

**Рынденко О. В.**

кандидат искусствоведения, и. о. доцента  
кафедры специального фортепиано №2

Национальная музыкальная академия Украины  
имени П. И. Чайковского

## О ПРОГРАММНОМ ПАНТЕИЗМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

*Аннотация.* В настоящей статье автор рассматривает истоки программного пантеизма и специфику композиторского решения темы природы и птиц в инструментальной музыке О. Мессиаана.

*Ключевые слова:* программность, пантеизм, авторский комментарий, текст музыкального произведения.

*Анотація.* Ринденко О. В. Про програмний пантеїзм у творчості Олів'є Мессіана. В даній статті автор розглядає витoki програмного пантеїзму та специфіку композиторського вирішення теми природи та птахів в інструментальній музиці О. Мессіана.

*Ключові слова:* програмність, пантеїзм, авторський коментар, текст музичного твору.

*Summary.* Ryndenko O.V. The program pantheism of the Olivier Messiaen's works. The article is dedicated to the research of the genesis of and compositional interpretation of Nature and Birds in the instrumental works of Olivier Messiaen.

*Key words:* program music, pantheism, author's commentary, text of music work.

**Постановка проблемы.** Глубинный импульс подражания так называемой «второй» природы – то есть культуры собственно природе проявляется в самых различных формах в музыкальном искусстве. Наряду с всевозможными воплощениями натуральных моделей в культуре, продуктивность как феномен бытия природы является главным формирующим фактором культуры. Изобразительность в искусстве как попытка воссоздать искусственную модель натурального объекта (или его отдельные черты) есть крайнее проявление подражательности. Однако возможно ли в изящных искусствах избежать фрагментарности и условности в воссоздании природы в ее отдельных проявлениях, в мысленном целостном охвате этого глобального понятия? В некоторой степени свет на эту проблему проливает высказывание Т. Адорно о том, что «Искусство подражает не природе и не отдельным проявлениям природно-прекрасного, а природно-прекрасному в целом, природно-прекрасному-в-себе» [1, с. 107].

Музыка в своих культурно-исторических образцах предоставляет уникальную возможность оживить в процессе исполнения и восприятия зрительно-пластические образы прошлых эпох и вновь сделать их длящимся и эстетически переживаемым. В процессе сравнения произведений в жанре «музыкального пантеизма» наряду с рельефными контрастами в стилевых признаках достаточно наглядно просматривается схожесть в отношении и методиках воплощения образов природы. Использование различных образов природы в искусстве на самом деле раскрывает человеческую индивидуальность автора в его отношении к природе или характеризуют его персонажей. Эстетика музыки, разлитой в природе нашла свое естественную реализацию в звукоподражательности и картинной программности в музыкальном искусстве.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Определенные аспекты программного пантеизма О. Мессиаана кратко изложены в монографических трудах Т. Гнатив [3], В. Екимовского [5] Е. Назайкинского [17], Ю. Холопова [9, 10], Т. Цареградской [11] и др. Однако эти работы преимущественно сфокусированы на осмыслении стиля О. Мессиаана в общеисторическом контексте музыкальной культуры XX века и музыкально-теоретическом анализе его камерной и симфонической музыки.

**Результаты исследований.** Практическая ценность исследования определяется направленностью к музыковедам и исполнителям современной музыки.

**К постановке задания.** Предлагаемый очерк включает сведения об истоках программного пантеизма во французской музыкальной культуре и анализ специфики композиторского решения темы природы и птиц в фортепианном творчестве О. Мессиаана.

**Изложение основного материала.** Проблема взаимоотношений природы и музыкального искусства часто становятся темой эстетических дебатов на страницах самих произведений искусства. Так, Р. Роллан в романе *Жан-Кристоф* в уста начинающего композитора Кристофа вкладывает слова, полные горечи в сознании ограниченности своего искусства: «Как бедна

Надійшла до редакції 6.06.2011

наша музыка и как несовершенна она по сравнению с этим океаном музыки, где слышатся голоса мириад существ: здесь – целый мир дикой природы, ничем не скованный мир звуков, а там, прирученная, зажатая в рамки, холодно пронумерованная человеческим разумом музыка» [8, с. 261]. Эта слова удивительно созвучны чаяниям О. Мессиаана в своем стремлении запечатлеть природных музыкантов – птиц в их естественной среде обитания. Наделяя звучанием воздух, деревья, озеро, горные склоны и даже тишину, музыкальные картины композитора создают иллюзию звучащих вибраций камня и воздуха.

Наряду с пейзажной темой в различных видах искусства под призму пристального художественного интереса чаще других попадают птицы и птичье пение. Обладая специфическим для каждого вида творчества симпатическим комплексом, образ птицы как символа непреходящего, души, духа, божественного проявления, духов воздуха, духов мертвых, восхождения на Небо, возможности общаться с богами или входить в высшее состояние сознания, мысли, воображения всегда играл роль одно из важнейших мифологических архетипов в европейской культуре. В различных мифопоэтических традициях птицы выступают как непрменный элемент религиозно-мифологической системы и ритуала, обладающий разнообразными функциями. Птицы могут быть божествами, демиургами, превращенными людьми и тотемными предками. Они выступают как особые мифопоэтические классификаторы и символы божественной сущности, верха, неба, солнца, ветра, свободы, роста, жизни, изобилия, восхождения, вдохновения, пророчества и души. Для христианства птица – это, прежде всего символ крылатых душ, всего духовного, души в раю, – не случайно младенец Иисус часто изображается держащим птицу в руках. В западноевропейском искусстве птица в клетке (Платон считал этот образ метафорой ума) является постоянным атрибутом фигуры Весны. По аналогии с образом птицы Феникс многие народы изображали птицу как посредника между богом и человеком. Примечательно также, что в старинных bestiариях птица, как и любое другое живое существо, толковалась в непосредственном ее сочетании с четырьмя главными архетипами Священного Писания: Богом, Сатаной, Церковью или Человеком. Средневековые мыслители пытались раскрыть взаимосвязь между миром телесным и миром духовным. Bestiарий учил рассуждать о вещах путём аналогий, а это, по сути, близко художественному мышлению, оперирующему образами.

Эстетика некоторых эпох в истории культуры с особенной легкостью подхватывала идеи подражания природе, преломляя их в картинности, наглядности, изобразительности, программности или визуализации зрительного ряда в музыкальном искусстве. В особенности это характерно для антропоцентрических концепций Просвещения, эпохи романтизма и различных стилевых тенденций XX столетия. В числе национальных композиторских школ, особенно тяготеющих к музыкальной интерпретации образов природы, французская и русская отличаются особым постоянством и разнообразием проявлений. Оставляя

за скобками генезис картинности в русской музыкально-образной парадигме, отметим, что во французской музыке тема природы стала особенно актуальна с XVIII века на фоне утверждения идей Ж. -Ж. Руссо, метафизически осознанный романтический пантеизм и сентиментализм воззрений которого, сменил барочный рационализм эпохи умеренного просветительства энциклопедистов. Композиторы-клавесинисты не только в изысканных названиях пьес, но и в самой музыкальной фактуре стремились к изобразительности и звукоподражанию. Наряду с «портретным» жанром в клавирной миниатюре особое место в числе объектов композиторского интереса занимает образ птицы – один из наиболее распространенных образов живых существ, встречающихся в искусстве. В изобразительных искусствах и литературе птица как символ свободы и стремительности, хищности и глупости, легкости и зоркости, смиренности и музыкальности, как герой мифов и легенд, или как важная художественная метафора – этот образ всегда создает вокруг себя интригующее и таинственное смысловое пространство. *Влюбленный соловей*, *Жалобные малиновки* и *Напуганная коноплянка* Ф. Куперена, *Перекликание птиц*, *Курица* Ж. -Ф. Рамо, *Ласточка* и *Кукушка* Л. -К. Дакена – чарующие слух и не претендующие на глубокомыслие, искусные музыкальные зарисовки с включением некоторых звукоподражательных элементов. И хотя человек Нового времени уже не так слит с природой, гармония мира эпохи Возрождения, с ее философией пантеизма, поклонения Творцу и Природе и любви к природе в клавирной музыке находит свою антропоцентрическую рефлексию. Утонченные образы природы и птицы как ее совершеннейшего музыканта близки эстетике рококо, исполнены изысканной идилической поэтики. *Les Ordres* для клавесина эпохи золотого века французской культуры с их традициями свободной трактовки сюитного цикла и опоры на программную «предметную» образность стали национальным прототипом фортепианных жанрово-стилевых идеалов.

В XIX столетии в контексте романтической концепции программности и наглядности образов и картин в музыке, программный симфонизм становится импульсом к развитию звукообразных и живописных возможностей оркестрового звучания и театризации инструментального жанра, симфонии. В своих рассуждениях о выразительных возможностях музыкального искусства Г. Берлиоз отрицал достижение предметной конкретности в противовес точности характеристики чувств. Тем самым он утверждал романтическую модель мышления, в которой Личность является ключевым понятием для осмысления сущностей Веры, Творца и Природы. Французский симфонист воплощает принцип программности не обобщенно, а последовательно раскрывая сюжет в музыке. Его герой по сценарию развернутого литературного предисловия к *Фантастической симфонии* следует на бал, в поле, на казнь или на шабаш. В статье *О подражании в музыке* композитор писал: «Музыка может превосходно выражать: счастливую любовь, ревность, радость бурную и беспечную, целомудренно-чистое волнение, грозную

силу, страдание и страх, но она не способна выразить то, что все эти различные страсти вызваны именно видом леса, либо чего-то иного» [2, с. 97].

Широкие возможности предметной и понятийной литературной конкретизации в разнообразных формах музыкальной программности композиторы-романтики претворяли также в жанре инструментальной миниатюры. Литературный язык, представляющий собой сложную систему, приспособленную для передачи любой информации, давал композитору возможность конкретизации и наименования всех явлений и отношений действительности, ставших поводом, темой, импульсом, программой или образом произведения. Понимаемая как один из видов единения музыки и литературы (реже изобразительного искусства) средствами словесного, речевого языка, как проявление синтеза искусств, программность становится частым предметом теоретических дискуссий композиторов-романтиков. Ф. Лист, один из самых ярких апологетов экстрамузикального в музыке говорил: «программа или название оправдывают себя лишь тогда, когда они – поэтическая необходимость, неотъемлемая часть целого, для понимания которого они незаменимы» [6, с. 290]. Конечно, когда художественная программа в результате авторского субъективизма становится слишком «точной», буквальной и подробной, то она теряет свой смысл, она перестает быть музыкально-драматургической моделью. Мнимая программность, приписывая себе авторское происхождение почти всегда несовершенна и становится источником ошибок. При этом, «систематический каталог» программно-предметных образов в музыке эпохи романтизма, пожалуй, самый разнообразный и многосоставный. Здесь присутствуют портреты или характеры людей, сказочных и фантастических персонажей, животные, рыбы, птицы и насекомые, цветы, растения, явления природы и природные стихии, сигнальные аппараты, музыкальные игрушки и орудия труда. Уточняя и углубляя характер романтического музыкального образа, литературная программа с XIX века начинает оказывать активное воздействие на непрограммную музыку, порождая целый ряд мнимых программ и исполнительских мифов.

Наиболее полное и разнообразное воплощение зрительно воспринимаемая музыкальная образность получила в XX веке. Восходящая к эстетике импрессионизма, музыкально-изобразительная образность в творчестве К. Дебюсси и М. Равеля, наряду с авангардистскими разведками музыкального урбанизма (А. Онеггер) и лирического пантеизма (О. Мессиян), образует мощную тенденцию к визуализации образности в музыкальном искусстве прошлого столетия. Примечательно, что в авторском программном комментарии к знаковому для музыкального импрессионизма оркестровому сочинению Клода Дебюсси *Ноктюрны* органично сливаются функциональные элементы различных искусств: «Празднества – это движение, пляшущий ритм атмосферы с взрывами внезапного света, это также эпизод шествия (ослепительное и химерическое видение), проходящего сквозь праздник и сливающегося с ним. На фон остается все время – это

праздник, это смешение музыки со светящейся пылью, составляющее часть общего ритма...» [4, с. 2].

Наряду с включением авторской преамбулы в текст *Ноктюрнов*, в этом текстовом пласте наблюдается привлечение музыкальной, театральной и живописной атрибутики. Зримое в музыке и музыкальное в литературе, декларируемые словесно, образуют образное и композиционное единство качественно нового художественно-стилевого явления. Экстрамузикальные элементы текста произведения активизируют процесс его восприятия, сообщают ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывают на интерпретатора (исполнителя или слушателя) многостороннее эмоционально насыщенное воздействие. Ставя своей целью передачу впечатлений, выходящих за пределы музыки, композиторы-импрессионисты оказываются ближе всего к абсолюту программности. В списке тематических приоритетов – образы природы и природных стихий (особенно водной). Однако, несмотря на глубокие стилевые различия барочной, романтической или импрессионистской музыки, сущность звукоподражания, программности, визуализированной различных эпох в значительной мере их объединяет образный антропоцентризм. Так, и птицы Рамо, и отражения в воде Дебюсси есть не столько конкретные персонажи и картины природы, сколько личностное отношение художника к объекту его вдохновения. Конечно, звукоподражание в музыке явно играет второстепенную роль. В подавляющем большинстве случаев образ действительности в музыке создается иначе: из физических, материальных звуков, которые сами по себе лишены значения, воссоздается музыкальная интонация – эмоциональный образ мира, картина душевного переживания. И здесь выразительность не является присущим вещественному материалу свойством: она возникает в процессе интонирования – воссоздания из звукового материала сложного выразительного целого.

В рамках деятельности выдающегося французского композитора XX века Оливье Мессияна (1908 – 1992), литературное наследие вне зависимости от жанра и формата высказанного пронизано острым ощущением не только целостности природного бытия, его живого единства, но и связи космоса с непостижимым и абсолютным началом бытия. Метафизика всеединства в его творчестве материализовалась в теоретической и музыкальной концепциях гармонии мира. Его космологические идеи переходят в богословие так же, как и живая мозаика картины реального мира в своей бесчисленной многоликости содержит в себе тайну Абсолюта. Это восхождение от космологии к богословию, от изменчивого бытия, подчиненного времени, к бытию неизменному, вневременному, привело композитора к традиционному для богословия всеединству – к пантеистической системе в ее формуле «все и единое» (греч. *pan kai hen*), понимаемой им как божественное начало во всеединстве (греч. *hen kai pan*). В музыкальной философии Мессияна мифология жизни природы в ее единстве с Абсолютом отличается столь же сильным богословским мотивом, сколь и натурфилософским чувством целостности природы.

Блестящие дарования широкого творческого спектра и изумительная ученость в самых различных областях, обеспечили композитору-теоретику надежную эстетическую подоплеку и гармоничную художественную концепцию музыкального текста. Одухотворенный музыкально-романтическим ореолом Тристана, композитор направляет свой интерес к музыкальным реалиям бытия. Ритмы гор и пульсация кристаллов приводит его к неизбывному источнику творчества – пению птиц как одному из творений Абсолюта. Идилличность триады *Вера – Птицы – Тристан*, в которой роль последнего отведена самому композитору – Орфею XX века, привносит в эстетические основания Мессиана некоторый неоромантический флер. И хотя после манифестации *Техники моего музыкального языка*, в его музыкальных опусах всегда чувствуется некоторая самостилизация, романтизм духовных установок Оливье Мессиана окрашен, прежде всего, религиозным пафосом католицизма.

Антропологизация знания как проявление идеи единства человеческих судеб и природы является одним из важных содержательных лейтмотивов деятельности и творчества французского композитора, и его идеального героя – итальянского проповедника и монаха, основателя ордена францисканцев, автора религиозных поэтических произведений Св. Франциска Ассизского. Франциск в радостном энтузиазме воспел мир природы как творение Божье и вознес поэтическую хвалу Творчеству жизни. Его Гимн Солнцу – образец высокой религиозной лирики, соединяющей в гармонии сферу духовного и мирского. Вдохновленный подвижническими деяниями Франциска из Ассизи, О. Мессиаан как художник возводит католического святого в ранг мифологического архетипа христианского Орфея. Как композитор, теолог и ученый, Мессиаан безуданно прославлял божественное творчество на земле, обратив свой сакральный интерес к истинной природе. Научные результаты удивительных экспедиций в поиске настоящего языка птиц нашли свое наиболее полное воплощение в пятом томе *Трактата о ритме, цвете и орнитологии* О. Мессиаана. Он организован как энциклопедия, вдохновленная систематической классификацией флоры и фауны в славных традициях натуралистов. *Трактат* как музыкально-теоретический bestiary содержит детализированные комментарии, прекрасные описания, нотные примеры птичьего щебета и структурный анализ главного элемента научного интереса и композиторского соблазна Мессиаана.

«Всем приятно пение птиц; нет ни одного тонко чувствующего человека, сохранившего в себе хоть что-то от европейской традиции, которого не тронули бы переливы звуков, издаваемых черными дроздами после дождя. И все же в пении птиц таится что-то ужасное, ибо это не пение, а проявление тех чар, во власти которых находится «певец», пишет Т. Адорно [1, с. 99]. В отличие от немецкого культуролога и теоретика музыкального искусства, О. Мессиаан стоит на позициях романтизации объекта своих музыкально-орнитологических штудий. Он увлечен поэтическими иллюстрациями восторженных восхвалений птице:

текст обеих книг этого тома богато инкрустирован поэтическими цитатами из поэтов-романтиков. Даже предваряя сугубо аналитический фрагмент, посвященный пению жаворонка, он предоставляет слово поэтам: «Нельзя не процитировать знаменитую «Оду к жаворонку» Перси Биши Шелли (1792 – 1822). Поэма очень длинна, и я вспоминаю самые красивые и, в то же время, орнитологические пассажи:

*Здравствуй, дух веселый!  
Взвившись в высоту,  
На поля, на доли,  
Где земля в цвету,  
Изливай бездумно сердца полноту! /.../»<sup>1</sup>*  
[13, с. 255].

Даже исследуя природу и специфику экстрамузыкальной ритмики и ее влияния музыкальный ритм, Мессиаан неоднократно апеллирует к особенностям птичьей музыкальной стихии. «Соловей, воспетый поэтами, больше оратор и актер, нежели певец, больше ритмик, нежели музыкант. Он обладает способностью к стремительным пассажам без переходов, ансамблевым чутьем в ритмической точности, соответственной напряженности. Он легко перескакивает от загадки к неге, от безучастия к страсти, от насмешки к мольбе, от жалобы к гневу, от отчаяния к торжеству, – с типичными для каждой эмоции [ритмическими] формулами и сложной для изучения техникой темповых изменений» [там же, с. 54].

Приведенные выше фрагменты текста *Трактата* ярко демонстрируют два аспекта в отношении Мессиаана к птице как объекту его научного и композиторского творчества. Это романтическое восхищение птицей как образом возвышенным и лирическим, и, как следствие, – отождествление мира Природы и мира Человеческого, наделение птиц способностью к эмоции, чувству и даже к мышлению. Он движим высокой миссией проповедования созерцательно-любовного и умиленного отношения к природе. Пантеизм его мироощущения стал не только причиной его орнитологических пристрастий, но и эстетическим импульсом к созданию музыкальных энциклопедий птиц в композиторском творчестве. Звуковая картина мира композитора-пантеиста представлена многочисленными сочинениями, поистине энциклопедического масштаба. Это, произведения для оркестра *Пробуждение птиц* (1953), *Экзотические птицы* (1955), *Витраж и птицы* (1988), цикл для фортепиано *Каталог птиц* (1958), *Черный дрозд* (1951) для флейты и фортепиано, *Славка Садовая* (1970) и цикл фортепианных пьес *Маленькие птички эскизы* (1985). В каждом из перечисленных произведений, по утверждению автора, и персонажами, и творцами выступают «самые совершенные из певцов» – птицы. К этому числу примыкает также ряд сочинений, в которых птичьи голоса являются значимым смысловым элементом звукопод-

<sup>1</sup>Стихотворение *Жаворонок* П. Шелли дано в переводе В. Левика по изданию: [12] Шелли П. *Жаворонок* / П. Шелли // Библиотека всемирной литературы, серия вторая, том 125 «Поэзия английского романтизма». – М. : «Художественная литература», 1975. – С. 492 – 495.

ражательной интонационной драматургии, однако, не выносятся О. Мессианом в заглавные титры: *Квартет на конец времени* (1941), *Образы слова Аминь* (1943), *Двадцать взглядов на младенца Иисуса* (1944), *Турангалила-симфония* (1948) и многие другие.

В творчестве О. Мессиана, страстно увлеченного древними античными и восточными ритмами и импровизациями, стихия звуков природы и птичьих голосов, самоотверженно и кропотливо изучаемая Мессианом-орнитологом и интонационно организованная оригинальной теоретической системой Мессиана-композитора, становится объектом художественной медитации и выражением его творческого кредо. Изучая птичий фольклор, путешествуя в поисках новых экзотических голосов, Мессиаан часами предавался звуковым медитациям на голос птицы, почти с религиозным экстазом восхищаясь совершенством пернатых моделей. «В часы уныния, когда я особенно ясно осознаю всю бессмысленность своего существования, когда звуки всякой музыки кажутся мне беспомощными... я вспоминаю истинное лицо музыки, забытое в лесах, полях, горах, или на морском побережье пение птиц...» [5, с. 186], пишет композитор. Эти часы вслушивания в пение птиц, мастерски интерпретированного Мессианом, воспроизведенные исполнителем в процессе всеобщей интерпретации, возвращаются в сознании слушателя в свою первоначальную форму, *форму медитации* на голос птицы, и процесс *сотворчества* композитора и интерпретатора (то есть исполнителя и слушателя) восходит в степень коллективного медитативного действия.

Можно сказать, что философия Мессиаана, будучи исходным импульсом творчества, явилась результатом прямого и непосредственного продолжения научной теории в ее художественной форме, стала завершением знания, его итогом. Музыка как высший синтез научно-философских идей, – то есть музыкальная философия Оливье Мессиаана позволяет причислить его к мыслителям, миропонимание которых с середины XX века и до сегодняшних дней определяет спорадические пути и множественные векторы развития частных стилей и техник все новых композиторских поколений. Не вписываясь своими неоромантическими порывами в сочетании с технологическим структуризмом в разряд новаторских ликов в современном композиторском пространстве, Мессиаан в истинно французских традициях выходит на уровень универсалистов прошлого. Его музыка по своей сонорной и философской сути является продуктом творчества элитарного искусства. Диалогичность музыкального текста при его философской глубине как бы размывает барьеры умозрительной системы музыкальных абстракций, демократизируя интерпретационное пространство музыки композитора. Он растворяет музыкальную философию в творческом мировоззрении, озвучивает понятия, категории и образы в логике правил музыкального текста. Его философия знания, творчества, исполнительства в музыке – единая гармоничная система, по экзотическим комбинациям элементов которой, он «проводит» исследователя (ученого, исполнителя и слушателя), обогащая творческий диалог экстрамузыкальными компонентами текста.

**Выводы.** В процессе исследования авторской концепции пантеизма и роль орнитологической темы в фортепианном творчестве О. Мессиаана становится очевидным, что наряду с религиозной темой, Природа образует важнейшую координату образно-тематической парадигмы программной музыки композитора. Анализ специфики, роли и функций программности в музыке Мессиаана выявляет ее генетическое родство с французской национальной композиторской школой и романтической традицией интонирования образов природы в искусстве. Определение принципов музыкальной программности как компонента авторского стиля выявляет ее глубокую взаимосвязь с установкой на комментарий как художественный метод мышления композитора. Для О. Мессиаана авторская запись нотного текста в инструментальной музыке – это подробное *либретто* интерпретации сочинения с выраженными аспектами программности *образно-эмоциональной драматургии, композиционного анализа и исполнительской технологии* воплощения данного текста в звуковых художественных реалиях. Таким образом, в инструментальной музыке О. Мессиаана мы наблюдаем господство *программного абсолютизма* – проявление одновременно нескольких принципов и способов конкретизации образного содержания программной музыки.

#### Литература:

1. Адорно Т. Эстетическая теория: / Т. Адорно ; [пер. с немецкого А. Дранова]. – Режим доступа: <http://www.gumer.info>.
2. Берлиоз Г. Избранные статьи / Г. Берлиоз. – М. : Гос. муз. издательство, 1956. – 407 с.
3. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX– XX століть : Клод Дебюссі, Моріс Равель : [навч. посібник для вищих та середніх муз. учб. закл.] / Т. Гнатів. – К. : Муз. Україна, 1993. – 204, [2] с.
4. Дебюсси К. Ноктюрны : [для симф. оркестра / предисл.] ред. – Партитура. – М. : Музыка, 1985. – 126 с.
5. Екимовский В. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество / В. Екимовский. – М. : Сов. композитор, 1987. – 301 с.
6. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд»: Перевод А. Бобовича / Ф. Лист // Избранные статьи. Предисловие и общ. редакция Я. Мильштейна / Ф. Лист. – М. : Гос. муз. издательство, 1959. – С. 271 – 349.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с., нот.
8. Роллан Р. Жан-Кристоф. В 4 томах / Р. Роллан. – М. : Правда, 1972. – 1770 с.
9. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Подготовка текста: В. Ценова, интернет-версия статьи: С. Лебедев / Ю. Холопов. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/index.html>.
10. Холопов Ю. Симметрические лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана / Ю. Холопов // Музыка и современность. М., 1971. – Вып. 7. – С. 247 – 293.
11. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана / Т. Цареградская. – М. : Классика-XX, 2002. – 376 с.
12. Шелли П. Жаворонок / П. Шелли // Библиотека всемирной литературы, серия вторая, том 125, Поэзия английского романтизма – М., «Художественная литература», 1975. – С. 492 – 495.
13. Messiaen O. Traite de rythme, de couleur et d'ornithologie. Tome V en 2 volumes / O. Messiaen. – P. : A. Leduc, 1999.