

УДК 78.01 + 78.03 + 78.071.1/ 781.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-28>**Олена Степанівна Стрильчук**

ORCID: 0000-0001-8635-523X

кандидат мистецтвознавства,

викладач кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[tin.tin.ka.tin.ka.tin@gmail.com](mailto:tin.tin.ka.tin.ka.tin@gmail.com)

## «ШКОЛА ОЛІВ'Є МЕССІАНА»: ОСОБЛИВОСТІ ДІАЛОГУ ВЧИТЕЛЯ ТА УЧНІВ

**Мета роботи** – дослідження поняття «школи Мессіана» та його відповідності композиторському методу викладання та втілення цього методу у творчій діяльності вихованців О. Мессіана. **Методологія дослідження** спирається на історичний контекстуальний метод, включає теоретико-методологічний та текстологічний аналіз. **Наукова новизна** полягає у відстеженні професійно-творчого діалогу/полеміки О. Мессіана з деякими найвідомішими його учнями, що здійснюється в українському музикознавстві вперше. **Висновки.** Поняття «школи Мессіана» включає в себе не лише й не стільки суто композиційні засади сучасної музики. Прискіпливе спостереження може надати свідчення запозичення учнями певних композиційних знахідок Мессіана: це концепція «момент-форми» у К. Штокхаузена, ритми у П. Булеза, «зачарування неможливостей» у Я. Ксенакіса, невми у Ж. Грізе та використання звуків природи у Т. Мюрая. Ці наслідування слугували молодим композиторам певними «відправними пунктами» їх власного композиторського шляху, але не ставали основними, оскільки кожен розвивав свій стиль власним шляхом (перше післявоєнне покоління учнів Мессіана називали себе *les fliches*, що з французької перекладається як «стріли»). Вплив Мессіана-викладача виходив за межі суто методологічного підходу й прямував у сферу естетичного. Він ділився з учнями ідеями та своїм світосприйняттям, на заняттях обговорювались також питання літератури й історії, живопису, архітектури, філософії й теології. Також вплив Мессіана виходив за межі суто консерваторського класу аналізу (й пізніше композиції) – інколи його авторитет позначався на учнях ще до того, як вони починали у нього навчатись, й часто продовжувався довгі роки після завершення консерваторського навчання, переростаючи у деяких випадках у багаторічні творчі контакти. Мессіан не передав учням свій стиль композиції – він передав їм стиль світосприйняття.



**Ключові слова:** композиторська школа, методика викладання, композиційні засоби, стиль, музичне мислення, післявоєнний авангард, музичний модернізм, французька композиторська школа, музично-естетичне світосприйняття.

**Strylchuk Olena Stepanivna, PhD, Lecturer at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music**

**“The school of Olivier Messiaen”: features of the dialogue between teacher and students**

**The aim of this study** is to examine the concept of the “Messiaen School” and its correspondence to the composer’s pedagogical method, as well as the implementation of this method in the creative work of Olivier Messiaen’s students. **The methodological framework** of the research is based on a historical-contextual approach and includes theoretical-methodological and textological analysis. **The scientific novelty** lies in tracing the professional and creative dialogue/polemic between Olivier Messiaen and some of his most prominent students, a perspective introduced for the first time in Ukrainian musicology.

**Conclusions.** The concept of the “Messiaen School” encompasses not only, and not primarily, purely compositional principles of contemporary music. Careful observation reveals that students adopted certain compositional discoveries of Messiaen: the concept of “moment form” in Karlheinz Stockhausen, rhythmic techniques in Pierre Boulez, the “fascination with impossibilities” in Iannis Xenakis, neumes in Gürard Grisey, and the use of natural sounds in Tristan Murail. These borrowings served as “points of departure” for the young composers’ individual creative paths, but did not become dominant, since each developed their own style independently (the first postwar generation of Messiaen’s students referred to themselves as *\*les fluches\**, which translates from French as “arrows”). The influence of Messiaen as a teacher extended beyond a purely methodological approach into the realm of aesthetics. He shared with his students not only ideas but also his worldview; classes also addressed questions of literature and history, painting, architecture, philosophy, and theology. Moreover, Messiaen’s influence went beyond the conservatory class of analysis (and later composition): at times, his authority affected students even before they began studying with him, and often continued for many years after the completion of their conservatory education, in some cases developing into long-term creative relationships. Messiaen did not transmit his compositional style to his students—he transmitted to them a way of perceiving the world.

**Key words:** compositional school, teaching methodology, compositional techniques, style, musical thinking, post-war avant-garde, musical modernism, French compositional school, musical and aesthetic worldview.

**Вступ.** Олів'є Мессіан є одним з найплідніших викладачів композиції у XX столітті: з його класу вийшло декілька поколінь композиторів, які склали стрижень новітньої європейської та світової музики, а також значних виконавців, дослідників та відомих музикантів поза академічною сферою. Він працював професором композиції в Паризькій консерваторії з 1942 року та мав у 1940-х серед своїх учнів таких композиторів, як П'єр Булез, Карлгайнц Штокхаузен, в 1950-х у нього навчався Жан Барраке, Яніс Ксенакіс, Дьордь Куртаг, Лало Шифрін, Мікіс Теодоракіс й Квінсі Джонс, у 1960-х – Трістан Мюрай, Жерар Грізе й Міхаель Левінас та Джордж Бенджамін у 1970-х роках. **Актуальність теми** роботи обумовлена наявним у дослідницькій та публіцистичній літературі дискурсом щодо релевантності поняття «школи Мессіана». Про створення О. Мессіаном власної композиторської школи пише у своїй дисертації Тетяна Жаркіх. Але опис «школи» наводиться у історіографічному, а не композиторсько-методичному ключі. Т. Жаркіх слідом за Оксаною Ринденко, керується поняттям «клас Мессіана», яким вона називає його авторський курс, який був створений під час панування консервативних навчальних програм. На її думку, «клас Мессіана» як культурний феномен виходив далеко за межі партикулярних курсів Паризької консерваторії. **Метою роботи** є дослідження поняття «школи Мессіана» та його відповідності композиторському методу викладання та втілення цього методу у творчій діяльності вихованців О. Мессіана. **Наукова новизна** полягає у відстеженні професійно-творчого діалогу/полеміки О. Мессіана з деякими найвідомішими його учнями, що здійснюється в українському музикознавстві вперше.

**Виклад основного матеріалу.** Якщо надати характеристику викладацькому методу О. Мессіана, можна з впевненістю сказати, що нестандартність, революційність (неприйнятність для офіційних кіл консерваторії) не могли не залишити особливого відбитка на професійній майстерності його студентів: він намагався заповнити прогалини музично-теоретичних знань, які учні не отримували на інших дисциплінах, та нехтував історичною послідовністю вивчення творів заради аналітичного

поглиблення та порівняння. Наприклад, коли Мессіан звертався до фортепіанних сонат Л. Бетховена, він встановлював надзвичайні зв'язки між ними й музикою К. Дебюссі, яка уявлялась йому наче «далеке завершення бетховенського твору», виявляв схожість між григоріанським хоралом та темами кuartетів В. Моцарта [1, с.186].

З одного боку Мессіана критикують за несамодостатність системи та вибірковість тем та творів авторських курсів, з іншого боку – у нього можна виокремити низку аналітичних принципів, якими він керується та які представляють його прогресивним викладачем. Серед цих принципів: широта охоплення розглянутих проблем, значний обсяг досліджуваної музики, поглиблений аналіз музичних композицій, взаємозв'язок творів з культурно-історичним контекстом епохи, виявлення ознак оригінальності твору, встановлення асоціативних зав'язків між творами різних стилів та епох, досконале знання музичного тексту, вміння доступно донести до слухача сенс музичних явищ.

Тому Жаркіх у дисертації пише про те, що для Мессіана-викладача важлива школа як спосіб возз'єднання ретроспективи (опора на традиції) і перспективи. Для підтвердження своїх думок, вона звертається до слів Олександри Самойленко, яка відмічає, що аналогічна направленість музичних символів Мессіана (його художнього світорозуміння) виявляється в особливому осмисленні природного начала як космологічного та у подовженні пантеїстичних узагальнень за межами земного буття у безмежний простір. О. Самойленко відносить Мессіана до низки композиторів, які представляють, за її влучним висловленням, феномен музики в цілому як причетний до універсуму людського буття, тобто Людини як до космічного єства – а, через нього, – до космосу як до універсальної світобудови.

Мессіан свідомо не нав'язував учням свої творчі та композиційні ідеї, а тяжив до розвитку індивідуальності в кожному з них. Тому й відносини зі студентами склалися в нього у доволі широкому спектрі. На одному полюсі – тепле взаєморозуміння, як наприклад з Т. Мюраєм. Мюраєм згадував про вчителя наступне: «Мессіан, як і деяким іншим, відкрив мені

самого себе, зумів сказати мені в потрібний момент: ось Ваш шлях. Ось чому я вважаю Мессіана не професором композиції, а майстром, майже у східному сенсі слова» [8, с. 193]. (Пізніше, у 1992 році, Мюрай присвятить вчителю п'єсу «Cloche d'adieu, et un soûgite» («Дзвони прощання та посмішка»), вмістивши у назві ключові емблеми творчого портрету Мессіана, а також озвучуючи акорди Мессіана у своїй гармонічній мові.) Схожої думки висловлював й Я. Ксенакіс: «Він був більший, ніж людина, він був сонце, яке освітлює музику, як минулого, так і майбутнього, щедрим світлом, сповненим любові, як ці веселки звукових вітражів, які він так цінував. Найбільш яскравою істиною, яка розкрилась його вченням та його музикою, було те, що все можливо в музиці (як, зрештою, в інших мистецтвах і науці), якщо робити це за внутрішньою необхідністю багато та щедро, без естетичних та ідеологічних догм, керуючись тільки талантом, де сплавлені воедино інтуїтивне і раціональне» [8, с. 520]. У бесідах з Клодом Семюелем Мессіан каже про свій клас композиції: «Мій клас саме став відомим повагою до індивідуальності кожного. Наприклад, коли Ксенакіс прийшов до мене, я уважно його розгледівши дізнався, що він архітектор, який працював з Ле Корбюзьє, також я дізнався, що він математик. Він спитав мене, чи повинен він почати з нуля свої заняття музикою, поступити в клас гармонії, потім фуґи тощо. Я подумав декілька днів й вирішив не радити йому цього, всупереч моїм музичним смакам, я порадив йому скористатись математикою й архітектурою в його музиці, не переймаючись проблемами мелодичного й гармонічного порядку, контрапунктом й ритмом. Він дослухався поради та, як на мене, успішно. Щоб йому не дорікали, його музика абсолютно незвичайна у всіх сенсах цього слова і є новим каменем в музичному всесвіті», й пізніше він додає: «...аналіз, синтез й наука о числах дуже споріднені музиці. Тільки теорія множин здатна відобразити величні «музичні шуми» природи: грози, водоспади, складні звуки вітру та моря. Нам у музиці не вистачало теорії множин і теорії ймовірностей, що впливає з неї. Подякуємо Янісу Ксенакісу за те, що він нам їх дав!» [11].

Незважаючи на те, що жоден учень не писав у стилі Мессіана, в їх музиці можна знайти окремі часточки від вчителя. Наприклад, у Ксенакіса вбачають втілення окремих ідей Мессіана, як то «зачарування неможливостей» або схильність до світу природи. Під враженням від «Ладів тривалостей й інтенсивностей» до Мессіана у 1952 році приїздить К. Штокхаузен. Під впливом майстра він розвивав на практиці й в теорії свої дослідження феномену музичного часу, теорії груп та момент-форми. Хоча концепція «момент-форми» вперше виголошується Штокхаузеном, її ознаки знаходять у творах Мессіана 30-х років.

Фортепіанна п'єса Т. Мюрая «Comme on oeil suspend et poli par la sonde» (1967), яка була написана для вступу до класу Мессіана, містить відверті мессіанівські елементи [5].

Також й щодо твору Ж. Грізе «Passacaille» для акордеону соло, який теж був написаний спеціально для вступу у клас Мессіана, один з його дослідників, Джонатан Голдман, зазначає, що «уривок з басовою педаллю *cantus firmus*, що підкреслює каскад акордів правої руки, нагадує одну з імпровізацій Мессіана для органу “Sainte Trinité”» [7]. А протягом усього його зрілого творчого шляху ескізи композитора показують вплив вчення Мессіана про невми – Грізе використовує невми як категорію в схематичності багатьох своїх творів [4, с. 39].

У 1953 році Ернст Кшенек з хвалою відгукуючись про Другу фортепіанну сонату П. Булеза (яку Мессіан також аналізував на своїх заняттях), зазначив, що головний конструктивний принцип сонати був запозичений Булезом у Мессіана. У той час, коли сам Булез називав свою Другу сонату істинно новаторським твором.

Мессіан же казав про Булеза, що він був «настільки розумний і настільки музичний, що йому не потрібні були педагоги, я впевнений, – казав Мессіан, – що він без жодної допомоги теж міг би зробити щось неймовірне» [11].

Ще на початку 1940-х років Мессіан показував учням «Місячного П'єро» Шенберга та «Ліричну сюїту» Берга, радив учням працювати над серіями тембрів, звучностей й тривалостей. Й Булез дослухався цієї поради, але сам він акцентував свою увагу на ритмі. У класі Мессіана він почув оригінальний аналіз балету

Ігоря Стравінського «Весна священна», на прикладі якого Мессіан пояснював техніку ритмічних персонажів. Цей досвід справив на Булеза таке сильне враження, що за декілька років він сам написав власний детальний аналіз балету, відмінний від аналізу вчителя: як в термінологічному аспекті, так й у трактування окремих елементів, зокрема ритмів.

З цієї теоретичної праці народжується тривала ідейна полеміка двох великих композиторів (інших полюс відносин майстра з учнями).

Сам Мессіан у бесідах з К. Семюелем згадував: «Більш за все мої ритмічні пошуки вплинули на П'єра Булеза. Однак його пошуки відрізняються від моїх, він розумно поєднував їх з серійними прийомами Веберна та з ірраціональними величинами, які, починаючи з Шопена, були також використані Клодом Дебюссі й знайшли своє повне втілення у Вареза та Жоліве. Звичайно, Булез зібрав, перетворив, переробив все це, а потім додав й свій метод, але все ж таки він мій спадкоємець. Для мене П'єр Булез є найбільшим композитором свого покоління і, можливо, півстоліття. Він також найвеличніший серед серійних композиторів, я скажу навіть єдиний. Крім того, в області ритму він у певному сенсі мій наслідник. П'єр Булез взяв у мене ідею ритмічної нестійкості та ритмічних пошуків, а також вживання деяких формул, які прямо впливають з грецької метрики та ритмів Індії, хоча це й не сформульовано ясно. Але в цілому він дуже далекий від мого музичного світу» [11].

Мессіан користувався популярністю серед студентів. Пояснюючи свої викладацькі пріоритети він казав: «Я завжди полюбляв аналіз, аналіз музики у всіх різновидах, це відповідає одній з моїх принципових спрямувань в музичних заняттях. Діяльність в оточенні молодих, які мені довіряють, але сильно відмінні від мене, молодих, яким я маю не протидіяти, а повести кожного по своїй дорозі – є найкращий вибір. Ці молоді, звичайно, значно продвинутіші, ніж я, але їх питання та їх позиція підштовхують мене до подальших досліджень, о яких, ймовірно, я б й не думав». Й далі: «можливо, вам може здатись доволі дивним, але я дещо схожий на доктора чи духовника: коли я бачу

нових учнів, я довго їх випробовую й кажу собі: «один потребує в цьому, інших – в чомусь іншому, їм потрібні ті або інші ліки, той чи інший допінг», й тема річних занять (у класі аналізу або композиції) вирішується в залежності від тих особистостей, який поступили у мій клас» [11].

З цього зрозуміло, що Мессіан не реагував на нищівну критику молодого Булеза, замість цього він казав: «Все в руках молодих, все в їхній владі. Доля музики передана в руки двох геніальних музикантів: П'єра Булеза та Карлхайнца Штокхаузена. На них чекає радість відкриттів, змін, інновацій. Їм – те незаймане, те живе, що прекрасно сьогодні». Лише в приватних бесідах Мессіан дозволяв собі певну критику: «Є люди, яких не зачепають зміни. Наприклад, Бах. Або Ріхард Штраус... Але Булез не такий. Він непомірно стурбований сумнівами в тому, чи великий він композитор» [10].

Пізніше окремі теоретичні постулати Булеза зайняли поважне місце в «Трактаті про ритм, колір та орнітологію». В низці творів 60-х дослідники навіть вбачають вплив булезівських структуралістських ідей («Хронохромії», «Кольори Граду Небесного»). Оригінальність й переконливість цих творів настільки вразили Булеза, що він виступив послідовним пропагандистом цих творів Мессіана: виконував їх на концертах, записував на платівки, аналізував з учнями.

У бесідах з Семюелем Мессіан розповідав, як йому вдалось подолати кризу у відношенні з учнем: цілеспрямоване охоплення широких пластів світової музичної культури (від григоріанського співу до творів І. Стравінського, від античної метрики до індійських й африканських ритмів) сприяв достатній зваженості й тверезій оцінці «революційності» художніх відкриттів Булеза. Саме тоді, на межі 60-70-х років, була втілена ідея унікального курсу, присвяченого «виключно ритму, що стало справжньою революцією, більш грандіозною, ніж розповідати про Булеза» [11].

З часом вже й Мессіан став визнаним класиком французької музики ХХ століття, й Булез вже посідав поважну посаду, й гострота полеміки змінилась на дружній тон. У 1978 році у привітальному слові перед концертом, присвяченому Мессіану,

Булез казав наступне: «...хотів би пригадати один досвід, який, певно, поділяли багато інших – як до мене, так і після мене: те раптове відчуття притягання до майстра, про якого ти знаєш із незрозумілою, але цілковитою певністю, що саме він – і тільки він – допоможе тобі відкрити самого себе. Це своєрідна магія, що здійснюється частково через його музику, але також через силу його особистості, через безпосередню привабливість і через переважну силу його прикладу. Обраний таким чином учитель стає стимулом уже самою своєю присутністю, своєю поведінкою, самим фактом свого існування і тими проблисками того, яких вимог він ставить до самого себе. Він бачить і слухає, розуміє зіткнення в особистості учня, коли той намагається відкрити себе в тумані суперечностей і образ. Учитель готовий прийняти невдячність і несправедливість, відмову й бунтівність, якщо ці реакції означають тимчасову втрату учня для того, щоб утвердити його міцно як оригінальну, незалежну особистість. <...> Диво полягає в тому, що вчитель поєднує цю щедрю віддачу з умінням зберігати недоторканим свій фундаментальний егоїзм як творчого митця, який є єдиною гарантією його щедрості. Адже як можна бути щедрим, якщо нічого дати? Саме цю проблему Мессіан продемонстрував завидну рішучість розв'язати: він збагатив себе, збагативши нас» [3, с. 418–419].

Швейцарський композитор та оперний імпресаріо Рольф Ліберман згадував, що помилкова оцінка фактів у Булеза «великою мірою маніакальна за характером, оскільки в нього між рядків не можна не прочитати ідею: “Моя ненаписана опера – найкраща”. Виникає неумисне комічне враження! Булез, хоча він й геніальний музикант, знаходиться у глухому куті й вимушений звернутись до диригентської практики. Але я не можу спиратись на критерії, які він запропонував у вигляді ненаписаної опери» [9].

У той час, коли інтенсивність композиторської творчості Булеза слабшала, Мессіан навпаки зберігав високу творчу продуктивність. Серед його великих творів 70-80-тих років – «Книга святого причастя», «З каньйонів до зірок», «Прозріння про потойбічне життя» та опера «Святий Франциск Ассізький».

До 1975 Мессіан не звертався до жанру опери, оскільки

за його словами був переконаний, що не створений для цього жанру [6]. А ініціатива написання опери належить вище згаданому Р. Ліберману – директору Паризької Опери. Ліберман, за зізнанням композитора, дав йому повну свободу не думати про засоби, якими композитор втілюватиме свій задум. Й результат заочного суперництва є дуже показовим: у сфері музичного театру, де Булез обмежився «лютими інвективами» (за словами Г. Гульда [13, с. 216–221]), Мессіан створив справжній шедевр.

**Висновки.** Повертаючись до поняття «школи Мессіана», можна констатувати, що воно включає в себе не лише й не стільки суто композиційні засади сучасної музики. Прискіпливе спостереження може надати свідчення запозичення учнями певних композиційних знахідок Мессіана: це концепція «момент-форми» у Штокхаузена, ритми у Булеза, «зачарування неможливостей» у Ксенакіса, невми у Грізе та використання звуків природи у Мюраая. Ці наслідування слугували молодим композиторам певними «відправними пунктами» їх власного композиторського шляху, але не ставали основними, оскільки кожен розвивав свій стиль власним шляхом (перше післявоєнне покоління учнів Мессіана називали себе *les flèches*, що з французької перекладається як «стріли»). Вплив Мессіана-викладача виходив за межі суто методологічного підходу й прямував у сферу естетичного. Він ділився з учнями ідеями та своїм світосприйняттям, на заняттях обговорювались також питання літератури й історії, живопису, архітектури, філософії й теології. Також вплив Мессіана виходив за межі суто консерваторського класу аналізу (й пізніше композиції) – інколи його авторитет позначався на учнях ще до того, як вони починали у нього навчатись, й часто продовжувався довгі роки після завершення консерваторського навчання, переростаючи у деяких випадках у багаторічні творчі контакти. Мессіан не передав учням свій стиль композиції – він передав їм стиль світосприйняття.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Boivin J. La classe de Messiaen. Paris: Christian Bourgois, 1995. 483 p.
2. Boulez P. Sprengt die Opernhäuser in die Luft! // Der Spiegel. 1967. No. 40 (24 Sept.).
3. Boulez P. Orientations / ed. by Jean-Jacques Nattiez; trans. by Martin Cooper. Boston: Faber and Faber, 1986. 541 p.
4. Cagney L. Gerard Grisey and Spectral Music: Composition in the Information Age. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. 297 p.
5. Cagney L. Tristan Murail's Musical Poetics // The Oxford Handbook of Spectral Music / ed. by Amy Bauer et al. Oxford: Oxford University Press, 2019. P. 269–309. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.20>
6. Dingle C. Style and Technique in the Last Works of Olivier Messiaen: PhD diss. University of York, 2000.
7. Goldman J. Gérard Grisey, Accordionist // Twentieth-Century Music. 2018. Vol. 15, no. 1. P. 11–29. DOI: <https://doi.org/10.1017/S147857221800004X>
8. Halbreich H. L'oeuvre d'Olivier Messiaen. Paris: Fayard, 2008. 595 p.
9. Liebermann R. Opera houses? // Opera. London: Rolls House Publishing Company, 1968. No. 6. P. 439–520.
10. Peyser J. Boulez: Composer, Conductor, Enigma. New York: Schirmer Books, 1976. 303 p.
11. Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris: Pierre Belfond, 1967. 236 p.
12. Smith R. An Interview with Tristan Murail // Computer Music Journal. 2000. Vol. 24, no. 1. P. 11–19. DOI: <https://doi.org/10.1162/014892600559146>
13. The Glenn Gould reader / ed. and with an introduction by Tim Page. New York: Knopf, 1984. XVI, 475 p.

**REFERENCES**

1. Boivin J. (1995) La classe de Messiaen. Paris: Christian Bourgois, 483 p. [in French]
2. Boulez P. (1967) Sprengt die Opernhäuser in die Luft! // Der Spiegel. No. 40 (24 Sept.). [in German]
3. Boulez P. (1986) Orientations / ed. by Jean-Jacques Nattiez; trans. by Martin Cooper. Boston: Faber and Faber. 541 p. [in English]
4. Cagney L. (2023) Gerard Grisey and Spectral Music: Composition in the Information Age. Cambridge: Cambridge University Press. 297 p. [in English]
5. Cagney L. (2019) Tristan Murail's Musical Poetics // The Oxford Handbook of Spectral Music / ed. by Amy Bauer et al. Oxford: Oxford University Press. P. 269–309. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.20>. [in English]
6. Dingle C. (2000) Style and Technique in the Last Works of Olivier Messiaen: PhD diss. University of York. [in English]

7. Goldman J. (2018) Gйrard Grisey, Accordionist // *Twentieth-Century Music*. Vol. 15, no. 1. P. 11–29. DOI: <https://doi.org/10.1017/S147857221800004X>. [in English]
8. Halbreich H. (2008) *L'oeuvre d'Olivier Messiaen*. Paris: Fayard. 595 p. [in French]
9. Liebermann R. (1968) *Opera houses?* // *Opera*. London: Rolls House Publishing Company. No. 6. P. 439–520. [in English]
10. Peyser J. (1976) *Boulez: Composer, Conductor, Enigma*. New York: Schirmer Books. 303 p. [in English]
11. Samuel C. (1967) *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris: Pierre Belfond, 236 p. [in French]
12. Smith R. (2000) An Interview with Tristan Murail // *Computer Music Journal*. Vol. 24, no. 1. P. 11–19. DOI: <https://doi.org/10.1162/014892600559146>. [in English]
13. *The Glenn Gould reader* (1984) / ed. and with an introduction by Tim Page. New York: Knopf. XVI, 475 p. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 12.03.2026  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026