

*Кулыгина Н.А., кандидат искусствоведения
доцент кафедры звукорежиссуры
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов
Россия, г. Санкт-Петербург*

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ «ТУРАНГАЛИЛА-СИМФОНИИ» МЕССИАНА

***Аннотация:** В статье рассматриваются характерные особенности инструментального состава, функции отдельных тембров и их групп в симфонических партитурах Мессиана (на примере IX части «Турангалилы»). Исследуются наиболее новаторские аспекты стиля французского композитора, впервые реализованные в «Турангалиле» благодаря разнообразному арсеналу выразительных средств большого оркестра и продолженные в последующих сочинениях Мессиана.*

***Ключевые слова:** оркестровые вариации, гамелан, суперпозиция фактурных пластов, ритмические ряды и серии.*

***Annotation:** The article discusses the characteristic features of the instrumental composition, the functions of separate timbres and their groups in Messiaen's symphonic scores (using the example of Part IX of "Turangalîla"). The most innovative aspects of the style of the French composer, first realized in "Turangalîla" thanks to a diverse arsenal of expressive means of a large orchestra and continued in subsequent works by Messiaen, are explored.*

***Key words:** orchestral variations, gamelan, superposition of textures, rhythmic tâlas and series.*

«Турангалила» (1946–1948) – первое крупное симфоническое произведение О. Мессиана. Она ознаменовала начало нового творческого

периода, поскольку обращение к оркестру с его грандиозными возможностями повлекло к значительному расширению системы выразительных средств и, как следствие, – изменению музыкального мышления композитора.

Изобилующая яркими тембровыми красками партитура «Турангалилы» принадлежит к выдающимся образцам французской симфонической традиции, идущей от Г.Берлиоза (одного из любимых композиторов Мессиана). Для этой традиции характерна подчеркнутая *театральность*, связанная с масштабными празднествами на открытом воздухе времен Французской революции и оперой как ведущим жанром во Франции, а также преобладающее значение *колористической трактовки* оркестра (особенно разрабатываемое импрессионистами – К. Дебюсси и др.) при сохранении важной роли *формообразующего и функционального* аспектов тембровой драматургии. В списке музыкантов, оказавших на него наибольшее влияние, Мессиан также указывает Вагнера, Римского-Корсакова, Бартока, Стравинского (к этим именам можно с полным правом добавить и Скрябина, с творчеством которого французский композитор познакомился через русских эмигрантов Н.Обухова и И.Вышнеградского) [1, с. 92]. Среди других источников симфонического письма Мессиана – сочинения Э.Вила-Лобоса (балет «Любовь-волшебница», сюита для фортепиано с оркестром «Ночи в садах Испании») и М.де Фальи («Шоро № 12» послужил прототипом для партитуры «Турангалилы») [2, с. 108].

Оркестровый состав «Турангалилы» – тройной (с увеличенной трубной группой из 5 инструментов, включая малую трубу и корнет: «для придания блеска и достижения предельной громкости на фортиссимо» [3, с. 154]), с большим количеством ударных, а также фортепиано и волнами Мартено в качестве солирующих тембров. Подобный состав и его особенности (увеличение количества духовых, ударных, добавочное соло рояля) впоследствии станут традиционными для симфонических партитур Мессиана [4, с. 111], как и циклическая многочастная структура. Единственный тембр, от которого

композитор предпочел в будущем отказаться, – волны Мартено (он будет использован лишь в опере «Святой Франциск Ассизский»).

Рассмотрим характерные черты оркестрового стиля Мессиаана на примере «Турангалилы - 3» – IX части «Турангалила-симфонии» (все ссылки даются по оригинальному изданию партитуры Paris: Durand. 1953). В симфонии всего три (III, VII, IX) части с названием «Турангалила». С точки зрения музыкальной драматургии они создают контраст разделам, содержащим проведения основного тематического материала (то есть четыре циклические темы симфонии). В «Турангалилах» концентрируется символический аспект содержания, связанный с экзотическим (ориентальным) колоритом. Музыка частей с этим названием призвана отразить всю множественность значений изобретенного Мессиааном санскритского словосочетания – отсюда преобладание не только нетематического начала, но и других иррациональных, «дезорганизирующих» моментов: атональности, структурной разомкнутости, нивелировки интонаций (в больших соло ударной группы используются инструменты с неопределенной высотой звука). На первый план здесь выходят гармонический колорит, краски гамелана, полиритмическая ткань, фактурные пласты.

В «Турангалиле-3» играют все инструменты за исключением тубы, малой трубы и корнета (они прибегаются для мощных кульминаций в финале). Для каждой из частей симфонии Мессиаан выписывает состав и расsadку группы ударных, что, с одной стороны, подчеркивает первостепенное значение этих тембров, а с другой – выявляет своеобразие и уникальность ударного колорита конкретного раздела. В IX части диспозиция такова: 1-й исполнитель – деревянный брусok, 2-й исполнитель – маракас; 3-й исполнитель – провансальский барабан; 4- исполнитель – там-там и подвешенная тарелка; 5-й исполнитель – оркестровые колокола. Назначение отдельного музыканта на один вид инструмента априори свидетельствует о повышенной сложности партий ударных.

В музыкальном отношении «Турангалила-3», с продолжительностью чуть более 5 минут, представляет собой непрерывное оркестровое крещендо. Постепенное усиление плотности звучания происходит за счет наложения («суперпозиции» в терминологии Мессиана [3, с. 333]) все новых и новых инструментальных пластов (в этой части также обнаруживаются признаки рассредоточенных оркестровых вариаций). Таким образом, тембр становится *определяющим фактором развития*.

На I этапе (до ц. 2) ведущая роль принадлежит духовым (высоким деревянным и медным). То, что на первый взгляд может показаться «очаровательной беседой» восьми солирующих инструментов (I флейты, I гобоя, I кларнета, I трубы, подвешенной тарелки, оркестровых колоколов, вибратона и волн Мартено), на самом деле – одна разнотембровая мелодия (Klangfarbenmelodie). При сведении партитуры в однострочную запись она выявляется отчетливо:

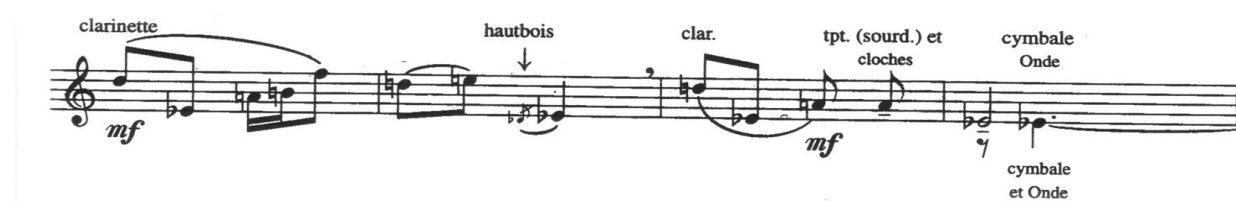


Рисунок 1. Первая (мелодическая) тема «Турангалилы-3»

Эту изысканно оркестрованную мелодию начинает кларнет, которому отвечает протянутой нотой гобой – снова кларнет – ответ засурдиненной трубы, дублированной колоколами. На тянущейся ноте трубы и резонансе колоколов – металлический удар подвешенной тарелки и вибрато волн Мартено (на педали с металлическим диффузором). Во втором восьмитакте Klangfarbenmelodie инструментовка варьируется – гобой выключается, но добавлены «птичьи» мотивы флейт и кластеры вибратона. В третьем восьмитакте преобладают тембры флейты, гобоя и кларнета. Первый этап завершается кластером вибратона и повторением двух опорных звуков темы (*a* и *es*) засурдиненной трубой, колоколами, подвешенной тарелкой и волнами Мартено. Пуантилистическая техника данного эпизода, эта «игра в бисер», вызывает

ассоциации с оркестровым письмом Веберна (например, в «Вариациях для оркестра»). Она может служить ярким примером мастерства Мессиана в ювелирной отделке миниатюрных деталей.

II этап (ц. 2) – фаза чистых ударных, в которой ведущим средством выразительности становится ритм. Ритмический аспект является одной из наиболее характерных и новаторских черт творчества Мессиана. Впервые ритмическая теория композитора была подробно изложена в «Технике моего музыкального языка» (1944), ее основные элементы – ритмы с дополнительной длительностью, необратимые ритмы, ритмические педали и каноны, используемые в различных комбинациях [1, с. 16–35]. Все эти приемы, которые Мессиаан отработывал в сочинениях до 1945 года, он берет за основу и в «Турангалиле», существенно дополняя и развивая их. Средоточием дальнейших поисков в области ритма становятся самые сложные в этом плане части с названием «Турангалила». Применительно к «Турангалиле-3» отметим следующие важные элементы, впоследствии получившие широкое применение: ритмические ряды (*tâlas*) и хроматические ритмические серии.

Как и ранее, Мессиаан использует нерегулярные, иррациональные индийские ритмы, но уже не в виде автономных единиц, а в соединениях по три-четыре группы в последовательность или ряд (*tâla*). Ритмические ряды могут иметь различного рода модификации (например, обращения, пермутации), возможны и наложения неодинаковых рядов. Хроматическая ритмическая серия – это последовательность с прогрессивным увеличением или уменьшением длительностей с серийным распределением длительностей между инструментами.

В ц. 2 начинается ритмо-тембровый фактурный пласт, представляющий собой рассредоточенную серию с рядом от 1/16 до 17/16 (без учета пауз). Этот пласт затем сохраняется до конца части (далее ритмический рисунок усложняется добавочными длительностями, инструменты «обмениваются» различными частями серии и их модификациями). Вот его схема:

I часть серии – деревянный брусок (высокий, ясный тембр): 4-5-7-3-2-1-6-17-14

II часть серии – подвешенная тарелка (средний, металлический, вибрирующий тембр): (7-пауза)-11-13-11-13-11-13

III часть серии – маракас (сухой, «чихающий» тембр): (1-пауза)-15-12-16-10-9-8

I часть серии в обращении – провансальский барабан (звук плотный, умеренно громкий и матовый): (11-пауза)-14-17-6-1-2-3-7-5-4

III часть серии в обращении – там-там (низкий, с долгим резонансом): 8-9-10-16-12-15

III этап (ц. 3-5) – после «раздельной экспозиции» двух пластов, тембро-мелодического и тембро-ритмического, происходит их соединение. К звучанию духовых и ударных подключается новая группа – клавишные (челеста, гlockenшпиль, вибрафон и фортепиано). Ударные невозмутимо продолжают свою «серийную игру», в то время как духовые и клавишные проводят первую оркестровую вариацию основной темы. В новой версии Klangfarbenmelodie ведущая роль принадлежит клавишным (фортепиано и гамелану, образованному челестой и гlockenшпилем), которым отвечают деревянные духовые (но в ином варианте – гобои, английский рожок и до сих пор не задействованные фаготы), а затем валторны (тоже новый тембр), оркестровые колокола и вибрафон. Эта вариация более монолитная и плотная по инструментальному решению, в ней утрачивается пуантилистическая прихотливость первого изложения тембро-мелодической темы. Далее фактура и динамика становятся все более насыщенными: включаются высокие деревянные и медные духовые (трубы уже без сурдин), отрезки мелодии дублируются (с т.4 перед ц. 4): челеста с гlockenшпилем, флейты с кларнетами и фортепиано, трубы с тромбонами, кларнеты с фаготами. За счет смешанных тембров звучание мелодии обогащается, делаясь полихромным.

IV этап (ц. 5) – добавляется новый 13-голосный пласт солирующих струнных (2 I скрипки, 4 II скрипки, 3 альты, 2 виолончели, 2 контрабаса, засурдиненные для «усиления индивидуальности каждого тембра» [3, с. 360]).

Они объединяются в пять ансамблей, различных по количеству участников. Этот эпизод представляет собой оркестровую вариацию на ритмические ряды из ц.2: здесь они превращаются в *мелодико-ритмические*, приобретая в изложении струнных определенную звуковысотность, отсутствующую у ударных. Эти мелодико-ритмические ряды струнных дублируют чисто ритмические ряды ударных, одухотворяя и поэтизируя их: вместе они образуют новый тембровый микст. При этом остальные группы временно выключаются, хотя динамика продолжает усиливаться (аналогичный прием дублирования струнными партии ударных встретится в «Хронохромии» Мессиана).

Каждый из струнных «ансамблей» играет в том ладу ограниченной транспозиции, чья окраска наиболее соответствует тембровому колориту дублируемого ударного инструмента: I скрипки играют в ладу 3, вторые – в ладу 2, альты – в ладу 6, виолончели – в ладу 4, контрабасы – в ладу 1. Так за счет гармонических средств происходит внутреннее сближение двух тембров. И образованный ими микст предстает смесью не разных, но схожих красок. Эта мелодико-ритмическая педаль будет выдержана до конца части.

V этап (с ц. 6) – вторая усложненная оркестровая вариация основной мелодической темы. Клавишные с волнами Мартено и вибратоном составляют еще одну тембровую группу, объединяющую в одновременности три варианта темы; они также продолжают звучать до конца части. 1-й пласт: тему проводит гамелан (челеста, гlockenspiel, вибратон) ровными восьмыми длительностями. Челеста украшает звучание темы орнаментальными пассажами из шестнадцатых. 2-й пласт – тема в уменьшении ровными длительностями (триоли из шестнадцатых) у фортепиано. 3-й пласт – тема в увеличении у волн Мартено (исполняется на клавиатуре, с педалью и металлическим диффузором). 4-й пласт – ритмико-мелодические ряды у струнной и ударных групп. На первом плане (вплоть до ц. 10) – партии фортепиано, струнных и ударных.

VI этап (с ц. 10) – реприза основной темы и одновременно третья ее оркестровая вариация: в новом ритме (ровное движение шестнадцатыми) у

деревянных (флейты, кларнеты и фаготы). Таким образом, это и тембровая реприза (напомним, что духовые были выключены с ц. 5 – то есть, с окончания первой вариации темы). В данном эпизоде в одновременности сочетаются 4 ритмических и тембровых варианта темы и 1 мелодико-ритмический серийный микст (струнные+ударные). С ц. 11 на первый план постепенно выходит лейтмотив части, образованный опорными звуками темы на расстоянии тритона (*a-es*). Окончание части – динамическая кульминация (образующая мощный предыкт к финалу), в которой группы ритмических серий сливаются в долгий унисон.

На примере IX части «Турангалилы» можно убедиться, что оркестровый стиль Мессиана «обладает редкой гармонией неизменности и обновления, диалектикой экспозиции и развития, создает эффект статики-движения в одновременности» [5, с. 160]. Он является продолжением французского «картинно-живописного» симфонизма Берлиоза и Дебюсси: решающую роль здесь играет не действие, а *длящееся состояние* (термин К.Мелик-Пашаевой, [6]) – как бы остановка «прекрасного мгновения». Это состояние, не меняясь в своей внутренней сути, обогащается тонкой игрой оттенков, которую Мессиаан уподоблял игре цвета и света в церковных витражах, вдохновивших целый ряд его сочинений. В них ведущим фактором музыкального развития становится тембровая драматургия.

Библиографический список:

1. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка / Пер. и комм. М. Чебуркиной, ред. Ю. Холопова. М., 1995. 124 с.
2. Хаймовский Г. Знакомься с партитурой «Турангалилы» // Советская музыка. М., 1967. № 1. С.104–113.
3. Messiaen O. Analyse du ma «Turangalîla-Symphonie» // Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornitologie. T. II. Paris, 1996. P. 333–368.
4. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982. 256 с.

5. Екимовский В. Оливье Мессиан. М., 1987. 301 с.
6. Мелик-Пашаева К. «Турангалила-симфония» О. Мессиана // Музыкальный современник. Вып. 4. М., 1983. С. 201-229.