

# Фортепиано в оркестровом творчестве Мессиана: взгляд пианиста

*В статье рассматривается специфика партии фортепиано в оркестровом творчестве Оливье Мессиана. Высокая степень детализации таких параметров как метроритм, артикуляция, динамика, педаль, агогика в поздние годы сменяется редкими указаниями, дающими большую свободу исполнителю.*

*Ключевые слова: Оливье Мессиан, Ивонна Лорио, фортепиано, оркестровые сочинения, интерпретация.*

Как известно, сочинения для оркестра Мессиан писал на протяжении всей жизни. Ранние неопубликованные произведения датированы 1928 и 1930 годами<sup>1</sup>; последние опусы — «Озарения потустороннего» (1991) и «Концерт четырех» (остался незавершенным). С 40-х годов в оркестровых партитурах композитора появляется фортепиано и с этих пор прочно занимает место в мессиановском оркестре<sup>2</sup>. В XX веке идея использования фортепиано в качестве оркестрового инструмента привлекает немало композиторов. Оно встречается в партитурах А. Скрябина, И. Стравинского, Д. Шостаковича, Б. Бартока, А. Онеггера, Ж. Ибера, Ч. Айвза, А. Шнитке, В. Лютославского<sup>3</sup>. В настоящей статье мы рассмотрим специ-

---

<sup>1</sup> Фуга, «Евхаристическая трапеза» (оркестровая версия органного сочинения), «Простая песнь души» (1930).

<sup>2</sup> Начиная с 40-х годов фортепиано участвует в девяти оркестровых сочинениях из тринадцати: это «Турангалила-симфония», «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Семь Хайку», «Цвета Града Небесного», «Из ущелий к звездам», «Витраж и птицы», «Город в вышних», «Концерт четырех». Кроме этого партия рояля присутствует в двух из трех оркестрово-хоровых сочинений: это «Три маленькие литургии божественного присутствия» и оратория «Преображение Господа нашего Иисуса Христа».

<sup>3</sup> Хрестоматийными примерами использования фортепиано в оркестровых партитурах являются «Петрушка» и «Свадебка» Стравинского, «Прометей» Скрябина, Симфония № 1 Шостаковича, «Музыка для струнных, ударных и челесты» Бартока, симфонии Шнитке (за исключением девятой), Лютославского и Айвза («Праздники в Новой Англии»).

фику взаимодействия фортепиано и оркестра в симфоническом творчестве Мессиана и обозначим задачи, поставленные им перед пианистом.

Мессиаан вводит фортепиано в оркестр как *сольный инструмент*<sup>4</sup>, избегая при этом называть сочинения концертами:

Я действительно не писал концертов, но, к примеру, в моих «Трех маленьких литургиях» фортепианный материал такой же объемный, как хор, вибрафон, волны Мартено или струнные... он преподносится как главный солист, но играет роль украшения, что не соответствует стилю классического концерта<sup>5</sup>.

Тем не менее, проследить проводимые автором аналогии с жанром фортепианного концерта все-таки можно. Так, в комментариях к симфонии «Турангалила», а также к «Экзотическим птицам» Мессиаан указал: «почти концерт для фортепиано с оркестром», а задумывая «Пробуждение птиц», композитор пометил в дневнике, что планирует написать концерт для фортепиано с оркестром<sup>6</sup>. Единственным случаем, когда Мессиаан обозначил этот жанр в самом названии, стало последнее сочинение композитора «Концерт четырех».

В сочинениях с фортепиано рояль, как солирующий инструмент, располагается у Мессиаана либо в центре, либо слева на переднем плане. «Я женат на великой пианистке, и я всегда представляю ее в центре оркестра»<sup>7</sup>, — отшучивался композитор. Действительно, без участия его супруги Ивонны Лорио не обошлась премьера ни одного оркестрового сочинения с фортепиано. Известно, что Мессиаан писал все свои фортепианные произведения, начиная с послевоенного периода, именно для И. Лорио и с учетом ее феноменального дарования. Первым из таких сочинений было «Видения слова Аминь» для двух фортепиано: композитор распределил материал между двумя инструментами таким образом, что первая партия, предназначавшаяся для И. Лорио, была насыщена сложными ритмическими канонами, стремительными аккордовыми каскадами, утонченной мелизматикой и виртуозными пассажами<sup>8</sup>. Мессиаан

<sup>4</sup> Об этом свидетельствуют подзаголовки во всех сочинениях с фортепиано: «*pour piano solo*».

<sup>5</sup> *Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris, 1967. P.135. Здесь и далее перевод с французского и английского языков наш. — С. Л.

<sup>6</sup> *Hill P., Simeone N. Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques*. Aldershot, 2007. P.27.

<sup>7</sup> *Messiaen O. Music and color: Conversations with Claude Samuel*. Portland, 1994. P.144.

<sup>8</sup> Однако партия первого фортепиано явно подчиняется партии второго, которую композитор писал для себя. Все главные темы аккумулируются в партии Мессиаана, который задает эмоциональный драйв и ведет движение.

в дальнейшем использовал в своей музыке самые разнообразные виды фортепианной техники: крупную (аккордовую, октавную), мелкую, технику двойных нот, быстрых переносов рук, скачков и др. В сочинении «Из ущелий к звездам» встречаются различные кластерные приемы, особенно сконцентрированные в сольной девятой части: помимо стандартного взятия звуков, это кластеры, играемые одной или двумя ладонями (*cluster, paume à plat*), а также кластеры на педали, беззвучно нажимаемые предплечьями (*cluster par les 2 avant-bras*) (ил. 1).

The image shows three systems of musical notation for Piano Solo. The first system is titled 'Un peu vif (♩ = 160)' and includes the instruction 'cresc. sempre'. The second system is divided into two parts: 'Lent (♩ = 80)' with instructions '(enfoncez sans laisser)' and '(cluster par les 2 avant-bras)', and 'Un peu vif (♩ = 152)' with instructions '(reprendre le cluster avec les 2 avant-bras) (long)' and '(laissez résonner)'. The third system is divided into two parts: 'Modéré (♩ = 100) (d. dessus)' and 'Modéré (♩ = 72)'. The score includes various performance instructions, dynamic markings, and pedal markings.

Ил. 1. О. Мессиаен. Из ущелий к звездам. Ч. IX «Пересмешник», фрагмент

Мессиаен чувствовал себя свободным в выражении своих идей фортепианными средствами. Показательно его высказывание по поводу «Двадцати Взглядов на младенца Иисуса» и «Каталога птиц», которое можно спроецировать на все послевоенные сочинения с фортепиано: «Я знал, что их будет исполнять Ивонна Лорио, и я мог, таким образом, позволить себе наивысшие трудности, потому что ей все это доступно. Я знал, что могу изобретать самые сложные, экстраординарные и новые вещи: они могли быть сыграны и сыграны хорошо»<sup>9</sup>. Взаимосвязь, взаимовлияние между композитором и исполнительницей позволили Р. Мюраро пред-

<sup>9</sup> Messiaen O. Music and color: conversations with Claude Samuel / Translated by E. T. Glasow. P.114.

положить: «Если бы у Мессиана не было Лорио, такой супруги-пианистки, то Мессиаан, вероятно, не был бы Мессиааном»<sup>10</sup>.

Итак, во многом благодаря влиянию музыки композитора, фортепиано в оркестре позиционируется как сольный инструмент, что в первую очередь выражается наличием многочисленных виртуозных каденций и даже частей («Из ущелий к звездам»). Каденции играют значительную роль в структуре сочинений, связывая различные элементы формы. Кроме того, фортепианные каденции, целиком основанные на приемах, имитирующих птичье пение, участвуют в драматургии произведений, меняя настроение и являясь своего рода интерлюдиями перед очередными оркестровыми эпизодами.

Фортепиано также иногда становится участником инструментального ансамбля, в который помимо него входит вибрафон, гlockenspiel, челеста и металлическая перкуссия. Эта группа инструментов призвана имитировать тембр балийского гамелана — традиционного индонезийского оркестра, к примеру, в симфонии «Турангалила» (в первой части — ц. 12–20, в третьей — ц. 2–3, 9–12). В большинстве подобных случаев партия правой руки фортепиано звучит в высоком регистре в унисон с гlockenspielем, челестой и вибрафоном, партия левой создает гармоническую поддержку, у перкуссии — ритмический контрапункт<sup>11</sup>.

Рояль рассматривается Мессиааном и как часть оркестрового много-тембрового звучания. В комментариях к «Турангалиле» композитор пишет: «Фортепианная партия наряжает (*habille*), дополняет (*complète*), разнообразит, украшает алмазами оркестровку»<sup>12</sup>. Его тембровая универсальность позволяет сочетать его с разными оркестровыми группами и инструментами.

Проанализируем особенности фортепианного исполнения в оркестровых сочинениях, ссылаясь на авторский текст и интерпретацию И. Лорио, которую, по сути, можно принять за эталонную.

Наличие многочисленных фортепианных соло ставит перед пианистом ряд специфических задач, во многом схожих с теми, что встречаются при исполнении фортепианного концерта. Первое, о чем следует упомянуть, это психологический барьер. Сольные вступления, особенно после

<sup>10</sup> Qtd. in: Griffiths P. Yvonne Loriod, Pianist and Messiaen Muse, Dies at 86 // The New York Times. 2010, May 19. P. 18 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?_r=0) (дата обращения: 09.05.2015).

<sup>11</sup> Звучание гамелана привлекало не только Мессиаана, в том или ином виде его пытались воплотить многие композиторы XX века: Дебюсси, Равель, Жюливе, Бриттен, Варез, Кейдж и др.

<sup>12</sup> Messiaen O. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*: En 7 tomes. T. 2. Paris, 1995. P. 155.

оркестрового тутти, по верному замечанию Л. Макиннона, часто бывают нестабильны: в эти моменты внимание аудитории концентрируется на исполнителе, который, ощущая устремленные на него взоры слушателей, может испытывать особенно сильное волнение и неуверенность<sup>13</sup>. В этом плане И. Лорио — яркий пример харизматичного исполнителя, который, соперничая с оркестром, умеет в сольных эпизодах всецело увлечь аудиторию. В первую очередь, это происходит благодаря ее уверенному владению *метроритмом*, способности мгновенно переключить мышление на новый образ и новый тип движения, что очень важно в многочисленных переходах с оркестровых эпизодов на сольные.

Фортепианные каденции, особенно начиная с «птичьих» опусов, насыщены многочисленными темповыми изменениями. К примеру, последнее соло у рояля в третьей части «Семи Хайку», длящееся около 1 минуты 40 секунд, содержит 16 смен темпа: *Un peu vif* (♩=120) — *Vif* (♩=160) — *Un peu vif* (♩=120) — *Modéré* (♩=76) — *Modéré* (♩=96) — *Un peu vif* (♩=120) — *Bien modéré* (♩=69) — *Un peu vif* (♩=120) — *Vif* (♩=160) — *Modéré* (♩=96) — *Un peu vif* (♩=120) — *Modéré* (♩=88) — *Vif* (♩=160) — *Modéré* (♩=88) — *Extrêmement vif* (♩=200) — *Bien modéré* (♩=69).

Мессиаан предполагает подвижки даже внутри одного темпового обозначения, в данном случае *modéré*: ♩=76, ♩=96, ♩=88. Пианисту необходимо выстроить соотношения фрагментов относительно друг друга в медленном темпе, чтобы в окончательном варианте исполнения добиться их смыслового объединения. Ивонна Лорио, несмотря на эту темповую пестроту, играет так, что изменения движения, присутствуя как бы внутри, не мешают восприятию целого.


Проблема метроритма выходит на первый план и в тех случаях, когда фортепиано участвует в оркестровых *tutti*. Например, эпизод «рассветного хора» в «Пробуждении птиц», живописующий птичье многоголосие с ритмической и мелодической индивидуальностью партий, представляет для исполнителей немалую сложность. Впоследствии, в «Хронохромии» (1960), Мессиаан индивидуализирует каждую «птичью» партию настолько, что, по его словам, «...ошибавшийся оркестрант не может поправиться, потому что он слышит вокруг себя такой неразборчивый птичий гомон, что не в состоянии найти в нем никакой точки опоры, и если дирижер совершает ошибку, все теряется»<sup>14</sup>. Велико значение метроритма и при относительно небольшом составе исполнителей, как, например, во второй части «Семи Хайку», где партия каждого инструмента отличается рит-

<sup>13</sup> Маккиннон Л. Игра наизусть. М., 2004. С. 105.

<sup>14</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. P. 155.

мической индивидуальностью, сложным ритмическим рисунком, многочисленными синкопами.

*Артикуляция.* Чаще всего функция фортепиано в оркестре Мессиана заключается в имитации птичьего пения. В некоторых сочинениях композитора<sup>15</sup> в фортепианной партии нет ничего, кроме подражания птичьим голосам, и главный акцент делается на их *буквальном воспроизведении*. Соответственно, артикуляции отводится огромная роль, поскольку, как отметил В. Алеев, «способ извлечения — первичный уровень воспроизведения птичьего пения»<sup>16</sup>. Артикуляционная точность выходит на первый план в «Трех маленьких литургиях», «Турангалиле» и особенно в «Пробуждении птиц», где именно за счет огромного штрихового разнообразия композитор компенсирует еще несовершенную «птичью» фактуру, в которой явно ощущается недостаток гармонических красок (*ил. 2*)<sup>17</sup>. Большинство штрихов, используемых в «Пробуждении птиц», предполагает отчетливость, ясность звукоизвлечения. Наряду с графическими обозначениями применяются и словесные указания: *sec, très sec, pincé*<sup>18</sup>.

Штрихи в фортепианной партии могут быть близки по звучанию другим инструментам или, напротив, противопоставляться им. Артикуляционное единство показательно при имитации звучания гамелана ансамблем клавишно-ударных инструментов, а также при политембровой имитации птичьего возгласа в оркестре. Так, в девятой части оратории «Преображение Господа нашего» (ц. 6) возглас иволги имитируется всеми деревянными духовыми и фортепиано, и во всех партиях указано одинаковое штриховое обозначение: 

Артикуляционное противопоставление фортепиано и инструментов оркестра нередко используется при дифференциации ритмических техник композитора. Индийские ритмы в разнообразных сочетаниях, последовательностях и наложениях в некоторых сочинениях Мессиана являются главным тематическим материалом, вытесняя мелодическую линию на второй план. Таковы Интродукция и Кода «Семи Хайку», построенные на ракоходном каноне фортепиано и духовых. Композитор обращает

<sup>15</sup> Речь идет о произведениях 1950-х годов «Пробуждение птиц» и «Экзотические птицы».

<sup>16</sup> Алеев В. В. Фортепианное творчество О. Мессиана. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992. С. 185. В этом исследовании приведены таблицы различных видов штрихов, использованных композитором в «Пробуждении птиц» и «Каталоге птиц» (там же. С. 186).

<sup>17</sup> В этих сочинениях «птичья» фактура основана на унисонном письме, чередующемся с простым контрапунктом двух птиц — в левой и правой руках. В «Экзотических птицах» сделан огромный шаг вперед: Мессиаан обратился к гармонии для передачи птичьего тембра; как следствие, фортепианная фактура намного усложнилась.

<sup>18</sup> Фр.: сухо, очень сухо, пиццикато.

The image displays four staves of piano solo music, each labeled 'Piano Solo' on the left. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, *p*, *ppp*, and *ff* are used throughout. Performance instructions include *(sonorité: pincé)* and *(tikotikotiko, comme du clavecin)*. The fourth staff includes a first ending marked '1 2º Rossignol' and a third ending marked '3º Rossignol'. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Ил. 2. О. Мессиаен. Пробуждение птиц. Фрагмент партии фортепиано

наше внимание на то, что аккорды фортепиано звучат практически однородно, в то время как у деревянных оркестрант обязан учитывать различия между инструментами. У фортепиано — атаки прямые, точные, с последующим небольшим резонансом, благодаря использованию педали. У деревянных — последовательность коротких аккордов, перемежающихся паузами<sup>19</sup>.

Начиная с сочинения «Семь Хайку» (*Sept haïkaï*, 1963), функциональный спектр рояля чрезвычайно расширяется за счет ритма и цвета, идущих от «Хронохромии» (*Chronochromie*, 1960)<sup>20</sup>. Композитор начинает даже подписывать цвета в партитурах («Семь Хайку», «Цвета Града Небесного»). Фортепианный тембр, в свою очередь, мыслится как одна из красок, противопоставленная оркестровым группам либо оркестру в целом. В связи с этим, *педализация* в оркестровых сочинениях Мессиаена отличается особым разнообразием. Она может использоваться в минималь-

<sup>19</sup> *Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: En 7 tomes. T. 5. Vol. 2. P. 458.*

<sup>20</sup> Категории ритма и цвета фигурировали и раньше, в сочинениях 1940-х и 1950-х годов, однако именно в 1960-х Мессиаен выводит их на качественно новый уровень.

ной степени: беспедальная игра, полупедаль, быстрые и незаметные смены (к примеру, начало «Пробуждения птиц»), в то же время многозвучные комплексы, своего рода красочные пятна, подолгу остаются на правой педали, что выражено в тексте многочисленными «педальными» лигами, а также ремарками *laissez vibrer* (оставить вибрировать), *laissez résonner* (оставить резонировать). С помощью правой фортепианной педали композитор создает обертоновое поле для оркестра или отдельных инструментов. Так, в шестой части «Семи Хайку» педаль, на которой были сыграны стремительные пассажи, держится около трех тактов (ц. 8). На этом фоне играют практически все инструменты оркестра, их партии композитор обозначает *très coloré* (очень красочно). Фортепиано, в свою очередь, способствует насыщению звукового полотна обертонами за счет удержания на педали двенадцатитоновой звучности и вибрации струн (ил. 3).

Динамика у фортепиано в оркестровых сочинениях Мессиана имеет ряд особенностей. Ее разнообразие в наибольшей степени проявляется в сольных каденциях. Например, в начале «Пробуждения птиц» динамическая шкала простирается от *ppp* до *ff*, причем используются многочисленные крещендо и диминуэндо.

С другой стороны, наблюдается явное смещение динамической шкалы в сторону большей звучности, особенно ярко это проявляется в сочинениях последнего двадцатилетия. Например, в сочинении «Из ущелий к звездам» при динамических обозначениях у фортепиано — от *ppp* до *fff* — доминируют нюансы *f* и *ff*. Громкость звучания рояля в сочинении «Город в вышних» колеблется от *mf* до *fff*; в композиции «Витраж и птицы» — и вовсе от *forte* до *fortissimo*. Такая особенность является следствием акцента на концертной природе фортепиано, она подчеркивает его экстравертный характер в оркестровой музыке. В предисловии к сочинению «Из ущелий к звездам» Мессиаан описывает качества солирующего фортепиано следующим образом: «концертный рояль, очень звучный, обладающий ясным и блестящим высоким регистром, насыщенной (плотной, крепкой) серединой и объемными, мощными басами, способными долго резонировать»<sup>21</sup>. Часто выражаемые средствами рояля *состояния внутренней рефлексии* в фортепианном и камерном творчестве Мессиаана, для которых характерны пребывание в атмосфере тихой звучности, в оркестровой музыке более редки и выражаются, как правило, при помощи других инструментов<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Messiaen O. Des Canyons aux Étoiles.: Partition. En 3 volumes. Vol. 1. Paris, 1978. P. 6.

<sup>22</sup> Немногие примеры участия фортепиано в создании медитативного состояния встречаются в сочинениях 40-х годов: «Трех маленьких Литургиях» (первая часть) и «Турангалиле» (шестая часть). Партию рояля при этом можно описать словами Мессиаана



84

8

Uguisu

Hototoguisu

4 (pour 3)

5 (pour 4)

4 (pour 3)

5 (pour 4)

\* Rit.

(ped. sempre)

(fulgurant)

8

2e t.-tam

pp

Илл. 3. О. Мессиа́н. Семь Хайку. 6 часть, ц. 8, фрагмент (начало)

85

1<sup>re</sup> Fl. Kuro-tsugumi

Fl. *f tris coloré*

1<sup>re</sup> Htb. *f tris coloré*

2<sup>e</sup> Htb. *f tris coloré*

C. angl. *f tris coloré*

1<sup>re</sup> Clar. *f tris coloré*

2<sup>e</sup> Clar. Kuro-tsugumi *f tris coloré*

Cl. basse *f tris coloré*

1<sup>er</sup> Bœ. Kuro-tsugumi *f tris coloré*

2<sup>e</sup> Bœ. Kuro-tsugumi *f tris coloré*

1 Trp.

1 Trbn.

Xylo. *f*

Marimba *f*

Piano *f* (*péd. sempre*)

Cenc. *f*

Crotales *f*

Cloches *f* *pin f*

C. G. C. T. *f* 2<sup>e</sup> P<sup>tes</sup> Cymb. turq. cymb. chin. et 1<sup>re</sup> t.-tam

Илл. 3. О. Мессиан. Семь Хайку. 6 часть, ц. 8, фрагмент (окончание)

*Особые указания композитора.* Композитор очень заботился о верной интерпретации, благодаря чему его партитуры имеют подробные предисловия, подстрочные исполнительские указания, авторские ремарки непосредственно в нотном тексте. Так, в предисловии к «Экзотическим птицам» Мессиаен обращается к музыкантам: «Я настоятельно призываю дирижеров и пианистов прочесть эти комментарии, которые помогут им хорошо справиться со своей задачей»<sup>23</sup>.

Многочисленные ремарки в фортепианной партии призваны способствовать достижению образной и артикуляционной точности. Они касаются названий птиц (во всех сочинениях, начиная с «Пробуждения птиц»), указаний цветовых ассоциаций («Семь Хайку», «Цвета Града Небесного»), имитации тембров других инструментов<sup>24</sup>: *comme du clavecin* (как клавесин), *comme des castagnettes* (как кастаньеты); образных сравнений: *très doux, comme une musique de feuillages* (очень мягко, как музыка листвы); характеристики птичьих голосов: *timbre désagréable* (неприятный тембр), *timbre rugueux* (неровный, шероховатый тембр); *autoritaire* (авторитарно), *tendre et caressant, roucoulé* (нежно и ласково, воркование) и др.

В «Цветах Града Небесного» композитор стремится воплотить в звуках явления природы (ц. 30, 95, 96): *comme un éclair qui sillonne le ciel!* (подобно молнии, прорезающей небеса!). Этот эффект создается путем наложения противоположно движущихся стремительных пассажей у рояля и кларнетов на *fff*.

Все средства исполнительской интерпретации служат созданию звукоизобразительности и красочности. Многочисленные темповые, динамические изменения, бесконечная смена штрихов, несомненно, способствуют более точному созданию образа, однако для исполнителя в этом есть определенная опасность не увидеть «за деревьями леса». В справедливом стремлении выполнить все авторские указания в то же время необходимо не терять чувство целого.

В этом плане особняком стоят сочинения последнего десятилетия жизни композитора «Витраж и птицы» и «Город в вышних», фортепианное письмо в которых претерпевает значительные изменения. Скрупулезное прописывание элементов, так характерное для композитора, можно увидеть только по отношению к аппликатуре. Уходят постоянные изменения

---

по отношению к десятой песне «Ярави» «Любовь Птицы Звезды»: «пение нереальной птицы» (Messiaen O. Messiaen O. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*: En 7 tomes. T. 3. P. 280).

<sup>23</sup> Messiaen O. *Oiseaux Exotiques*: Partition. Préface. Vienna, 1960. P. X.

<sup>24</sup> Этот вид указаний и последующие присутствуют в той или иной степени в разных сочинениях, но особенно характерны для «Пробуждения птиц» и «Экзотических птиц».

темпа; композитор отказывается даже от используемых ранее многочисленных обозначений замедления и ускорения, единственная встречаемая ремарка в сольных каденциях как раз подтверждает темповую монолитность: *ne pas presser* (не сжимать). Композитора больше начинает привлекать *вертикальное наложение темпов*: каденции «вне темпа» в сочинении «Витраж и птицы» подразумевают, что каждый инструмент играет в своем движении, вступая по знаку дирижера<sup>25</sup>. Штриховое разнообразие в партии фортепиано также отходит на второй план. Довольно продолжительные фрагменты выписаны обычным штрихом, без дополнительных обозначений. Отличается бóльшим схематизмом и динамика, сводя к минимуму использование прежде так характерных для Мессиана *крецендо* и *диминуэндо*, обобщенные указания касаются педали, отсутствующим красочные авторские комментарии в нотном тексте (ил. 4).

**Un peu vif** (♩ = 96)  
(Fauvette des jardins)

Ил. 4. О. Мессиа. Город в вышних. Фрагмент фортепианной каденции

Отдаляясь от свойственного ему подробного прописывания различных параметров музыкальной ткани, композитор приходит к более *обобщенной передаче* птичьего пения, переставляя акцент с внешней, временами излишне детализированной изобразительности на внутреннее содержание, «аспект невидимого»<sup>26</sup>. Эта тенденция сохранится и в последних

<sup>25</sup> Этот прием впервые применен композитором в шестой картине «Проповедь птицам» оперы «Святой Франциск Ассизский».

<sup>26</sup> Выражение Мессиа. В предисловии к сочинению «Витраж и птицы» композитор отмечает сложность, создаваемую наложением темпов, продолжая: «Но птицы

сочинениях композитора с участием фортепиано<sup>27</sup>. Подобное письмо, как и каденции «вне темпа» сочинения «Витраж и птицы», содействуют большей исполнительской свободе пианиста, включении импровизационного начала. Благодаря ослаблению акцента на внешней изобразительности достигается тот самый необходимый баланс между общим и частным, что способствует более широкому охвату исполнительского мышления.

Мессиаен включает фортепиано в большинство своих оркестровых сочинений, но какие это составы? Струнная группа в них лишена ведущей роли, временами и вовсе отсутствует; значение духовых и особенно ударных инструментов, напротив, невероятно возрастает<sup>28</sup>. В оркестр включаются волны Мартено (электронный инструмент), а также шумовые инструменты: эолифон, геофон<sup>29</sup>. Фортепиано в оркестре Мессиаена входит в группу клавишно-ударных наряду с челестой, ксилоримбой, маримбой, ксилофоном, гlockenшпилем, вибратоном, без тембров которых не обходится практически ни одно сочинение.

Оркестр Мессиаена чрезвычайно красочен. Рояль в нем мыслится как яркий концертный инструмент, тембр которого позиционируется одной из красок путем противопоставления фортепианного тембра оркестровым группам либо оркестру в целом. При этом преобладает не столько вертикальное наложение на оркестровую ткань, при котором рояль звучит одновременно с инструментами оркестра, сколько тенденция горизонтального сопоставления сольных эпизодов — оркестровому целому.

Фортепиано отводится объемный музыкальный материал: в первую очередь, это каденции и сольные части, в которых подчеркивается вир-

---

важнее темпов, а цвета важнее птиц. Важнее всего остального — аспект невидимого» (*Messiaen O. Un Vitrail et des Oiseaux: Partition. Préface. Paris, 1992*).

<sup>27</sup> В то же время партии флейт и кларнетов в сочинении «Витраж и птицы» прописаны со свойственной композитору тщательностью, характерной также и для «Маленьких эскизов птиц» (1985) для сольного фортепиано.

<sup>28</sup> Темпл-блоки, вуд-блоки, маракасы, турецкая и китайская тарелки, барабаны, ковбеллы (коровьи колокольчики), трубчатые колокола, гонги, там-тамы, «люминофон», реку-реку, хлопущка, музыкальные подвески из стекла, бамбука или ракушек — таков приблизительный список ударных, включаемых Мессиаеном в партитуры. Как пишет Р. Куницкая, «внедрение все новых и новых ударных инструментов в симфонический оркестр связано с современным сонористическим направлением, с преобладанием sonorности над звуковысотностью, а также с экспансией ритмического начала» (*Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века: очерки. М., 1990. С. 38*).

<sup>29</sup> По определению Мессиаена, геофон — довольно большой плоский барабан, обтянутый с двух сторон тонкой кожей и заполненный крупицами свинца. Для создания звукового эффекта инструмент нужно раскачивать из стороны в сторону (*Messiaen O. Des Canyons aux Étoiles... Vol. 1. P. 7*). Мессиаен называет эолифон «машиной ветра» (*machine à vent*), а геофон — «машиной песка» (*machine à sable*) (*ibid*).

туозность солиста, способность «конкурировать» с оркестром. В связи с этим возникает аналогия с жанром фортепианного концерта, в котором пианист — яркий и харизматичный исполнитель.

В то же время использование фортепиано как части целого требует от исполнителя умения быть оркестровым музыкантом, способным подчиняться дирижеру, соотносить звучание своего инструмента с другими, совместно выполнять драматургические, темпо-ритмические, артикуляционные, штриховые, динамические задачи.

Наибольшая сложность в оркестровых сочинениях Мессиана связана с метроритмом. Для пианиста это означает умение играть свою партию ритмически точно, сообразно движениям дирижера, особенно в эпизодах абсолютной ритмической независимости партий; способность быстро переключаться с одного темпа на другой, в частности, при переходах с оркестровых эпизодов на сольные.

Артикуляционные задачи решаются, исходя из функций инструмента. Именно при их выполнении наиболее остро встает вопрос знания партий других инструментов и свободной ориентации в партитуре. Места артикуляционного единства (имитация звучания гамелана, политембровая имитация птичьего возгласа) требуют «синхронизации» с инструментами, объединенными для воплощения образа. Наоборот, при противопоставлении фортепиано оркестру артикуляционная индивидуальность рояля должна становиться более рельефной, «выпуклой».

В отношении фортепианной громкостной динамики в оркестровых сочинениях смещение динамической шкалы в сторону градаций *forte* (*f—ff—fff*) требует от пианиста смелой пальцевой атаки различной силы, но без форсирования звука. Усиливается значение фортепианной педали: наряду с различными техниками педализации особенный смысл приобретает «долгая» педаль, в результате которой возникают напластования различных гармоний, а также начинают резонировать струны под воздействием звучания других инструментов. Вместе с умелым владением разнообразными приемами педализации необходим особый слуховой контроль в области создаваемого красочно-обертонового поля.

Несомненно, интерпретация оркестровых сочинений в первую очередь зависит от дирижера; о максимальном проявлении индивидуальности пианиста можно говорить лишь в сольных частях и каденциях. В поиске солистом «манеры реализации» не следует пренебрегать записями оркестровых сочинений с И. Лорио, поскольку ее игра является образцом эталонного исполнения, что не раз было подчеркнуто самим композитором: «у меня есть выдающийся, изумительный, вдохновенный интер-

претатор, чья блестящая техника и игра — попеременно мощная, легкая, движущаяся и красочная — *абсолютно* (курсив наш — С.Л.) подходят моим сочинениям»<sup>30</sup>.

## Литература

1. *Алеев В. В.* Фортепианное творчество О. Мессиаена. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992. 213 с.
2. *Куницкая Р. И.* Французские композиторы XX века: очерки. М.: Советский композитор, 1990. 208 с.
3. *Маккиннон Л.* Игра наизусть / Пер. с англ., вст. ст. и коммент. Ф. Соколова. М.: Классика-XXI, 2004. 152 с.
4. *Griffiths P.* Yvonne Loriod, Pianist and Messiaen Muse, Dies at 86 // The New York Times. 2010, May 19. P.18 [Электронный ресурс] URL: [http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/music/19loriod.html?_r=0).
5. *Hill P., Simeone N.* Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques. Aldershot: Ashgate, 2007. 128 p.
6. *Messiaen O.* Des Canyons aux Étoiles.: partition. En 3 volumes. Vol. 1. Paris: Alphonse Leduc, 1978. 151 p.
7. *Messiaen O.* Music and color: conversations with Claude Samuel / Translated by E. T. Glasow. Portland: Amadeus Press, 1994. 296 p.
8. *Messiaen O.* Oiseaux Exotiques: partition / O. Messiaen. Vienna: Universal Edition, 1960. 86 p.
9. *Messiaen O.* Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: En 7 tomes. T.2. Paris: Alphonse Leduc, 1995. 530 p.
10. *Messiaen O.* Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: En 7 tomes. T.3. Paris: Alphonse Leduc, 1996. 407 p.
11. *Messiaen O.* Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: En 7 tomes. T.5. Vol. 2. Paris: Alphonse Leduc, 2000. 655 p.
12. *Messiaen O.* Un vitrail et des oiseaux: partition. Paris: Alphonse Leduc, 1992. 80 p.
13. *Samuel C.* Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris: Pierre Belfond, 1967. 236 p.

---

<sup>30</sup> Qtd. in: *Griffiths P.* Yvonne Loriod, Pianist and Messiaen Muse, Dies at 86.