. 171  
Халбрайт Х. 18, 111  
Хауэр И. 288  
Хиндемит П. 53, 81, 102, 131, 275  
Холд Т. 194  
Холопов Ю. Н. 120  
Хьюитт А. 9
- Чайковский П. И. 96  
Чанг Хао 274  
Чюрленис М. 282
- Шагал М. 168  
Шарнгадева 17, 106, 127, 132, 155  
Швейцер А. 128  
Шекспир У. 12, 13, 19  
Шёнберг А. 19, 20, 53, 78, 240,  
288  
Шеффер Б. 252  
Шеффер П. 289  
Шмитт Ф. 29, 130
- Шопен Ф. 96, 273  
Шоссон Э. 104, 129  
Шостакович Д. Д. 24, 78  
Шохман Г. 59  
Шпенглер О. 128  
Штокхаузен К. 171, 199, 243, 252,  
272, 274, 288  
Штробель Г. 234  
Шуберт Ф. 14  
Шуман Р. 96, 273  
Шютц Г. 67
- Эда-Пьер К. 286  
Элуа Ж.-К. 274  
Элюар П. 35, 37, 58, 91, 92, 146  
Эмманюэль М. 15, 16, 34, 132,  
180  
Энди В. д' 104, 287  
Эредиа Ж. М. 129  
Эстиль А. 15  
Эскил 180
- Ю Жорж 24
- Яворский Б. Л. 120



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Р. Щедрин</i> . Вступительная статья	3
<b>Начало творческого пути</b>	
Глава первая — «Забутые приношения»	11
<b>Религиозные произведения</b>	
Глава вторая — «Рождество господне» . . .	34
Глава третья — «Квартет на конец времени»	61
Глава четвертая — Три маленькие литургии	78
<b>Стилистика и технология (1)</b>	
Глава пятая — «Техника моего музыкального языка»	105
<b>Экзотические произведения</b>	
Глава шестая — «Ярави, песнь любви и смерти»	127
Глава седьмая — «Турангалила-симфония» .	148
<b>Стилистика и технология (2)</b>	
Глава восьмая — «Четыре ритмических этюда»	172
<b>Пантеистические произведения</b>	
Глава девятая — «Пробуждение птиц» . . .	186
Глава десятая — «Каталог птиц» . . . . .	212
<b>Вершина творчества Мессиана</b>	
Глава одиннадцатая — «Цвета Града небесного»	231
Глава двенадцатая — «Из ущелий к звездам» .	253
Глава тринадцатая — «Святой Франциск Ассизский» . . . . .	274
<i>Список сочинений О. Мессиана</i> . . . . .	291
<i>Список теоретических и учебно-методических трудов О. Мессиана</i> . . . . .	294
<i>Список использованной литературы</i> . . . . .	294
<i>Перевод французских слов, терминов и выражений, встречающихся в нотных примерах</i> . . . . .	297
<i>Указатель имен</i> . . . . .	299

*Научное издание*

**Виктор Алексеевич Екимовский**  
**ОЛИВЬЕ МЕССИАН**

**Жизнь и творчество**  
**Зарубежная музыка**  
**Мастера XX века**

Редактор И. Прудникова. Художник А. Ременник.  
Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редакторы  
А. Агафонова, Е. Блюменталь. Корректоры  
Л. Рабченко, А. Пименова.

**ИБ № 2109**

Сдано в набор 17.03.86. Подп. к печ. 15.12.86. Форм. бум.  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 2. Гарнитура шрифта  
литературная. Печать высокая. Печ. л. 9,5. Усл. печ. л. 16,8.  
Усл. кр.-отт. 16,8. Уч.-изд. л. 18,8. Тираж 8670 экз.  
Изд. № 7350. Зак. 1178. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Советский композитор»,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88,  
Южнопортовая ул., 24.