

**Клод Самюэль**

**«Беседы с Оливье Мессианом»**

(перевод с французского, 7 глав), Париж, 1968. Машинопись.

**Глава V: О своих произведениях.**

**К.С.:** Когда сейчас мы рассматриваем все ваше творчество, мы ясно различаем длинную кривую вашей эволюции и прежде чем приступить к систематическому изучению ваших произведений, следует определить истоки кривой, то есть различные влияния, способствовавшие формированию вашей личности.

**О.М.:** Самое большое влияние на меня оказала моя мать, влияние тем более необычное, что оно предшествовало моему рождению, поскольку моя мать поэтесса Сесиль Соваж написала в ожидании меня замечательную книгу стихов о «предматеринстве», озаглавленную «Нераскрывшаяся почка души». За этим лирическим ожиданием последовало феерическое воспитание. Во время войны 1914 г., когда мой отец и мой дядя были мобилизованы, я находился в Гренобле один с моей матерью и моей бабушкой, и все это время моя мать воспитывала меня в атмосфере поэзии и волшебных сказок. Независимо от моего музыкального призвания, эта атмосфера лежит в основе всего того, что я делал в дальнейшем. В самом деле, подобная атмосфера безгранично развивает воображение ребенка, ведет его к нематериальному выражению, находящему свое истинное воплощение в музыке, самом нематериальном из всех искусств.

**К.С.:** Какие композиторы, и какие произведения открыли вам мир музыки?

**О.М.:** Маленьким мальчиком, в Гренобле, между семью и десятью годами, я сам выучился играть на рояле и даже начал сочинять. Каждый год, как все дети, я страстно ожидал Рождества, приносящего мне подарки, но эти подарки, список которых я составлял заранее, были не игрушки, ни даже картинки для раскрашивания или книги, это были партитуры. Я просил и получал последовательно: «Дон Жуана» и «Волшебную флейту» Моцарта, «Альцесту» и «Орфея» Глюка, «Осуждение Фауста» Берлиоза, «Валькирию» и «Зигфрида» Вагнера, кроме других подарков, полученных от друзей семьи, как например, пьесы для рояля Дебюсси и Равеля, в частности «Эстампы» и «Ночной Гаспар».

**К.С.:** Количество опер в этом перечислении меня удивляет тем более, что в течении всей вашей музыкальной карьеры вы не отдавали ни малейшего предпочтения этой форме.

**О.М.:** Это действительно странно. Целыми днями я декламировал Шекспира и резким мальчишеским голосом распевал все партии из этих опер к величайшему ужасу моей семьи и наших соседей.

**К.С.:** Можно ли обнаружить влияние только что перечисленных вами композиторов в ваших первых произведениях?

**О.М.:** Безусловно, я всегда любил этих композиторов и не изменил этой любви по сей день. Я помню как однажды вместо того, чтобы играть с другими детьми, я уселся на каменной скамье большого гренобльского городского сада, бывшего сада особняка Ледигьеров, находящегося около церкви святого Андрея, Дворца Юстиции и Ратуши. Мне только что купили отрывки из «Орфея» Глюка и я просматривал тему в фа мажоре основной партии Орфея в первом акте, пожалуй, самой прекрасной из написанного Глюком, как вдруг я заметил, что я её «слышу». Следовательно, у меня уже был дар внутреннего слышания, а я занимался музыкой всего несколько месяцев.

**К.С.:** Вы еще в юности познакомились с композиторами, которые тогда считались «современными», Вы упоминали Дебюсси...

**О.М.:** Я вам говорил об «Эстампах» Дебюсси, которые я знал, уезжая из Гренобля, и о «Ночном Гаспаре» Равеля. Я был тогда уже совершенно созревшим для импрессионистической музыки и, кстати, она мне даже не казалась «современной». После войны я уехал в Нант, куда мой отец получил назначение в качестве преподавателя английского языка. В течении всего лишь шестимесячного пребывания в этом городе я встретился с несколькими преподавателями музыки, которые полюбили меня и даром давали мне уроки: девицы Верон и Контран Аркуэ обучали меня игре на рояле, а Жеан де Жибон – гармонии. Жеан де Жибон был очень беден и был замечательным музыкантом. Он меня никогда не забывал, регулярно писал мне в течении всей своей жизни и мне выпала радость вновь увидеть его за несколько месяцев до его смерти в маленьком городке Редоне, куда он уехал доживать свою жизнь. Он заставлял меня основательно работать по учебнику Ребера и Дюбуа и он же подарил мне, когда мне было десять лет, партитуру «Пеллеаса и Мелизанды». Это все-таки было нечто другое чем «Эстампы». Этот провинциальный педагог дал в руки совсем маленького мальчика настоящую бомбу.

Партитура «Пеллеаса и Мелизанды» была для меня откровением, поразила меня как громом. Я её пел, играл и снова пел без конца. Пожалуй,

это было самое решающее из всех влияний, которые я испытал, и это, как видите, опять-таки была опера!

**К.С.:** Расскажите нам теперь о вашем первом опубликованном произведении?

**О.М.:** Это «Прелюды для фортепиано», написанные в 1929 году.

**К.С.:** И эти «Прелюды», как указывает само название, были написаны под влиянием Дебюсси...

**О.М.:** Так говорили, но это не совсем верно. Я признаю, что заголовки совершенно в стиле Дебюсси: «Неосязаемые звуки мечты», «Отражение в ветре». Но музыка отличается от музыки Дебюсси употреблением «ладов ограниченной транспозиции», которые уже в этом произведении весьма характерны и встречаются даже в комбинациях. В них есть полимодальные места довольно «пикантные» для того времени и несколько опытов формального порядка. В этих «Прелюдах» мы находим то, чего никогда нельзя встретить у Дебюсси, например, «сонатную форму», «форму с серединой», в которой все фразы «тройные» и одну прелюдию, построенную как прелюдии к фугам Баха. В результате используемых ладов, а может быть также потому, что я был учеником Поля Дюка (автора «Ариадны и Синей Бороды» и «сцены драгоценных камней», в которой каждый каскад драгоценных камней имеет цвет, связанный с определенной тональностью), эти прелюды обладают уже некоторым соотношением звук-цвет. И, наконец, ритмически я был очень далек от божественной свободы Дебюсси.

**К.С.:** Как вы смотрите сейчас на это произведение, которое вы сочинили на двадцатом году вашей жизни?

**О.М.:** С любовью и даже нежностью. Есть красивые гармонии, от которых я не отказываюсь и мне всегда нравились 5-я и 6-я Прелюды: «Неосязаемые звуки мечты», «Колокола тревоги и слезы прощания».

**К.С.:** Вы упомянули имя Поля Дюка, влияние каких других своих учителей вы испытали на себе?

**О.М.:** Я могу по порядку перечислить всех профессоров, которые у меня были в консерватории. Приехав в Париж я сначала занимался на рояле с Жоржем Фалькенбергом, затем я изучал гармонию у Жана Галлона, потом я занимался контрапунктом и практически всеми музыкальными предметами частным образом с Ноэлем Галлоном в течение примерно десяти лет. Я получил премию за фугу по классу Жоржа Коссада, премию за аккомпанемент по классу Эстиля и премию за игру на органе по классу

Марселя Дюпре, который познакомил меня с церковным пением, органной регистровкой и импровизацией и обучил органной технике. Наконец, я изучал литавры и другие ударные инструменты у Банжера (единственный преподаватель ударных в то время), историю музыки и греческую метрику у Мориса Эммануэля, композицию и оркестровку у Поля Дюка, который был моим главным педагогом.

**К.С.:** Были ли вы знакомы во время учения в консерватории с современными музыкантами, такими как Барток или «венцы»?

**О.М.:** В то время, когда я учился в классе композиции, то, кого вы называете «венцами» были совершенно неизвестны во Франции, кроме Шенберга. И тут вы должны признать мою любознательность; я был единственным учеником консерватории, раздобывшим «Лунного Пьеро» Шенберга и «Весну священную» Стравинского, к тому же я знал и любил все другие произведения Стравинского.

**К.С.:** Что было ближе вашему чувству – «Пеллеас», «Весна» или «Пьеро»?

**О.М.:** Я был ближе к Дебюсси. Я остался верен детским кумирам моего детства: Дебюсси, Моцарту, Берлиозу.

**К.С.:** А Веберна вы узнали гораздо позже?

**О.М.:** Да, так как само имя Веберна никогда не произносилось; в то время хорошо знали Бартока, основные произведения Стравинского, но среди будущей додекафонной музыки был известен только «Лунный Пьеро». Берга во Франции не играли никогда, о Веберне, по-моему, не знали ничего кроме статьи о серийных приемах, написанной им в «Ревю Мюзикаль».

**К.С.:** Вы помните, когда вы впервые услышали какое-нибудь произведение Веберна?

**О.М.:** Гораздо позднее, после войны.

**К.С.:** То есть после смерти Веберна?

**О.М.:** Да, и в это время я познакомился с «Воццеком». Зато «Лирическую сюиту» я уже знал, когда мне было тридцать лет. Она даже хранилась в моем солдатском мешке, когда я был в плену.

**К.С.:** Когда вы окончили консерваторию около 1930 г., какова была ваша позиция по отношению к французским композиторам предыдущего поколения. Я имею в виду «Группу шести»?

**О.М.:** Отвечу вам одним словом, я не был в «их струе», я продолжал сам по себе, вне их, я глубоко восхищался Онеггером, Мийо (я и сейчас восхищаюсь некоторыми шедеврами, такими как «Антигона» Онеггера, «Человек и его желание» и «Сотворение мира» Мийо), но я абсолютно не разделял движения, возглавляемого Кокто, не Кокто поэта и режиссера, а Кокто создателя «Петуха и Арлекина», знамени некоего музыкального обновления. Нет, я решительно не одобрял это так называемое упрощение, которое шло от Гуно, затем погрязло в «возвратах к Баху» и проч., я всегда был против.

**К.С.:** А такой музыкант как Эрик Сати, который тоже пользовался известностью в это время?

**О.М.:** Я находил его музыку абсолютно ненужной и неинтересной.

**К.С.:** Ваше мнение не изменилось?

**О.М.:** Нисколько.

**К.С.:** Итак, мы с вами определили вашу исходную эстетическую точку и поскольку она оконкретизировалась вашими «Прелюдиями» для фортепиано, может быть можно уже сейчас рассмотреть все ваши фортепианные произведения в целом. Когда вы стали думать об обновлении фортепианного письма?

**О.М.:** Вы знаете, что я много писал для рояля и не только для рояля соло, поскольку он присутствует в большинстве моих произведений. Но, конечно, существует огромный разрыв между «Прелюдами» 1923 г. И «Видениями Конца» или «Двадцатью взглядами на младенца Христа», которые написаны в 1943 и 1944 г.г. А «Каталог птиц», сочиненный мной между 1956 и 1958 г.г. еще один гигантский шаг по отношению к произведениям 1944 года.

**К.С.:** Попытаемся определить константы вашего фортепианного языка. Они, прежде всего, объясняются тем фактом, что вы сами пианист...

**О.М.:** Да, я пианист, но я никогда по-настоящему серьезно не обучался игре на рояле, и, кстати, не получал в консерватории премий за свою игру. Я обучался игре на фортепиано в какой-то степени самостоятельно, и поскольку, в силу стечения обстоятельств, я поступил в класс органа и получил там премию, я стал в основном очень хорошим органистом, а потом уже занялся церковным пением и импровизацией. Совершенно очевидно, что в области рояля я никогда не буду обладать такой трансцендентной виртуозностью и абсолютно невероятными техническими возможностями как Ивон Лорио. Но все-таки я «приличный пианист», во всяком случае, я

очень легко читаю с листа. Мои ученики могут вам это подтвердить, так как в моем классе я играю с листа все подряд, не делая слишком больших ляпусов.

Прибавлю еще, и возможно это как раз для меня характерно: я играю на рояле как будто дирижирую оркестром, делая из рояля псевдо - оркестр с большим количеством тембров и атак. Для меня это вполне естественно, наверное потому, что я ребенком играл много оркестровых транскрипций, в частности, все те знаменитые оперы, о которых мы только что говорили и которые, конечно, повлияли на мою манеру игры на рояле.

**К.С.:** Только что вы упомянули о «невероятных способностях» Ивонн Лорио. В какой мере вы думали о её исключительном знании музыки и её исключительных пальцевых данных, когда вы писали произведения, первой исполнительницей которых была она?

**О.М.:** Конечно, когда я писал «Двадцать взглядов» или «Каталог птиц» я знал, что их будет играть Ивонн Лорио и, следовательно, я мог себе позволить любые экстравагантности, потому что ей все доступно. Я знал, что я могу изобретать труднейшие, очень необычные и очень новые вещи и что они будут хороши сыграны.

**К.С.:** Какие элементы способствовали формированию вашего фортепианного языка?

**О.М.:** Пожалуй, следовало бы сказать вам сначала, какую фортепианную музыку я люблю. Я очень люблю Рамо и его пьесы для клавесина, ибо клавесин предок рояля. Я люблю Доменико Скарлатти по той же причине. Потом я обожаю Шопена, в равной степени «Баллады» и «Прелюды» и «Этюды», «Скерцо» и «Баркаролу», «Колыбельную» и «Траурную сонату», я люблю всего Шопена, который, по моему мнению, является величайшим фортепианным композитором. Ему принадлежит открытие самых необыкновенных комбинаций, аппликатур, виртуозных построений.

**К.С.:** Вы любите Шопена как пианист или как композитор?

**О.М.:** Я люблю Шопена как композитор-пианист, а также как колорист, ибо для меня он великий колорист. Разве он менее значителен только потому, что писал исключительно для рояля?

Конечно, я люблю Дебюсси. Я его всегда любил. Мне также нравится как написаны некоторые страницы Равеля (я думаю о «Ночном Гаспаре», который бесспорно является шедевром). Наконец, упомяну о произведении, сыгравшем большую роль в моем знании рояля, которым я восхищаюсь и которое для меня является, пожалуй, шедевром фортепианного письма. Это «Иберия» Альбениса, которую я открыл примерно в девятнадцать лет! Я

часто играл и переигрывал все двенадцать пьес, содержащихся в четырех тетрадах (особенно «Альмерию», «Эль Попо» и «Лавапиес»), так и не добившись безукоризненности, ибо они невероятно трудны. Мне никогда не удастся их играть как Ивонн Лорио...

**К.С.:** ... которая их записала. Вот значит те основные фортепианные циклы, которые наложили на вас свой отпечаток.

**О.М.:** В дальнейшем я не вижу «хорошей фортепианной музыки», есть может быть, очень красивые отдельные страницы, но они не имеют особого пианистического интереса.

**К.С.:** Вы имеете в виду Бартока и Прокофьева?

**О.М.:** Да, именно их; есть некоторые находки, два-три интересных нововведения в сюите «На открытом воздухе» Бартока или, например, использование летящего большого пальца в некоторых пассажах Прокофьева. (Боюсь, однако, что после Шопена, только с появлением Булеза мы видим трансформацию фортепианной музыки. Булез использует резкие скачки всей ладонью, атаки снизу, обладающие совершенно невероятным электрическим динамизмом. Это совершенно преобразует звучание рояля и никогда не делалось раньше).

**К.С.:** Поговорив о «других» вы, может быть, расскажите об основных линиях вашего фортепианного творчества.

**О.М.:** Прежде всего оно характеризуется употреблением аккордов гроздьями, которые возможно идут от моей практики органных микстур. Вы знаете, что микстуры это такой прием, при котором на каждой ноте используется несколько труб, что дает для каждой ноты не только тот звук, который играется, но и его гармонию – октаву, квинту, терцию и так далее. Недостаток этих искусственных гармоний, которые развиваются каскадами вместе с играемыми нотами, состоит в симметрии, поскольку мы в обязательном порядке всегда получаем те же звучания, то есть те же октавы, те же квинты и те же терции. В моем фортепианном письме гроздь аккордов должны были бы производить такой же эффект, однако мои аккорды все разные и, следовательно, нет никакой симметрии. Я избежал непрерывного следования квинт и терций, которые приводили бы к нелепому параллелизму кварт и секст или трезвучий. Эти аккорды придают моей фортепианной фактуре довольно характерный вид переливающихся драгоценных камней или витражей.

На втором месте я упомяну нововведения в следовании пассажей и в аппликатуру. Так, в моих «Двадцати взглядах» я использовал расходящиеся пассажи, когда обе руки арпеджируют одна против другой с небольшими

перекрещиваниями; это прием очень редкий, используемый арфистами в громких звучаниях, но он еще более звучен на рояле.

Еще один прием заключается в том, чтобы положить руку ладонью, ударять четырьмя пальцами, используя в качестве оси лежащий палец: рука вращается вокруг большого пальца, а остальные четыре пальца играют то слева, то справа от большого пальца. Это дает технику «переворачивания», которая может быть весьма блестящей. В конце «Взгляда Духа Радости» вы найдете пример такой аппликатуры.

Как будто бы я один из первых использовал одновременно крайний верхний и крайний нижний регистры не только в качестве эффекта мягкости, но как эффект силы и контрастности. В моих «Двадцати Взглядах» я даже комбинировал (пропуск у переводчика ... и ...), прием чрезвычайно редкий, существующий только на острове Бали, мы его находим во «Взгляде страшного миропомазания».

Наконец, в моем «Каталоге птиц» можно найти еще больше нововведений, потому что воспроизведение тембров птиц меня вынудило к постоянному изобретению аккордов, звучаний и комбинаций звуков и комплексов звуков, которые приводят не к обычному «гармоническому» звучанию фортепиано. Еще один пример из тысячи – тембр пения «Голубого дрозда» передается тройным способом: а) мелодия играет в правой руке двойными нотами в пентатонике; б) сверху над мелодией, левая рука, перекрещиваясь, дает несколько менее громкий хроматический вариант той же мелодии; в) чтобы изобразить эхо скал, среди которых поет эта птица (в скалах над голубым морем у мыса Абей и у мыса Редерис около Боньюльс) комплексы звуков с двойным арпеджированием создают в нижнем регистре звуковой ореол, как бы колокольный резонанс; совокупность этих трех приемов дает светлое, радужное, голубоватое звучание.

**К.С.:** Вы широко использовали сольные возможности фортепиано, вы написали также «Видения Конца» для двух роялей и вы даже соединили рояль со скрипкой, кларнетом и виолончелью в вашем квартете «На конец Времени». Кроме того в ваших оркестровых произведениях рояль часто играет основную роль, хотя вы никогда не сочиняли классического концерта для фортепиано с оркестром.

**О.М.:** Я действительно не писал концертов, но, например, в моих «Трех маленьких литургиях» фортепианный материал столь же объемист как хор, виброфон, Волны Мартено или струнные.

**К.С.:** Не больше?

**О.М.:** Пожалуй, больше, он преподносится как главный солист, но он играет роль украшения, что не соответствует стилю классического концерта.

**К.С.:** Почему вы никогда не сочиняли «настоящего» концерта для рояля?

**О.М.:** Потому что я не верю в «концертную форму», в большинстве случаев она в высшей степени скучна, и если говорить о шедеврах, то я лично могу к ним причислить только двадцать два концерта Моцарта. Все остальные мне кажутся неудачными, за исключением двух или трех красивых мест в концерте Шумана, нескольких мест в «Симфонических вариациях» Франка или в концертах Прокофьева.

**К.С.:** Эти нападки против концерта для рояля, наверное, являются протестом против классических формальных схем? Ведь вы также не проявляли особой любви к традиционной сонате или симфонии...

**О.М.:** Как все мои современники.

**К.С.:** Скажем, часть ваших сочинений. По какой причине?

**О.М.:** Я считаю, что эти формы «кончены». Точно также как нельзя больше сейчас писать моцартовской оперы с ариями и речитативами, нельзя писать и симфоний как Бетховен, начиная с изложения темы, которая вступает, говоря: «Я тема», и которая после развития, возвращается, заявляя: «Это снова я, я тема, вы меня узнали?»

**К.С.:** Поскольку вы совершенно отменили классические формы, каких формальных рамок вы придерживаетесь?

**О.М.:** Я не отказался от вечного принципа развития, потому что это немыслимо, ни от принципа вариация, который тоже вечен. Я использовал формы, которые хоть не являются классическими в понимании восемнадцатого века, но были таковыми в далеком прошлом, как, например, греческая триада: строфа, антистрофа, эпод. Так, в начале моего «Каталога птиц», альпийский ворон включает строфу, антистрофу, эпод с двумя куплетами между строфой и антистрофой, антистрофой и эподом, следовательно, это сочетание формы куплет-рефрен с триадой. В моей «Хронохромии» тоже есть две строфы, две антистрофы и эпод, обрамленные интродукцией и кодой.

Но главное формальное нововведение вы увидите в моем «Каталоге птиц». В нем, вместо того, чтобы опираться на какую-нибудь античную или классическую форму, или даже на какую-нибудь форму, которую я бы выдумал сам, я пытался воспроизвести в сжатой форме живой ход дневных и ночных часов.

**К.С.:** Например в «Камышовке»...

**О.М.:** ... и в большинстве пьес этого сборника. Я сейчас готовлю второй сборник, который будет построен также на моих наблюдениях над природой.

**К.С.:** После этого экскурса в проблемы формы, к которым мы будем иметь случай снова вернуться, разрешите ли вы вновь заняться анализом вашего творчества? От рояля к органу один шаг, но между вашими первыми и вашими последними органными произведениями лежит пропасть...

**О.М.:** Бесспорно, разница между ними огромна.

**К.С.:** Больше чем в ваших фортепианных произведениях?

**О.М.:** Конечно, потому что в моих первых органных произведениях я ограничивал себя, зная, что их будут играть в церкви. Во время моего органного дебюта в церкви Троицы, я столкнулся с недоброжелательством и протестами горожан, в особенности старых прихожанок, которым в органных трубах слышался дьявол.

**К.С.:** Что же вы предлагали в то время старым прихожанкам?

**О.М.:** В моем первом опубликованном произведении для органа «Небесный пир», пьесе нежной, и мягкой, весенней, в которой много шарма, нет ничего необычного!.. Мое второе органное произведение не заслуживает такого имени, потому что является фактически транскрипцией с некоторыми добавлениями оркестрового произведения – это «Вознесение». Затем следует «Явление вечной церкви», огромное (пропуск у переводчика ...и...) с использованием всей органной мощи. Это пьеса, хотя и очень простая, довольно удачная, благодаря своей монолитности и громоподобному (пропуск у переводчика), но здесь еще нельзя говорить ни о каком обновлении органного письма. Обновление началось с «Рождества Господа», произведения имевшего большой успех во Франции и за границей (и не заслужившего этого, ибо я сочинял и лучшие произведения). Однако «Рождение» с используемыми в нем индийскими ритмами было все-таки большой переменной в органной музыке в то время, когда Франк представлял собой воплощение модернизма.

Перехожу к трем моим лучшим произведениям для органа: «Тела нетленные» 1939 г., «Месса на Троицын день» 1950 г. И «Органная тетрадь» 1951 г. Я, кажется, уже говорил вам, что «Месса на Троицын день» результат более двадцати лет импровизации, причем, написав это произведение, я уже никогда более не импровизировал. Значение моей «Органной тетради» состоит в ритмических исканиях и подходе к длительностям. В последней пьесе этой тетради «Шестьдесят четыре длительности» я пытался сделать так, чтобы слушатель уловил самые долгие длительности, разница между которыми предельно мала. Человеческому уху очень трудно воспринять. Мы

существа среднего измерения, у нас средний рост, наши мысли, увы, средние, мы действуем в среднем отрезке времени, мы на полпути между микрокосмом и макрокосмом. Поэтому мы с трудом воспринимаем очень большие длительности, которые могут отличаться друг от друга эти большие длительности. Возьмите, например, длительности в шестьдесят три тридцать вторых и та и другая длительность очень большая и разница между ними почти неуловима. Использовать в одной и той же пьесе длительности и различия такого порядка было предприятием весьма рискованным. Еще более рискованнее было преподносить эти длительности, как гамму длительностей с регулярными пермутациями, переходя от краев к центру, комбинировать их в обратном каноне и делать слышимыми их подразделения с помощью маленьких контрапунктов, частично варьируемых, я не знаю удалось ли мне это, но, во всяком случае, то был своего рода акробатический трюк.

**К.С.:** Полагаете ли вы, что на подобие «Искусства фуги», ваша «Органная тетрадь» представляет собой прежде всего теоретический интерес?

**О.М.:** В некотором смысле да. Но в ней есть также яркие краски и новые эффекты. Так, «Длани бездны» были написаны во время созерцания извилин бурного потока Романши, среди страшных ущелий Инферне. Эта бездна действительно впечатляюща. В моем произведении я хотел воспеть вызываемое ею головокружительное потрясение и две символические бездны: бездну человеческой ничтожности и бездну божественного милосердия. В качестве эпитафии я поместил стих из пророка Аввакума: «Бездна испустила крик! Глубина воздела обе свои руки!». Речь идет о глубине нашего ничтожества, но в другом псалме говорится: «Бездна призывает бездну»; то есть бездна человеческая призывает бездну божественную. По великолепному комментарию Элло: «Нужно, чтобы бездна под нами показала в своей глубине смерть, чтобы бездна над нами показала жизнь в своей вышине». Чтобы передать это головокружительное чувство, я противопоставил крайние органые регистры, пользуясь их большим диапазоном. Я одновременно заставлял звучать очень низкий голос, отождествляющий глубину бездны (дно бездны) человеческого ничтожества, глубокого устрашающего звучания, несколько похожего на грубый глас и на пение тибетских священников – как видите мы снова возвращаемся к магии и отвечающий ему в верхнем регистре голос бога, но это не устрашающий голос с громом и молниями, это голос таинственный, идущий издалека, предельно высокий, почти нежный и едва слышимый. Уловить слышимое абсолютно невозможно настолько один голос низок, а другой высок, тембры настолько не привычны, что звуки по высоте различить невозможно. Мне кажется, что это великолепно передает идею покаяния, благоговения и потрясения, которое надо испытывать перед святыней.

**К.С.:** Таки образом, это произведение, которое носит наиболее определенный экспериментальный характер является одновременно актом вашей гуманности и религиозности. Такая бивалентность является одной из самых благородных черт вашей музыки?

**О.М.:** Это именно так.

**К.С.:** Поговорим еще о вашей органной музыке. Принадлежит ли она к романтической органной традиции?

**О.М.:** Да. Меня в это упрекали... ибо это упрек!

**К.С.:** Почему?

**О.М.:** Я не стыжусь быть романтиком. Романтики были великолепными профессионалами, но их слишком часто считали ломовыми извозчиками, которые бия себя в грудь, восклицали: «Я отверженный!». Нелепая точка зрения. Романтики понимали красоту природы, они понимали величие божественного начала, они были величественны и грандиозны и многие наши современники выиграли бы, подвергшись «романтизации».

Вот почему я не стыжусь быть романтиком, но когда говорили, что мой органной почерк романтический, это был упрек, во всяком случае, в устах других органистов. Вам, конечно, известная тенденция современных органных мастеров вернуться к органу XVIII века; эта тенденция выражается в изготовлении инструментов более светлого, солнечного звучания и вместе с тем более тонкого и менее мощного, с большим числом сочетания микстур. Современные мастера свершено справедливо стремятся вернуть органу его основную специфичность, но они все больше и больше лишают орган громких звучаний язычковых, а также округленных звучаний основных голосов. Это дает, повторяю, органы очень ясного, чистого и солнечного звучания, идеальные для контрапунктической музыки, для произведений Баха, Никола де Гриньи и его современников, но на которых нельзя было бы сыграть некоторые произведения мощного звучания, что все-таки является пробелом. Я не против такого достаточно замечательного замысла, но музыкальный инструмент должен давать возможность играть все и моя любовь к органу мощного, не подавляющего звучания («Папа Римский инструментов» - говорил Берлиоз) не позволяет мне отдавать предпочтение такому стилю инструментов.

**К.С.:** Таким образом, ваше понимание органа скорее романтическое?

**О.М.:** Нет, но я не понимаю, что предосудительного в мощном звучании.

**К.С.:** Это не упрек. Мощность звучания в первую очередь достояние романтиков.

(пропуск страницы у переводчика)

Признаться, что я больше совсем не играю на органе<sup>1</sup>.

**К.С.:** Да, но вы перестали писать для органа с 1951 года. И я спрашиваю себя, не достигли ли вы в вашей «Органной тетради» некоей высоты, некоего предела, который нельзя прейти в настоящий момент?

**О.М.:** Возможно...

**К.С.:** А в дальнейшем?

**О.М.:** Поживем – увидим.

**К.С.:** На этом поставим многоточие и с вашего позволения перейдем к вашим вокальным произведениям. Они не самые известные, но тем не менее очень характерные.

**О.М.:** Я написал три больших вокальных цикла: «Поэмы для Ми», «Песни земли и неба», «Ярави». Все они написаны для рояля и голоса и только первый цикл был оркестрован. Во всех трех циклах я обращаюсь к драматическому сопрано, это дань моего восторга Марсель Бюлле, замечательной певице и великолепному музыканту. У которой был очень гибкий послушный голос и огромный диапазон. Она легко могла петь Изольду, Кундри и Брунгильду. Я предназначил для неё все три цикла очень длинных, очень утомительных для дыхания и требующих огромного вокального диапазона. В связи с чем понятно, почему мало певиц за них брались и почему эти произведения, как вы это заметили, менее известны, чем другие.

**К.С.:** Как вы можете охарактеризовать ваш вокальный почерк?

**О.М.:** Мне кажется, что я довольно хорошо пишу для вокала, потому что я сам пропел все свои вокальные произведения. У меня, конечно, ужасный композиторский голос, но, все-таки, я отдаю себе отчет, что такое сцена – вспомните о моих шекспировских истоках... - я также разбираюсь и в вопросах дикций, в фонетических качествах и гласных и согласных, в значении правильно поставленного дыхания и в разных голосовых регистрах.

---

<sup>1</sup> В октябре 1966 года по окончании ремонта, Оливье Мессиаан вновь вступил во владение органом церкви св. Троицы

**К.С.:** Поскольку вы так любите театр и поскольку вы так хорошо знаете голоса, я повторяю вопрос, который я уже задавал: почему вы никогда не писали опер?

**О.М.:** Я никогда не писал опер, ибо я считаю, что музыкальный театр является формулой не то чтобы ложной, но комплексной, объединяющей два жанра. Вы согласитесь со мной, что в ходе развития истории музыки опера появилась поздно, а в настоящее время она практически умерла.

Бесспорно, в оперном жанре есть совершенно необыкновенные произведения, такие как «Орфей» Монтеверди, оперы-балеты Рамо, бессмертные шедевры Моцарта: «Дон Жуан», «Волшебная флейта», «Женитьба Фигаро», тетралогии Вагнера, оперы с хорами типа «Бориса Годунова», наконец, две исключительных, но абсолютно неповторимых удачи, как «Пеллеас» и «Воцек». Ни одна из этих оперных формул не может быть повторена, в нашу эпоху нельзя использовать формулу лейтмотива или оперы с чередованием арий и речитативов, все это, извините за выражение, вышло из моды. Что же тогда делать? Нужно было бы найти новую формулу, такие формулы существуют не у нас. Например, японский театр – «Но», или театр «Бали». Это вполне пригодные формулы, но представьте себе французского композитора, даже известного, предлагающего какому-нибудь директору оперного театра во Франции оперу в стиле балийского театра или в стиле японского «Но»... Ему ответят, что это нелепо, публика не придет, что это будет стоить очень дорого и что лучше от такой идеи отказаться.

**К.С.:** Ваша позиция в отношении оперного жанра мне совершенно ясна и поскольку мы уже делали это отступление в область вокала, можно было бы добавить, что вы также использовали хоры (пропуск у переводчика); в частности в «Пяти повторных песнопениях».

**О.М.:** Я считаю «Пять повторных песнопений» одним из самых лучших моих произведений и они очень мне дороги. Мне также очень дорог «Ярави», потому что этим два произведения являются вторым и третьим «Тристаном» наряду с «Турангалилой». Кроме того «Пять повторных песнопений» являются косвенной данью уважения «Весне» Клода Ле Жена. Они имеют строфическую форму с куплетами, которые называются «Песнопениями» («пропуск у переводчика») и рефренами («пропуск у переводчика») (повторное песнопение), точно так же как в «Весне» Клода Ле Жена. В этом произведении я тоже широко использовал индийские ритмы, (демталас Древней Индии) и развернутые необратимые ритмы. В шестом из моих «Двадцати взглядов» я употребляю необратимый ритм с помощью добавлений и изъятий справа и слева. Вы себе представляете, что поскольку необратимые ритмы построены на двух симметричных обратимых группах одна справа, другая слева по отношению к центральной длительности между левой и правой стороной необходима симметрия в отношении добавлений и

изъятий. Наоборот, когда я разрабатываю центральные длительности, я не имею права модифицировать ни правую, ни левую сторону, а только центральные длительности, которые могут увеличиваться или уменьшаться. Именно это я сделал в трех куплетах третьего из «Пяти песнопений». Отмечу еще одну особенность опять-таки в «Пяти песнопениях» и в этой области мне предшествует Берлиоз (вспомните хор демонов из «Осуждения Фауста»): употребление «выдуманного языка». Я сочинил свои «Пять песнопений» на поэму, написанную частично по-французски, но самая главная часть которой написана на новом языке, иногда похожем на санскрит, а иногда на «Кешуа» (древне-перуанский язык). В итоге речь идет о выдуманных словах, выдуманных исходя из их фонетических качеств, словах в которых гласные и согласные выбраны сознательно в соответствии с определенными ритмами и голосовыми регистрами.

**К.С.:** Рядом с «Пятью повторными песнопениями» можно поставить произведение, в котором сочетаются хоры, Волны Мартено, фортепиано соло виброфон и инструментальный ансамбль: «Три маленькие литургии божественного присутствия», которые со многих точек зрения как будто бы занимают определяющее место в вашем творчестве.

**О.М.:** Это, без сомнения, самое популярное из моих произведений. Эта популярность, по-моему, объясняется наличием очень певучих и весьма характерных тем. Во всяком случае, это произведение сразу пользовалось огромным успехом...

**К.С.:** Хотя его появление вызвало скандал...

**О.М.:** Нет, она сразу же пользовалась успехом, во всяком случае среди публики. Оно вызвало скандал среди некоторых собратьев-музыкантов и в статьях некоторых критиков. Кое-кто из них дал себе волю и в течении десяти лет поливал меня помоями после этого произведения. Но публике оно всегда нравилось и его уже играли намного более ста раз.

**К.С.:** Когда появилась «Литургия» в 1945 году реакции критики вас поколебала?

**О.М.:** Она главным образом глубоко меня удивила. Я был потрясен этой реакцией, которую я и сейчас не могу себе объяснить. Произведение, конечно, было очень смелое в своей музыкальной эстетике и в комбинации тембров, но оно не заслуживало такого бешеного негодования. Мне кажется, тут было своего рода врожденное недоверие благонамеренных людей, прочно сидящих в кресле, надев теплые ночные туфли, против всего, что выходит за рамки обычного в особенности в духовном плане, ибо это произведение прежде всего акт веры, оно насыщено цитатами из священного

писания. Евангелие, Послания Апостолов, Песня песней, псалмы и Апокалипсис, самые лучшие тексты из апостола Павла и даже отдельные места из святого Фомы и из Подражания Иисусу Христу. Само собой разумеется, люди нападавшие на меня, не знали этих текстов и ничего в них не поняли, но все-таки их спокойствие было нарушено! (Простите мне мою непомерную гордость – так некогда бросали камнями в израильских пророков).

**К.С.:** Вы нам говорили о «популярности» «Маленьких литургий». Мне, однако, кажется, что симфония «Турангалила» пользуется большим успехом, чем «Литургия»?

**О.М.:** Она действительно более популярна, но не в этом плане. Её сюжет более доступный, поскольку это своего рода «Тристан и Изольда», а любовь трогает сердца всех мужчин и женщин. «Турангалила» производит также впечатление на толпу, благодаря мощному оркестру.

**К.С.:** Как вы считаете, в плане инструментовки «Симфония – Турангалила» наилучшим образом резюмирует ваши эстетические взгляды?

**О.М.:** Это одно из самых богатых находками моих произведений и одновременно наиболее мелодическое, наиболее динамическое, горячее и красочное.

**К.С.:** Как вы расцениваете по сравнению с «Турангалилой» ваши позднейшие оркестровые произведения?

**О.М.:** Между ними есть существенная разница – в позднейших произведениях гораздо больше пения птиц и это в высокой степени способствует обновлению моей эстетики.

**К.С.:** Приходят в голову «Экзотические птицы» и «Пробуждение птиц».

**О.М.:** «Пробуждение птиц» и «Экзотические птицы» это два совершенно особых произведения, в некотором смысле единственные во всем моем написанном: в них только пение птиц!

Правда, в «Экзотических птицах» я объединил ударные с духовыми – медными и деревянными ксилофоном и рояль, а эти ударные конечно, не изображают пение птиц, они являются строфической поддержкой, основанной на греческих ритмах, стихах, метрах и стопах, а также на индийских ритмах и все это дано в противопоставлении. Строфическая форма (с некоторыми фигурами управления в ритмах (пропуск у переводчика) и в ритмах индийских деси-талас) развивается независимо от пения птиц, обладающего гораздо большей свободой. Таким образом,

получается сочетание свободной и строго ограниченной формы с некоторой, все же, долей сочинительства в используемом «орнитологическом материале», поскольку я совершенно неподобающим образом сочетаю вместе китайских, индийских, малайских и северо- и южно-американских птиц, то есть птиц, которые никогда друг с другом не встречаются. В «Пробуждении птиц» я гораздо более точен, там действительно только пение птиц, без контрапункта и посторонних ритмов, поют птицы, действительно вместе встречающиеся в природе, это произведение совершенно достоверное. В нем отражено пробуждение птиц ранним весенним утром, цикл охватывает время с полуночи до полудня; ночное пение, пробуждение в четыре часа утра, большое tutti всех птиц, прерывающееся восходом солнца, утреннее пение, и, наконец, полное полуденное молчание.

**К.С.:** А «Хронохромия»?

**О.М.:** «Хронохромия» это как раз тот тип поливалентных или, во всяком случае, двувалентных произведений, о которых вы только что говорили; произведения, в которых поочередно доминируют технические поиски и естественный материал. С точки зрения формы «Хронохромия» делится на семь строго связанных частей: интродукция, строфа, антистрофа, вторая строфа и вторая антистрофа, эпод, совершенно отличный от всего произведения, и наконец, кода. В сущности это греческая триада с удвоенной строфой и антистрофой и отдельно стоящим эподом и все это заключено в рамки интродукции и коды. В интродукции и коде используется тот же музыкальный материал, но расположенный иначе в другом звучании, в другой инструментовке. В каждой из двух строф и антистроф также совершенно по-разному используется одинаковый музыкальный материал, с другими контрапунктами, другими ритмами и другими колоритами аккордов и тембров. Эпод совершенно самостоятельный, единственный в своем роде.

**К.С.:** В «Хронохромии» есть место, где все струнные играют (пропуск у переводчика) которое обычно вызывает у публики дрожь...

**О.М.:** Да, говоря откровенно, публика бывает им шокирована. Этот эпизод написан для восемнадцати струнных (пропуск у переводчика), двадцати скрипок, четырех альтов и двух виолончелей и изображают собой пение восемнадцати птиц, живущих во Франции и поющих вместе, название которых я вам перечислю по порядку их появления: четыре черных дрозда, одна желтая овсянка, один жегленок, одна пеночка, одна серая славка, и одна славка-болтуня, два зяблика, один соловей, пятый и шестой дрозд, одна зеленушка, две иволги, из которых одна вторит другой немножко позднее одна коноплянка. Эти птичьи голоса вступают один за другим наподобие фуги, вступления развиваются, а затем по нисходящей, все голоса звучат

накладываясь друг на друга, осуществляя контрапункт из восемнадцати совершенно независимых реальных голосов минимум на десять минут.

**К.С.:** Будучи орнитологом, наблюдали ли вы в природе подобную музыку из восемнадцати одновременно звучащих голосов?

**О.М.:** Ну, конечно! Это существует в природе, в особенности на восходе солнца, когда мы очень часто слышим в высшей степени сложные контрапункты, проводимые пением весьма разных птиц, живущих примерно в одном месте и поющих одновременно.

**К.С.:** Но отчего же слушатель, находясь в лесу, где поют эти птицы, не бывает шокирован, а ваша музыкальная транскрипция их пения вызывает скандал?

**О.М.:** Когда слушатель находится на опушке леса или в парке, его в это время окружает красота света, благоухание росы на листьях и на траве, аромат цветов, его окружает контекст пейзажа, запахов, красок, тепловых ощущений, к которому он привык и который делает для него звуковой элемент совершенно естественным, а я изъясил этот необычный контрапункт из его контекста. Именно это вызывает скандал! Кроме того, человек, слушающий это пение птиц среди природы уделяет ему меньше внимания именно благодаря контексту, он глобально воспринимает краски, запахи и звуки и если бы его попросили изолировать их друг от друга он был бы весьма озадачен. Когда я нахожусь в подобной ситуации я тоже воспринимаю и краски и запахи, но я специально слушаю пение птиц, потому что прихожу, чтобы его записать. Я слышу его гораздо глубже и острее, чем обычный гуляющий в лесу человек.

**К.С.:** Этот знаменитый фрагмент очень труден для исполнения?

**О.М.:** Он страшно труден, потому что нет ни одного повторяющегося ритма и контрапункта, нет гармонического контроля; ошибавшийся оркестрант не может поправиться, потому что он слышит вокруг себя такой неразборчивый птичий гомон, что он не может в нем найти никакой точки опоры и если дирижер совершает ошибку, все теряется.

**К.С.:** Вы сказали «неразборчивый гомон», что может показаться пренебрежительным, однако, ведь именно такова была ваша цель в данном случае?

**О.М.:** Нет, это не моя цель, это впечатление, испытываемое оркестрантом, находящимся посередине оркестра, то есть в невыгодном для слушания

положении, такое не может быть впечатление у аудитории, которая и находится в выгодном положении, но слушает плохо.

**К.С.:** Какие правила надо соблюдать, чтобы «хорошо слушать»?

**О.М.:** Прежде всего приходить на концерт с открытым сердцем, без ненависти к композитору, затем надо любить природу, уметь её ценить во всех её проявлениях, и звуки и краски и запахи, и может быть еще какие-то мысли музыкального порядка, позволяющие отдавать себе отчет в том, что в этом внешнем беспорядке есть скрытый порядок, что в этом отсутствии гармонического контроля существует подразумеваемая внутренняя согласованность, а в отсутствии ритма есть тысячи накладывающихся друг на друга ритмов, сливающихся в общий ритм и в комплексы длительностей.

**К.С.:** В конечном счете, вы являетесь своего рода «компьютером» этих гармоний, встречающихся в пении птиц.

**О.М.:** Совершенно верно.

**К.С.:** Может быть, чтобы понимать столь сложную музыку, следует сочетать слушание с чтением партитуры?

**О.М.:** Ваш вопрос весьма неосторожен, ибо без сомнения весьма мало музыкантов способны прочесть эту музыку, в особенности читать её и внутренне её слышать, я сам вынужден её читать очень медленно, чтобы ничего не пропустить. Я совершенно не мог бы внутренне услышать её в нужном темпе и хотел бы посмотреть, как у кого-нибудь это получится. Конечно, это легче в сочетании с реальным слушанием, но все-таки нужны очень большое внимание и сосредоточенность.

**К.С.:** А вообще, как вы считаете, полезно ли сопровождать непосредственное слушание чтением партитуры?

**О.М.:** Это необходимо для композитора, который таким образом учиться оркестровать.

**К.С.:** А для среднеподготовленного слушателя?

**О.М.:** А для среднеподготовленного слушателя это добавочное удовольствие, потому что кроме волнения, вызываемого красотой музыки и тембров, он лучше ощутит фактуру произведения, но для большинства слушателей такое чтение невозможно и было бы даже вредно, так как не умея читать партитуру, они бы совершенно растерялись и вместо того, чтобы

как следует слушать, занимались бы бессмысленным переворачиваем страниц.

**К.С.:** Покидая «вольеру» «Хронохромии», дайте нам еще одно последнее разъяснение. О значении заглавия этого произведения.

**О.М.:** Это заглавие объединяет два греческих слова «Хронос», что означает время и «Хрома», что означает цвет. Поскольку в сложных словах понятия обычно употребляются в обратном порядке, «время» стоит пред «цветом», фактически «Хронохромия» означает «Цвет времени».

Самые основные части этого произведения, строфы, основаны на симметричных пермутациях. Я не буду вам давать цифровые объяснения этих пермутаций, это было бы слишком сложной потребовало бы рисунков и целого нагромождения цифр. Я сделал таблицу этих пермутаций, которая будет опубликована в моем «Трактате о ритме» и займет сто пятьдесят страниц, однако некоторое объяснение необходимо.

Так:

Вы знаете, что число пермутаций нескольких отдельных предметов бесконечно возрастает при добавлении новой единицы к выбранным объектам. Так, например, три предмета имеют шесть возможных пермутаций, семь предметов – 5.040 пермутаций, двенадцать предметов – 479.001.600. возьмем хроматическую гамму с длительностями, возрастающими от тридцать второй до целой, то есть от одной тридцать второй до тридцати двух тридцать вторых, со всеми промежуточными длительностями. Если я захочу найти и использовать её (хроматической гаммы) пермутации, число их окажется так велико, что понадобилась бы половина человеческой жизни, чтобы их записать и несколько лет, чтобы их сыграть, следовательно, нужно выбрать и выбирать, стремясь к максимальному несходству одной пермутации с другой. Для этого я читаю мою хроматическую гамму длительностей в некотором определенном порядке, записав результат, я нумерую последовательность полученных длительностей от 1 до 32 и читаю свой результат в том же порядке, что и первый раз, записываю этот второй результат и снова нумерую от 1 до 32 полученную последовательность длительностей, затем читаю второй результат в той же последовательности, что и в самый первый раз и получаю третий результат, который читаю опять-таки в том же порядке, что и первый раз и получаю четвертый результат. Прodelываю то же самое с четвертым результатом до тех пор пока не получаю буквально ту же первоначальную хроматическую гамму длительностей. Это дает разумное число пермутаций (не слишком превосходящее число выбранных предметов) вместе с тем достаточно разнообразных, чтобы их можно было противопоставить и наслаивать друг на друга.

В двух «строфах» «Хронохромии» мы слышим три наслаивающихся друг на друга хода трех строф пермутации 32 длительностей: в первой строфе

наслоение пермутаций 1,2,3 и 2-2, 2-3, 2-4 – и во второй. Чтобы слушатель воспринял ходы пермутаций я мои длительности окрасил трояким способом: с помощью вариантности, с помощью тембра и характерных аккордов.

Первый колористический прием: вариантность. Чтобы воспринять небольшие различия между большими длительностями в долгом ходе длительностей нужно сохранить ощущение основной длительности (в данном случае тридцать второй). Деревянные духовые, колокольчики и ксилофон должны отчеканить длительности с помощью контрапунктов птичьих голосов, разнообразных, быстрых и содержащих много кратких длительностей, среди которых тридцать вторая, которая будет постоянно повторяться.

Второй колористический прием: тембр. Каждый ход длительностей поручается металлическим ударным разного тембра, интенсивности и высоты. Ход в верхнем регистре поручается трем гонгам, средний регистр – колоколам, нижний регистр – подвесной цимбале, китайской цимбале и там-таму.

Третий колористический прием: характер аккордов. Он безусловно самый эффектный. Атаки металлических ударных дублируются, подчеркиваются и продлеваются аккордами 22 струнных (пропуск у переводчика) аккордами, принадлежащими трем разным видам гармонического колорита. Гонги звучат вместе с 8-ю скрипками производящими «вращающиеся аккорды». Колокола звучат вместе с 7-ю скрипками, играющими аккорды на доминанте, постоянно меняющими позицию и транспозицию. Подвесная цимбала, китайская цимбала и там-там звучат вместе с 3-мя альтами и 4-мя виолончелями, играющими «аккорды сжатого резонанса», одна длительность связана с красным звучанием, с голубыми пятнами, другая с звуковым комплексом молочно-белым, отделанным оранжевым и окаймленная золотом, третья использует параллельные полосы зеленого, оранжевого и фиолетового, четвертая будет бледно-серая с зелеными и фиолетовыми отблесками и, наконец, какая-нибудь из них будет чисто красная или чисто фиолетовая. Все эти длительности будут противопоставляться и наслаиваться и все будут подчеркиваться различными красочными фонами – цвет будет служить выявлению подразделений Времени.

Именно эти две «Строфы» «Хронохромии» определили выбор заглавия произведения. Длительности и пермутации длительностей, ощутимы благодаря звуковой окраске (одни взаимно объясняют другие), это настоящий «цвет времени» «Хронохромии».

В «Семи Хайку» мы тоже встречаем некоторые поиски в области ритма, но у них несколько другое направление, как это показывает название «Семь Хайку» результат того потрясающего впечатления, которое на меня произвела Япония во время моих концертных гастролей с Ивонн Лорио. В промежутках между концертами, мой импресарио госпожа Фуми Иамагуши очень умело организовала наш отдых, что позволило нам познакомиться с японской музыкой, японскими композиторами и японскими птицами. Таким

образом, в Каруицава мне удалось услышать субасхири, а в лесу, около озера Яманака, большое число японских птиц. Меня сопровождал орнитолог, с которым я разговаривал по латыни, так как я не говорю ни на японском, ни на английском. К счастью у птиц, как и у деревьев, и у цветов, есть научные латинские названия.

Я написал «Семь Хайку» после моей поездки в Японию. Я хочу обратить внимание на его инструментовку, оно написано для одиннадцати деревянных духовых инструментов – малой флейты, флейты, двух гобоев, одного английского рожка, малого кларнета, двух кларнетов, одного ба-кларнета и двух фаготов – и двух медных инструментов – трубы и тромбона. Все эти инструменты должны изображать пение птиц. Аккорды деревянных духовых подчеркивают тембры различных японских птиц, а медь усиливает резкий характер пения некоторых из этих птиц, в частности гизу (японская мухоловка) и Ототогизу (маленькая сероголовая кукушка). Кроме того есть солирующие – ксилофон и маримба, выполняющие птичьи трели большой виртуозности, например, трели Кибитаки (мухоловка нарцисс) и Сан Ко Шо (райская мухоловка) и, наконец, фортепианное соло, играющее большие каденции. Хоть я никогда не писал настоящих концертов, в моих симфонических произведениях я использовал большие каденции для рояля. В «Хайку» пять блестящих каденций и в них содержится одновременно и пение птиц и трели, подчеркивающие возможности рояля. Наконец, в «Хайку» есть и ударные: набор ченчеррос, набор бубнов, треугольник, восемнадцать колоколов-труб, две маленькие турецкие цимбалы, два гонга, китайская цимбала и два там-тама. Вы обратили внимание, что все эти металлические ударные как-то связаны с колоколом (пожалуй этому ударному инструменту я отдаю предпочтение).

Это еще не все, кроме перечисленного имеется восемь скрипок, представленных, так сказать, с полным пренебрежением, они используются только для того, чтобы производить скрипучие звуки, имитирующие «Шо» или губной органчик, так как в этом произведении с японскими птицами сочетаются японские пейзажи и традиционная японская музыка. Центральная часть называется «Шагакю» по названию японской музыки VII века, благородной музыки, звучавшей при дворе императора, которую играли там всегда и, насколько я мог заметить, играют и теперь. В этой музыке используется, главным образом, тембр «Шо» (который я заменил восьмью скрипками) и тембр «Хиширики», маленький притивный гобой исключительно пронзительный (который я заменил трубой всегда в сопровождении английского рожка). Весь ансамбль производит скрипучие аккорды, расположенные над мелодией «как небо, говорят японцы, - расположено над землей» в наиболее выгодных, противоречивых и неожиданных местах.

Пятая пьеса называется «Мийаима и Тории в море». В ней отображен самый прекрасный пейзаж Японии: чуть гористый остров, с холмом, покрытым «матсю» (ярко зеленые японские сосны, декоративные ветки

которых искривлены как руки старой колдуньи), внизу этого острова возвышается великолепный храм Синто белый, красный и золотой на фоне синевы моря - и какой синевы! А перед храмом стоит Тории, портик красного цвета предельно простой формы, омывающий свое подножье в мое и открывающийся в невидимое, то есть в истинный храм. Представьте себе сочетание всех этих красок, зелень японских сосен, золото и белый цвет храма Синто, голубизну и красный цвет Тории.. все это я хотел почти текстуально выразить в моей музыке, эта пьеса действительно зеленая, красная, золотая и голубая, и я туда даже добавил другие цвета; фиолетовый, сиреневый, пурпурно-лиловый (мои любимые цвета), комбинируя различные звуки и различные инструментальные тембры.

Наконец, две пьесы целиком посвящены птицам: «Йаманака-Каденция», в которой собраны все птицы, которых я слышал в лесу около озера Йяманака и «Птицы Каруицавы». Каруицава прелестное место за рисовыми полями в окрестностях Токио, среди исключительно причудливых гор, над которыми возвышается ныне действующий вулкан Асама. В Каруицава масса водопадов, маленьких ущелий, лесов «матсу и азалий», этих чудесных цветов изысканного рисунка и пленительной красной или розовой окраски! Там тысячи, миллиарды естественно растущих кустов азалий, не требующих никакой обработки. Понятно, что такое место привлекает тысячи птиц, и, можно сказать, что почти все породы японских птиц встречаются в районе Каруицава, где я провел не один день, записывая их голоса.

**К.С.:** Итак, мы подвели итог сочетанию птичьих голосов и красок в «Семи Хайку». Затем вы забыли Японию и в новом произведении вы дали синтез всех ваших разнообразных устремлений, это произведение называется «Краски Града Небесного».

**О.М.:** «Краски Града Небесного» появились на свет в результате странного заказа: доктор Хейнрих Штробел попросил меня написать произведение для трех тромбонов и трех ксилофонов. Я согласился, но чувствовал себя очень несчастным, так как не представлял себе как использовать эти инструменты. После долгих размышлений я пришел к выводу, что у тромбонов звучание апокалипсическое и я перечитал Апокалипсис и стал искать там цитаты. Затем я был поражен ударным звучанием трех ксилофонов, которые позволяли мне использовать пение птиц при условии, что я еще добавлю рояль. Опять-таки, думая о птицах, я решил, что пожалуй нужны несколько кларнетов для большего разнообразия тембров. Поразмыслив еще я добавил к трем тромбонам маленькую трубу –(пропуск у переводчика) – три трубы и две валторны и один тромбон-бас, вместо трех ксилофонов я взял один ксилофон, одну ксилоримбу и одну маримбу. Я добавил соло на рояле, три кларнета и металлические ударные: набор чгенчеррос, набор колоколов: четыре гонга и два там-тама.

Как вы уже заметили, это произведение итог моих устремлений. В-первых устремлений религиозных, поскольку её истоками являются пять цитат из Апокалипсиса. Потом моя любовь к таинственному, магическому, к феерии, ибо эти цитаты из Апокалипсиса ни на что не похожи, невероятны, сюрреалистичны и устрашающи. Например, такая: «Звезде был дан ключ от кладезя бездны...»

Это позволило мне задумать такие сочетания очень низких «звуков педалей» тромбона с высоким звучанием кларнетов и глубокими ударами там-тама. Добавим к этому идею цвета, с которой вы встречаетесь в самом названии: эти «Краски града Небесного», то есть цвета «Небесного Иерусалима» или рая. А в Апокалипсисе Рай представлен в виде игры красок. Здесь мы возвращаемся к витражам, покоровшим меня в юности. Вам известно, что для средневековых мастеров витраж был прежде всего уроком через изображение, в свинцовых трилистниках, миндалинах и звездах видно множество персонажей и сцен из жизни Христа, богородицы и святых, а также соответствующие им символы из Ветхого завета; это были Священная история и Катехизис. Когда на витраж смотришь издали, персонажи слишком малы, чтобы их различить, но зато бываешь ослеплен красками. Например, витраж, в котором преобладают синие и красные цвета (даже с несколькими желтыми и зелеными пятнами) вызывает в глазу впечатление огромного фиолетового пятна. Оказывается, святой Иоанн в Апокалипсисе также описывает небесные видения, так, когда он говорит о боге, он его не называет, а говорит «Радуга окружила престол», ибо идея величия связана с идеей ослепления светом. В описании Святого града, он говорит: «Блеск его подобен кристаллической яшме». Вы знаете, что яшма отликает разноцветными красками, а кристаллическая яшма была камнем в высшей степени редким, который должно быть не только отливал всеми цветами радуги, но еще был прозрачным. Наконец, св. Иоанн говорит: «Фундамент стены Святого Града украшен всеми драгоценными камнями: яшмой, сапфирами, халцедонами, изумрудами, сардоликами, сердоликами, хризолитами, бериллами, топазами, хризопразами, гиацинтами, аметистами». Обратите внимание, что сочетание этих камней дает все цвета радуги.

Итак, я попытался в моем произведении отобразить цвета, упоминаемые в Апокалипсисе, и, пожалуй, я ранее никогда так далеко не заходил в соотношениях звук-цвет: определенные сочетания звуков тут действительно отвечают определенным сочетаниям красок, я пометил эти цвета в партитуре., чтобы обязать дирижера их видеть и чтобы он в свою очередь передавал это видение оркестрантам, которыми он управляет. Нужно, если осмелюсь так сказать, чтобы медные инструменты «играли красный цвет», деревянные духовые «играли голубой» и так далее...

Кроме того, в «Красках Града Небесного» есть индийские и греческие ритмы, как в «Семи Хайку» и в «Экзотических птицах» и симметричные пермутации длительностей, как в «Хронохромии». В них имеются также темы церковного пения, которые я некогда использовал, впрочем далеко не

полно, в «Рождении Господа» и в одной из пьес «Двадцати взглядов», потом я их забросил и снова к ним вернулся, потому что в церковном пении есть замечательные мелодии. Я выбрал четыре аллилуйя: аллилуйя восьмого воскресения после Троицы, аллилуйя четвертого воскресения после Пасхи, аллилуйя храмового праздника и аллилуйя Евхаристии. Наконец я использовал пение птиц и просто из-за его красоты и как символ небесной радости и, как я это делал когда-то в «Экзотических птицах», я взял пение птиц разных стран, никогда не встречающихся вместе в природе.

**К.С.:** Воображаемый музей...

**О.М.:** Да, пользуясь выражением Мальро это воображаемый музей пения птиц: птиц Новой Зеландии, Аргентины, Бразилии, Венесуэлы и Канады.

**К.С.:** Воспоминания о путешествиях?

**О.М.:** Я побывал в Аргентине и слушал там пение двух широко распространенных птиц: Орнеро, птицу символизирующую Аргентину и Бентевео, что означает «Я тебя прекрасно видел». Несколько лет тому назад я также был в Канаде, где слушал Стурнеллу (по латыни (пропуск у переводчика)). В «Красках Града Небесного» я использовал голоса этих трех птиц, а также птицу Туи и птицу Колокол Новой Зеландии, полосатого троглодита и пересмешника Венесуэлы, Арпонагу и перельного пересмешника Бразилии и еще многих других...

**К.С.:** Вы нам сказали, что «Краски Града Небесного» были сделаны по заказу доктора Хенриха Штробеля. Как композитор вы получаете столь же многочисленные, столь разнообразные заказы, но я хотел бы остановиться на одном из последних, на заказе нашего государства, который лег в основу партитуры под названием «(пропуск у переводчика)».

**О.М.:** То есть «И я жду воскрешения из мертвых». Это произведение мне заказал Андре Мальро. Все его пять частей опираются на тексты священного писания о воскрешении из мертвых, воскрешении Христа (первопричина и залог нашего воскрешения), жизни тел Праведников, которая последует за воскрешением из мертвых, ликования ангелов и звучания звезд, сопровождающим момент воскрешения.

Это произведение предназначается для довольно необычного состава инструментов. В нем сочетаются: группа восемнадцати деревянных духовых, группа шестнадцати медных: маленькая труба, три трубы, шесть валторн, три тромбона, один тромбон-бас, одна труба, один саксгорн-бас (военный музыкальный инструмент аналогичный вагнеровским бас-трубам) и ударные, те самые металлические ударные, которые я особенно люблю.

**К.С.:** Нужно добавить, что вы располагаете, так сказать, «собственными» ударными в лице Страсбургского ансамбля.

**О.М.:** Действительно, я сочинил большинство моих последних произведений, имея в виду их, потому что они поистине великолепны и играют на замечательно звучащих инструментах. В данном случае речь идет о трех группах ченчеррос, одной группе колоколов-туб, шести гонгах и трех там-тамах.

В моей партитуре вы найдете прежде всего религиозные устремления, связанные с собранными мной цитатами из Священного писания, но вы встретите там также два символических птичьих голоса, голос птицы Уирапуру и голос горного жаворонка. Уирапуру птица амазонки, которую как говорят, слышат перед смертью и которая символизирует внутренний голос, голос Христа, пробуждающего мертвых ото сна, дающего сигнал к воскрешению. Горный жаворонок, певец гениальный, необыкновенный, исчезнувший в нашей стране, потому что за ним много охотились и убивали, но встречающийся и сейчас в Греции и в Испании, его ликующая пощелкивающая, необычно виртуозная песнь звучит как аллилуйя, она у меня символизирует небесную радость и одно из четырех свойств «Тел Праведников» - «дар легкости».

Добавлю, что «И я жду воскрешения мертвых» исполнялось впервые дважды с большой пышностью. Первый раз Андре Мальро пожелал, чтобы оно было исполнено для нескольких посвященных, без публики, так сказать, в полу-тайне и в месте полнее адекватном моей религиозной мысли, на фоне моих любимых красок, среди прекраснейших витражей Парижа, где свет льется через необычайные оттенки синего, красного, золотого, лилового в Сент-Шапель. Этой чудесной церкви, построенной по приказу св. Людовика для хранения тернового венца, стены которой сверху до низу состоят из витражей.

Второе исполнение происходило в другом святилище христианского мира в присутствии генерала де Голля, в Шартрском соборе, посвященном деве Марии, известном не только своими двумя башнями, романской и готической, но и своими дивными порталами, своей скульптурой, своими необычайными витражами и знаменитыми шартскими цветами.

**К.С.:** Еще одно слово о полузакрытом исполнении в Сент-Шапель: привилегированном слушании, получившие туда приглашение, были поражены не только игрой света, но и абсолютно необычайной акустикой. Как вы думаете, эта акустика могла придать вашему произведению новое изменение или вы так это себе и представляли, сочиняя его?

**О.М.:** Я его задумал для исполнения в церкви, учитывая резонанс, ауру и даже реверберацию, которые можно получить в таком помещении. Я даже хотел, чтобы оно было исполнено на открытом воздухе в горах, в Граве,

напротив ледника Межи, на фоне могущественного и величественного пейзажа, пейзажа моей истинной родине. Там, благодаря игре солнца на белизне ледника, я визуально получу второй символ, звучащий в моей музыке, главное свойство Тел праведников «дар ясности»...

**К.С.:** Воспоминания о «(пропуск у переводчика)» приводит нас к настоящему времени. Есть ли у вас какие-нибудь планы, которыми вы хотели бы со мной поделиться?

**О.М.:** Слишком рано открытый замысел тем самым лишается своей чистоты. Китайская поговорка гласит «Будущее черно как лак».

**К.С.:** Не будем вспоминать китайские поговорки, хотя все заставляет меня думать о неизбежном появлении грядущего произведения...

**О.М.:** Конечно, я всегда думаю о произведении, которое буду писать летом, моем главном рабочем сезоне.

**К.С.:** Вы долго вынашиваете в себе произведения, прежде чем их пишете?

**О.М.:** Я полагаю, но часто сам себе в этом не признаюсь.

**К.С.:** Вы пишете быстро?

**О.М.:** Очень быстро... когда я уже увлекусь, и когда мне повезет в том, что меня не будут прерывать. Но мне очень трудно бывает начать, иногда мне нужен целый год, а летом, когда все материалы собраны, я пишу быстро.

**К.С.:** Вы много исправляете в написанном по первому вдохновению?

**О.М.:** Обычно я делаю последовательно три, четыре, пять черновиков, а потом очень тщательно переписываю и больше уже ничего не меняю.

**К.С.:** Вы не переделываете, как некоторые композиторы, ваши старые произведения?

**О.М.:** О, нет! То, что закончено, закончено навсегда и изменения, которые я мог бы туда внести через несколько лет были бы в другом стиле: я был бы уже не тот, у меня был бы уже не тот, у меня были бы и другие чувства, я изменился бы.

**К.С.:** Вас когда-нибудь увлекали транскрипции?

**О.М.:** Один единственный раз. Я сделал органную транскрипцию «Вознесения», первоначально написанного для оркестра; результат был столь неудачен, что мне пришлось заново сочинять большую часть пьес.

**К.С.:** Я имел в виду главным образом транскрипции произведений других авторов... Например, Шенберг использовал хоралы Баха...

**О.М.:** Нет, мне это никогда не приходило в голову. Я в это не вижу никакого смысла, если только речь не идет об учебной работе, чтобы научиться инструментовать.

**К.С.:** Однако Равель сделал транскрипцию «Картинок с выставки» Мусоргского...

**О.М.:** Вы приводите пример абсолютно исключительной удачи, единственной в своем роде...

**К.С.:** И, наконец, нужно также включить в ваш творческий актив тексты, которые вы предпосылаете вашим произведениям, и которые, в некотором смысле, проливают свет на вашу личность.

**О.М.:** Я думаю, что эти тексты важны, поскольку они, как вы сами говорите, проливают свет на мои произведения.

**К.С.:** Вы их представляете себе как материал определенно дидактического характера или как довольно свободные комментарии партитур?

**О.М.:** Эти тексты предназначены для того, чтобы объяснить форму, технику и сюжет своих произведений, кроме того они написаны языком намеренно соответствующим моему музыкальному языку. Именно поэтому они иной раз вызвали удивление.

**К.С.:** О, да! Однако и они дают представление о двойственном характере вашей индивидуальности; техника в сочетании с магическим, строгая музыкальная форма и поэтическое начало.