

**ОЛИВЬЕ МЕССИАН**

*Композитор (1908 - 1992)*

*Париж (Франция)*

**СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА**

**САРКИСЯН**

*Доктор искусствоведения,*

*профессор Ереванской государственной консерватории им. Комитаса*

*Подготовка к печати и перевод с польского издания*

E-mail. svetlana.sarkisyan@mail.ru

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի երաշխավորությամբ և ընդունվել է տպագրության՝ ղեկավարների 11-ին ներկայացրել է հեղինակը՝ սեպտեմբերի 26-ին

# ДОКЛАД В БРЮССЕЛЕ \*

*Творчество выдающегося французского композитора, одного из столпов новой музыки Оливье Мессиана (1908–1992) составляет важную часть художественного наследия XX века. Музыкант-философ, он обогатил своими идеями современное композиторское искусство в области эстетики и техники письма, открыв горизонты в объединении нового европейского мышления с феноменом культуры Древнего Востока, в частности Индии. И тем не менее творческая деятельность Мессиаана - единство композитора, музыканта-исполнителя, педагога, теоретика музыки - базируется на опыте христианского мировоззрения, определявшего основную магистраль его музыки - от “Небесного причастия” (или, точнее, “Небесного пира”) для органа (1926) до оперы “Св. Франциск Ассизский” (1983) и вновь органной “Книги Святого Причастия” (1984).*

*В документальном фильме, выпущенном французскими кинематографистами к 75-летию композитора, Мессиаан признается, что на протяжении всей жизни его интересовали три тайны: тайна Воскресения Христа, переход звука в цвет, а цвета в свет, и тайна голосов природы, запечатленных в пении птиц.*

*Создаваемые параллельно с музыкой учебно-методические и теоретические работы Мессиаана представляют не меньший интерес, чем его музыкальные произведения, более того, они объясняют технологические каноны его композиторского ремесла в области новых модальных и ритмических закономерностей (это знаменитые труды “Техника моего музыкального языка”, 1944, и продолжающийся до конца жизни “Трактат о ритме”), а также позицию художника, размышляющего о назначении композитора в современном мире. К таким работам относится предлагаемая ниже статья “Доклад в Брюсселе” (1958), вышедшая в парижском издательстве “Leduc” в 1960 году, после переведенная на другие языки. Настоящий перевод с польского языка, осуществленный мною в 1979 году, впервые вышел в Ленинграде в 1989 году в консерваторском сборнике переводов “Страницы истории и теории музыки” вместе с переводом статьи Витольда Лютославского “О роли элемента случайности в технике сочинения” (машинописный альманах Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова).*

*Публикация данной статьи приурочена к 110-летию со дня рождения Оливье Мессиаана.*

**С. К. САРКИСЯН**

*доктор искусствоведения, профессор ЕГК*

**В** каждом художественном творчестве имеются три этапа: вдохновение, работа, окончание произведения. В устрашающем XX столетии, веке поисков и скоростей, акцент ставится на втором этапе. Большинство действующих композиторов отрицает вдохновение, определяя его как романтическое и немодное. А во всей истории музыки рядом с тысячами сочинений – хороших и плохих, полезных и бесполезных – сколько же мы найдем **произведений** в полном значении этого слова?

Итак, следует очень низко поклониться однинным шедеврам, не забывая о том, что они являются резу–

\* Доклад прочитан в 1958 г. на конференции в Брюсселе во время Всемирной выставки. Текст опубликован в парижском издательстве “Leduc” в 1960 г. Данный перевод выполнен С. К. Саркисян по квартальнику “Музыка” Института искусств Польской Академии наук. Варшава, 1978, # 4 (91), с. 5–9. (Olivier Messiaen. Wykład w Brukselles //“Muzyka”. Instytut sztuki. Polska Akademia Nauk, Warszawa, 1978, #4 (91). S. 5–9.

льтатом огромной работы и технических знаний, находящихся на службе у вдохновения. Вдохновения, понимаемого не как внезапное, неповторимое озарение, не как неистовство менее или более безумное, а как мечта. Мечта, которая определяет, уточняет, поддерживает, дополняет и продлевает технику...

Другим заблуждением композиторов является приращение исключительного веса звуковым феноменам. Все сомнения, какой композитор необдуманно мог бы – не без определенной дозы справедливости – перефразировать мысль из письма Малларме к Дега: “поэзия делается из слов”, и следовательно, “музыка делается из звуков”. Но я говорю: нет! Музыка не делается из одних звуков, делается она также из напряжений и разрядок (динамический порядок); из звучаний и ударов (фонетический порядок); из акцентов, из арсисов и тезисов, из разных темпов (кинетический порядок); наконец, и прежде всего – из времени, разделений времени, чисел и длительностей (квантитативный порядок). Не забудем, что первым, существенным элементом музыки является ритм, и что ритм – это в первую очередь переменность чисел и дления. Представим себе один удар в целом мире. Один удар – до него вечность, за ним вечность. “До”, “после” – это рождение Времени. Представим себе второй удар, сразу же после. Так как каждый удар продолжается в тишине, которая после него наступает, второй удар будет дольше, чем первый. Иное число, иное дление это рождение Ритма.

Являясь в течение пяти лет учащимся курса гармонии, а позже в течение пяти лет профессором гармонии, я жестоко страдал, когда не мог научиться ритму, а также, если не мог его научить других. Вот почему нынешние диспуты между учебниками модальной или тональной музыки, политональной или атональной, додекафонно-сериальной или несериальной, кажутся мне ограниченными, смешными, напрасными. Вот почему уже десять лет я работаю над трактатом о Ритме.

Начиная исследования о Ритме с изучения Времени, я несколько лет пробовал преподавать своим ученикам в Парижской консерватории философию дления\*. Рассказывал им о всех накладывающихся временах: о чрезвычайно продолжительном времени звезд, об очень продолжительном времени гор, о среднем времени человека, кратком времени насекомых, очень кратком времени атомов. Все эти времена схожи именно в том значении, что для каждой единицы (личности) представляют время продолжительности нормальной жизни и, наоборот, они необыкновенно дифференцированы для нашего восприятия. Также рассказывал моим ученикам о разных временах, которые сосуществуют в человеке: физиологическое время, психологическое время...

Предварительно я занимался группировкой стоп и строф в греческой метрике, арсисом и тезисом в невмах григорианского хора, акцентуацией у Моцарта и

Дебюсси, ритмическим отбором у Бетховена и ритмическими фигурами в “Весне священной” Стравинского. Долго размышлял особенно над *deçî-tàlas*, ритмами регионов древней Индии, размышлял об их удивительном – реальном либо потенциальном – ритмическим богатством.

“Ритмические фигуры” были использованы Стравинским только раз в “Весне священной”, и только в некоторых эпизодах, в особенности, в “Величании избранной” и “Священной пляске”, а сам термин исходит не от него. Объяснения его также нет. Выводится он из театральных концепций. Представим себе сцену в театре, а в ней три фигуры: первая действует, это она знает главное; вторая молчит, она активизирована посредством первой; третья способствует интриге, не принимая в ней участие, смотрит и не двигается. Таким именно образом сосуществуют три ритмические группы: первая увеличивается – это атакующая фигура, вторая уменьшается – это атакуемая фигура, третья совершенно не изменяется – это неподвижная фигура. В пятой части моей “Турангила-симфонии” развитие осуществлено посредством использования шести ритмических фигур. Две пребывают в увеличении, две в сокращении, две остаются неизменными. Здесь дополнительным усложнением является то, что три первые фигуры выполняют роль трех оставшихся, но при этом в их обратном смысле: обращая последовательность длительностей.

Существуют еще “необратимые” ритмы, которые можно найти во всей моей музыке. “Необратимые” ритмы – “non-rétrogradables”: какое ужасное слово! Можно покалечить горло, чтобы это выговорить. К сожалению, не нашел лучшего... Добавлю к этому, что оно является достаточно ясным и уже прижилось в языке молодых музыкантов и музыковедов. В декоративных искусствах (архитектуре, декоративных тканях, художественном стекле, цветниках) издавна используются мотивы обратно симметричные, упорядоченные вокруг свободной середины. То же можно найти в расположении прожилок на листьях деревьев, на крыльях мотыльков, в человеческом лице и теле, и даже в древних магических формулах. Необратимый ритм функционирует точно также. Две группы ритмических длительностей, из которых одна является обращением другой, две группы, обрамляющие произвольную центральную длительность, общую для них обеих. Прочитаем такой ритм слева направо или справа налево: порядок длительностей остается таким же. Это есть абсолютно замкнутый ритм.

И наконец в работе над ритмом я постоянно сожалел о преграде: о слабости человеческого восприятия очень долгих и очень коротких длительностей. Несмотря на знания, приобретенные разумом и с помощью научных аппаратов, длительность беспредельно большая или беспредельно малая является для нас неуловимой. В сфере времени мы еще весьма беспомощны. Много музыкантов не в состоянии заметить средние, долгие или короткие длительности, если они в том или ином смысле нарушают простые арифметические деления. Еще труднее уловить небольшую

\* Мессиаен здесь имеет в виду концепцию дления – *durée*, введенную французским философом-идеалистом Анри Бергсоном (1859–1941), определяющую жизнь и структуру сознания (Прим. пер.).

разницу между двумя долгими длительностями. В этой области я рискнул совершить шаг вперед, написав шестьдесятчетвертые длительности, которые завершают мою “Книгу для органа”. Если я сумел их сочинить, если я их читаю, если я играю, если я слышу – все шестьдесятчетвертые с их разностями, то и другие смогут исполнить. . .

Вот мое продолжительное ритмическое кредо. Но все это является чистой техникой. Вдохновение, грезы в нее не вторгаются. И мы беспрестанно далеки от совершенного произведения, о котором я говорил вначале.

Ведь вдохновение не является продуктом воли. Когда кажется, что все утрачено, когда не знаем дальнейшей дороги, когда уже действительно нечего сказать (к сожалению, это случается чаще всего), то к какому учителю обратиться, к какому демону взвать, чтобы выйти из пучины? Перед лицом стольких противоположных школ, немодных стилей, разноречивых языков не существует человека, который смог бы вернуть веру отчаявшемуся. И именно тогда вмешиваются голоса великой Природы. Как объяснить, что столько композиторов забыло об этом, в то время, когда живописцы и поэты постоянно у нее учатся? Так, в очень красивом эпизоде из “Осуждения Фауста”, названном “Леса и пещеры”, Берлиоз поместил Фауста среди гор. Вагнер слышал “шумы леса”, славил воду и огонь; бог Вотан, обращаясь к Эрде, ждал совета Земли, а в образе Фафнера воздал почитание большим и страшным динозаврам, которые так долго населяли нашу планету. Близкий нам Равель воспевал рождение дня, а Дебюсси был великим почитателем воды, ветра и “отражений на воде”. Природу можно слышать разным способом. Что касается меня, то я всегда был увлечен орнитологией. Подобно тому, как Барток исколесил Венгрию в поисках народной песни, я долго странствовал по разным провинциям Франции, чтобы занотировать пение птиц. Эта работа огромная и без

границ. Но она возвратила мне право композиторского бытия! Какая это радость открывать новое пение, новый стиль, новый пейзаж [...]

Ритмическая техника, вдохновение, найденное в пении птиц – вот моя история. Другие будут поступать иначе. Электронные сюрреалисты могут “écrire des nuits, fixer des vertiges” (“описывать ночи, фиксировать головокружения”), как сказал А. Рембо; сериальные додекафонисты могут установить ряд изменения регистров, изолированных звуков, разнородных напряжений и разрядок; стереофонисты могут смешивать источники звука и создавать абсолютно неслыханные пространственные контрапункты. Существует тысяча способов закидывания зонда в будущее. Хочу только пожелать этим людям, чтобы не забывали, что музыка составляет часть Времени, что она есть отрезок Времени, так же, как наша собственная жизнь. И что Природа – всегда прекрасная, всегда великая, всегда свежая. Природа – неисчерпаемая сокровищница красок и звуков, форм и ритмов, ни с чем несравнимая модель тотального развития и постоянной изменчивости, – является самым могущественным праисточником.

Останутся произведения. Какие же это произведения XX века? Написал ли я хоть одно произведение? Не знаю... Время – снова оно все определит. “Что принесет музыка завтра?” – спрашивают в интервью. Позволим на это ответить молодым, они держат в руках свои судьбы. Вот хотя бы два молодых гениальных композитора: Пьер Булез и Карлхайнц Штокхаузен. Им принадлежит радость разрушения, изменения, введения нового, открытия неизвестных континентов. Им принадлежит “le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui!”\*

\* “Девственное, живучее и прекрасное сегодня”– из стихотворения Стефана Малларме.

**Բանալի-բաներ.** Օլիվյե Մեսսիան, երաժշտական ժամանակ, երաժշտական տարածականություն, ռիթմ, բնության ձայները: **Ключевые слова:** Оливье Мессиаен, музыкальное время, музыкальное пространство, ритм, голоса природы. **Keywords:** Olivier Messiaen, musical time, musical space, rhythm, voices of Nature.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տե՛ս էջ 43:**  
**Сведения об авторе: см. на С. 43.**  
**Information about the author: Go to P. 44.**

## Ամփոփում

Օլիվյե Մեսիան. «Ձեկուցում Բրուսելում» Լեհերենից - ռուսերեն թարգմանությունը արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Սվետլանա Կարկսյանի Սարգսյանի:**

Ներկայացվում է ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Օլիվյե Մեսիանի (1908-1992 թթ.) ելույթի նյութը 1958 թ. Բրյուսելում՝ միջազգային գիտաժողովում: Ձեկուցման նյութը մի քանի անգամ թարգմանվել և տպագրվել է տարբեր լեզուներով, այդ թվում լեհերեն (1978 թ.), որը թարգմանվել է Ս. Կ. Սարգսյանի կողմից: Մեսիանի հողվածի հիմնական գաղափարը ժամանակակից աշխարհում կոմպոզիտորի դերն է, նրա պատասխանատվությունն է՝ ինչպես պատմության, այնպես էլ բնության օրենքների առջև: Հողվածի հրապարակումը նվիրված է կոմպոզիտորի ծննդյան 110-ամյակին:

## Summary

“Olivier Messiaen. Lecture in Brussel” Translated from Polish by Russian PhD Doctor, Professor of YSC **Svetlana K. Sarkisyan.**

The article represent the paper by French composer Olivier Messiaen in 1958 at the international conference in Brussel. The material of the lecture has been translated and published in several languages, including Polish, which has been translated by S. K. Sarkisyan. The main idea of the article of the Messiaen is the role of the composer in the modern world, his responsibility both in history and in the laws of nature. The publication of the article is dedicated to the 110<sup>th</sup> anniversary of the composer.