

СРЕДСТВА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ЗАДАЧИ ПИАНИСТА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ О. МЕССИАНА

Камерно-инструментальное творчество О. Мессиа́на немногочисленно и включает следующий ряд произведений: это Тема с вариациями (1932) и Фантазия (1933) для скрипки и фортепиано, «Квартет на конец времени» для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано (1941; далее — Квартет), «Черный дрозд» для флейты и фортепиано (1952), Пьеса для фортепиано и струнного квартета (1991). Перечисленные произведения написаны в самые разные периоды творчества композитора, фортепиано входит в состав каждого из этих ансамблей. С каждым годом камерно-инструментальные сочинения привлекают все большее число музыкантов-исполнителей, в связи с чем возникает необходимость проанализировать средства исполнительской интерпретации композиций и задачи пианиста.

Среди средств исполнительской интерпретации темпу справедливо отводится первое место. Как метко выразился Стравинский, его музыка «может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа» [5, с. 247]. Темповые обозначения в камерных сочинениях Мессиа́на представлены словесными характеристиками,

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

Особенную сложность для исполнителей представляют экстремально медленные темпы, применяемые композитором, которые вводят в состояние трансцендентной медитации.

Таковы пятая и восьмая части Квартета. Поразителен охват композиторского мышления в исполнении Мессианом пятой части «Хвала вечности Иисуса» (имеется ввиду запись Квартета 1956 года: Ж. Паскье — скрипка, А. Васелье — кларнет, Э. Паскье — виолончель, О. Мессиаан — фортепиано). Он каждый раз акцентирует шестнадцатыми новую гармонию, а затем, при многократном повторении гармонии, лишь находится внутри нее, в обертоновом пространстве. Но акцентированные гармонии так тщательно и в то же время естественно выстроены, что создается впечатление космической, вневременной бесконечности, которое держит внимание слушателя, ни на мгновение его не отпуская. Кажется, будто Мессиаан достигает того запретного состояния, о котором он говорит: «В настоящей вечности я мельком вижу бесконечную жизнь, неограниченную Временем и Пространством» [Цит. по: 8, с. 167].

Динамика. Динамика является первым из элементов музыкальной ткани, она подвергается тщательной дифференциации с самых ранних сочинений. Уже в Теме с вариациями динамическая шкала начинается от *ppp* и достигает *ffff*. В дальнейшем наблюдается еще более утонченное ее использование, особенно в пределах *piano*. В центральном разделе второй части Квартета динамическая амплитуда аккордов, изображающих «капли воды в радуге» (авторская ремарка в т. 19), колеблется от *pppp* до *p*, эти микроградации по большей части осуществляются с помощью крещендо и диминуэндо. Композитор также

использует различную динамику в вертикальных структурах, четко разделяя фактурные пласты (первая, третья вариации из Темы с вариациями; «Черный дрозд», тт. 29–30). В горизонтальных структурах дифференциация нюансов используется для многих целей. Это разграничение секций, различных по фактуре (седьмая часть Квартета), создание эффекта резонанса, звукового обертонового пространства, перспективы (партия левой руки в первой вариации Темы с вариациями), стремление максимально точного воспроизведения интонации птичьего пения (каденции флейты в пьесе «Черный дрозд»).

Артикуляция. Как и в большинстве сочинений конца 20-х — начала 30-х годов, в скрипичных произведениях преобладает связный тип исполнения. Следуя традиции, Мессиаан расставляет лиги, опираясь на смену смычка струнного инструмента. К примеру, в первой вариации из Темы с вариациями длинная фраза у фортепиано разбивается многочисленными «смычковыми» лигами, которые после в точности перейдут в партию скрипки.

Начиная с 40-х годов, штриховой диапазон в сочинениях существенно расширяется. Все большее роль отводится отдельным видам прикосновения, ясности и отчетливости звукоизвлечения. Кроме того, перечисленные качества проникают в игру *legato*. В этом Мессиаан является прямым продолжателем традиций французской фортепианной школы. Как писала М. Лонг, «пальцы должны произносить ноты, как губы произносят слоги. Одной из характерных черт фран-

цузской фортепианной техники, инстинктивно ищущей ясности в способе выражения, является забота не столько о том, чтобы блистать, сколько о том, чтобы выговаривать все ноты наподобие оратора или певца» [3, с. 214]. Обратим внимание на штрих *martelé* из шестой части Квартета «Танец ярости для семи труб», где звучат в унисон на фортиссимо все четыре инструмента. Заметим, что подобное обозначение используется композитором не слишком часто, и можно выявить некую закономерность условий применения данного штриха. Так, композитор применяет *martelé* в кульминации фуги шестой песни «Ярви» «Планетарное повторение», ставя это указание рядом с динамикой *fff* и дополнительно выделяя каждый звук акцентом. Во второй пьесе «Аминь звезд и планеты, окруженной кольцом» из «Видений слова Аминь» *martelé* используется во втором развитии темы танца планет (*f, staccato, martelé*). Встречаем *martelé* в 18-м «Взгляде» — «Взгляде страшного помазания на царство» на *ff*, после пассажа, отмеченного «*comme la foudre*» («подобно молнии»). Очевидно, что *martelé* у Мессиана — штрих, выражающий максимальную твердую атаку, — применяется для выражения *крайней неистовости* в описании явлений апокалиптического плана и космического масштаба (танец планет, рождение кружащейся планеты Земля).

Педадь. Педадь у Мессиана претерпевает значительные изменения с течением времени. В сочинениях для скрипки и фортепиано, наряду с Прелюдиями и ранними вокальными композициями (Три

мелодии, «Смерть числа», Вокализ), педадь выписывается в редких случаях, находясь на периферии композиторского внимания.

В дальнейших сочинениях видно все более смелое и красочное использование педали, что отражается в различных авторских ремарках: *très enveloppé de pédale* (очень запедаленно), *tenir la pédale enfoncée et laisser résonner 4 jusqu'au signe **, *4 mesures avant la fin* (держите педадь нажатой и оставьте резонировать до обозначения *, 4 такта от конца). Тем не менее, педадь остается выписанной только в отдельных случаях, когда необходимо уточнить авторское намерение.

Стремление к максимальной детализации музыкального текста, присущее сочинениям зрелого периода творчества, приводит к тому, что обозначения педали в Пьесе для фортепиано и струнного квартета композитор выписывает максимально подробно, не избегая даже самых очевидных мест.

Традиционное представление о том, что в высоком регистре педадь используется более свободно, чем в низком, и в басовом ключе необходимо достаточно тщательно следить за ее сменой, опровергается Мессианом. В нижнем регистре он применяет педадь не менее смело, чем в высоком. В самом начале пьесы «Черный дрозд», девять звуков хроматической гаммы в контроктаве берутся на одной педали, после чего она удерживается еще два такта, и вступление флейты происходит в обертоновом пространстве, в особой звуковой атмосфере (пример 1):



Пример 1. «Черный дрозд», фортепианное вступление

В квинтете кластер из пяти самых низких крайних звуков клавиатуры *a-b-h-c-c#* и предшествующий ему ак-

корд (т. 63) удерживаются также на одной педали целый такт (пример 2).



Пример 2. Пьеса для фортепиано и струнного квартета, секция e_1

Еще одна характерная черта мессиановского фортепианного письма заключается в обилии различных словесных указаний в нотах. Особенно разнообразны и красочны комментарии в произведениях, посвященных птичьему пению, самый яркий пример которых — «Каталог птиц» для фортепиано.

Из камерно-инструментальныхopusов многочисленные авторские комментарии обнаруживаются только в Квартете. В остальных сочинениях область особых указаний ограничивается практически только уточнением характера, идущим вместе с указанием темпа.

Авторские ремарки в Квартете помимо темпа уточняют характер (*désolé, rêveur, terrible*), приемы артикуляции (*martelé, chantant, impalpable*), особенности динамики (*echo, lointain, mat, en se perdant*), агогику (*très libre de mouv'*), технические моменты (*fulgurant, brilliant*), специфику педализации (*très enveloppé de pédale, en poudroisement harmonieux*) и др.

Значительная часть авторских указаний предназначена для конкретизации тембров различных инструментов: *percuté* (наподобие ударного инструмента), *bronzé, cuivré* (бронзовый, металлический звук: имити-

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

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

Темпо-ритм. Синхронизация ритма является определяющей в ансамблевом единстве. По справедливому замечанию С. Чайкина, увеличение состава означает, как правило, усиление роли рит-

ма как организующего начала в музыке. Качественно ритм становится более «объективным», приближенным к нотнометрической записи [6, с. 56].


Темпо-ритмические вопросы зачастую требуют вычислительного расчета и математического подхода к их решению. Так, во второй части Квартета некоторую трудность для исполнителей представляет постоянное чередование двух темпов в первом разделе (*пример 3*): *robuste, modéré* ($\text{♩} = 54$) и *presque vif, joyeux* ($\text{♩} = 104$). Можно рассуждать в этом месте так: считать соотношение темпов как 2:1, то есть *presque vif* исполняется в 2 раза быстрее *modéré*. Небольшая погрешность ($\text{♩} = 108$ вместо 104) в этом случае незаметна.

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four staves: Violon (Violin), Clarinette en Si^b (Clarinet in B-flat), Violoncelle (Cello), and Piano. The score is divided into two sections, A and B. Section A is marked 'Robuste, modéré' with a tempo of $\text{♩} = 54$ env. Section B is marked 'Presque vif, joyeux' with a tempo of $\text{♩} = 104$ env. The Piano part includes dynamic markings like *fff* and *fff* *8^a bassa*. The Violon and Violoncelle parts also have dynamic markings like *ff* and *ff*. The Clarinette part has an *ad lib.* marking. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Пример 3. «Квартет на конец времени»,
«Вокализ для Ангела, возвещающего конец времени»

Определенные сложности возникают со счетом добавленной длительности. В шестой части Квартета точное исполнение осложняется унисоном четырех ин-

струментов. Существует много «ремесленных» решений, как считать добавленную длительность. Одно из них — это мерная ритмическая пульсация шестнадцатыми

внутри себя, чего придерживается автор. Другой метод представил В. Самолётов (1937–2011; профессор РАМ им. Гнесиных, один из ярких исполнителей музыки О. Мессиана; исполнительские советы давались на уроке во время прохождения с автором «Квартета на конец Времени»). По его мнению, если шестнадцатую считать как третий элемент в группе, состоящей из , то она получается слабой и обычно не вовремя, чуть раньше, чем у партнеров. Поэтому, независимо от местоположения шестнадцатой, В. Самолётов считал ее всегда как первую в этой группе.

Несомненно, каждому исполнителю необходимо найти удобное для себя решение этой ритмической задачи. Что касается художественного исполнения произведения, то тут, с одной стороны, нужно точно суметь воплотить написанное, с другой — добиться естественности, органичности и свободы исполнения. Мессиаан писал в предисловии к Квартету: «Исполнители могут мысленно считать шестнадцатые только на начальных стадиях работы; во время концерта они должны сохранить чувство этих длительностей, не больше» [4, с. 32].

Громкостная динамика. Достижение звукового баланса в ансамбле в первую очередь базируется на понимании закономерностей, связанных с качественным и количественным наполнением камерного ансамбля. Если говорить об ансамблях с участием фортепиано, его динамическая шкала должна быть соотнесена с исполнительскими характеристиками инструментов-партнеров. (С этой точки зрения, например, можно упомянуть сравнительный анализ, который приводит С. Чайкин в исследовании, посвященном специфиче-

ске выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке: он рассматривает различные варианты переложений романса А. Алябьева «Соловей» и акцентирует внимание на различие указаний в фортепианной партии в зависимости от партнера: голоса, скрипки или флейты [6, с. 97–103]). А. Готлиб пишет: «В большинстве сонатных ансамблей используются интенсивней высокий и средний регистры: в них звучат партии правой руки пианиста и сопутствующих фортепиано инструментов. Динамическое равновесие общего звучания требует от пианиста большего, чем обычно, внимания к партии левой руки, создающей фундамент этого общего звучания — басы гармонии. Важную роль играют басовые регистры фортепиано и в ансамблях с инструментами, обладающими низкой тесситурой, скажем, с виолончелью. Высокий регистр фортепиано сам по себе настолько контрастен звучанию виолончели, что создается иллюзия его большей громкости. Низкие регистры фортепиано совпадают с регистром виолончельной партии, и поэтому опорные звуки фортепианных басов нуждаются в ясном произнесении, быть может, даже в заметном усилении» [1, с. 56].

Действительно, в камерных партитурах Мессиаана фортепиано часто призвано уравновесить регистровый баланс, являясь неким фундаментом для инструментов, звучащих в высоком регистре. Так, в начале «Хрустальной литургии» композитор выстраивает динамическое соотношение таким образом, что главная тема, проходящая у кларнета, обозначается *p*, в то время как у фортепиано — *pp*, у скрипки и виолончели — *ppp*. Более громкий, чем

у струнных, нюанс фортепиано не только создает необходимый регистровый баланс, но и обеспечивает гармоническое наполнение. В свою очередь, высокий регистр у струнных довольно яркий. Потому, обозначив их партии более тихим динамическим оттенком, композитор тем самым достигает естественного звукового баланса.

Иногда в партии фортепиано выписан более тихий нюанс, чем у другого участника, что, в основном, связано с проведени-

ем главной темы партнером: фортепиано в подобных местах уступает место солисту. К примеру, в побочной партии Фантазии в партии скрипки — *ff*, у рояля — *p* (пример 4); в первой вариации из Темы с вариациями у скрипки — *f*, в то время как у рояля динамика находится в пределах *p*. В последнем случае характер нюансировки определяется также и фактурным соотношением: одноголосная скрипичная тема не должна заглушаться аккордовой фортепианной фактурой.



Пример 4. Фантазия, побочная партия

Количественная характеристика ансамбля также играет немаловажную роль в достижении необходимого звукового баланса. При одновременной игре трех и более инструментов главная тема должна проводиться более инициативно и ярко, в то время как аккомпанирующим в этот момент

партнерам нужно играть тише, чем при меньшем числе участников. Ярким примером является седьмая часть Квартета. В тактах 17–20 главная тема, проходящая в верхней строке фортепиано, обозначена *f*, в партии левой руки — *p*, у остальных инструментов — *pp* (пример 5).

Пример 5. «Квартет на конец времени»,
«Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец времени»

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

Пример б. «Квартет на конец времени»,
 «Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец времени»

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

Нельзя не упомянуть о том, что цвет у Мессиаена также увязывается с соотношением динамики в ансамбле. В Пьесе для фортепиано и струнного квартета (тт. 8–10 и 69–71) при одновременном звучании всех участников ансамбля, когда по вертикали создается ряд двенадцатитоновых последовательностей, громкостные обозначения следующие: у рояля — *ff*, а у квартета — *mf*. Благодаря дифференцированной динамике вертикаль становится более выпуклой и рельефной. Можно предположить, что с помощью нюансировки композитор пытался достичь определенного красочного эффек-

та: «Мне случалось использовать все двенадцать звуков сразу и это абсолютно не звучит серийно, или как фрагмент серии, это звучит как набор красок» [9, с. 48].

Артикуляция. Третья составляющая стройного звучания ансамбля — артикуляционное и штриховое единство (в данном случае речь не идет о разделах, для которых принцип противопоставления является определяющим). Способ звукоизвлечения на рояле во многом определяется составом камерного ансамбля. В ранних ансамблях со скрипкой заметно намерение композитора преодолеть ударную природу инструмента, приблизиться к смычковой кантилене и безударному взятию звука. В ансамбле с флейтой прикосновение пианиста характеризуется большей артикуляционной точностью и ясностью. Особенно наглядна задача артикуляционного единства там, где партии различных инструментов построены на общем тематическом материале: в имитационном

диалоге и каноне («Черный дрозд»), унисоне («Танец ярости для семи труб»).

В то же время, в зрелых ансамблевых сочинениях проявляется принцип противопоставления фортепиано другим инструментам, характеризующийся отсутствием общего тематизма с партнерами, фактурной индивидуальностью партий («Хрустальная литургия» из Квартета, заключительный раздел «Черного дрозда»). Пьеса, построенная на чередовании звучания фортепиано и струнного квартета, является самым ярким примером противопоставления рояля партнерам. Артикуляция в подобных случаях способствует индивидуализации фортепианного тембра.

Помимо ансамблевых задач, выделим некоторые собственные задачи пианиста. Поскольку мессиановское фортепиано наделено звукоизобразительными функциями, пианисту необходимо владеть широким спектром артикуляционных приемов. К примеру, в центральном разделе второй части Квартета последовательность аккордов фортепиано ассоциируется у Мессиана с «каплями воды в радуге». Пианисту следует добиваться ровных, абсолютно одинаковых по штриху аккордов, с очень ясными верхними звуками для воплощения на рояле статичного образа, заключающего в то же время движение внутри себя: для наблюдателя радуга неподвижна, но капли воды в ней переливаются, мерцают, играя разными цветами.

Очень часто композитор воспроизводит различные тембры с помощью гармонических комбинаций. По воспоминаниям П. Хилла, Мессиан считал неизменным недостатком пианистов выделение верхнего голоса в гармонии, поскольку для

него был очень важен баланс внутри гармонии [7, с. 275]. Примечательно, что подобное высказывание мы находим и у К. Дебюсси: «Пятый палец виртуозов — какое бедствие! Слишком часто отчеканивают мелодию, не придавая достаточного значения гармонии в целом» [2, с. 27].

Мессиановское письмо, построенное по принципу секционности, характеризуется быстрыми фактурными сменами, как в седьмой части Квартета, наиболее конструктивной из всех и отличающейся исключительным динамизмом. Многоплановая фактура насыщена переключками со второй и шестой частями. Нужно добиваться хорошего слышания тематического материала разных инструментов, умения быстро переключаться с одной темы на другую, с *piano* на *forte* или наоборот. Речь идет об особой мобильности мышления — при этом, выстраивая драматургию, нельзя забывать о единой линии развития.

Кратко резюмируя, отметим, что камерно-инструментальное творчество Мессиана раскрывает перед пианистом целый спектр исполнительских проблем. К ним относятся как собственно пианистические задачи, так и особенности ансамблевой игры. Известная фраза, что фортепиано в ансамбле — первый инструмент среди равных, оказывается особенно актуальной для Мессиана в первую очередь потому, что каждый элемент в его музыке проникнут цветом, а фортепиано по возможностям реализации цветовых ощущений композитора намного превосходит мелодические инструменты. Таким образом, техническое совершенство в области игры аккордовой фактуры, разнообразной и точной артикуляции, чуткой и тонкой педализацией долж-

но служить созданию изобразительного, красочного звукового поля.

Композитор идет по пути детализации средств исполнительской интерпретации. Если в скрипичных сочинениях 30-х годов подробно выписывается только динамика, то впоследствии Мессиаен стремится максимально точно фиксировать в нотном тексте все разнообразие темповых, артикуляционных, педальных градаций, конкретизируя свои намерения красочными комментариями.

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
2. Лонг М. За роялем с Дебюсси. М.: Сов. композитор, 1985. 158 с.
3. Лонг М. Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / Вст. статья, сост., общ. ред. С.М. Хентовой. М.-Л.: Музыка, 1966. С. 208–235.
4. Мессиаен О. Техника моего музыкального языка / Пер. и ком. М.Н. Чебуркиной; науч. ред. Ю.Н. Холопова. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1994. 124 с.
5. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., общ. ред. и послесл. М.С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
6. Чайкин С.Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке. Дисс... канд. иск. Новосибирск, 2008. 254 с.
7. Boulez P., Benjamin G., Hill P. Messiaen as Teacher // The Messiaen Companion / Ed. by P. Hill. London: Faber and Faber, 2008. P. 266–282.
8. Hill P., Simeone N. Messiaen. New Haven; London: Yale University Press, 2005. 435 p.
9. Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris: Pierre Belfond, 1967. 239 p.

