

Музыка XX века

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-20-34



Морис Оанá (1913–1992): К 110-летию со дня рождения



Левон Оганесович Акопян

*Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия,*

levonh451@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5246-4697>

Аннотация: Цель статьи — представить читателю творчество выдающегося французского композитора испанского происхождения Мориса Оанá. Его музыка пользовалась во Франции значительным признанием, его партитуры продолжают исполняться и записываться, но литература о нем небогата, в наших широтах изредка звучат главным образом произведения для гитары, составляющие далеко не самый значительный сегмент его многожанрового наследия. Между тем, обзревая французский музыкальный пейзаж второй половины XX века, мы приходим к выводу, что творчество Оана явилось одной из его самых впечатляющих, ярких, этически и эстетически привлекательных достопримечательностей. В статье даются сжатые характеристики нескольких ключевых произведений Оана; проиллюстрированные нотными примерами, они позволяют составить представление о его своеобразном стиле.

Ключевые слова: Морис Оанá, французская музыка второй половины XX века, испанская музыка, температура по третьим частям тона, монодия, архаика, экзотика, ритуал

Для цитирования: Акопян Л. О. Морис Оана (1913–1992): К 110-летию со дня рождения // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 20–34. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-20-34

Music of the XX century

Original article

Maurice Ohana (1913–1992): To the 110th anniversary of his birth

Levon H. Hakobian

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia,
levonh451@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5246-4697>

Abstract: The purpose of this article is to present to the reader the oeuvre of Maurice Ohana — an outstanding French composer of Spanish origin. His music enjoyed considerable recognition in France during his lifetime, his works continue to be performed and recorded, but the literature on him is rather scarce; in our country mainly his pieces for guitar are heard from time to time, which constitute but a minor part of his rich and varied output. Meanwhile, surveying the French musical landscape of the second half of the 20th century, we come to a conclusion that Ohana's art was one of its most impressive, vivid, ethically and aesthetically attractive highlights. The article provides concise descriptions of several among Ohana's key works with some music examples that might give some insight into his highly original style.

Keywords: Maurice Ohana, French music of the second half of the 20th century, Spanish music, third-tone temperament, monody, archaics, exoticism, ritual

For citation: Hakobian L. Maurice Ohana (1913–1992): To the 110th anniversary of his birth. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):20–34. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-20-34

Французская музыка второй половины XX века — это, как принято считать, прежде всего Оливье Мессиа́н и его главный ученик Пьер Буле́з, смолоду прославившийся не только как бескомпромиссный «авангардист», но и как агрессивный полемист: в начале 1950-х годов он объявил современных композиторов, не осознавших необходимости серийной техники, «бесполезными»¹, а позднее припечатал почти всю (за исключением Мессиа́на) французскую музыку времен своей молодости ярлыком «непригодный для экспорта фольклор»². Хотя со временем позиции Буле́за смягчились, его исключительное влияние на музыку и музыкальную жизнь Франции не могло не привести к тому, что творчество некоторых значительных французских композиторов далеко не

¹ Цит. по: [1, 149].

² Цит. по: [4, 113].

консервативной ориентации, само по себе, казалось бы, вполне «экспортбельное», но не связанное с серийной техникой и эстетически не близкое ни Мессияну, ни Булезу, осталось в тени достижений этих мастеров и их последователей. Между тем при иных обстоятельствах оно, по-видимому, могло бы прочно утвердиться в золотом фонде музыкальной культуры своей страны. Одним из таких композиторов был Морис Оанá (Ohana).

Оана родился 12 июня 1913 года в Касабланке в смешанной сефардско-испанской семье³. От отца, уроженца Гибралтара, он унаследовал британское подданство (гражданином Франции он стал только в 1976 году); его первыми языками были испанский и английский. В 1932 году будущий композитор переехал в Париж, где помимо игры на фортепиано обучался основам архитектуры. В 1936–1939 годах концертировал как пианист во Франции и в сопредельных странах. Параллельно посещал занятия в парижском учебном заведении *Schola cantorum*, где его педагогом по композиции был Даниэль-Лезюр (1908–2002) — член основанного в 1935 году композиторского объединения «Молодая Франция», в которое входили также Мессиян и Андре Жоливе. В 1940–1944 годах Оана воевал под знаменами британской армии; в качестве офицера разведки был командирован в Кению, где имел возможность познакомиться с местным музыкальным фольклором и оценить его сходство по некоторым параметрам с ритмически сложной, богатой перкуссионными эффектами андалусийской музыкой. В 1944 году продолжил учебу в римской Академии Санта-Чечилия у одного из ведущих композиторов Италии и, что в данном случае немаловажно, «франкофила» Альфредо Казеллы (1883–1947). Во время пребывания в Италии познакомился со знаменитым французским писателем Андре Жидом (1869–1951) и сблизился с ним на почве общей любви к Шопену и к испанской музыке; консультировал Жида при подготовке отдельного издания его популярных «Заметок о Шопене».

В 1946 году Оана вернулся в Париж, где вскоре дебютировал как автор вокальной, театральной и инструментальной музыки. К тому времени у него сформировалась упорная идиосинкразия к австро-немецкой музыкальной культуре и, как следствие, к додекафонии и сериализму как ее порождениям; в более позднем интервью он назвал их «бесплодными академическими <...> системами, разрушительными для музыки, — они отнимают у искусства элемент риска»⁴. В 1947 году Оана основал группу «Зодиак» — сообщество независимых композиторов, разделявших его антисериалистские взгляды; группа организовала несколько концертов и самораспустилась в 1950 году, композиторское творчество остальных ее членов не оставило заметного следа в истории⁵.

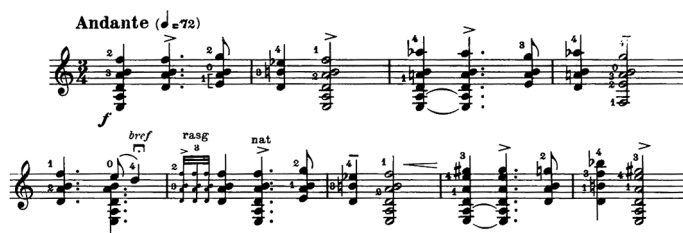
³ Основные факты биографии композитора изложены по: [6].

⁴ Цит. по: [5, 70].

⁵ Вместе с тем двое из представителей группы «Зодиак», Станислав Скровачевский (1923–2017) и Серхио де Кастро (1922–2012), впоследствии прославились: первый, ученик Нади Буланже, как дирижер, второй — как живописец и витражист.

Широкую известность принесло Оана его первое крупное произведение — сорокаминутная оратория для баритона, чтеца, женского хора и оркестра *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* («Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу», 1950) на стихи Федерико Гарсиа Лорки, посвященные памяти погибшего в 1934 году знаменитого матадора. Музыка оратории продолжает традиции Мануэля де Фальи, в ней заметен элемент стилизованного андалусийского грудного пения (*cante jondo*). Испанские мотивы присутствуют и в ряде более поздних опусов Оана. Испанские корни композитора проявляются в его особом пристрастии к гитаре, а также к клавишину — инструменту мастеров испанского «золотого века». В гитарной и клавишной версиях существует его, по-видимому, самое широко исполняемое произведение — пятиминутная пьеса *Tiento* («Тьенто», 1957). Заглавие указывает на распространенный в испанской барочной музыке тип сольной полифонической композиции, часто из нескольких разделов, а основная тема представляет собой вариант знаменитой «Фолии», модернизированный (снабженный более острой гармонизацией) по сравнению с ее воплощениями у Корелли, Листа и Рахманинова, — пример 1. Масштабный образец того же умеренно модернизированного *españolismo* — концерт для гитары с оркестром *Trois graphiques* («Три гравюры», 1950–1957), вдохновленный работами Гойи.

Пример 1. М. Оана. Тьенто, начало

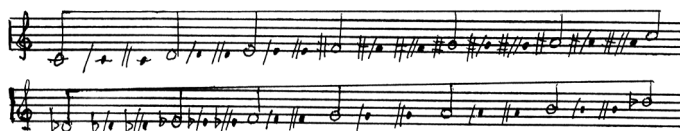


В иных опусах того же периода Оана апеллирует к еще более давним образцам испанской традиции. Особенно примечателен шестичастный цикл *Cantigas* («Песнопения», 1953–1954) для дисканта и меццо-сопрано соло, смешанного хора, духовых, ударных и фортепиано на тексты испанских авторов XIII–XVI веков, посвященные Рождеству. Самый известный из этих авторов — король Кастилии и Леона Альфонс X Мудрый (XIII век), поэт и музыкант, назвавший себя «трубадуром Девы Марии». Материал «Песнопений» частично основан на монодиях из составленного под наблюдением короля собрания *Cantigas de Santa María*; в их мелодическом строе запечатлено многообразие влияний (арабских, еврейских, латинских, провансальских, византийских), испытанных испанской культурой в период крестовых походов. Манера работы Оана с архаическим материалом допускает аналогию с подходом Стравинского: ритмические и гармонические обострения и подчеркнута сухая, резкая инструментовка с развернутыми партиями ударных служат, пользуясь известным термином Виктора Шкловского, «остранению» архаического по природе основного мате-

риала, демонстрируя его сквозь современную оптику, высвечивая новые грани и при этом сохраняя присущую ему ауру особой одухотворенности.

Ориентация на монодию, архаику, экзотику и ритуал — свойство значительной части творчества Оана. Сам композитор объявил опорой на монодию своим важнейшим композиционным принципом: «Моя музыка монодична, а то, что добавлено — не более чем след или тень <...> будь то аккордовые ряды или звуковые массы, в своей основе это все равно монодия»⁶ (из интервью 1984 года). При этом утолщенная монодия в виде «аккордовых рядов» и «звуковых масс» организована с импрессионистской заботой о богатстве и изысканности гармонического колорита. Стремление к обогащению и диверсификации гармонической палитры привело к тому, что с начала 1960-х Оана стал пользоваться темперацией по третьим частям тона. Такая темперация по существу производна от целотоновой шкалы с той лишь разницей, что каждый тон здесь делится не на две, а на три части; схема темперации по Оана показана в примере 2. Две трети (12 из 18) тонов шкалы, темперированной по третьим частям тона, оказываются чуть в стороне от привычной хроматической колеи, что сообщает музыке, выдержанной в этой системе, неопределенно-экзотический оттенок. Для ее воспроизведения Оана разработал микрохроматическую (настроенную по третьим частям тона) цитру, а также инструкции по исполнению интервалов меньше полутона на десятиструнной гитаре, введенной в употребление интерпретатором его музыки, знаменитым испанским виртуозом Нарсисо Йепесом (1927–1997).

Пример 2. Схема темперации по третьим частям тона в музыке М. Оана



Темперация по третьим частям тона используется Оана, как правило, в сопоставлении или контрапункте с обычной равномерной темперацией, часто также со звучанием ансамбля ударных. Важнейшие особенности зрелого письма Оана сконцентрированы в цикле *Tombeau de Claude Debussy* («Гробница Клода Дебюсси», 1962), положившем начало новому, самому продуктивному периоду его творчества. Созданный к столетию со дня рождения Дебюсси, цикл предназначен для сопрано (без слов или, скорее, со словами на выдуманном, несуществующем языке), микрохроматической цитры, фортепиано и оркестра с одинарным составом духовых (без низкой меди), челестой, секстетом ударных и камерным составом струнных. Семь частей цикла, общей продолжительностью около получаса, носят названия, в которых могут угадываться отсылки к некоторым опусам Дебюсси, но также к поэзии Гарсиа Лорки и к каким-то другим прототипам, не поддающимся точной иденти-

⁶ Цит. по: [7, 165–166].

кации: 1. *Hommage* («Приношение»); 2. *Soleils* («Солнца»); 3. *Ballade de la Grande Guerre* («Баллада о Великой Войне»); 4. *Autres Soleils* («Другие Солнца»); 5. *Miroir endormi* («Спящее Зеркало»); 6. *Rose des Vents et de la Pluie* («Роза Ветров и Дождя»); 7. *Envoi* («Посвящение»). В партитуре использовано несколько мотивов из произведений Дебюсси, но они настолько глубоко интегрированы в авторскую ткань, что не распознаются без подсказок и не воспринимаются как цитаты (слабый намек на «Марсельезу» в третьей части прочитывается как таковой только в свете заглавия этой части).

Определенное представление о том, как могут выглядеть фундаментальная монодия и соединение микрохроматики и хроматики по Оана, дают первые страницы партитуры, показанные в примере 3. Вначале это хорал богато резонирующих созвучий, слегка подкрашенных микрохроматизмами в партии цитры, в котором при желании можно услышать отдаленное эхо не столько Дебюсси, сколько «Хорала» Стравинского памяти Дебюсси (1920). Затем из него вычленяется соло цитры; по ходу первой части микрохроматические пассажи поручаются также флейте и сопрано, тогда как остальные инструменты остаются в рамках обычной хроматики.

Пример 3. М. Оана. «Гробница Клода Дебюсси», часть 1

The image displays a page from a musical score for Maurice Ouna's 'Hommage'. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and vocal soloists. The notation is complex, featuring microchromatic passages and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into two main sections, with the first section starting with a 'Lent.' (Lento) tempo marking. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings, as well as some text in French, such as 'Hommage', 'Lent. 24/64', 'pp', 'mf', 'clair', 'souple, sans rigueur', 'il brévent, avec rapidité', 'suivre le solo', 'sans vibrer', 'Blas les Souds', 'Gloria Souds', and 'Souds'.

Конечно, фундаментальная монодия на протяжении цикла принимает и другие формы — так, заметную роль играют мелизматические пассажи фортепиано, которые иногда разрастаются до больших каденций, местами выказывающих некоторое сходство с «птичьими» каденциями Мессиана. Еще один характерный для Оана тип фундаментальной монодии — ритмически

активный, остигатный, часто наделенный квазиджазовым «драйвом» и также способный вызвать ассоциации с некоторыми страницами Стравинского; один из таких моментов — из предпоследней части — показан в примере 4.

Пример 4. М. Оана. «Гробница Клода Дебюсси», часть 6

The image displays two systems of a musical score for the piece 'Tomb of Claude Debussy' by M. Oana, Part 6. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Tuba (Tb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Tuba (Tb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sfz* (sforzando). The notation is dense, with many beamed notes and rests, creating a highly textured sound.

Гетерофония спорадически разрастается до масштабов почти беспорядочной звуковой массы, но на ее дальнем плане тем не менее ощущается присутствие ритмического стержня (не привожу примеры ввиду их громоздкости). Ударные в разнообразных сочетаниях могут не только играть роль «следа» или «тени» по

отношению к фундаментальной монодии, но и брать на себя функцию носителей основного материала. Примечателен показанный в примере 5 эпизод для квартета ксилофона, маримбы, гlockеншпиля и вибратона из той же предпоследней части, лишний раз свидетельствующий о том, что ансамбль высоких резонирующих ударных — важнейший компонент «саунда» новой французской музыки (Мессиа́н, Булез, Жан Барраке, Жильбер Ами, «спектралисты»).

Пример 5. М. Оана. «Гробница Клода Дебюсси», часть 6

The musical score is for a quartet of high-pitched resonant percussion instruments: Xylophone (X.), Marimba (MB), Glockenspiel (Gl.), and Vibraphone (Vib.). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'ff' and 'f'. The score is divided into three systems, with measures 1-8, 9-12, and 13-16. The key signature has one flat (B-flat).

Каждая часть «Гробницы...» складывается из нескольких разнородных по темпу, колориту, тематическому материалу сжатых эпизодов, а цикл в целом (где сопрано появляется только в частях 1, 4 и 7) можно представить как ряд своего рода инвенций, посвященных решению неких композиционно-поэтических задач, лишь косвенно, намеком обозначенных в заглавиях частей. Так, в построенной по респонсориальному принципу пятой части «Спящее зеркало», где «версеты» содержат микрохроматику, а в «респонсах» ее нет, слышится нечто вроде игры неточных, расплывчатых отражений.

Сходным образом построены многие другие крупные партитуры Оана. Одна из них — двадцатиминутные *Signes* («Знаки», 1965) для флейты, двух цитр, настроенных, соответственно, по четвертитонам и по третьим частям тона, фортепиано и ударных (четыре исполнителя), где в форме шести «инвенций»

воплощены шесть образов дерева или, лучше сказать, некоего мифологического Древа: *L'Arbre dans la nuit* («Дерево ночью»), *L'Arbre animé d'oiseaux* («Древо, одушевленное птицами»), *L'Arbre noyé de pluie* («Дерево, залитое дождем»), *L'Arbre prisonnier des fils de la Vierge*⁷ («Дерево, опутанное паутиной»), *L'Arbre battu par le vent* («Дерево, колеблемое ветром») и *L'Arbre brûlé par le soleil* («Дерево, сжигаемое солнцем»). В «Знаках» условно-экзотический элемент выражен отчетливее, чем в «Гробнице...», что, вероятно, обусловлено намеренной лишь в самых приблизительных терминах программой цикла, предопределившей специфический подбор тембров, более широкое и разнообразное использование микрохроматики и изобразительных штрихов.

Двадцатиминутный концерт для двух фортепиано, ударных (четыре исполнителя) и большого оркестра с дополнительными ударными и микрохроматической цитрой (1965–1966) носит название *Synaxis*, что можно перевести как «Собрание верующих» или как «Синагога» (от *συνάγω* — «собираю»). В заглавиях восьми составляющих его «инвенций» чередуются термины, имеющие отношение к средневековому церковному пению и к музыке в целом, и слова, допускающие самую разную трактовку: 1. *Diaphonie* («Диафония»); 2. *Tympanum* («Тимпан» — может указывать и на ударный инструмент, и на архитектурную деталь); 3. *Sibile* («Сивилла»[?]); 4. *Tropes* («Тропы»); 5. *Clameur* (буквально «воплъ» или «возглас»); 6. *Organum* («Органум»); 7. *Antiphonie* («Антифония»); 8. *Maya* («Майя» — отсылка к индийской или греческой мифологии, к празднику «майского дерева» или же к доколумбовой цивилизации?). И вновь каждая «инвенция» наделена собственной индивидуальностью с запоминающимися признаками, уникальными в рамках данного цикла. Тематические и мотивные конфигурации, инструментальные сочетания, типы фактуры, ритмические рисунки не повторяются, фрагментарность целого уравнивается единством музыкального языка и общей для всех частей неуловимо-экзотической атмосферой. Названия частей в разной степени загадочны и настраивают на разные ожидания. Иногда ожидания в какой-то мере сбываются — так, начальная «Диафония» открывается дуэтом фортепиано в относительно несложной квази-органальной фактуре, но с диссонирующими «теньями» вокруг преимущественно диатонической фундаментальной монодии (тем самым обыгрываются оба смысла термина «диафония»: диссонанс и органум) — пример 6; в «Тимпане» активизируется ансамбль ударных во главе с мембранофонами, обеспечивающий ритмический «драйв»; короткий эпизод *Clameur* может ассоциироваться с литургическими аккламациями (возгласениями); значительную часть «Антифонии» занимают переключки между ансамблями солистов и оркестровыми группами. Трудно сказать, действительно ли этот комплекс заглавий, включая слово *Synaxis* со всеми его коннотациями, указывает на некие духовные, литургические, культурно-исторические и прочие ре-

⁷ Идиоматическое выражение *fil de la Vierge* (букв. «нить Девы») — «паутина». Французско-русский фразеологический словарь. URL: 885.slovaronline.com

Подчеркнуто разношерстны по смыслу и заглавия частей, образующих двадцатиминутные *Chiffres* («Шифры», 1969) для клавесина и камерного оркестра смешанного состава: 1. *Contrepoints I & II — Déchant — Choral* («Контрапункты I и II — Дискант — Хорал»); 2. *Déflagrations I — Passacaille — Chaos d'accords* («Взрывы I — Пассакалья — Хаос аккордов»); 3. *Etoiles — Nuées* («Звезды — Тучи»); 4. *Colonnes — Volutes* («Колонны — Завитки»); 5. *Cadence — Echos — Rumeurs* («Каденция — Эхо — Шумы»). Здесь также заглавия частей в той или иной степени «расшифровывают» смысл контрастов и изобразительных эффектов (так, часть 4 основана на сопоставлении статичных «колонн» оркестра и виртуозных «завитков» клавесина). Что касается семнадцатиминутного оркестрового опуса *T'Harân-Ngô* (1974), то его условная программа обозначена в подзаголовке как «заклинание, созерцание, прославление первичных сил природы», каковые фигурируют в заглавиях ее четырех частей: 1. *Astres, Lumière et Nuit* («Звезды, Свет и Ночь»); 2. *Le Feu, la Terre* («Огонь, Земля»); 3. *Les Moissons et les Arbres* («Урожай и Деревья»); 4. *L'Air et l'Eau, le Silence et l'Absence* («Воздух и Вода, Тишина и Отсутствие»). По мнению Оана, изложенному в авторском предисловии к партитуре, окончание на «-ngô» характерно для названий танцев и музыкальных инструментов африканского происхождения, включая танго, фанданго и бонго. Экзотическое название и апелляция к первичным силам природы настраивают на соответствующую музыкальную стилистику, но в смысле «саунда» партитура *T'Harân-Ngô*, пожалуй, менее экзотична, чем многие другие произведения Оана: многокрасочная импрессионистская поэма со сравнительно отчетливо выраженной фундаментальной «большой линией» и генеральной кульминацией в предпоследней части (близ золотого сечения).

Тем же 1974 годом датирована музыка для театрализованного представления *Office des oracles* («Официй оракулов»/«Служба оракулов») для четырех женских голосов, двух смешанных хоров и инструментального ансамбля со словами на несуществующем языке и немногими текстами по-французски. Сорокаминутная партитура складывается из двенадцати частей. Их названия, если не считать «Альфы» в начале и «Омеги» в конце, ассоциируются с теми или иными формами гаданий и предсказаний, включая вещие сны, прогноз погоды, гадание по картам таро и по птицам, гороскопы. Согласно авторскому комментарию, всевозможные «оракулы» здесь отвечают на вопросы о судьбах музыкального искусства [7, 168], включая отношения между исполнителями и слушателями (оркестранты могут передвигаться по сцене и залу), между музыкантами-профессионалами и любителями (публика принимает участие в представлении), между музыкой и другими искусствами (танцем, пантомимой, сценографией) и т. п. Ответы «оракулов», естественно, очень разнообразны, иногда подчеркнуто несерьезны (таковы, в частности, алеаторический хоровой щебет «вещих птиц» из восьмой части и фрагменты из журнальных гороскопов, пропеваемые и зачитываемые по-французски в десятой части). Особенно весомым оказывается ответ дельфийской Пифии

(предпоследняя часть) — широко распетый экспрессивный вокализ низкого женского голоса в сопровождении флейты (привет авторам «Молотка без мастера» и «Солнца инков», а через них и автору «Лунного Пьеро») с эпизодическими возгласами хора; начало этого эпизода показано в примере 8. Аура «Пифии» распространяется на финал («Омега»), где к женскому голосу со- ло постепенно присоединяются другие голоса, завершая целое на умиротворенном *diminuendo*. Так самый главный из оракулов в своем итоговом прорицании апеллирует к монодическому (переходящему в гетерофонное) пению как к подлинной квинтэссенции музыки «на все времена».

Пример 8. М. Оана. «Официй оракулов», часть 11

Flûte: *autour de J = 50 librement*

Voix: *ppp* *un peu nasal, tenu avec reprise de souffle ad lib.* *mf* *• = 50 variable m. ord.*

Flûte: *mf* *suivez* *portez le son*

Voix: *ten.* *A* *Ho - A* *Thâ (guttural)* *Ho Ha Hé Ha Hé Tâ - Ha* *O - é. Ha - é*

Voix: *(dét.)* *Te* *O É A Tâ* *un peu nasal* *m. ord.* *répétez l'encadré ad lib. en accélérant* *5*

Flûte: *mp* *J = 46/50*

Voix: *7* *A o a o a* *TTA OROH* *DDA* *HA* *O DA HA A* *NO* *TaO NaO*

Flûte: *cédez //*

Voix: *cédez //* *animez un peu* *HaO* *TaO* *Kia* *ToA* *Ko A* *TTÔ* *TAHO* *TÉHO* *TAOA* *KAO* *TAOA*

Voix: *ff* *TO HÉ* *ou* *THA* *É HA* *O - ou* *TA KARA TA HA* *HO-A* *HA* *b. ferm.*

Voix: *glissez bouche fermée* *m. ord.* *p* *HA* *HO ou* *attaca*

Упомянем и другие значительные партитуры Оана, выполненные в форме циклов контрастных «инвенций» продолжительностью от 23 до 30 минут, с суггестивными, нередко причудливыми и загадочными заглавиями. *Lys de madrigaux* («Лилия мадригалов», 1975–1976) — для женского камерного хора, ударных (один исполнитель), фортепиано, органа или фисгармонии, микрохроматической и хроматической цитры — состоит из шести частей. Заглавия двух первых и трех последних, содержащих минимум семантически осмысленных слов, намекают на нечто античное («Калипсо», «Цирцея», «Парки», «Тропик Девы» и «Зеркало Сапфо»), тогда как третья часть, на английский текст самого Оана, названная *Star Mad Blues* («Безумный звездный блюз»[?]), действительно, основана на блюзовых гармониях. Заглавия тринадцати «инвенций», образующих оркестровую *Livre des prodiges* («Книгу чудес», 1979), отсылают к неким смутным, иногда устрашающим архаическим образам, ритуалам и видениям: *Clair de Terre* («Свет Земли»), *Cortège des Taureaux ailés* («Процессия крылатых быков»), *Immémorial* («Незапамятное»), *Hydre* («Гидра»), *Clé des Songes* («Ключ к снам»), снова «Свет Земли», *Soleil renversé* («Перевернутое солнце») и, после паузы, *Conjuration des Sorts* («Заключение Рока»), *Alecto* («Алекто»), *Son noir* («Черный звук»), *Jeu des masques* («Игра масок»), еще один «Свет Земли» и энигматическое *Koro-Ngô*. По-видимому, с согласия самого композитора или даже прямо с его слов эта партитура, наряду с *T'Harân-Ngô* (но, пожалуй, с большими основаниями), была названа «фактическим комментарием к “Весне священной” в отношении структуры [два больших раздела, 7+6 частей], характера музыки, содержательной основы и композиционной техники» [5, 74]. Отголоски «Весны священной» отчетливо слышатся как в статических, «импрессионистских» эпизодах «Книги чудес» (все три эпизода под названием «Свет Земли», «Незапамятное», «Ключ к снам»), так и в ритмически активных, динамичных фрагментах отдельных частей («Процессия крылатых быков», «Перевернутое солнце», «Черный звук», «Игра масок»...). Нечто от Стравинского есть и в последнем произведении Оана *Avoaha* (1990–1991) — двенадцатичастной стилизации языческого афро-кубинского боевого ритуала, инструментованной для состава, близко родственного «Свадебке»: хор, ударные (три исполнителя) и два фортепиано.

Оана суеверно избегал цифры тринадцать и фальсифицировал год своего рождения: 1914 вместо 1913. По иронии судьбы день его смерти пришелся на 13 ноября 1992 года. Ему было 79 лет.

На этих страницах мы можем уделить лишь самое поверхностное внимание многожанровому наследию Оана. Подпитываемое из многообразных источников — к уже названным можно добавить григорианское пение (Месса для двух женских голосов, хора, гобоя, трубы, ударных и органа, 1976) и японский театр но (музыкально-театральная пьеса *Trois contes de l'honorable fleur* («Три сказки почтенного цветка», 1978) для сопрано и инструментального ансамбля) — и при этом чуждое эклектики, оно пользовалось определенным

признанием при жизни композитора. Его единственная «большая» опера *La Célestine* («Селестина»/«Сводня») по одному из главных произведений испанской литературной классики — одноименной трагикомедии Фернандо де Рохаса (XV–XVI век) — в 1988 году удостоилась престижной премьеры в Парижской опере. Партитура *Avoaha*, созданная по не менее престижному заказу к культурной программе зимних Олимпийских игр в Альбервиле, прозвучала на их открытии в феврале 1992 года. В биографии Оана был и российский эпизод: в 1990 году он сочинил на стихи из «Медного всадника» небольшую пьесу *Nuit de Pouchkine* («Ночь Пушкина») для контратенора, камерного хора и виолы да гамба (ее премьера состоялась в ноябре того же года в Смольном соборе). Продолжают исполняться и записываться наиболее репрезентативные произведения Оана — помимо упомянутых к ним относятся, в частности, *Quatre études chorégraphiques* («Четыре хореографических этюда», 1955) для шести исполнителей на ударных, камерная опера *Syllabaire pour Phèdre* («Силлабарий для Федры», 1967), *Silenciaire* (примерный перевод: «Молитвенник тишины») для ансамбля ударных и струнного оркестра (1969), 24 прелюдии для фортепиано (1972–1973), вдохновленный поэзией Гарсиа Лорки одночастный виолончельный концерт *Anneau de Tamarit* («Кольцо Тамарита», 1976), Фортепианный концерт (1981), фортепианный цикл *Douze études d'interprétation* («Двенадцать этюдов интерпретации», 1982–1985) и предназначенный для Мстислава Ростроповича виолончельный концерт *In Dark and Blue* («В темных и синих [блюзовых] тонах», 1990). В то же время посвященная Оана литература небогата; на сегодняшний день мне известны лишь два фундаментальных труда о его жизни и творчестве — англоязычный [6] и более объемный франкоязычный [2]⁸, а также солидное исследование, посвященное гитарной музыке композитора, но затрагивающее и другие аспекты его творчества [8]. В больших обзорах музыки второй половины XX века Оана уделяется в лучшем случае очень скромное место; так, в тысячестраничном энциклопедическом справочнике авторитетного музыковеда из круга Булеза [3] он вообще не упоминается. Между тем, обозревая французский музыкальный пейзаж той эпохи, мы приходим к выводу, что творчество Оана явилось одной из его самых впечатляющих, ярких, этически и эстетически привлекательных достопримечательностей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Boulez P. Relevés d'apprenti. — Paris: Seuil. 1966. — 386 p.
2. Canat de Chizy E., Porcile F. Maurice Ohana. — Paris: Fayard, 2005. — 612 p.
3. Deliège C. Cinquante ans de Modernité musicale: de Darmstadt à IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique. — Sprimont (Belgique): Mardaga. 2003. — 1024 p.
4. *Jameux D.* Pierre Boulez / Transl. by S. Bradshaw. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. — 422 p.

⁸ Первый автор этой книги, Эдит Канá де Шизи, — известный композитор (р. 1950).

5. *Rae C. Maurice Ohana: Iconoclast or Individualist?* // *The Musical Times*. — Vol. 132. — No. 1776 (February 1991). — P. 69–74.
6. *Rae C. The Music of Maurice Ohana*. — Aldershot and Burlington VT: Ashgate, 2000. — 336 p.
7. *Rae C. Messiaen and Ohana: Parallel Preoccupations or Anxiety of Influence?* // *Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception* / Ed. by Ch. Dingle and R. Fallon. — Ashgate, 2013. — P. 153–174.
8. *Sacchi S. Des racines à la matière: l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice Ohana*. Thèse de doctorat. — Université Rennes 2, 2019. — 499 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Л. О. Акопян — доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания.

REFERENCES

1. *Boulez P. Apprentice statements*. Paris: Seuil. 1966. 386 p.
2. *Canat de Chizy E., Porcile F. Maurice Ohana*. Paris: Fayard, 2005. 612 p.
3. *Delègue C. Fifty years of musical Modernity: from Darmstadt to IRCAM. Historiographical contribution to a critical musicology*. Sprimont (Belgique) : Mardaga. 2003. 1024 p.
4. *Jameux D. Pierre Boulez* / Transl. by S. Bradshaw. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. 422 p.
5. *Rae C. Maurice Ohana: Iconoclast or Individualist?* // *The Musical Times*. Vol. 132. No. 1776 (February 1991). P. 69–74.
6. *Rae C. The Music of Maurice Ohana*. Aldershot and Burlington VT: Ashgate, 2000. 336 p.
7. *Rae C. Messiaen and Ohana: Parallel Preoccupations or Anxiety of Influence?* // *Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception* / Ed. by Ch. Dingle and R. Fallon. Ashgate, 2013. P. 153–174.
8. *Sacchi S. From roots to matter: the sound universe of Maurice Ohana's guitar works*. Doctoral thesis. Université Rennes 2, 2019. 499 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Levon H. Hakobian (Akopyan) — Dr.Sci. (Arts), Head of the Music Theory Department at the State Institute for Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 21.04.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.05.2023

Принята к публикации / Accepted: 23.05.2023