

Раздел I

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

В.Д. Андреева,

*Преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова
Старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ*

К.О. Слубских,

Студентка Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова

О. МЕССИАН «ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

В статье рассматриваются принципы трактовки вариационной формы французским композитором Оливье Мессианом. На примере анализа «Темы с вариациями для скрипки и фортепиано» авторы делают выводы о гибком сочетании традиционного и новаторского в данном произведении и особом значении вариационной формы для творчества композитора зрелого и позднего периодов. В статье авторы также отмечают характерные черты, созданной О. Мессианом техники композиции, основанной на новой трактовке тональности и системе симметричных ладов.

Ключевые слова: О. Мессиаан, вариации, композиционные техники, симметричные лады, хроматическая тональность.

«Тема с вариациями» для скрипки и фортепиано, созданная Оливье Мессианом в 1932 году, стала первым сочинением камерно-инструментального жанра в его творчестве. Свое новое произведение композитор преподнес в качестве свадебного подарка талантливой скрипачке Клэр (Луизе) Дельбос. Премьера состоялась на концерте «Cercle Musical de Paris» 22 ноября 1932 г.

Журнал «Le Ménestrel» писал впоследствии о новом произведении так: «...Стремление к духовному миру – большое великодушие, но писать такую музыку не без риска» [1]. Другой журнал высоко оценил мастерство О. Мессиаана, отмечая, что его вариации «построены музыкантом, который тщательно изучал контрапункт и который знает, как найти интересные музыкальные идеи» [1]. Сам композитор придавал своему произведению особое значение. В письме к другу и бывшему однокласснику Жану Лангле, приглашая его прийти на концерт, О. Мессиаан обратился с просьбой «восторженно поаплодировать и попытаться получить исполнение произведения на бис, так как это произведение – одно из моих лучших» [1].

В течение следующих лет К. Дельбос и О. Мессиаан несколько раз выступали с вариациями на различных концертах. Впервые они были опубликованы в 1934 г.

Время создания «Темы с вариациями» является одним из самых значимых в творчестве композитора: ведь именно в этот период определяется круг художественных интересов О. Мессиаана и особенности его музыкального языка. Из произведений, предшествующих вариациям, выделяются «Небесное причастие» для органа (1928) и прелюдии для фортепиано (1928). Именно в этих сочинениях композитор впервые использует симметричные лады, которые станут основой его творческого метода.

На становление О. Мессиаана как композитора оказала влияние музыка французских импрессионистов. Еще в девятилетнем возрасте среди своих любимых произведений О. Мессиаан называет «Эстампы» К. Дебюсси и «Ночной Гаспар» М. Равеля. Переломным моментом является знакомство с оперой «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, клавиш которой подарил ему педагог по гармонии Жан де Жибон.

Наиболее ярко влияние К. Дебюсси проявляется в «12 прелюдиях» для фортепиано. Композитор сам признавал схожесть своих прелюдий с музыкой французского импрессиониста: «Я признаю, что названия здесь вполне дебюссистские... но музыка отличается от музыки Дебюсси использованием «ладов ограниченных транспозиций» [3, 21].

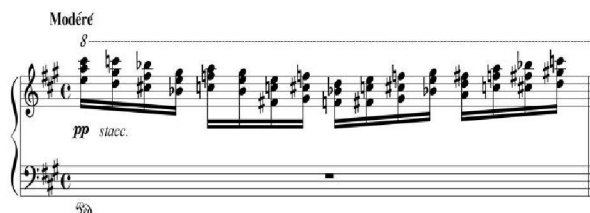
Влияние музыкального импрессионизма ощущается и в «Теме с вариациями». Так, например, первую вариацию можно сравнить с его прелюдией №5 «Бесплотные звуки сна», а также с прелюдией №10 «Паруса» из «12 прелюдий» (1910) Клода Дебюсси. Это схожесть присутствует в интонационных ходах, фактурном рисунке и музыкальных средствах выразительности импрессионистической направленности (пример 1).

Пример 1

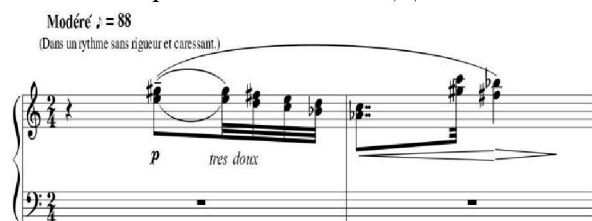
1-я вариация О. Мессиана



Прелюдия №5 О. Мессиана



Прелюдия № 10 К. Дебюсси



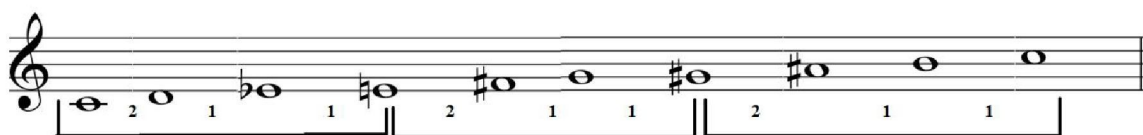
Полифоническая техника, которую О. Мессиаан продемонстрировал в своем вариационном цикле, восходит к традициям И.С. Баха: stretta, вертикально-подвижной контрапункт как основа полифонического варьирования, остиантность, выполняющая формообразующую функцию. Виртуозно владея полифоническими приемами, Мессиаан сочетает их со своей техникой симметричных ладов.

«Тема с вариациями» создавалась в то время, когда в творчестве О. Мессиаан прочное место начинает занимать религиозная тематика. Но в этом сочинении раскрывается особый проникновенный дар композитора – лирика, которую можно сравнить с романтическими традициями прошлого века.

Тема соответствует жанру строгих вариаций. Написана она в простой двухчастной репризной форме: 1-я часть – простой, неквадратный, повторного строения период; 2-я часть содержит в себе середину, более экспрессивную по характеру, чем 1-я часть, и репризу.

Тема изложена в гомофонно-гармонической фактуре, обладает лирико-романтическим характером. Основной темы, так же как и вариаций, является симметричный третий лад в первой транспозиции (пример 2).

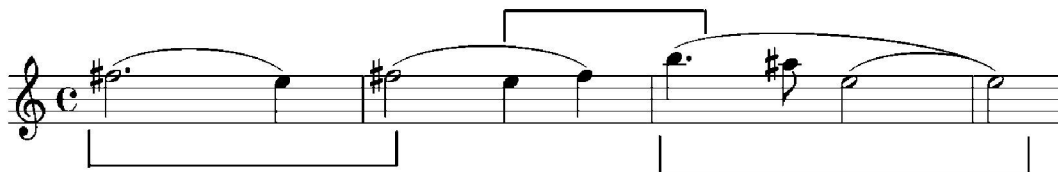
Пример 2



В своей книге «Техника моего музыкального языка» О. Мессиаан проводит тщательный анализ темы «Вариаций» как образец песенной строфы [4, 48–49]. Большое внимание уделяет мелодическим и ритмическим вариантам развития фрагментов, как он их сам определяет, из «антецедента»¹ в среднем разделе и репризе. Именно работа с мотивами станет основой и для вариаций.

Особое значение приобретают начальные два мотива темы: 1-й – с интонацией большой секунды и 2-й с характерной интонацией томления – нисходящая увеличенная кварта, которую О. Мессиаан включил как в изложение мелодии, так и в построение вертикали (пример 3) [4].

Пример 3



¹ «Антецедент» в переводе с латинского означает «предшествующее».

В «Вариациях» композитор гибко сочетает признаки строгих и свободных вариаций, которые встречаются, например, в творчестве И. Брамса [5, 146].

Сохраняя простую двухчастную репризную форму темы в 1, 2, 3 и 5-й вариациях, О. Мессиа́н придерживается традиций строгих вариаций. Но, изменяя масштабы ее разделов, композитор обращается к особенностям свободных вариаций (таблица).

Таблица

Масштабы разделов форм темы и вариаций

	Тема	I вариация	II вариация	III вариация	IV вариация	V вариация
I часть	7+7 тактов	7+7 тактов	6 тактов	5 + 5 тактов 1т. связки	2 т вст. 6+4 такта 6+8 тактов	7+7 тактов
Середина	6 тактов	6 тактов	6 тактов	10 тактов	25 тактов (перехода к 5-й вариации)	6 тактов
Реприза	7 тактов + 1 такт доп.	7+ 3 такта доп.	10 тактов + 4 такта доп.	5 тактов + 4 такта доп.	Без репризы	7 тактов + 3 такта расширения 8 т. доп.

Наиболее приближена по форме к теме **первая вариация**, отличающаяся расширением дополнения на два такта.

В мелодии сохраняются опорные точки и основные гармонии, характерные для темы (пример 4).

Пример 4

В гармоническом развитии и формообразовании вариаций большую роль играют педальные группы. В своей книге «Техника моего музыкального языка» О. Мессиа́н следующим образом определяет основные свойства педальной группы: «повторяющаяся фигура, чуждая другой фигуре, расположенной над или под ней; каждая из этих фигур будет иметь свой собственный ритм, свою мелодию, свою гармонию» [4, 86]. В первой вариации такой педальной группой является однотактовое изложение мотива в верхнем пласте в партии фортепиано в первом разделе во втором предложении и репризе (пример 5).

Пример 5

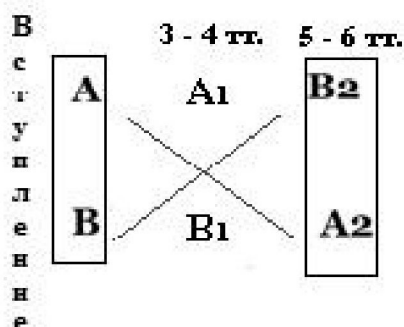
Второй уровень оstinатности начального раздела образует синкопированный ритмический оборот, подчеркивающий, в отличие от темы, новые жанровые признаки танца.

В тематическом материале **второй вариации** объединились сжатые ритмически 1-й и 2-й мотивы темы. Напряжение непрерывной ритмической пульсации восьмыми, передающееся из голоса в голос, организуется полифоническими приемами изложения (пример 6).

Пример 6

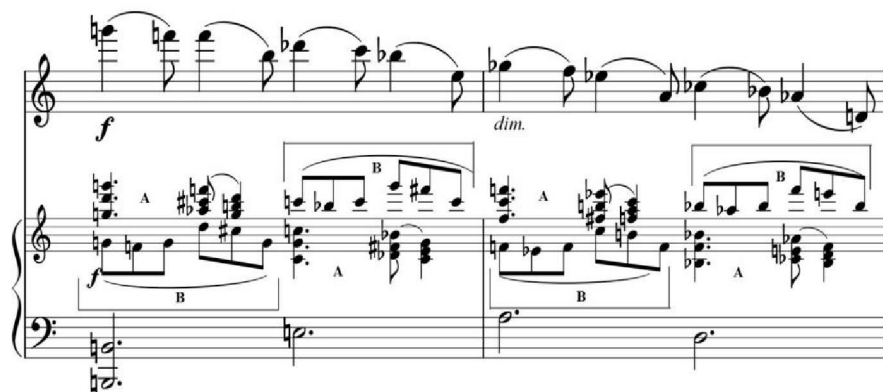


В первом разделе используется октавный вертикально-подвижной контрапункт на материале двухтактового вступления: А – первый мотив, В – преобразованный ритмически второй мотив темы, которые дают производное соединение в 5–6 тт. партии скрипки и басового голоса в партии фортепиано (схема).



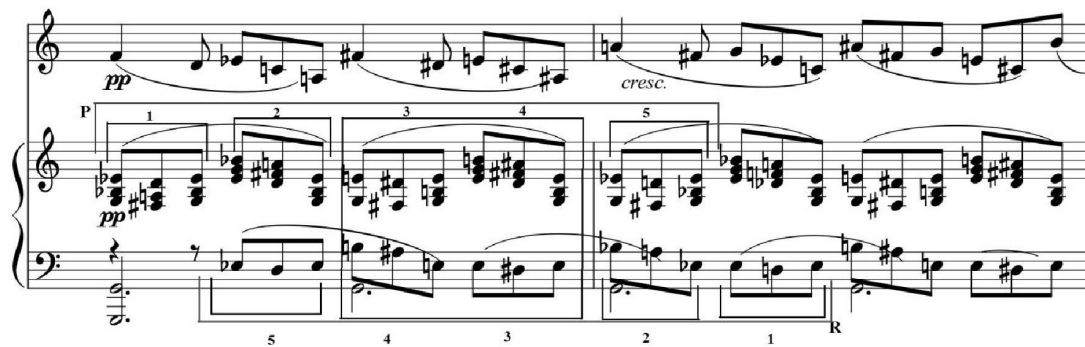
В среднем разделе развитие основано на канонической секвенции с показателем октавного контрапункта (пример 7).

Пример 7



Секвенцию сменяет канон у фортепиано на органном пункте с перестановкой элементов в ракоходе, которые также образуют парные первоначальные и производные соединения в центре (пример 8). Их также можно классифицировать как педальные (т.е. повторяющиеся) группы.

Пример 8



Реприза начинается со стретты на основном мотиве с порядком вступления в партии скрипки, затем у фортепиано в интервал октава (пример 9).

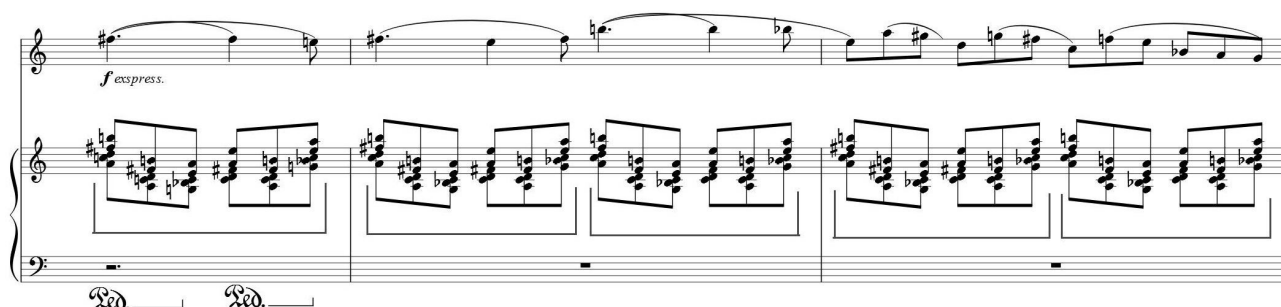
Пример 9



Повторение стретты с октавным смещением вниз образует расширение в репризе.

В конце раздела композитор проводит начальный мотив темы в партии скрипки, которую сопровождает новая педальная группа (пример 10).

Пример 10



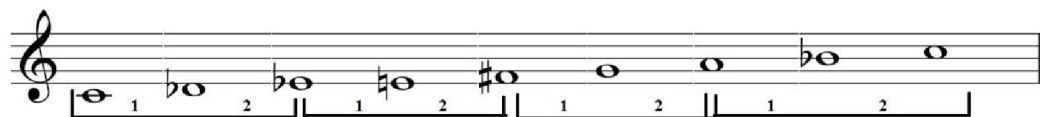
Третья вариация отличается от предшествующих вариаций более свободной трактовкой темы и формы. Неквадратная структура начального периода темы с семитактовыми предложениями в размере 4/4 трансформировалась в период с иной структурой из пятитактовых предложений с причудливой сменой размеров – 2/4, 5/8, 2/4, 3/4. Повторяемость ритмических рисунков темы сменила прихотливость ритмических группировок и их сочетание в партии скрипки и фортепиано.

В третьей вариации композитор к определению темпа *modéré* (умеренно) вводит обозначение характера музыки – *avec éclat* (с фр. – ярко). Секундовая интонация первого мотива темы образует кружащиеся обороты *circulatio*; второй мотив в первом предложении ритмически расширяется, украшенный трелью, во втором – ритмически сжимается, сближаясь с первым мотивом.

Фееричность образа отражается и на ладовой основе вариации. Выдержанность третьего симметричного лада в теме и первых двух вариациях сменяется вторым ладом во всех трех транспозициях в середине второй части (пример 11).

Пример 11

Второй лад



Нотные примеры транспозиции



Особое значение имеет предпоследняя, **четвертая вариация**. Развитие в среднем разделе масштабами превосходит все аналогичные разделы в предшествующих вариациях и направлено на подготовку генеральной кульминации цикла – патетическому возвращению темы в последней, пятой вариации. Отсутствие репризы в четвертой вариации компенсируется вступлением темы в пятой, которая становится одновременно репризой для предшествующей вариации.

В первом разделе четвертой вариации изложение идет в трех направлениях. В партии скрипки происходит восстановление фрагментов темы с использованием ритмического уменьшения и увеличения на одну восьмую (пример 12).

Пример 12



В партии фортепиано – педальная двухтактовая группа, содержащая симметричную гармоническую последовательность с противоположным расходящимся движением голосов (пример 13).

Пример 13



Замыкающее каждое предложение периода нисходящее движение catabasis по полутонам выходит за рамки симметричного лада (пример 14).

Пример 14



На протяжении всей вариации в партии фортепиано сохраняется оstinatная пульсация триолями.

В четвертой вариации композитор придерживается квадратной структуры масштабно-тематических структур и только к концу среднего развивающего раздела переходит на неквадратную:

2 т. – вступление, 2 т. + 2 т. + 2 т. + 4 т. (catabasis) – 1-е предложение;

2 т. + 2 т. + 2 т. + 8 т. (catabasis) – 2-е предложение;

серединный развивающий раздел – 2 т. + 2 т. + 2 т. + 1 т., затем – 3 т. + 3 т. + 4 т. + 3 т. + 5 т.

В последней, **пятой вариации** композитор проводит в полном объеме тему у скрипки, выводя ее на новый содержательный уровень: трепетная лирическая тема обрела черты гимна. Приподнятое, восторженное звучание подчеркнуто высоким регистром (октавой выше, чем собственно изложение темы) солирующего инструмента, аккордовой пульсацией у фортепиано.

Новые качества характеризуют гармоническую вертикаль. Так, например, первые четыре такта темы у скрипки сопровождают мажорные квартсекстаккорды, что отличает её от гармонизации темы в начале цикла (пример 15).

Пример 15



Расширение в репризе после повтора основных семи тактов и дополнение выполняют одновременно функцию коды всего произведения, в которой постепенно патетика сменяется лирическим проникновенным «произношением» затухающей секундовой интонации.

«Тема с вариациями» имеет особое значение для О. Мессиана, который переживал в период ее создания душевный подъем. В этом произведении, опираясь на традиции предшествующих эпох, композитор гармонично сочетает их со своими новаторскими устремлениями. Так как в дальнейшем для ансамбля скрипки и фортепиано будет создана только «Фантазия» (1933), вариационный цикл станет неповторимым в творческом наследии среди камерно-инструментальных произведений.

Литература

1. <http://www.linnrecords.com/>
2. <http://en.wikipedia.org/>
3. Екимовский В. Оливье Мессиаан. М.: СК, 1987
4. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет, 1994.
5. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб., 1999.

Vera D. Andreeva. Tomsk College of Music

e-mail: dmitriewna.vera@yandex.ru

Kira O. Slubsky. Tomsk College of Music

e-mail: ms.slubskih@list.ru

O. MESSIAEN. THEME AND VARIATIONS FOR VIOLIN AND PIANO

Key words: O. Messiaen, variations, compositional techniques, symmetric frets, chromatic tonality.

The article deals with the principles of interpretation of the variational form by the French composer Olivier Messiaen. Based on the analysis of "Themes with Variations for Violin and Piano", the authors draw conclusions about the flexible combination of the traditional and innovative in this work and the special meaning of the variation form for the creativity of the composer of the mature and late periods. In the article the authors also note the characteristic features of the technique of composition created by O. Messiaen, based on a new interpretation of the tonality and a system of symmetrical frets.

References

1. *Ekimovsky V.* Olivier Messiaen. M.: SPb, 1987;
2. *Messiaen O.* The Technique of My Musical Language. M., 1994.
3. *Kholopova V.* Forms of musical works. SPb, 1999.