

ДЕВЕТ ОБРАЗА НА ОЛИВИЕ МЕСИЕН

Ния Бонева

Аз съм модален, тонален, сериален – определяйте ме както желаете. Но в края на краищата аз съм „цветен“. И когато си мислите, че слушате тонова последователност, грешите. Това не са тонове, а цветове.

Оливие Месиен¹

1.

Не помня първия си досег с никой композитор освен с Месиен. Веднъж, когато бях малка, баща ми ми изсвири едно кратко акордово последование. То ми направи много ярко впечатление и го запомних – не като конкретни тонови комплекси, а по-скоро като начин на звучене, като *цветност*. Това беше достатъчно, за да мога оттам нататък лесно да разпознавам Месиен, разбира се, ако той отново беше в хармоническото си амплоа като при въпросното последование. Тогава от баща си разбрах също, че Месиен определя това като *темата на Бог*. Вече беше съвсем невъзможно да забравя чутото. Става дума за следното последование:

Extrêmement lent - mystérieux, avec amour (♩ des triolets = 60)

PIANO

(Thème de Dieu)

8° bassa

Vingt regards sur l'Enfant-Jésus (1944), I – Regard du Père

Ния Бонева е студентка в IV курс, специалност музикознание – хармония. Статията е написана през втория семестър на учебната 2019/2020 г. като курсова работа по история на музиката с преподавател доц. д-р Илия Граматиков.

¹ Месиан, Оливье. [Монологи]: Откъси от документалния филм „Кристална литургия, Оливие Месиен“ (Франция, 2002). – В: *Оливье Месиан*. прев. В. Чинаев // Композитори о современной композиции: Хрестоматия. Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. Ценова. Москва: научно-издателский центр „Московская консерватория“, 2009, с. 69. Привеждам линк към филма: <https://www.youtube.com/watch?v=30UqNjUjYhM> (посетен на 10.7.2020).

Не разказвам това с цел да звуча твърде лично, а защото този спомен ми се струва показателен за способността на Месиен да вложи във възможно най-кратък откъс (при това от огромен двучасов цикъл) сякаш най-съкровеното от себе си – *религиозността*, изразена чрез характерната идиоматика на неговия собствен *музикален език*, която го прави така „цветен“ и разпознаваем².

В случая цветността на цитирания откъс не е подсказана от самия автор с характерните за него анотации и бележки в партитурите, сред които четем описания като „*потоци от синьо-оранжева лава*“, „*планети от тюркоаз*“, „*виолетови цветове*“³ – навярно такива биха били съвсем неподходящи за пояснения към *темата на Бог*⁴. За нея обаче от съществено значение е тъкмо колористичната страна на хармонията, а тоналността *Fis dur* има определен смисъл в музиката на автора – предпочитаните от него мажорни диезни тоналности символизират, както подчертава Екимовски, небесна устременост⁵. И това е само един от примерите за най-разнообразните изяви на цветността в музиката на Месиен. Тя не е единствено в собствено музикалното чуване, а е изобщо цветно „чуване“ на света, на Творението. Според думите на самия композитор всичко е започнало с детския му интерес към вълшебните приказки, станали извор на онова, с което ще се занимава по-късно⁶, както и към театъра, особено към Шекспир („*атмосферата на тези драми, обгърнати от ужас, но и от поезия, създаваше образите на моята музика*“⁷). Шекспировите драми с всички роли в тях Месиен е играл пред своя брат едва на осем години, като сам е правел и декорите, и костюмите, сам е съпровождал „спектаклите“ с музикални импровизации⁸ (много по-късно той ще се заеме в детайли със сценичното оформление на постановката на операта си *Св. Франциск от Асизи*).

² Както пише Р. Шчедрин в предговора към книгата на Екимовски: „*Много клавирни пиеси на композитора могат да бъдат разпознати буквално от един такт, по точната прецененост и осмисленост на всеки тон, по закономерността на появата му.*“ – Вж. в: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиаен. Жизнь и творчество. Москва: Советский композитор, 1987, с. 8. Естествено, Месиен може да бъде и съвсем неразпознаваем – когато употребява някакъв похват експериментално в дадени произведения, като например в *Timbres-durées* – единственото му произведение в областта на конкретната музика.

³ Цит. по руския превод: **Мессиаен**, Оливье. Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарии: М. Чебуркиной, науч. редакция д.изк. проф. Ю. Н. Холопова. Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994, с. 78; цитирано по електронния източник: <https://drive.google.com/file/d/1b-DKvkedko7zW0v66AAySdbED1TKosLq/view> (посетен на 10.7.2020).

⁴ Това е една от цикличните теми (понятие, използвано от Месиен за пръв път в предговора именно към *Vingt regards*), чрез които се скрепява огромният цикъл. Първата пиеса е изградена изцяло върху *темата на Бог*. Има още *тема на звездите и кръста* (едноглас в октавов дублаж с характерния за фигурата на кръста мелодически профил *a-as-b-g*, участие на типичните Месиенови добавени трайности и характерни шестнайсетини „отблясъци“), *тема на мистичната любов*, *акордова тема*, *тема на ориенталски танц и хорал*, *тема на радостта*.

⁵ **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 22

⁶ **Samuel**, Claude. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris, 1967, с. 121. Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 12.

⁷ **Magi**, Pierrette. Olivier Messiaen. Paris, 1965, с. 10. Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 13.

⁸ **Мессиаен**, Оливье. [Монологи]..., с. 75

Тази „непрестанна приказка“ – Месиен твърди – го отвежда не само към музиката и музикалния театър, но също и към християнската вяра: „приказните мечти [...], необичайните, свръхестествени неща [...] – всичко това, както разбрах, съществува в християнската религия. Но това не са само приказки, а **истина**.“⁹ Така Месиен, който „живее в собствен свят... населен с библейски персонажи“¹⁰, достига и до „истинската музика, т.е. духовната – музиката, която е акт на вярата, музиката, която засяга всякакви теми, без да престава да се отнася до Бога“¹¹. Затова редица негови произведения (според самия автор) „са предназначени да осветят теологичните истини и католическата вяра. Това е най-възвишеният и без съмнение най-естественият и вероятно единственият аспект на моето творчество, за който няма да съжалявам дори в часа на смъртта си“¹².

2.

През 30-те години на ХХ век Месиен разработва специфична композиционна техника, основана върху собствени правила, закономерности и формули. Тази техника той сам ще обоснове теоретично и с това ще се нареди до композитори като Шьонберг и Хиндемит. Теоретичните схващания за музиката си Месиен разгръща в пълна степен в първия си теоретичен труд – трактатът *Техника на моя музикален език*¹³. В него намираме ясно формулирани естетическите и технологичните принципи на композитора, особеностите на неговата ладово-хармоническа система, на ритмиката и формообразуването, единни за композиторския му стил. Специално внимание заслужават ладовете с ограничени транспозиции, принципът на добавената трайност и идеята за необратимите ритми, претворяването на индийски мотиви, обръщането към формите на грегорианския хорал. Представената в трактата „техника на музикалния език“ на композитора разкрива едно присъстващо във френското музикално разбиране и изложено още от Жан-Жак Русо специално отношение тъкмо към мелодията. Мелодическият феномен за Месиен включва и интонационния, и ритмическия аспект, а на хармонията се придава по-скоро колористична роля. Спрямо третия компонент – музикалната форма – Месиен подхожда не от гледна точка на процесуалноостта, а на тематичните връзки и броя на съставлящите дялове. Назовавайки трактата си *Техника на моя музикален език*, Месиен още в предговора му заявява, че „освен няколко редки изключения, посочени по хода на изложението, всички примери ще бъдат взети от мои произведения

⁹ Пак там, с. 75.

¹⁰ **Mari**, Pierrette. Olivier Messiaen..., с. 39. Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 39.

¹¹ **Мессиаен**, Оливье. Техника..., с. 7.

¹² Думи на Месиен по повод на *Три малки литургии на божественото присъствие*. Цит по: в-к

Култура. Оливие Месиен в дати и творби. <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/15080> (посетен на 10.7.2020)

¹³ **Messiaen**, Olivier. *Technique de mon langage musical*. V. 1. Paris: Leduc, 1944.

(минали или бъдещи!)“¹⁴. Тук привеждам един цитат от първата глава на този трактат, който резюмира кредото на композитора:

„Един момент веднага привлича нашето внимание – **очарованието на невъзможностите**. Ние търсим преливащата се музика, която доставя на слуха удоволствието от изисканите наслаждения. В същото време тази музика трябва да умеє да изразява възвишени чувства (и специално най-възвишените от всички – религиозните чувства, извиквани от теологията и от истините на нашата католическа вяра). Това очарование, едновременно чувствено и съзерцателно, се заключава в частност в някои **математически възможности на ладовете и ритмическите сфери**. Ладовете, които не могат да се транспонират повече от определен брой позиции, понеже по-нататък отново попадат на същите тонове; ритмите, които не дават ракоход, тъй като тогава се получава отново същият порядък на трайностите – ето две поразителни невъзможности. [...] Веднага се вижда аналогията на тези две невъзможности и това как те се допълват: **ритмите осъществяват в хоризонтално направление онова (ракоходът), което ладовете постигат във вертикално (транспозицията)**.“¹⁵

В предговора към партитурата на своето органово произведение *Рождество Господне* (1935) композиторът обяснява за първи път теоретично концепцията за ладовете с ограничени транспозиции: „Те са основани на хроматичната система от 12 тона и са образувани от множество симетрични групи, като последният тон на всяка група винаги е първи на следващата и след определен брой хроматични транспозиции (вариращи в зависимост от вида лад) престават да се транспонират.“¹⁶



Звукоредно представяне на седемте лада с ограничени транспозиции на Месиен¹⁷

По-късно, въз основа на назоваването от композитора „симетрични групи“, Ю. Холопов ще нарече тези ладове *симетрични*¹⁸.

¹⁴ Мессиаен, Оливье. Техника моего музыкального языка..., с. 7.

¹⁵ Пак там, с. 9. Подчертаното в цитата е мое – така акцентирам върху онези страни на композиционната техника на Месиен, които самият той свързва с разбирането си за „очарованието на невъзможностите“.

¹⁶ Messiaen, Olivier. *Nativité du Seigneur*. Partition. Paris: Leduc, 1935.

¹⁷ Схемата е цитирана по Prey, Stefan. *Messiaens Modi – Hilfen zum Erkennen*. In: *Musiktheorie*, 20. Jahrgang, Heft 4, Laaber: Laaber-Verlag, 2005, S. 334. Линк към статията: http://www.stefanprey.de/Messiaen_Skalen.pdf

¹⁸ Холопов, Юрий. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаена. – В: *Музыка и современность*. Вып. 7. Москва: Музыка, 1971, с. 247–293. У нас Месиеновата ладова теория придобива популярност именно чрез изследванията на Ю. Холопов. За симетричните ладове, включително ладовете с ограничени

Много ценни детайли в теоретичната концепция на Месиен добавят неговите изказвания за хармонията в *20 урока по хармония*¹⁹ и *64 урока по хармония*²⁰, където в най-голяма степен го интересува нейната колористична страна. Отчасти позовавайки се на Дебюси, Месиен характеризира хармонията като „истинската, единствената, красивата и доставяща наслада, желана от мелодията, произтичаща от нея, още по-рано съществуваща в нея, отдавна затворена, очакваща изявяване“²¹.

В творчеството на Месиен жанровото определение *медитация* (*méditation*), подобно на такива като *vision* и *regard*, отпраща към дълговековната теологична традиция. Названите по този начин негови инструментални творби представляват безсловесен, чисто музикален коментар на важно библейско събитие, религиозна практика или ключови християнски символи. Достатъчно е да изброим само няколко заглавия: *Забравени приношения* – симфонична медитация (1930); *Възнесение* – четири симфонични медитации (1933), също и във вариант за орган; *Рождество Господне* – девет медитации за орган (1935); *Тялото славно* (*Les corps glorieux*) – седем кратки видения (*visions*) за орган (1939); *Образи* (*visions*) на [възгласа] *Амин* за 2 пиана (1943); *Двадесет съзерцания* (*regards*) на *Младенеца Исус*²² за пиано (1944); *Медитации за мистерията на Св. Троица* – девет медитации за орган (1969). Много произведения имат подобна жанрова характеристика, дори когато в заглавието не присъстват думи като *méditation*, *vision* или *regard*.

Рождество Господне се основава на евангелската история за раждането на Исус: деветте медитации са разпределени в четири тетрадки: I – 1. *Дева Мария и детето*, 2. *Пастирите*, 3. *Вечни предначертания*; II – 4. *Словото*, 5. *Божии деца*; III – 6. *Ангелите*, 7. *Исус приема страданието*, 8. *Влъхвите*; IV – 9. *Бог сред нас*. Самият Месиен в характерните за партитурите му бележки на автора (*notes de l'Auteur*) пише за *Рождество Господне*: „От теологична гледна точка основните идеи са: за нашето предназначение; за Господ, който е между нас, и Господ, който страда (9-а и 7-а пиеса); трите Рождества: вечното на Словото, временното на Исус Христос и духовното на християните (4-а, 1-ва и 5-а пиеса). Описание на определени персонажи, които придават специфична поетичност във връзка с празника Рождество (ангелите, влъхвите, овчарите – 6-а, 8-а, 2-ра пиеса); целебрацията

транспозиции на Месиен, вж. също: Градев, Николай. Хроматични форми на звуковисочинна симетрия в музиката на XIX век. София: НМА (под печат).

¹⁹ Messiaen, Olivier. *Vingt leçons d'harmonie*. Paris: Leduc, 1944.

²⁰ Messiaen, Olivier. *64 leçons d'harmonie*. Paris: Leduc, 1953.

²¹ Мессиан, Оливье. *Техника...*, с. 78. За теоретичните възгледи на Месиен препоръчвам раздела „Новите ладове и ритми на Оливие Месиен“ от фундаменталното музикалнотеоретично изследване: Холопов, Ю. и др. *Музыкально-теоретическите системи*. Москва: Издателският дом Композитор, 2006, с. 473–485.

²² Въпреки придобилото гражданственост заглавие на български „Двадесет погледа към Младенеца Исус“, тук предлагаме по-точния превод на френската дума „regard“, а именно „съзерцание“, което включва в съдържанието си смисъла на посланието – „размишление, контемплация“. Срв. англ. превод „Twenty Contemplations on the Infant Jesus“.

[църковното честване – б. Н.Б.] на майчинството на Светата Дева Мария (във всичките 9 пиеси)²³.

Първият лад, който на практика е целотоновият (широко разпространен в музикалната литература след Дебюси), не се използва в цикъла и е рядко употребяван от автора. Вторият, който е от типа полутон – тон, е използван широко в пиеси № 1, 3, 5, 8 и 9. Третият, от типа тон – полутон – полутон, се открива в пиеси № 2, 4 и 7. Четвъртият, полутон – полутон – тон и половина – полутон, е приложен в 1-ва, 2-ра и 9-та пиеса.

Композиторът пише още и за ритмическата организация и дава примери, в които използва „прилагане на половината от нотната стойност чрез нота или точка“. Има и пример за използвания в пиеси № 4 и 8 т.нар. акорд на доминантата, „съдържащ всички тонове на мажорната гама“. Акордът е приведен с всичките му обръщения:

3.

Месиен признава, че „съществува, навярно, само една наистина религиозна музика [...] – грегорианският хорал (фр. *plain-chant*)²⁴ – и като такава много обича да я цитира. В *Рождество Господне* такава е първата медитация, чийто среден дял е построен върху мелодията на интроитуса от Рождественската меса – *Puer natus est nobis*²⁵; в четвъртата медитация е трансформирана темата от секвенцията *Victime paschali* от неделната меса. В последната, седма пиеса – *Мистерията на Света Троица* от органовия цикъл *Тялото славно (Les corps glorieux)* композиторът се основава на *Kyrie* от IX Романска литургия²⁶.

Относно възгледа на Месиен за музиката вече беше споменато, че композиторът я свързва с „истините на католическата вяра“. Повечето композиции с религиозно послание обаче – подобаващо за композитор на модерната епоха – не са собствено литургични – т.е. не са предназначени за църковната служба; има обаче образци, които с жанровото си означение спадат към литургичните творби: Меса за 8 сопрана и 4 цигулки, 1933, и малкият хоров оферториум *О, свещено пиршество (O sacrum convivium)*, 1937. В традицията на жанра *органова меса* е Месата за Петдесетница, 1950. Всъщност повечето от произведенията с религиозно послание са инструментални – освен приведените по-горе заглавия такива са *Квартет за края на времето* за цигулка, кларинет, виолончело и пиано, 1941, оркестровите творби *Цветовете на Небесния град*, 1963, *И очаквам възкресението на мъртвите (Et exspecto resurrectionem mortuorum)*, 1964. *Три*

²³ Messiaen, Olivier. *Nativité du Seigneur*. Partition. Paris: Leduc, 1935.

²⁴ Samuel, Claude. *Entretiens...*, с. 21. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 38). С грегорианския хорал композиторът се запознава в класа по история на музиката на М. Емануел.

²⁵ Вж. сравнителни нотни примери в: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 46.

²⁶ Пак там, с. 46.

малки литургии за Божественото присъствие за женски хор, пиано, вълни на Мартено и оркестър Месиен нарича „концертно произведение“²⁷.

4.

Квартет за края на времето за цигулка, кларинет, виолончело и пиано е най-важното камерно-ансамблово произведение на Месиен. Историята на квартета е известна – през 1940 Месиен е мобилизиран, попада в плен и е въдворен в концлагера за военнопленници „Stalag VIII A“. Там един немски офицер, любител на музиката, дава на композитора нотна хартия, молив и гума, а протестантският свещеник му отстъпва част от бараката си, за да композира. Самият Месиен казва: „Съчиних този квартет, за да избягам от снега, от войната, от плена и от самия себе си“²⁸. Квартетът е изпълнен в лагера на 15 януари 1941 – от автора и още трима пленени музиканти. Композиторият споделя:

*Музикалният език на творбата е принципно нематериален, духовен, католически. Различни мелодически и хармонически строеве създават една тонална всеобхватност, която приближава слушателя до вечността в пространството или до безкрайността. Особени ритми, намиращи се извън всякакъв размер, помагат за отдалечаването от времето. Този квартет съдържа 8 части. Седем е свещеното число, сътворяването на шестте дни, осветено чрез Божествения съботен покой; седмицата на този покой продължава във вечността и прераства в осмицата на непреходната светлина, на неизменния мир.*²⁹

Тук четем за любимите композиционни похвати на Месиен („различни мелодически и хармонически строеве“, „особени ритми“), както и за любимата му числова символика. Стои обаче въпросът какво точно означава *музикалният език* да бъде *католически* – особено когато става дума за камерно-инструментално произведение, – ако самият автор е заявил, че единствената „наистина религиозна музика“ е грегорианският хорал. Кое е католическото – ладовете с ограничени транспозиции, употребени по характерните само за Месиен начини? По-скоро, без да правят самия език католически, любимите похвати на Месиен са най-подходящият за него израз на религиозното му благоговение, на личното му религиозно преживяване.

Осемте части на квартета са: I. *Кристална литургия*; II. *Вокализ за Ангела, който възвестява края на времето*; III. *Бездната на птиците*; IV. *Интермедия*; V. *Възхвала на вечността на Иисус*; VI. *Танц на яростта – за седемте тръби*; VII. *Вихър от небесни дъги за Ангела, възвестяващ края на*

²⁷ Samuel, Claude. Entretiens..., p. 13–14. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 80.

²⁸ Goléa, Antoine. Rencontres avec Olivier Messiaen. Paris: 1960, с. 72. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 64.

²⁹ Превод Георги Арнаудов – вж. Оливие Месиен в дати и творби. – В: в-к Култура, бр. 44, 2008. <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/15080> (посетен на 10.7.2020).

времето; VIII. *Възхвала на вечността на Исус*. Всички инструменти свирят в четири от частите – първа, втора, шеста и седма; трета част е за соло кларинет, четвърта – за трио (без пианото), пета – за виолончело и пиано, а последната, осма част, също е само за два инструмента – цигулка и пиано.

В първата част – *Кристална литургия* – солират птици, „*обкръжени от звуков пращец и сияйни трели, загубващи се във висините*“³⁰. Тази част изпълнява ролята на интродукция. Тук Месиен използва принципа на „цветния витраж“ (свързан с наименованието на частта), състоящ се от несинхронни наслагвания на мелодически, хармонически и ритмически педали (в пианото и виолончелото), различни необратими ритми (във виолончелото) и колористични обръщения на „акорда на доминантата“ (в пианото)³¹. В птичи стил (*comme un oiseau*), със „свободни, но еднотипно характерни интонации“³² „пеят“ цигулката и кларинетът, което според композитора също е „вид педал“³³.

Втората и седмата (предпоследна) част, посветени на възвестяващия ангел, рамкират драматургичната линия и имат общ тематизъм. В четвъртата част (*Интермедия*) се подготвя основната тема на шеста част (*Танц на яростта...*), като отделни елементи от тази тема се появяват и в седма част (*Вихър от небесни дъги...*). Друга линия на родствен тематизъм – лайтмотивната формула на кларинета – свързва втора, трета, четвърта и седма част. Трябва да бъде отбелязана и връзката между пета и осма част, които по същество са медитации – двете „Възхвали“³⁴: много бавни темпа, сроден инструментален ансамбъл, остинатна фактура (с ритмически еднотипен акордов съпровод), обща тоналност – E dur³⁵.

Във втората част – *Вокализ за Ангела, който възвестява края на времето* – след кратко рязко въведение (включващо споменатия лайтмотив в кларинета) започва, в унисон на струнните, самият вокализ – „*в тихата каскада на оранжево-сини акорди, обкръжаващи със своя отдалечен камбанен звън мелопея, подобна на грегорианския хорал*“³⁶.

В третата част – *Бездната на птиците* – Месиен разказва за своята мистична трактовка на времето: „*Бездната е времето с неговите печали, с*

³⁰ Messiaen, Olivier. *Quatuor pour la Fin du Temps: partition. Préface*. Paris: Leduc, 1942. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 67.

³¹ Вж. тези похвати, посочени конкретно в нотен пример в: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 68–69.

³² Пак там, с. 70.

³³ Messiaen, Olivier. *Technique...*, с. 19. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 70.

³⁴ Музиката им е написана много по-рано – втория раздел на органовия *Диптих (Възхвала на Безсмъртието)* и фрагмент от *Празник на прекрасните води* за секстет вълни на Мартено (*Възхвала на вечността*) – произведение, което не е свързано с теологична идея (вж.: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 71–72). Този факт също е интересен по отношение на „католическия музикален език“ на квартета.

³⁵ В любовта Си Бог ни е предопределил „за да бъде хвалена славата на Неговата благодат, с която Той ни е облагодетелствал“ (Ефесяни 1:6) – този цитат от ап. Павел е епиграфът към трета част на „Рождество Господне“, която е в същата тоналност (вж.: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 71).

³⁶ Messiaen, Olivier. *Quatuor pour la Fin du Temps: partition. Préface*. Paris: Leduc, 1942. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 72.

неговите горести“³⁷. Но тази бездна вече не е само времето, но и екстатичната птича песен. Обаче в неземното си измерение то остава само островчета в кларинетния монолог (трикратното повторение на тона e^2 с голямо крешендо от *ppp* до *ffff*).

В шестата част, *Танц на яростта – за седемте тръби*, „четири инструмента в унисон изобразяват гонгове и тръби (шестте първи тръби на Апокалипсиса, след които следват различни катастрофи)“³⁷. Усещането за разрушителност е постигнато чрез ритмическия процес, чрез разрушаването на метрума, „заменен от абсолютно свободни, независими ритмически фрази“³⁸. Месиен говори за втори смисъл на заглавието на квартета – край на музикалното време, основано върху равномерната метрична пулсация на класическата музика³⁹. По този повод Екимовски отбелязва, че „теологичната есхатология е породила музикална есхатология“⁴⁰.

Седмата част – *Вихър от небесни дъги за Ангела, възвестяващ края на Времето*, – чиято форма авторът определя като „вариации върху първата тема, разделени от развитието на втората“⁴¹, е драматургичната и тематична кулминация в целия квартет. Тук са използвани елементи от втората и от предишната, шеста част (*Вокализ... и Танц на яростта...*), които също се изпълняват от целия инструментален състав.

Последната, осма част – *Възхвала на безсмъртието на Иисус*, – не притежава традиционната финална функция – в нея, освен че участват само цигулката и пианото, не се утвърждава основната идея на творбата. Както стана дума, тази част е една медитация; в края музиката „се стопява, разтваря се, отивайки в „неземните висини“ на високите регистри на инструментите“⁴², въплъщавайки, според Месиен, „възнасянето на човека към Бога, на детето Божие към Отца, към обожественото творение“⁴³.

5.

От втората половина на 40-те години на ХХ век интересът на Месиен се насочва към програмност, свързана с извъневропейските култури. Вокалният цикъл за сопран и пиано *Ярави, песен за любовта и смъртта* (1945) пресъздава средновековна перуанска любовна балада. Цикълът е по собствени стихове (обичайно за вокалната музика на Месиен⁴⁴), в които композиторът въвежда ономотопея (четвърта част – *Дунду чил*) и думи на езика кечуа (също

³⁷ Messiaen, Olivier. *Quatuor...* Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 74.

³⁸ Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 75.

³⁹ Goléa, Antoine. *Rencontres...*, p. 64–65.

⁴⁰ Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 75.

⁴¹ Messiaen, Olivier. *Technique...*, p. 35–36. Вж. структурно-тематичния анализ на частта в: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 76.

⁴² Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 78.

⁴³ Messiaen, Olivier. *Quatuor...* Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 78.

⁴⁴ Тук трябва да се споменат и циклите *Поэми за Ми* (1936), *Песни за земята и небето* (1938).

и санскрит), откъдето идва и самото заглавие *Harawi* със значение на любовна песен, приключваща със смъртта на влюбените⁴⁵. Свързан с Перу, както отбелязва авторът, е също мелодическият стил и текстът на Пет песнопения за 12 смесени гласове (1949)⁴⁶. Тези произведения са част от Месиеновата „Тристанова“ трилогия, където централно място заема „*химнът на абсолютната любов*“ *Турангалила-симфония* за пиано, вълни на Мартено⁴⁷ и оркестър (1946–1948). За нея авторът казва: „*Турангалила* може да се характеризира с едно определение. Това е „*Тристан и Изолда*“. Но в индийски вариант“⁴⁸.

Името на симфонията идва от санскрит и за него Месиен разяснява: „*Лила* означава буквално – игра, но игра в смисъла на божественото въздействие на космоса, игра на сътворяване, игра на разрушаване и възстановяване, игра на живот и смърт; *лила* означава също и любов. *Туранга* е бягащото време, бягащо в галоп на кон, това е течащото време, течащо като песъчинки в пясъчен часовник; *туранга* е движението, ритъмът. *Турангалила* означава едновременно: песен на любовта, химн на радостта, времето, движението, ритъма, живота и смъртта.“⁴⁹

Симфонията е в 10 части и продължава около час и 15 минути: I. *Интродукция*; II., IV. *Песен за любовта*; III., VII., IX. *Турангалила*; V. *Радостта на кръвта на звездите*; VI. *Градина на съня на любовта*, VIII. *Развитие на любовта*; X. *Финал*. Частите могат да се разпределят в три групи: четирите части (II, IV, VI и VIII), свързани с любовта – основния аспект на „лила“, – са обединени и тематично; в трите части „Турангалила“ (III, VII, IX) „лила“ е в другото си значение – „играта на живот и смърт“, в „Турангалила 2“ (ч. VII) Месиен припомня „двойния ужас от поклащащото се махало под формата на нож, постепенно приближаващ се към сърцето на затворника, и същевременно от постепенното свиване на стените от разтопено желязо“⁵⁰ от разказа на Едгар Алън По „Кладенецът и махалото“. Частите *Радостта на кръвта на звездите* и *Финал* (V и X) въплъщават „туранга“ – „бягащо време“, „движение и ритъм“, „химн на радостта“. Според Месиен „ослепителната, безмерна, свръхчовешка“ радост може да се трактува като следствие от *непреодолимата, всепроникваща, всепокоряваща*“ любов⁵¹. Първата част играе

⁴⁵ Вж. **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 139–140.

⁴⁶ Вж. **Johnson**, Robert. Messiaen. – London, 1975, p. 95.

⁴⁷ Вълни на Мартено (фр. *ondes Martenot*) е електронен инструмент, създаден през 1928 от инженера Морис Мартено и привлякъл с тембровото си разнообразие композитори като А. Онегер, Д. Мило, А. Жоливе. За него Месиен е писал *Две монодии в четвърттонове* (1938), *Музика за сцена „Едил“* (1942), дори произведение за секстет вълни на Мартено – *Празник на прекрасните води* (1937). Инструментът става традиционен за оркестровите произведения на композитора, като преди *Турангалила* е бил включен в *Три малки литургии на божественото присъствие* (1944).

⁴⁸ **Samuel**, Claude. Entretiens avec Olivier Messiaen. Disque, Vega с 35х240 bis. Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 137.

⁴⁹ **Messiaen**, Olivier. Turangalîla-Symphonie: disque. – RCA, SB 6761-2 [Annotation]. Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 148.

⁵⁰ **Messiaen**, Olivier. Turangalîla.... Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 149.

⁵¹ Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 149.

ролята на встъпление към цялата симфония, петата е финал на първата ѝ половина, а десетата – втори финал: на цялото произведение.

Основните свързващи фактори в огромната композиция, в която се преплитат представените три сфери, са общата кулминация (VIII. *Развитие на любовта*), тоналното единство (в основната тоналност Fis dur са написани II, VI, VIII и X част, а първият финал, V част, е в доминантовата тоналност Des dur), тематичното единство. Все пак обаче авторът е мислил за съкратени варианти, и то с промяна в реда на частите – дори е издал сюита от три от частите, наречена *Trois Tâlas*⁵².

Що се отнася до *тематизма* на симфонията, тя се крепи, както отбелязва Месиен, на четири циклични теми⁵³. Три от тях имат символично значение и формират смисловата концепция на произведението.

Първата тема, „темата на статуята“, притежава „тежката, застрашителна грубост, присъща на древните мексикански скулптури“, „ужасяващи и фатални“⁵⁴, тя е изложена във *ff* в тромбони и ниски духови инструменти. Втората тема, „темата на цветето“ – „нежна орхидея, красива гладиола, гъвкава поветица...“, – винаги се изпълнява в *pp* от „ласкави кларинети“ като „два срещаци се погледа“⁵⁵. Тази тема присъства в I, IV и VIII част.

Третата тема, „темата на любовта“, обединява интонационно първите две и е най-важната в симфонията, като в различните части се появява в различни интонационни варианти – оркестрацията обаче е идентична (почти винаги унисон на цигулките и вълните на Мартено), както и фактурата, тоналната основа, бавните темпа. Тази тема, освен основна за четирите части, свързани с любовта (II, IV, VI, VIII), присъства и във финала.

„Акордовата тема“ (както в *Двадесет съзерцания...*) е четвъртата циклична тема, която по-скоро е „материал за разнообразни звукови фонове“, пише авторът. Този немелодически тематизъм, или, както го определя Екимовски, „нетематичен“ материал, има съществена функция в трите части *Турангалила*, където другите теми почти не се използват⁵⁶.

Що се отнася до *ритмиката*, Месиен използва познатите от *Техника на моя музикален език* похвати – ритми с добавена трайност, необратими ритми, ритмически педали и канони – в оригинален вид, изменени („умалени и увеличени ритми“, обръщение) и в различни комбинации; има обаче и нови похвати – ритмически редици (*tâlas*), хроматични ритмически серии и „ритмически персонажи“⁵⁷.

⁵² Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 150.

⁵³ Вж. бел. 4.

⁵⁴ Messiaen, Olivier. Turangalîla... Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 150.

⁵⁵ Messiaen, Olivier. Turangalîla... Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 150.

⁵⁶ Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 152–153.

⁵⁷ Пак там, с. 153–154.

Ритмическата редица (*tâla*) е последователност от три-четири индийски ритми, като някои от редиците се срещат по няколко пъти в симфонията и дори в следващи произведения (редицата от *Песен за любовта 2*, ч. IV). Редиците могат да бъдат модифицирани и наслагвани (втори раздел на Интродукцията или ц. 4 на *Градина на съня на любовта*, ч. VI).

Хроматичната ритмическа серия е последователност от увеличавани или намалявани трайности на принципа на ритмическата прогресия. Този похват, използван за пръв път в *Двадесет съзерцания...* (ч. XVIII), в *Турангалила* е усложнен чрез разпределение на трайностите между различни инструменти и едновременното им наслагване в обща структура на ритмическа прогресия – например в ц. 2 на *Турангалила 2*, VII ч., това са три инструмента (триъгълник, дървено блокче, турски чинел), като към тях е добавен етаж от още три (маракаси, китайски чинел, голям барабан), възпроизвеждащи обратими форми на същите ритми⁵⁸:

Trgl.	15	13	3	4	/	15	13	. . .	
W.-bl.	12	14	1	2	7	8	16	/	12 14 . . .
Pte Cymb. turque	5	6	9	11	10	/	5	6	
.....									
Maracas	4	3	13	15	/	4	. . .		
Cymb. chin.	16	8	7	2	1	14	12/16	. . .	
Gr. caisse	10	11	9	6	5	/	10	. . .	

„Ритмическите персонажи“ – вариант на ритмическата прогресия, съчетаващ в контрапункт увеличени и умалени ритми и ритмическо остинато – според думите на автора са „три ритмически групи: първата представлява постоянно нарастващи трайности – това е атакуващият персонаж; втората съдържа постоянно съкращаващи се трайности – това е атакуваният персонаж; третата остава с неизменни трайности – това е неподвижният персонаж“⁵⁹. Този похват, открит от Месиен в *Пролетно тайнство* от Стравински, е много често употребяван в симфонията – например в *Турангалила 1* (ч. III), ц. 6⁶⁰.

Трябва да се отбележи, че след като се запознава с трактата от XIII в. Шарнгадева, във всеки индийски ритъм Месиен вижда конкретен символ: например *рагавардхана* като „разрастване на любовта“ (*рага* в смисъла на „любов“, *вардхана* – „разрастване“) – това обяснява и широката употреба на *рагавардхани* в Месиеновата „симфония на любовта“⁶¹. Описаната ритмическа технология се усложнява все повече в следващите произведения на Месиен –

⁵⁸ Схемата е цитирана по Екимовский, Виктор. Оливье Месиен..., с. 155. Числата обозначават броя на съдържащите се във всяка трайност шестнадесетини.

⁵⁹ Samuel, Claude. Entretiens..., с. 72. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Месиен..., с. 155.

⁶⁰ Екимовский, Виктор. Оливье Месиен..., с. 155.

⁶¹ Johnson, Robert. Messiaen..., p. 44; Samuel, Claude. Entretiens..., p. 85.

Кантейоджя и *Четири ритмически етюда* за пиано, *Органова книга* и особено *Хронохромия* за оркестър.

Както е обичайно за Месиен, *развитието* се основава най-вече на принципите на повторността и вариантността. Една тематична формула може да бъде повторена много пъти дори неизменно – както в *Радостта на кръвта на звездите* (ч. V), където се повтарят отделни построения или цели раздели. Повторността може да бъде нещо като „моноразвитие“⁶² (VI част, *Градина на съня на любовта*, е построена изцяло на „темата на любовта“) или да е основана върху различни теми (VIII част, *Развитие на любовта* – повторения на фрагменти от цикличните теми в оригинал, варирани или проведени секвентно). При това Месиен не избягва традиционните структурни закономерности и разполага кулминациите в точките на златното сечение⁶³.

Друг принцип на развитие в симфонията е т.нар. от Екимовски „интеграция“ на музикалния материал, която може да бъде хоризонтална и вертикална, т.е. последователна и едновременна, или двата вида да бъдат съчетани⁶⁴. Пример за хоризонтална интеграция е Интродукцията, в чийто среден дял има „пет диференцирано пулсиращи пласта“, всеки със „собствена ритмическа, темброва, времева характеристика“, „разложени в последователно съчленение“⁶⁵; а пример за вертикална интеграция е *Песен на любовта 2* – като става дума не за обичайното за европейската музика на XIX и XX в. наслагване на фрагменти от различни теми, а за „съвместяване на цели фактурни комплекси“⁶⁶ – похват особено типичен за Месиеновата техника на фактурно развитие.

Що се отнася до *оркестрацията* на симфонията⁶⁷, съставът е троен с увеличена тромпетна група, със соло пиано, много ударни и вълни на Мартено. От една страна, Месиен подхожда много диференцирано към тембъра – сола, чисти групи, постоянни темброви комплекси. („Берлиоз [...] пръв е открил, че солото на английския рог е соло на английски рог и на никакъв друг инструмент“⁶⁸.) Тембровата драматургия е водещ фактор на развитието: например темата в *Турангалила 3* е изложена в соло кларинет, като всяка фраза завършва с тритонусова мелодическа каденца в камбани; по-нататък при повторенията на темата в клавишните инструменти (на фона на петгласен пласт от ритмически редици при ударните) каденците в камбаните се запазват; в репризата във варираната тема в дървени духови камбаните

⁶² Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 156.

⁶³ Пак там, с. 156.

⁶⁴ Пак там, с. 157.

⁶⁵ Пак там, с. 158; вж. схемата на предната страница.

⁶⁶ Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 158; вж. схемата.

⁶⁷ Преди да започне работа над „Турангалила“, Месиен над 10 години (след 1933 – създаването на „Възнесение“) не е писал самостоятелни оркестрови произведения.

⁶⁸ Samuel, Claude. Entretiens..., p. 54. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 161.

изпълняват същата функция⁶⁹. В *Развитие на любовта* множеството повторения на кратки мелодически формули биха могли да бъдат много еднообразни, но чрез тембровата работа музиката придобива динамично развиващ се характер. Устойчивите комбинации на тембровата фактура създават, както при Вагнер, лайттембри на цикличните теми, за което стана дума във връзка с тематизма. Много често Месиен ползва и *Klangfarbenmelodie*⁷⁰.

От друга страна, оркестрацията е свързана с колористичната и декоративната функция на тембъра – имитиране на гамелан (отново връзка с Дебюси), „оркестър в оркестъра, с характерното звучене на звънки ударни и клавишни, с богат обертонов спектър – в централния раздел на *Интродукция*“, „пищно темброво многоцветие, формиращо се от самостоятелните мелодически линии на едва ли не всеки инструмент“⁷¹. Към това трябва да се прибавят и многобройните сола на английския рог, баскларинета, корнета, вълните на Мартено, рядко употребявани ударни (турски и китайски чинел, баски и провансалски тамбурин, темпълблок)⁷²; дивизите на струнните (солиране на четиринайсет цигулки, по думите на автора⁷³); поемане от инструментите на нетрадиционни функции; „изобилието на почти сонористични *tutti*“⁷⁴. Особено интересен пример е *Турангалила 2* (напр. ц. 1), където в крайните регистри хроматично противоположно се движат тромбоните и тубата (от голяма октава нагоре) и вълните на Мартено (от четвърта надолу), докато в средните регистри всяка шестнайсетина комплементарно се изпълнява от различен инструмент с диференцирано отношение към динамиката. Друг колористичен похват е вариантното дублиране на няколко инструмента от различни групи (например в централния епизод на *Интродукция*).

За цялостното значение на „Тристановата“ трилогия на Месиен ще се позова на изводите, направени от Екимовски. По отношение на музикалния език на Месиен в нея той обобщава: *„Методът на смесване на образните сфери, намерен в триптиха, след това става главен конструктивен метод на творчеството и обяснява генезиса на образно-стиловия синтез на бъдещите достижения на композитора – Седем хайку, „От каньоните към*

⁶⁹ Вж. подробно разяснение и схема на тази част в: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 161–162.

⁷⁰ Вж. **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 162.

⁷¹ **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 165.

⁷² Във филма „Кристална литургия, Оливие Месиен“ композиторият отбелязва: „Мисля, че съм един от първите, които са се обърнали към вибратона, ксилофона и маримбата като солови инструменти. Също съм от първите, обърнали специално внимание на металните ударни инструменти с дълги отзвучавания, такива като камбаните, гонга и там-тама. Защото те, благодарение на поразителните си свойства, за мен са [...] възлъщение на тайните, мечтите, които ние търсим навсякъде – и особено в музиката.“ По отношение на рядко употребяваните инструменти обръщам внимание на доста по-късната творба на Месиен *От каньоните към звездите...* (1974), в която той се обръща и към шумови инструменти – геофон и еолифон; тъкмо тук съставът на оркестъра е най-нетрадиционният за Месиеновите произведения.

⁷³ **Samuel**, Claude. Entretiens... Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 165.

⁷⁴ **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 165.

звездите...“, където религиозните и екзотичните мотиви, „птичата естетика“ и космогоничните идеи, ритмическите образи и цвето-звуковите асоциации са равноправни“⁷⁵. Изследователят също така достига и до извода, че „мелодическото начало, господстващо по-рано, постепенно отстъпва водещата си роля на ритмическото („Хронохромия“); хармоническият език е с ясно изразена акордова структура и стереотипни формули – автономни сонорни комплекси („И очаквам възкресението на мъртвите“)⁷⁶.

6.

Във връзка с интереса на Месиен към източните култури трябва да се отбележат клавирните пиеси *Кантейоджая* (1949) и *Островите на огъня I и II* (1950). *Островите на огъня*, които влизат като първа и четвърта пиеса в *Четири ритмически етюда* (1950), са посветени на Папуа Нова Гвинея (*dédiée à la Papouasie*). В тях са използвани *jâtis* (древни индийски мелодически формули) – *naishâdi, ândhri, nandayantî*⁷⁷. Тези произведения, както и *Меса за Петдесетница* за орган (1950) и *Органова книга* (1951), са и крайни експерименти по отношение на ритмиката и на сериалната техника: въвеждат се карнатски индийски ритми (*Carnatic tâlas*⁷⁸ – *Кантейоджая*), принципи от гръцката метрика (*Островът на огъня I, Меса за Петдесетница*); „дисоциация, копулация и пермутация“⁷⁹ (*Островът на огъня II, Меса за Петдесетница, Органова книга*). Тук трябва да се обърне внимание на втория етюд – *Modes de valeurs et d'intensité*, в който, както обяснява Месиен, „е използвана система от 36 тона, 24 трайности, 12 вида артикулации и 7 динамически нюанса“ и „пиесата изцяло е написана в тази система“⁸⁰ (за сравнение – трайностите в *Островът на огъня II* са 12). Звуковисочинната редица е съставена от три 12-тонови редици, като всеки тон има своя определена трайност, динамически нюанс и щрих – това е различно от тоталния сериализъм на Булез, където редиците действат самостоятелно, без съвпадения – например в *Структури I* (1952)⁸¹. (Впрочем първото произведение на Булез с тази техника – *Полифония X* – е написано година по-късно от Месиеновите етюди.) По-нататък Месиен не се стреми към сериална организация на всички музикални параметри и процеси, а използва само

⁷⁵ Пак там, с. 169.

⁷⁶ Пак там.

⁷⁷ Вж. сравнителни нотни примери на *jâtis naishâdi* и „Островът на огъня I“ в: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 170.

⁷⁸ Ритми от южните провинции на Индия, за разлика от *deçî-tâlas* – от северните (**Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 174).

⁷⁹ Има се предвид разлагането на елементи на някаква ритмическа формула, присъединяването към нея на някаква ритмическа единица и разместването на ритмическите трайности (вж.: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 172).

⁸⁰ **Мессиан**, Оливье. Четири ритмически етюда: ноты. Ленинград, 1974, с. 7. Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 182.

⁸¹ Подробен анализ на творбата вж. в: **Когоутек**, Цтирад. Техника композиции в музике XX века. Москва, 1976, с. 167–176.

отделни елементи от сериалната техника с оглед на определена художествена задача.

Към експерименталните произведения трябва да прибавим и „*Timbres-durées*“ (1952), единствената композиция на Месиен в областта на конкретната музика („когато направих едно конкретно произведение – то се оказа много слабо“⁸²), написано четири години след първия такъв пример – *Cinq études de bruits* от Пиер Шефер.

Техническите открития на Месиен от произведенията му в периода 1949 – 1952, без да се оформят в стройна система (както изложените в *Техника на моя музикален език* – 1944), изиграват важна роля за творби като *Хронохромия* за оркестър (1960); *Седем хайку* – японски ескизи за соло пиано, соло ксилофон и маримба, 2 кларинета, тромпет и малък оркестър (1962); *Цветовете на Небесния град* за соло пиано, духов оркестър и ударни (1963), *И очаквам възкресението на мъртвите* (*Et exspecto resurrectionem mortuorum*) за дървени и медни духови и метални ударни (1964)⁸³. Някои от имената на тези произведения говорят и за по-голяма конкретизация на цветността в музиката на композитора⁸⁴, а в *И очаквам възкресението...* е използвана и сонористика (от началото на 60-те са и първите сонористични композиции на Пендерецки). Трябва също така да се отбележи, че Месиен за пръв път употребява и похвати, много близки до алеаториката, няколко години преди първите алеаторни произведения на Щокхаузен (*Klavierstück XI*, 1957) и Булез (Трета соната, 1957⁸⁵–1958) – в *Пробуждането на птиците* за соло пиано и оркестър, 1953 (и после по-радикално в *Хронохромия*, 1960).

7.

Важна линия в творчеството на Месиен очертават неговите „птичи“ произведения от 50-те години на ХХ век. Разбира се, елементи от птиче пеене композиторът използва и в предишни композиции: в *Квартет за края на времето*, в част I – черния дрозд и славея (цигулка и кларинет), в част III – *Бездната на птиците*; в *Образи на Амин* за две пиана (1943), част V – *Амин на ангелите, светците, песента на птиците*; в *Двадесет съзерцания на Младенеца Исус* (1944), осмата пиеса – *Погледът на висините* (в предговора Месиен назовава осем птици, на чието пеене се позовава); в *Ярави* (1945) – каденците на пианото във втората песен; в симфония *Турангалила* (1946–1948) – недиференцирано хорovo птиче пеене; в *Островът на огъня I* (1950); в *Меса*

⁸² Samuel, Claude. *Entretiens...*, с. 211. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 185.

⁸³ Тези четири произведения са пределно концентрирани – средно продължават по около 20 минути.

⁸⁴ Месиен не е имал „тази чудесна болест“ синестезията, но е виждал „цветове, съответстващи на звучностите“ – „музикални цветове, които не трябва да се бъркат с живописните“: „Ако се опитаме да ги пресъздадем на платно, навярно ще се получи нещо ужасно.“ Вж.: Мессиаен, Оливье. [Монологи]..., с. 72–73. За конкретните цветове при Месиен, отговарящи на ладовете, тоналностите и акордите, виж подробно в: Austbø, Håkon. *Visualizing Visions: The Significance of Messiaen's Colours* <https://www.musicandpractice.org/2016/03/07/test-2/> (посетен на 10.7.2020).

⁸⁵ Това е и годината, в която Булез в дармщатския си доклад „Алеа“ обяснява техниката, наречена *алеаторика*.

за *Петдесетница* (1950), част IV – *Птици и извори*; в *Органова книга* (1951), част IV – *Пеенето на птиците*. През 50-те години на XX век обаче Месиен пише едно след друго произведения, изцяло посветени на птици: пиесата *Черният дрозд* за флейта и пиано (1951), *Пробуждането на птиците* за соло пиано и оркестър (1953), *Екзотични птици* за соло пиано, малък оркестър от духови, ксилофон, гlockenspiel и ударни (1956), огромния клавирен цикъл *Каталог на птиците* (1958); може да се добави и доста по-късната пиеса за пиано *Градинското коприварче* (*La Fauvette des jardins*, 1970).

Месиен не е първият композитор, който обръща внимание на птиците (трябва да споменем френските композитори Жанкен, Купрен, Дакен, Рамо, Дандрие; Равел – *Тъжни птици*), но според него „композиторите са забравили за птиците“ и дори Купрен, ако се съди по *Влюбеният славей*, както изглежда, никога не е слушал истинско пеене на славей⁸⁶.

Първите си записи на птици Месиен прави още на 14 години⁸⁷; по-нататък записва, често съпровождан от професионални орнитолози, птичето пеене в различни области на Франция, както и в много други европейски и неевропейски държави. Резултатът – над 350 имена на птици в произведенията му, на чиито изпълнители авторът също препоръчва разходки сред природата рано сутрин и вслушване в „живи примери за подражание“⁸⁸. Считайки, че пеенето на всяка птица има своя индивидуална звукова характеристика, Месиен е привлечен от повторността на едни и същи мелодически формули, фрагментарното разчленяване на мелодическите фрази, променливата и гъвкава ритмика, разнообразието на динамически нюанси, мелизматиката⁸⁹. В *Техниката* той отбелязва, че „едновременното пеене на няколко птици ражда превъзходно съчетание от смесени ритмически педали“, а възхищавайки се специално на мелодическата линия в песента на черните дроздове, която „превъзхожда въображението на човешката фантазия“, той е убеден, че „макар това да бъде смешно, робско подражание на природата, аз се подготвям да създам [...] мелодии с птичи характер, които ще бъдат изменено копиране и неточно възпроизвеждане на трелите на нашите малки слуги на духовната радост“⁹⁰. И още: „Птиците винаги пеят в даден лад, казвал Месиен, те не познават интервала октава. Техните мелодични линии често предизвикват мисли за грегорианското пеене. Ритмите им са изначално комплексни и вариабилни, но винаги съвършено прецизни и ясни...“⁹¹.

⁸⁶ Samuel, Claude. Entretiens..., p. 117. Цит по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 186–187.

⁸⁷ Екимовский, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 187.

⁸⁸ Messiaen, Olivier. Réveil des oiseaux: partition. Note. Paris: Durand, 1955.

⁸⁹ Екимовский, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 191.

⁹⁰ Messiaen, Olivier. Technique..., p. 27.

⁹¹ Оливие Месиен – от него и за него. – В: в-к Култура, бр. 44, 2008. <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/15081> (посетен на 10.7.2020)

„Много искам да изчезна зад птиците“⁹², казва Месиен по повод на *Пробуждането на птиците*, където е използван само птичи материал – там „няма нищо, освен пеене на птици: всичко е чуто в гората и абсолютно истинско“⁹³. Композиторът дори се е надявал слушателят лесно да разпознава различните птици: „Това е черният дрозд! Това е пойният дрозд! Това е славеят! – също така, както, слушайки класическа музика, вие казвате: Това е Моцарт! Това е Дебюси! Това е Берлиоз!“⁹⁴. Във връзка с „абсолютно истинското“ искам да отбележа и изразената от автора необходимост от „транспозиция за човешкия слух“, когато птичето пеене – „много високо и в много малки интервали“, често четвърттонови – се предава от „инструменти с по-малко високи регистри, често една-две октави по-ниско, и с по-големи интервали“⁹⁵; и още – в резултат от контрапунктичното обединяване „се получава не истината, а някакво **уподобяване на истината**“⁹⁶.

В подробната програма в партитурата са посочени 38 френски птици (чиито имена са изложени на пет езика), които се „пробуждат“ във времето от полунощ до обяд⁹⁷. Фактурата е изплетена от множество малки птичи мотиви и фрази, като пеенето на всяка птица има собствена ритмика, мелодическа линия и структура; „Всеки вид птица има своя естетика и стил, но преди всичко – свои специфични тембри“⁹⁸. Съотношението между оркестровите групи е стандартно (за разлика от други, по-късни произведения, като *Седем хайку* и *И очаквам възкресението...*), но заради високото птиче пеене преобладаващо звучат инструменти с висока теситура (почти цялата партитура е написана на виолинов ключ и често се срещат знаци за октавово пренасяне с една или две октави нагоре). Понякога фактурата е плътна – дървените духови и клавишните в централния дял, на които контрапунктират струнните *divisi* (включително до 20 партии). В партитурата, при встъпването на всеки инструмент, е написано името на съответната птица, а често са дадени и наподобяващи пеенето на птицата фонетични съчетания, „помагащи на музикантите да намерят необходимата атака и желания характер на звучене“⁹⁹.

Формата на произведението, следвайки програмата, на пръв поглед изглежда импровизационна, но както отбелязва Екимовски, „структурната „спонтанност“ се оказва ловко конструирана илюзия“ – „произведението [...] въплъщава много стройна архитектурнична концентричност“¹⁰⁰, макар и

⁹² Пак там.

⁹³ Messiaen, Olivier. Réveil... Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 191.

⁹⁴ Samuel, Claude. Entretiens..., с. 99. Цит. по: Екимовский, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 193.

⁹⁵ Мессиаен, Оливье. [Монологи]..., с. 71.

⁹⁶ Пак там, 72.

⁹⁷ Messiaen, Olivier. Réveil...

⁹⁸ Мессиаен, Оливье. [Монологи]..., с. 72.

⁹⁹ Messiaen, Olivier. Réveil...

¹⁰⁰ Екимовский, Виктор. Оливье Мессиаен..., с. 197; вж. схемата на следващата страница.

завоалирана от шестте каденци на пианото. Изложението на музикалния материал обикновено представлява възпроизвеждане на гласа на някоя птица от един инструмент или в унисон на два еднородни, като понякога всеки тон на мелодията е подкрепен от акордов комплекс¹⁰¹. Едно от най-интересните фактурни нововъведения на Месиен е т.нар. от него „ефект на резонанса“, чиято същност е в това, че към основния мелодически глас се добавят допълнителни тонове, създаващи впечатление за обертонове по подобие на органовите микстури. След разработването на основните елементи на фактурата Месиен ги обединява полифонично, стигайки до над 30 различни партии, като композиционната техника, „основана върху постоянно повторение на отделни елементи от музикалната тъкан (с различни интервали на встъпление) или на тяхното комбиниране или вариантност, се приближава към алеаторната, особено в централния раздел“¹⁰². Тази техника е свързана със замисъла – птиците не пеят ансамблово, а всяка е заета със своята импровизация. Все пак тук свободата не е пълна, докато например в VI част на *Хронохромия* (1960) – „Епод“ – 18-гласният птичи контрапункт е напълно свободен (въпреки написания размер)¹⁰³.

Докато в *Пробуждане...* Месиен си служи с пеенето само на френски птици, то произведението *Екзотични птици* (за соло пиано, малък оркестър от духови, ксилофон, гlockenspiel и ударни – 1956), както казва авторът, „е построено от пеенето на птиците на Индия, Китай, Средна Азия, както и на Северна и Южна Америка“¹⁰⁴ (между другото една от чертите на обединението „Млада Франция“, в което е участвал Месиен, е била изследване на малко познатата култура и природа на Азия, Океания, Южна Америка¹⁰⁵), а Седем хайку ще бъде на „японски птичи език“¹⁰⁶). В смесването на птичи гласове от различни страни той вече не може да се стреми към такава „достоверност“, тук освен това е използван и „нептичи“ материал – ударни в индийски ритми, гръцка метрика; а в клавирния *Каталог на птиците* (1958), където „във всяка пиеса има герой от някоя френска провинция, който е обкръжен от гласовете на свои съседи, пеещи с него в контрапункт“¹⁰⁷, вече е разработена, както пише Екимовски, „сложна система на съотношения между птичето пеене и „нептичия“ музикален материал“¹⁰⁸ – като стилът на нептичия материал е основан на систематизираните в „Техниката“ ладове с ограничени транспозиции и ритми с допълнителни трайности плюс по-късно използваните серийни елементи.

¹⁰¹ Пак там, с. 198.

¹⁰² Пак там, с. 199.

¹⁰³ Пак там.

¹⁰⁴ Месиен, Оливье. [Монологи]..., с. 72.

¹⁰⁵ Екимовский, Виктор. Оливье Месиен..., с. 206.

¹⁰⁶ Пак там, с. 229.

¹⁰⁷ Месиен, Оливье. [Монологи]..., с. 70.

¹⁰⁸ Екимовский, Виктор. Оливье Месиен..., с. 208.

Така „повторната ритмика на птичето пеене се противопоставя на дългите редици на ритмите от Шарнгадева; кратките [...] птичи възгласи – на широките мелодически педали; фрагментарната [...] структура на техния език – на свързаните акордови линии от „пълзящи“ 12-тонови комплекси“¹⁰⁹.

По отношение на „Екзотични птици“ трябва да се отбележат цветните паралели в музиката, свързани с оперението на различните птици: оранжевия дрозд Шами във валдхорна, червената танагра – във флейта, смесване на птици в различни цветове в *tutti*. Цветното чуване на композитора продължава и в *Каталога* (където ладовете се асоциират с определени цветове), *Хронохромия* (1960), *Цветовете на Небесния град* (1963). А петчастната творба *И очаквам възкресението на мъртвите* (1964), която е построена изцяло върху повторенията на една тема в различни оркестрови групи, като всеки неин тон „е съпроводен от нови съзвучия подобно на нова разцветка“, според автора е „близка до идеята за витража“¹¹⁰ (припомням за принципа на витража в квартета).

Искам също да спомена птиците и стремежа на Месиен към „правдоподобие“ в контекста на една късна религиозна творба – *Книга на Светото причастие* за орган (1985). За нея Месиен казва: „Стремейки се да съм точен, исках да изразя не само тайнствата от живота на Христос, но и това, което го е обкръжавало: пейзажи, които е можел да види, птици, които е можел да чуе. [...] Затова посетих местността между Масада и Мъртво море. Там слушах тези типични за региона птици, които вече са съществували по времето на Христос и които той трябва да е слушал. Стараех се да внеса в музиката всичко това заради правдоподобие“¹¹¹.

8.

След четирите писани в началото на 60-те години на ХХ век пределно концентрирани творби (*Хронохромия*, *Седем хайку*, *Цветовете на Небесния град*, *И очаквам възкресението на мъртвите*) Месиен се връща към огромните форми и пише почти само такива до края на живота си (с изключение на клавирната пиеса *Градинското коприварче* от 1970, чието времетраене е „само“ половин час, и *Concert à quatre* за флейта, обой, виолончело, пиано и оркестър от 1991 г. с продължителност около 25 минути): *Преображението на нашия Господ Иисус Христос* за смесен хор, 7 солиращи инструмента и оркестър (1969)¹¹², *Медитации за мистерията на Св. Троица* –

¹⁰⁹ Пак там, с. 219.

¹¹⁰ Месиен, Оливье. [Монологи]..., с. 73.

¹¹¹ Пак там, с. 73.

¹¹² Това произведение има концепцията на оратория, основаваща се на точния текст на една от главите на евангелието, при това на официален църковен език. Произведението се състои от два големи раздела (септенарии) с еднакъв брой части – седем – и с аналогична структура. В тази концепция са привлечени, разбира се, птичи песни, индийски ритми, цветни видения. Вж. Екимовский, Виктор. Оливье Месиен..., с. 253, 260.

9 медитации за орган (1969), *От каньоните към звездите...* за соло пиано, валдхорна, ксилоримба, гlockеншпил и оркестър (1974)¹¹³, *Св. Франциск от Асизи* – опера в 3 действия и 8 картини (1983)¹¹⁴, *Книга на Светото причастие* за орган (1985), *Сияния от отвъдното* – симфония за много голям оркестър в 11 части (1991).

От изброените творби ще се спра накратко на *Медитации за мистерията на Св. Троица* за орган (1969). В тази композиция Месиен се насочва към средновековната схоластика – обект на деветте му медитации са теологичните идеи на св. Тома от Аквино, които композитора предава с помощта на т.нар. от него „комуникабелен език“: „*Не желая да имитирам кабалистиката, която търси скрито значение в буквите на думата или в номерацията на тези букви, опитам се за обновяването на мисленето си да намеря комуникабелен музикален език*“¹¹⁵. За основа на този език, вдъхновен от древноегипетските йероглифи¹¹⁶, е взета латинската азбука, като първите осем букви отговарят на приетите обозначения на тоновете, а към останалите букви Месиен прикрепя други тонове, всеки със свои неизменни характеристики – регистър и трайност (както във втория ритмически етюд, *Modes de valeurs et d'intensité*):



*Le langage communicable*¹¹⁷

¹¹³ По думите на автора това е „*религиозно, геологическо, астрономическо, цветомузикално*“ произведение; мястото на действие е Северна Америка, каньон Брайс – вж. **Messiaen**, Olivier. *Des Canyons aux Étoiles: partition [Programme]*. – Paris: Leduc, 1978.

¹¹⁴ Месиен избира точно св. Франциск, защото „*сред всички светци той единствен има най-голямо сходство с Христос*“, но и поради лични причини – „*той е разговарял с птиците, а аз съм орнитолог*“; „*ако пожелаете, той е мой събрат и приятел*“. На упреците към Месиен, че св. Франциск е бил много беден, а композитора е ползвал твърде наситена оркестрация, сложни ритми, комбинирани със сложни цветови комплекси, той отговаря: „*Св. Франциск е бил беден, напълно беден [...], но той е хранел – и това желая на всички вас – той е хранел детска възторженост. И е бил очарован от тази красота, която го е обкръжавала. Той е бил богат – със слънцето, звездите, цветовете; богат с птиците, морето, дърветата – всичко, което е било около него. А това е огромно богатство.*“ – **Мессиан**, Оливье. [Монологи]..., с. 75.

¹¹⁵ **Messiaen**, Olivier. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité: partition [Préface]*. Paris: Leduc, 1973, p. 3. Цит. по: **Екимовский**, Виктор. Оливье Мессиан..., с. 261.

¹¹⁶ Вж. **Johnson**, Robert. *Messiaen...*, p. 173–175.

¹¹⁷ **Messiaen**, Olivier. *Méditations...*, p. 4.

От тази музикална азбука Месиен съставя думи; кратки мелодически фрази обозначават формите на глаголите *être* (съм) и *avoir* (имам), една широко разгърнатата фраза означава Dieu – Бог. Този език не е използван в четните части. Самите части нямат заглавия – само са номерирани, – но „всяка от тях е предхождана от литературна медитация – четенето на коментарите пред някои части заема едва ли не толкова време, колкото самата музика“¹¹⁸. Освен накратко описаното нововъведение на Месиен, тези медитации са изградени от музикален материал, вече усвоен в творчеството на композитора – грегорианският хорал, индийските ритми, птичето пеене, ладовете с ограничени транспозиции и т.н.

9.

Любимите похвати на Месиен остават неизменни от 30-те години до края на живота му¹¹⁹: употребявайки експериментално най-различни нови техники, след това той не ги репродуцира безкрайно, а ги вплита в системата си, описана в *Техника на моя музикален език*. По същия начин интересите му към неевропейските култури, към тяхната философия, към съответните особености на традиционната музика не нарушават неговото католическо изповедание. Любимите Месиенови структури, подобно на неговото религиозно благоговение, остават непоклатими и безусловни. И макар религиозните му произведения, дори когато носят названия на собствено литургични жанрове (меса, интроитус, литургия), да не са собствено литургични, т.е. да не са композирани с предназначение за конкретни църковни служби, те изявяват *личното му религиозно и музикално преживяване*¹²⁰ в една „иманентна литургичност“¹²¹ и в едно обогрено в цветовете „очарование на невъзможностите“.

¹¹⁸ Пак там, с. 261.

¹¹⁹ Искам да спомена една много явна връзка: *Concert à quatre* (1991), чиято втора част е транскрипция на *Вокализ* за висок глас и пиано (1935). Стои въпросът дали тази непрограмна музика не съдържа религиозни конотации въз основа на употребените похвати – така, както в инструменталната барокова музика се откриват символите от словесните послания на кантатно-ораториалната.

¹²⁰ Въпросът за изявата на личната религиозност на композиторите в религиозните им произведения през модерната епоха е разгледан в: **Цветанова, Петя**. Реквиемът: жанров образец и исторически образи. София, Издателство на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2020.

¹²¹ Понятието е на Илия Граматиков. Вж. раздела „Иманентната литургичност. Исторически поуки“ в: **Граматиков, Илия**. Пасионът през втората половина на ХХ век: композиторски решения на литургичния жанр. София: Издателство на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2019, с. 93–97.