Natalia RAKHMATULINA

Messiaen as teacher and his *Vingt leçons d'harmonie*

The article is about the teaching practice of Olivier Messiaen and his pedagogical paper *Twenty Harmony Lessons: in the style of a few composers important in the Harmonic History of Music from Monteverdi to Ravel*. A short survey of literature on the issue is also given, and Messiaen's main pedagogical principles and guidelines are introduced too. It gives an analysis of lesson 13 (*In the style of Fauré's Sicilienne*) and lesson 9 (*In the style of Schumann*). There are also extracts from the reminiscences of Messiaen's pupils (I. Xenakis, M. Levinas and others) to supplement the article.
Key words: music teaching, harmony, Olivier Messiaen.

Наталья РАХМАТУЛИНА

Мессиан-педагог и его «Двадцать уроков гармонии»

Статья посвящена педагогической деятельности Оливье Мессиана и его труду «Двадцать уроков гармонии: в стиле некоторых важных авторов гармонической истории музыки от Монтеверди до Равеля». Дается краткий обзор литературы по данному вопросу, рассматриваются основные педагогические принципы и установки Мессиана. Приведен анализ урока 13 («В стиле „Сицилианы" Форе») и урока 9 («В стиле Шумана»). Статью дополняют фрагменты воспоминаний учеников Мессиана — Я. Ксенакиса, М. Левинаса и других.
Ключевые слова: музыкальная педагогика, гармония, О. Мессиан.

Он казался вырезанным из дуба. Он входил в класс, бросая на пианино вперемешку свои ноты по греческой метрике и индуистским ритмам, большую партитуру Вагнера или «последнего Штокхаузена». Целая история музыки, целая эстетика выпадала из его портфеля...

Микаэль Левинас

Композитор, органист, музыкальный теоретик, педагог, ученый-орнитолог… Интерес к биографии и творческому наследию Оливье Мессиана, его теоретическим взглядам неуклонно возрастает. Но такая важная сторона его деятельности, как педагогика, практически не получает должного (и нужного!) освещения в отечественном музыкознании, хотя она, как известно, представляет собой яркую грань творческой личности Мессиана.

Четыре года (с 1936 по 1939) он преподавал гармонию в *Ecole normale* и *Schola cantorum* в Париже, тридцать семь лет (с 1941 по 1978) — в Парижской консерватории, где вел классы гармонии, анализа, эстетики и композиции, работая также и за ее пределами (Дармштадские летние курсы). За это время Мессиан воспитал ряд видных композиторов, среди которых П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, Т. Мюрай, А. Бон, Ж. Ами, Ж. Гризе, М. Левинас и др. Сохранилось большое количество воспоминаний многих из них об учителе, о годах, проведенных в его классе. Большую ценность представляет книга Гарри Хальбрейха «Оливье Мессиан» [5], последние главы которой посвящены Мессиану-педагогу, краткому обзору его педагогических и теоретических трудов; в книге также содержатся воспоминания таких учеников, как Мариус Констан, Микаэль Левинас, Поль Мефано, Франсуа Бернар-Маш, Янис Ксенакис. Не менее значительной и интересной является монография Жана Бовена «Класс Мессиана» [4]. На основе многочисленных свидетельств учеников Мессиана автор выявляет специфику преподавания, раскрывает музыкально-педагогические и творческие цели образовательного процесса.

Еще один труд, о котором нельзя не упомянуть в связи с педагогической деятельностью Мессиана, — это сборник «Мессиан в консерватории», выпущенный Парижской консерваторией к 100-летию композитора [6]. В нем представлены: полный список имен учеников Мессиана за все годы его работы в консерватории, их воспоминания, разнообразные архивные материалы. Здесь также содержится ценная статья Люси Каяс [1] «Хроника карьеры преподавателя». Один из фрагментов этой статьи — «Классы Оливье Мессиана в консерватории (1941–1978)», — заслуживает особого внимания. Автор подробно освещает весь период преподавания Мессиана в консерватории, сопровождая свой текст высказываниями как самого композитора, так и его учеников.

Неотъемлемой частью педагогики Мессиана был музыкальный анализ. Заняв пост профессора гармонии в 1941 году, Мессиан начинает свои занятия с разбора «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси, что было «неслыханно для классов гармонии того времени» [6, *p. 16*]. «Думается, первые уроки уже содержали зачаток того, что составит особенность деятельности Мессиана-

[1] Люси Каяс, фр. *Lucie Kayas*, род. в 1956 — музыковед, профессор, сотрудник Театра Шатле в Париже.

преподавателя. Будучи великолепным пианистом, он преподает с фортепиано и с легкостью делает переложения любой оркестровой партитуры, тем самым передавая своим ученикам любовь к обширнейшему репертуару — от григорианского хорала до современной музыки» [там же]. Следует отметить, что в своих занятиях Мессиан придерживается концепции сравнительного анализа, «сопоставляя произведения разных эпох и разных стилей, чтобы больше прояснить их манеру» [там же, *p. 18*]. «В конечном счете, наиболее обогащающей была некая синхрония, которая связывала григорианский антифон с первой темой квартета Моцарта или с [мелодией] Дебюсси. Перед нами было целостное сооружение. Никогда не возникало исторического обрыва, все воспринималось обобщающим взглядом. Естественно, что мы были абсолютно очарованы таким подходом», — пишет Жильбер Ами [там же].

Большое количество времени на своих уроках Мессиан посвящал ритму, что также явилось своего рода «маленькой революцией». «Внимание, уделяемое организации длительностей, а не только звуковысотности, составляет еще одну фундаментальную характеристику преподавания, а также музыкального творчества Мессиана» [там же, *p. 20*].

Мессиан обожал преподавать. В беседе с Клодом Самюэлем он сказал: «...в тот день, когда мне придется уйти на пенсию и я лишусь моего класса, я буду очень несчастен» [2, *с. 107*].

Мессианом-педагогом создано два труда учебно-методической направленности. Первый из них — «Двадцать уроков современного сольфеджио в семи ключах» (1934), написанный совместно с другими авторами, такими как Клод Арьё (Claude Arrieu), Жорж Дандло (Georges Dandelot), Жорж Югон (Georges Hugon) и Марк Старомински (Marc Starominsky). Второй труд — «Двадцать уроков гармонии: в стиле некоторых важных авторов гармонической истории музыки от Монтеверди до Равеля». Остановимся на нем подробнее.

«Уроки» Мессиана почти неизвестны в России. Основательное знакомство с этим трудом позволяет сделать вывод о его значении в практике преподавания гармонии. Мессиан предлагает стилистический подход к освоению данной дисциплины. Каждый из уроков представляет собой гармоническую задачу «в стиле того или иного композитора» или «в стиле произведения». Например, урок 6 — дано сопрано: «В стиле Глюка». Или урок 13 — дан бас: «В стиле „Сицилианы“ Форе». Встречаются уроки в смешанном стиле (Мессиан обозначает их как «полу-стиль»). Например, урок 16 — дано сопрано: «Стиль полу-Массне, полу-Дебюсси». Такой подход к изучению гармонии через стили, по мнению многих французских музыкантов, представляется оригинальным и новым, идущим вразрез с существующей практикой.

В предисловии к урокам Мессиан уточняет, что он хочет «побудить ученика обратиться к произведениям старых и современных мастеров, найти там источник правил, которым он должен подчиняться, и вольностей, которые ему позволены. [...] Речь идет вовсе не о подражании, но о четырехголосном изучении различных стилей» [7, *Note de l'auteur*]. Мессиан делает лишь два исключения: урок 5 (написан «на 3 голоса, в стиле трио-сонат для органа И. С. Баха») и урок 19 (написан «на 5 голосов, в стиле Мориса Равеля»).

Все уроки записаны в вокальных ключах (сопрановом, альтовом, теноровом и басовом), что определяет слуховую установку, способствует развитию композиторских способностей ученика. Попутно заметим, что такой принцип оформления гармонических заданий «в 4 ключах, на 4 нотных станах» является *традиционным* для французской системы обучения. Об этом позволяет говорить знакомство с более ранними сборниками по гармонии, такими как «87 уроков по гармонии» Теодора Дюбуа [2] (1891), «Уроки гармонии. Выпуск Б: решения автора» Огюста Шапюи [3] (1909), «40 уроков гармонии. 2-й том: решения» Поля Фоше [4] (1939), «60 упражнений и тем по гармонии. А: книга преподавателя» братьев Жана и Ноэля Галлон (1929); все решения в этих сборниках выполнены в четырех ключах.

Мессиан дает точные указания, которых должен придерживаться ученик при выполнении урока. «Он записывает басовую партию (в случаях „данного баса“) или партию сопрано (в случаях „данного сопрано“), тщательно закрывая остальные партии и, прочитав то, что ему адресовано в моих „заметках“, он решает задачу, постоянно стараясь выделить из предложенной мелодии „естественную и истинную гармонию“, которую она (мелодия) предполагает. Затем ученик читает мое решение и объяснения, которые я даю. Далее решает заново с моей цифровкой и моим сопрано для „данных басов“ и с моим зашифрованным басом для „данного сопрано“.

---

[2] Теодор Дюбуа, фр. *Clément François Théodore Dubois* (1837–1924) — французский композитор, органист и педагог. Преподавал в Парижской консерватории сначала гармонию (1871–91), затем композицию (1891–96), перед тем как получить пост директора, который он занимал с 1896 по 1905. Его теоретические работы принесли ему большую известность. Кроме уроков по гармонии, затем уроков сольфеджио, он является автором еще двух важнейших трудов; им написаны «Трактат по контрапункту и фуге» (1901) и «Теоретический и практический трактат по гармонии» (1921). Последний был переведен на многие языки.

[3] Огюст Шапюи, фр. *Auguste Chapuis* (1858–1933) — французский композитор, органист и педагог, ученик Теодора Дюбуа. С 1894 по 1923 преподавал гармонию. Опубликовал множество сборников уроков по гармонии, первый из которых вышел в свет в 1909 г.

[4] Поль Фоше, фр. *Paul Fauchet* (1881–1937) — французский органист, педагог, профессор гармонии в Парижской консерватории (с 1927). Написал две серии уроков гармонии, одна из которых была издана в 1919 («50 уроков гармонии»), другая опубликована некоторое время спустя после его смерти («40 уроков гармонии»). Последний сборник появился за два года до вступления Мессиана в должность преподавателя класса гармонии. Он содержит исправления Мессиана и даты использования для зачетов в консерватории. Оба сборника находились в личной библиотеке Мессиана.

Наконец, он сравнивает свой окончательный результат с моим решением» [7, *Note de l'auteur*]

Приведем некоторые примеры уроков.

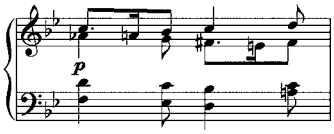
Урок 13

«В стиле „Сицилианы" Форе»

В данном уроке Мессиан во многом следует стилевым установкам «Сицилианы» Форе. Как и Форе, Мессиан использует в своей «Сицилиане» характерный для этого жанра ритм (♩. ♪♪), размер (6/8), умеренный темп, минорное наклонение тональности, близкую по своей краске тональность (c-moll, тогда как произведение Форе написано в g-moll). На протяжении всего задания Мессиан использует фактурную фигуру, для которой характерно гомогенное ритмическое строение — все голоса следуют ритму баса (исключение составляют тт. 13, 15, 20, 23, 24 и 26).

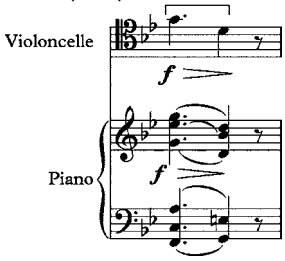
При более подробном сравнении двух произведений также обнаруживаются общие для обоих моменты. И Форе, и Мессиан довольно свободно обращаются с септовыми тонами. Они «могут подниматься или появляться без подготовки по примеру самого Форе» [7, *Remarques sur chaque leçon*]:

Пример 1

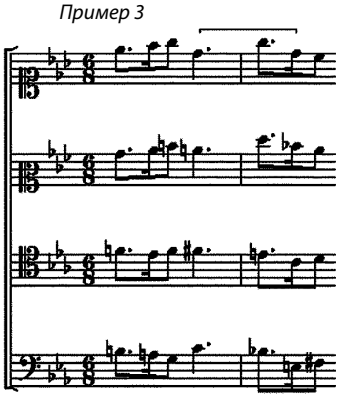


Встречаются и достаточно близкие друг другу интонационные обороты (квартовые ходы, у обоих композиторов появляющиеся в кульминационных моментах):

Пример 2



Пример 3



В определенной степени здесь можно даже говорить о гармоническом сходстве, так как и в том, и в другом случае полууменьшенный септаккорд следует после доминанты.

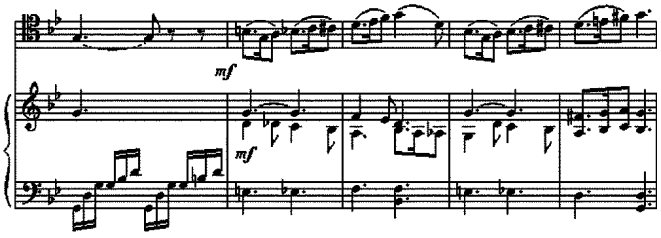
В отношении формы произведение Форе и урок Мессиана различны. «Сицилиана» у Форе написана в сложной трехчастной форме, у Мессиана — форма простая двухчастная. Но такое отличие вполне объяснимо, ведь урок Мессиана — это своего рода упражнение; оно не может разрастаться до больших масштабов, но должно точно отражать гармонические особенности того или иного произведения или композитора.

Несмотря на существенные различия в форме, тональные контуры в отдельных моментах сходны. Так, Es-dur, в котором написана середина сочинения Форе, на мгновение появляется в начале второй части урока Мессиана (т. 13).

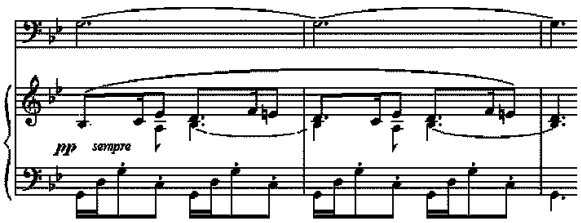
Что касается начала первых частей, то здесь обращает на себя внимание следующее. Если первые такты «Сицилианы» Форе сразу же показывают главную тональность, то первые такты урока Мессиана звучат достаточно неустойчиво, и на всем его протяжении основная тональность ни разу не появляется, она возникает только в конце формы, да и то — с ладовой подменой на C-dur.

Одна из особенностей произведения Форе — мерцание мажоро-минора. Оно встречаются достаточно часто:

Пример 4



Пример 5



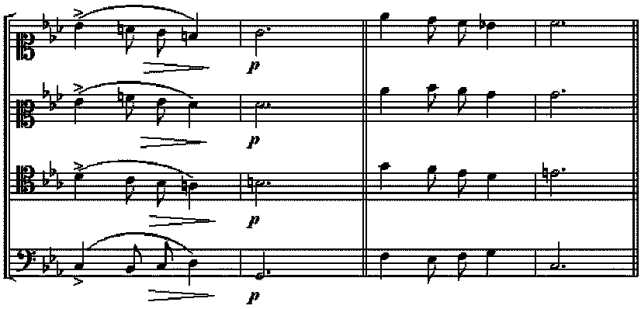
Безусловно, Мессиан не мог не подчеркнуть эту особенность; он также использует мажоро-минорные краски в своем уроке (тт. 10–11, 15–16, 21–22, 25–26).

Более того, можно наблюдать параллелизм отдельных стилистических моментов. К ним относятся гармонические ходы «доминанта–субдоминанта», представленные часто в виде последовательности из малого мажорного септаккорда и полууменьшенного септаккорда, повторы двух полууменьшенных аккордов, эллиптические обороты.

Обратим внимание еще на одну деталь. Кажется немного странным, что Мессиан почти не использует доминантсептаккорд с секстой, так часто и выразительно звучащий в произведении Форе.

В своей заметке к уроку Мессиан говорит о модальных кадансах. Поясним, что такой вид каданса встречается в миноре (в нисходящей мелодической формуле) и характеризуется заменой вводного тона совершенного каданса седьмой натуральной ступенью. Этот случай мы наблюдаем в тт. 10–11, 22–23:

Пример 6



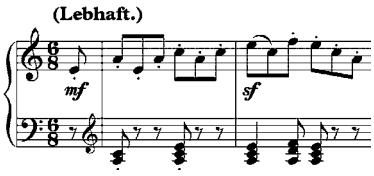
Урок 9

«В стиле Шумана»

Несмотря на то, что в названии урока Мессиан ориентирует ученика на стиль Шумана в целом, в нем, несомненно, есть конкретный жанровый прообраз. Стремительность, полетность, легкость, романтическая порывистость музыки, непрерывность движения заставляют вспомнить шумановские скерцо, в частности Скерцо из его 1-го и 2-го Струнных квартетов, а также Скерцо из Фортепианного квинтета[5] и Фортепианого квартета ор. 47. Об ориентации на камерную музыку Шумана позволяют говорить и другие особенности урока. Во-первых, не случайно замечание «очень инструментально», которое дает Мессиан в своей заметке ученику. Во-вторых, фактура урока вовсе не фортепианная, а потому он не вызывает в памяти, к примеру, скерцо из фортепианных сонат Шумана. Каждый из четырех голосов самостоятелен, у каждого — своя мелодическая линия. В этом отношении особенно показательна запись в четырех ключах, которая способствует зрительной дифференциации голосов. Кроме того, всевозможные имитационные переклички, подголоски, а также мелкие лиги и подробные штрихи, которые выписывает Мессиан, позволяют говорить именно о «квартетном» (или «камерном») скерцо.

Безусловно, энергичность этой музыки, ее суровость и «наступательность» напоминают и некоторые симфонические скерцо Шумана, например, Скерцо из его 1-й и 4-й симфоний. А нарочито четкий ритм начала (ровное движение шести восьмых, подчеркиваемое на каждой сильной доле аккордовым комплексом в трех верхних голосах) позволяет провести аналогию со «Смелым наездником» из фортепианного «Альбома для юношества»:

Пример 7

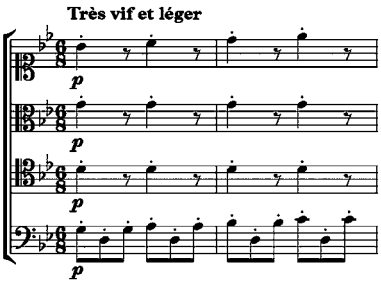


Остановимся подробнее на чисто гармонических деталях урока, которые представляются характерными для стиля Шумана.

Как известно, оригинальность гармонического стиля Шумана, его своеобразие часто связано с применением неаккордовых звуков одновременно с аккордовыми. Этот прием диссонирующего столкновения сам по себе не нов, но у Шумана он «сильнее подчеркнут, приобретает более самостоятельное значение и рождает качественно новые выразительные оттенки» [1, *с. 430*]. Д. В. Житомирский в монографии о Шумане пишет об «эффекте звукового трения» [там же], который возникает от регулярного подчеркивания чужих звуков и который становится важным элементом стиля романтиков, в частности Шумана[6]. Результаты таких насыщений гармонии неаккордовыми звуками в произведениях композитора оказываются необычайно многообразными. Они рождают «особую уплотненность, терпкость и динамическую разгоряченность и оживляют, таким образом, всю гармонию» [там же, *с. 440*].

Обратимся к начальным тактам мессиановского урока. Сразу обращают на себя внимание вторая и четвертая гармонические вертикали, которые являются ярким примером вкрапления неаккордовых звуков вследствие остинатного повторения в средних голосах звука *g* (альт) и звука *d* (тенор). Причем во второй гармонической вертикали звук *g* является неразрешенным задержанием к терцовому тону V^3_4 аккорда, а в четвертой гармонической вертикали звук *d* является неразрешенным задержанием к основному тону IV^5_3:

Пример 8

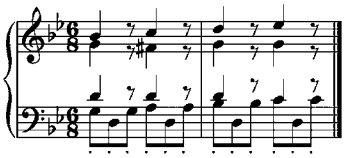


И как было бы банально, абсолютно не по-шумановски, если бы Мессиан взял за основу простую гармоническую последовательность $I^5_3 – V^3_4 – I_6 – IV^5_3$!

[5] Все скерцо этих трех произведений написаны в размере 6/8, как и Урок Мессиана.

[6] Пример выразительного использования неаккордовых звуков мы наблюдаем в Скерцо из Второй фортепианной сонаты Шумана.

Пример 9



Приведенный выше фрагмент урока является не единственным примером такого рода внедрения неаккордовых звуков в гармоническую вертикаль (см., например, тт. 12, 16–18).

В уроке Мессиана встречаются и в целом характерные для композиторов-романтиков аккорды, такие как V^6_7 (тт. 13, 28) или V_9 (т. 38).

Одним из важнейших средств гармонического развития в произведениях Шумана служит столкновение далеких тональностей, что подчеркивает общеромантическую сторону его стиля. Тональные сдвиги приобретают у композитора особую специфичность, когда они даются в виде кратковременных, мимолетных отклонений. Интересная особенность этих сдвигов состоит в том, что мгновенность и легкость соединяются в них с дальностью отклонений, в чем проявляется романтическое своеволие Шумана.

В этом отношении показательны тт. 30–35 урока Мессиана, когда за такой небольшой, казалось бы, временно́й отрезок происходит «стремительная» модуляция из тональности H-dur в As-dur (через промежуточные тональности e-moll и c-moll). В целом, урок отличает интенсивное модуляционное развитие, столь свойственное многим произведениям Шумана.

Одним из важных выразительных факторов у Шумана является обрыв мелодической фразы. В этом отношении показательны заключительные такты урока (тт. 48–51), когда нарастает общее напряжение, усиливается динамика, все движение направлено к кульминации (сопрано и бас здесь движутся в противоположных направлениях, охватывая, таким образом, большой регистровый диапазон), но неожиданно оно обрывается на доминанте и словно повисает в воздухе. Мессиан обозначает этот момент ферматой. После пауз (как эхо) начинается вторая волна, но она еще стремительнее, чем предыдущая, достигает, наконец, тоники.

Что касается ритмической стороны урока, то здесь обращают на себя внимание столь часто встречающиеся и характерные для Шумана подчеркнуто острые синкопы, придающие музыке особую взволнованность, импульсивность, порывистость, упругость (тт. 16–19, 39–42).

Наконец, еще одна особенность урока, о которой следует сказать — это использованные в нем апподжиатуры (об этом говорит Мессиан в своей заметке ученику). В данном случае апподжиатура является ничем иным, как задержанием. Очень выразительно, романтически одухотворенно звучат тт. 14–15 и 38 — в них использован этот прием мелодической фигурации.

«Снабженные вначале предисловием-инструкцией и техническими комментариями, это — какой сюрприз! — настоящие маленькие сочинения, с указанием темпов и оттенков, иногда написанные и контрапунктически, и гармонически, — маленькие произведения искусства, иллюстрирующие столь дорогое мне определение „Искусство — это вдохновенное ремесло“» [5, *p. 488*]. Трудно не согласиться со словами Гарри Хальбрейха. За каждой такой маленькой «партитурой» кроется неповторимый шедевр.

Знакомство с уроками Мессиана равноценно маленькому путешествию в мир классической музыки — от Монтеверди до Равеля. Этот мир — особенный, по-своему услышанный Мессианом. Чем больше погружаешься в этот мир, тем сильнее становится желание его изучить, осмыслить. В этом мире слышатся не только отзвуки прошлого (хотя можно ли говорить о прошлом, если эта музыка живет в настоящем?), но и голос автора уроков, непоколебимо верующего в высшее предназначение Музыки. Человека светлого, оптимистичного, искреннего. Человека... с чистой душой Композитора, тон музыки которого «исповедален, правдив, пронзительно искренен» [3, *с. 44*].

Еще один мир, в который погружаешься раз и навсегда благодаря знакомству с уроками, — мир французской терминологии. Несмотря на трудности, которые возникали при переводе и объяснении специальной (музыкальной) французской терминологии и нахождении ее аналога в русской, этот этап представлялся крайне интересным (если не сказать — увлекательным!) и интригующим.

Открывая новые пути в отношении композиторской техники и мастерства, постоянно находясь в поиске новых композиционных идей и средств, которыми он с невероятной щедростью делился со своими учениками, Мессиан внес существенный вклад и в преподавание, заложив основы нового метода обучения гармонии — стилевой гармонии.

Литература

1. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман. М.: Музыка, 1964. 880 с.
2. *Самюэль К.* Беседы с Оливье Мессианом // Сов. музыка, 1982, № 2. С. 105–109.
3. *Щедрин Р.* Пимен наших дней: к 100-летию О. Мессиана // Муз. жизнь. 2008. № 12. С. 42–45.
4. *Boivin J.* La classe de Messiaen. Paris: Chrisitian Bourgois, 1995. 483 p.
5. *Halbreich H.* Olivier Messiaen. Paris: Sacem-Fayard, 1980. 532 p.
6. Messiaen au Conservatoire. Paris: CNSMDP, 2008. 288 p.
7. *Messiaen O.* Vingt leçons d'harmonie. Paris: Leduc, 1939. 53 p.