

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА
МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СТРИЛЬЧУК Олена Степанівна

УДК 78.01 + 78.071.1/ 781.61

ДИСЕРТАЦІЯ
КОМПОЗИТОРСЬКА ПОЕТИКА ОЛІВ'Є МЕССІАНА У СВІТЛІ
КОНЦЕПТОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ
Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ *О. С. Стрильчук*

Науковий керівник –
САМОЙЛЕНКО ОЛЕКСАНДРА ІВАНІВНА,
доктор мистецтвознавства, професор

ОДЕСА – 2019

АНОТАЦІЯ

Стрильчук О. С. Композиторська поетика Олів'є Мессіана у світлі концептологічного підходу. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Міністерство культури України, Одеса, 2019.

Дисертація присвячена композиторській поетиці О. Мессіана, скерована до виявлення стильових чинників та концептуальної складової музично-творчої системи композитора. Творча постать Мессіана привернула до себе увагу багатьох митців – виконавців та дослідників, які сформували власне музикознавче дискурсивне поле, у якому поєднуються вивчення творів композитора та зумовленої його поетикою літературної сфери. У дисертації визначаються межі, напрями та тенденції наукового мессіанознавчого дискурсу. Характеристика «Техніки моєї музичної мови» О. Мессіана та огляд його викладацької діяльності дають ключ до розуміння методики роботи композитора з музичним матеріалом, розкривають передумови виникнення творчих задумів.

Різноманітність дослідницьких ракурсів та замкнена композиторська система Мессіана спонукали до пошуку інтегрованого підходу до аналізу його творів. Обраний концептологічний методичний інструментарій обумовлюється естетичною картиною світу композитора, дозволяє поєднувати унікальні авторські риси його творчості з ціннісними універсальними культури. Виокремлення та музично-аналітичне вивчення явища концепту, його розгалужень та сфер використання у творчості Мессіана надали змоги запровадження даної категорії як засадничої щодо стильових відкриттів композитора.

Це допомогло вперше визначити інтегровані стильові підходи до аналізу творів Мессіана – пояснити способи переосмислення попередніх

жанрово-стильових формацій у нові авторські складові музичного тексту. Логіка композиторського мислення О. Мессіана припускає його звернення до певних традиційних форм або жанрів, проте використання їх рідко здійснюється шляхом алюзії, яка сприяє оригінальним драматургічним рішенням.

Композиційні технічні пошуки та знахідки Мессіана дозволяють виявляти особливу взаємодію явищ часу та гри в його поезиці. В роботі простежена реалізація цих явищ на різних рівнях – структурному, формотворчому, жанровому, ідейно-естетичному та концепційному, на прикладі різних творів відкривається значення цих феноменів, стилістичні передумови формування концептів гри, часу та любові.

Першим з таких творів представлений «Квартет на кінець часу», оскільки він був написаний безпосередньо перед виданням «Техніки» О. Мессіана, в якій композитор розкриває деякі структурні та композиційні засади своєї творчості. Принципи гри реалізовані у квартеті через виокремлення основних естетичних параметрів гри, а взаємодія з категорією часу реалізувалась на метроритмічному рівні, з упредметненням ритмічних «персонажів», на формотворчому рівні у символіці кількості частин (вісім) та на програмному рівні у залученні апокаліптичних текстів. Найяскравіше принципи гри з жанровою формою прослідковується у пізніх творах – «Усмішці» та «Концерті чотирьох». В них можна зустріти класицистські формотворчі засоби, наповнені новим тембро-фактурним та інтонаційним тематизмом, а також класицистські жанрові номінації частин (в концерті). Саме звернення до неокласицизму та присвята творів Моцарту дають змогу говорити про феномен гри як про основний концепт.

Інший тип взаємодії гри та часу простежується у ритмічній «трилогії»: «Хронохромія», «Сім хайку» та «Кольори Граду Небесного», в якій Мессіан реалізує різні засоби «змальовування» часу через висотну варіантність, гармонічне забарвлення акордів та за допомогою тембру. Надаючи часу просторових ознак через колір, композитор реалізує релігійну програмність,

проте повністю остання виявляється лише у «Кольорах Граду Небесного». У «Сім хайку» він опросторовує час не лише за допомогою кольору, а й через використання момент-форми, в якій час не спливає, а зосереджується на окремому моменті композиції.

«Хронохромія» відкриває філософський рівень трактування часу композитором, що дає змогу виокремити поняття звучного й незвучного та чистого й структурованого часу. Ці категорії дозволяють виявити музичні параметри центральних емблем творчості О. Мессіана – емблеми пташиного співу, яка впливає з чистого різнорідного часу, та емблеми любові, яка впливає з чистого однорідного часу. Композиторська техніка з ритмічними перmutаціями, в їх поєднанні з релігійним розумінням часу та вічності, свідчать про піднесення категорії часу до рівня концептуалізації.

Унікальна авторська програмність, яка вказує на основний символічний зміст твору та на його образно-поетичне, хоча не конкретизоване, сприйняття, доводиться шляхом вивчення ключових слів словесно-поетичного тезауруса творчості Мессіана. Одним з них виступає вербалізоване поняття любові, яке і на лексичному, і на концепційному рівні відіграє важливу роль. З одного боку, воно допомагає виявити опорні естетичні домінанти окремого твору з сюрреалістичною програмою або релігійними епіграфами; як основна або допоміжна складова, явище любові присутнє мало не у всіх творах композитора. З іншого – воно отримує чисто музичне виявлення у якості емблеми з власною тембро-фактурною формулою. Це дає можливість розглядати поняття любові у сукупності музичної, словесної та естетично-культурологічної складової як найбільш особистісно-авторизований концепт.

У творчості Мессіана виявлено наскрізне значення концепту любові. Серед аналізованих творів вперше його основні ознаки виявляються у «Трьох маленьких літургіях на Божественну присутність». На вербальному рівні він проявлений у частотності повторення слова «любов» та у назві останньої частини циклу – «Псалмодія повсюдності любові», де кантиленна сфера

пов'язана саме з цим словом, розкриваючи своє головне значення та приналежність до емблематичного виміру. Емблема любові – як знак найвищої форми людської екзистенції – є найголовнішим проявом літургійних образів О. Мессіана. Текстологічна парадигма ідеї любові зароджується саме у релігійних творах композитора. Музично-виразовими ознаками емблеми любові виступає тембро-фактурна формула чистої однорідності. Ця емблема та сюрреалістичний характер тексту продовжують свій розвиток у «Трістан»-трилогії в «Яраві», «Турангалілі» та «П'яти піснях-приспівках», в яких тема любові отримує нове втілення через протиставлення любові та смерті. Любов та смерть, як головні «герої» триптиху, призначені не вказувати на обмеженість і кінцевість людського почуття, а вести до розуміння нескінченності, безсмертя космічного феномена любові. В «Яраві» та «П'яти піснях-приспівках» перевагу любові над смертю втілено у протиставленні континуальності (яка ототожнюється з вічністю і сферою любові) та дискретності (яка втілює кінцевість часу людського світу і пов'язана зі сферою смерті). У «Турангалілі» руху і ритму життя протиставляється смерть, яка постає частиною вічного руху.

У пізнішому триптиху творів: «З ущелин до зірок», «Святий Франциск Ассізький» та «Прозріння про потойбічне життя» Мессіан повертається до релігійного трактування теми любові, але в ньому вона вже не протиставляється смерті, а долає її – драматургія цих творів побудована за принципом сходження: з ущелин, від простого земного життя до зірок, до вознесіння. У цих творах концептуалізація теми любові набуває повного, остаточного втілення. Попри те, що останній твір триптиху є одним з останніх у творчості композитора, узагальнення образних інтенцій теми любові та концептуальних чинників гри й часу відбувається у змісті опери «Святий Франциск Ассізький», яку композитор свідомо позиціював як логічне завершення та інтеграцію усіх смислових настанов свого творчого буття.

Концепт гри в опері втілений на структурно-композиційному рівні, концепт любові – в естетико-ідеологічному задумі, а концепт часу об'єднує різні технологічні та символічні пласти опери. Правила і межі гри в опері реалізовані через множину запозичених елементів як західноєвропейської (традиційної), так і «екзотичних» культур. Сонористичні комплекси та спів птахів в партитурі опери можна виділити в окрему категорію мессіанівських мовних засобів, що сприяють ігровій умовності та вигаданості. Ігровий елемент напруги реалізований шляхом розбіжностей драматургічних рівнів. Контраст напруги та радості виходить за межі ігрових параметрів, оскільки радість є одним з ключових смислових орієнтирів опери.

Концепт часу в опері проявлений через протиставлення часу та простору й взаємне заміщення понять. Простору композитор надає часової характеристики за допомогою темпо-ритмічних засобів, а часу – просторової за допомогою тембро-колористичних. «Невидимий», «поза-земний» простір та «видимий», «земний» співвідносяться з «вічним» та «тимчасовим» або з «чистим» та «структурованим» часом. «Чистий різнорідний» час представлений через зображення співу птахів, «чиста однорідність» – це емблема любові, найяскравішим втіленням якої стала «музика невидимого» у виконанні Ангела. Таким способом концепт любові втілює головну ідейну спрямованість цього твору та усієї творчості Мессіана.

Ключові слова: мессіанознавство, поетика О. Мессіана, музикознавчий дискурс, концепт, незворотні ритми, лади обмеженої транспозиції, «чарівність неможливостей», гра, час, любов, емблема.

ANNOTATION

Strylchuk Olena. Composer poetry by Olivier Messiaen in the light of the conceptual approach. – Qualifying scientific work with the manuscript copyright.

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – «Musical art». – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

The thesis is devoted to the of composer's poetics O. Messiaen's, aimed at identifying the stylistic factors and conceptual component of the composer 's music – creative system. The creative personality of Messiaen has attracted the attention of many artists - performers and researchers who have formed their own discourse of musicology, which combines the study of the composer's works and the poetics of the literary sphere. The characteristics of "Technique de Mon Langage Musical" by Messiaen and the review of his teaching activity give the key to understanding the method of work of the composer with the musical material, reveal the prerequisites for the emergence of creative ideas.

The diversity of research angles and Messiaen's closed composer system prompted to seek an integrated approach to the analysis of his works. The chosen conceptological methodological toolkit is conditioned by the aesthetic picture of the world of the composer, allowing to combine unique author's features of his creativity with valuable universals of culture. Separation and music-analytical study of the phenomenon of the concept, its branches and spheres of use in the work of Messiaen allowed the introduction of this category as a basis for the stylistic discoveries of the composer.

This helped to define for the first time integrated stylistic approaches to the analysis of Messiaen's works - to explain ways of reinterpreting previous genre-style formations into new authorial components of musical text. The logic of Messiaen's compositional thinking implies his appeal to certain traditional forms or genres, but the use of their traits is effected by the allusion that contributes to the original dramatic decisions.

Compositional technical searches and findings of the Messiaen reveal a special interaction of the phenomena of time and play in his poetics. The thesis traces the realization of these phenomena at different levels - structural, forming, genre, ideological-aesthetic and conceptual, the example of different works reveals the significance of these phenomena, stylistic prerequisites for the formation of concepts of play, time and love.

The first of these works is the "Quatuor pour la Fin du Temps", since it was written just before the release of Messiaen's *The "Technique"*, in which the composer reveals some of the structural and compositional foundations of his work. The principles of the game were implemented in the quartet by distinguishing the basic aesthetic parameters of the game, and the interaction with the time category was realized at the metro-rhythmic level, with the reification of rhythmic "characters", at the forming level in the symbolism of the number of parts (eight) and at the program level in the attractioned apocalypsts. The most striking principles of the game with a genre form are reflected in later works – "Un Sourire" and "Concert à Quatre". They can be found classicist forms of creation, filled with new timbre and intonational theme, as well as classic genre nominations of parts (in concert). The very appeal to neoclassicism and the dedication of Mozart's works make it possible to speak of the phenomenon of play as a basic concept.

Another type of interaction between play and time is traced in the rhythmic trilogy: "Chronochromie", "Sept Haïkaï", and "Couleurs de la Cité Céleste", in which the Messiaen implements various means of "drawing" time through altitude variance, harmonic chord coloring, and timbre. Giving by time to spatial features through color, the composer implements religious program, but the latter is only fully manifested in *The Colors of the City of Heaven*. In *Seven Haiku*, he expands time not only via by color, but also by the use of a moment-form in which time does not float, but focuses on a particular moment in the composition.

"Chronochromie" opens the philosophical level of interpretation of time by the composer, which allows to distinguish the concept of sounding time and not-

sounding time and pure time and structured time. These categories reveal the musical parameters of the central emblems of Messiaen's works, the bird's singing emblem from pure heterogeneous time, and the emblem of love emanating from pure homogeneous time.

Unique authorial programmaticity, which indicates the main symbolic content of the work and its figuratively-poetic, though not specified, perception, is proved by studying the key words of the verbal-poetic thesaurus of the work of Messiaen. One of them is the verbalized notion of love, which plays an important role both at the lexical and conceptual levels. This makes it possible to consider the concept of love in the aggregate of the musical, verbal and aesthetically-cultural component as the most personally-authorized concept.

Messiaen creativity reveals the cross-cutting meaning of the concept of love. Among the works analyzed, for the first time, its main features are revealed in the "Trois Petites Liturgies de la Présence Divine". At the verbal level, it is manifested in the frequency of repetition of the word "love" and in the title of the last part of the cycle – "Psalmodie de l'ubiquité par amour", where the cantilena sphere is connected with that word, open up its main meaning and belonging to the emblematic dimension. The emblem of love – as a sign of the highest form of human existence – is the most important manifestation of the liturgical images of the Messiaen. This emblem and surreal character of the text continue their development in "Tristan-trilogy" in "Harawi", "Turangalîla" and "Cinq Rechants", in which the theme of love is re-embodied through the juxtaposition of love and death. In "Harawi" and "Cinq Rechants", the supremacy of love over death is embodied in contrasting continuity (which is equated with eternity and the sphere of love) and discreteness (which embodies the finitude of time in the human world and is connected with the sphere of death). In "Turangalîla", the movement and rhythm of life are opposed by death, which becomes part of the eternal movement.

In the later triptych of works: "Des canyons aux étoiles", "Saint François d'Assise", and "Éclairs sur l'au-delà", Messiaen returns to the religious interpretation of the theme of love, but in it no longer contradistinction death, but

overcomes it – the dramaturgy of these works the principle of ascent: from the gorges, from the simple earthly life to the stars, to the ascension. Despite the fact that the last work of the triptych is one of the last works of the composer, the generalization of figurative intentions of the theme of love and conceptual factors of play and time occurs in the content of the opera "Saint François d'Assise", which the composer deliberately positioned as the logical completion and integration of all the semantic attitudes of his creative directions being.

The concept of game in opera is embodied at the structural and compositional level, the concept of love is aesthetically and ideologically conceived, and the concept of time integrates the various technological and symbolic layers of opera. The rules and limits of opera game are realized through the plethora of borrowed elements of both Western European (traditional) and "exotic" cultures. The sonoristic complexes and the singing of birds in the opera score can be distinguished into a separate category of Messiaen's linguistic aids conducive to game conventionality and fiction. The contrast of tension and joy goes beyond the parameters of the game, as joy is one of the key semantic landmarks of opera.

The concept of time in opera is manifested by the antithesis of time and space and the mutual substitution of concepts. The composer provides space with temporal characteristics with the help of tempo-rhythmic means, and time with the help of tempo-rhythmic means. "Invisible", "extra-terrestrial" space and "visible", "terrestrial" are related to "eternal" and "temporal" or "pure" and "structured" time. "Pure heterogeneous" time is represented through the image of birds singing, "pure homogeneity" is the emblem of love, the most striking embodiment of which was the "music of the invisible" performed by the Angel. In this way, the concept of love embodies the main ideological orientation of this work and all the art of the Messiaen.

Keywords: Messiaen's science, poetry of O. Messiaen, musicological discourse, concept, irreversible rhythms, modes of limited transposition, "charm of impossibilities", play, time, love, emblem.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Стрильчук О. Літургійна семантика у творчості О. Мессіана (на матеріалі "Трьох Маленьких Літургій") // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2014. Вип. 32- С. 249-257.
2. Стрильчук Е. Неокласицистские черты поздних произведений Оливье Мессиана ("Улыбка", "Концерт для четырех солистов") // Київське музикознавство. 2014. Вип. 50. С. 57-67.
3. Стрильчук Е. Векторы музыкального времени в произведениях О. Мессиана // Музичне мистецтво і культура. Одеса: Астропринт, 2015. Вып.21. С.257-265.
4. Стрильчук Е. Основные тенденции анализа творчества О. Мессиана в западноевропейском и американском музыковедческом дискурсе // Музичне мистецтво і культура. Одеса: Астропринт, 2017. Вып.24. С.265-275.

в іноземному науковому періодичному виданні:

5. Стрильчук О. Феномен часу в системі творчих методів О. Мессіана (на прикладі опери «Святий Франциск Ассізький» // European Applied Sciences, Stuttgart, №4, 2018. P. 39-41.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. МЕССІАНОЗНАВСТВО ЯК ОКРЕМИЙ НАПРЯМ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ	
1.1. Творчість і діяльність О. Мессіана як предмет теоретичної рефлексії .	19
1.2. Основні тенденції аналізу творчості О. Мессіана у західноєвропейському та американському музикознавчому дискурсі	35
1.3. Обґрунтування концептологічного підходу до музичної поетики О. Мессіана	46
Висновки до розділу 1.....	55
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПЦІЯ ЧАСУ ТА СВІТ ГРИ У ТВОРЧОСТІ О. МЕССІАНА	
2.1. Світ гри та передумови формування ігрової домінанти у творчості О. Мессіана («Квартет на кінець часу», «Сім хайку»)	58
2.2. Від стилістики гри до векторів музичного часу у творчості О. Мессіана:	
2.2.1. Прояв принципів гри у жанровій формі та стилістичному змісті пізніх творів О. Мессіана («Усмішка», «Концерт чотирьох»)	81
2.2.2. Концепція часу та принципи взаємодії часу і простору у творчості О. Мессіана	89
2.2.3. Вектори музичного часу у творах О. Мессіана	96
Висновки до розділу 2.....	103
РОЗДІЛ 3. ФЕНОМЕН ЛЮБОВІ В ПОЕТИЦІ О. МЕССІАНА	
3.1. Тема любові в релігійному аспекті (принципи генезису музичного тексту «Трьох маленьких літургій на Божественну присутність»)	106

3.2. «Трістан»-трилогія – сюрреалістичне втілення теми любові.....	126
3.3. Концептуалізація теми любові у триптиху: «З ущелин до зірок», «Святий Франциск Ассізький», «Прозріння про потойбічне життя»	140
3.4. Опера «Святий Франциск Ассізький» як інтеграція смислових настанов творчості О. Мессіана	151
Висновки до розділу 3.....	171
ВИСНОВКИ.....	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	180
ДОДАТОК А	202
ДОДАТОК Б	204

ВСТУП

Велич і вагомість творчості та особистості О. Мессіана важко переоцінити. Вже більш ніж півстоліття він є центром уваги багатьох світових виконавців, дослідників та слухачів. (Зокрема, фестиваль його імені, який проходить у Меїє, збирає мало не всіх поціновувачів його творчості.) Через пристрасну увагу до класика ХХ століття науковий музикознавчий дискурс стрімко поповнюється дослідженнями окремих творів та сфер творчості О. Мессіана. Не дивлячись на постійну увагу дослідників до постаті та композиторської поетики О. Мессіана, проблема виявлення та цілісного осягнення стильової унікальності його музики залишається відкритою.

Звернення до концептологічного підходу дозволяє виокремлювати стильові домінанти музичної поетики композитора та вписувати їх до мистецького дискурсу. Саме мовне поняття концепту має необхідні термінологічні засади для того, щоб створити сполучну ланку між індивідуальними, авторськими відкриттями композитора та загальнокультурним ціннісним тезаурусом. **Актуальність** дослідження полягає у необхідності відтворити, структурувати та розширити музикознавчий дискурс поетики О. Мессіана, орієнтуючись на концептологічні засади його творчості.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи ОНМА ім. А. В. Нежданової на 2017-2021 роки, зокрема, до теми № 6 «Проблема стильового аналізу у музикознавстві та культурології».

Мета роботи – визначити концептуальні засади композиторського стилю О. Мессіана.

Досягнення цієї мети вимагає вирішення наступних **завдань**:

- окреслити межі дискурсивного поля у світовому мессіанознавстві, зокрема можливості розвитку концептологічного підходу у творчості О. Мессіана;
- визначити місце педагогічної та методично-теоретичної діяльності О. Мессіана у його творчому самоздійсненні;
- визначити головні тенденції концептуалізації музичних образів/понять у творчості О. Мессіана;
- виявити основні текстово-композиційні принципи творів О. Мессіана (як музичні, так і словесно-поетичні);
- висвітлити художньо-естетичні та жанрово-теоретичні складові творчості О. Мессіана;
- виявити своєрідність концепту часу та «світу гри» у творчості О. Мессіана;
- розкрити значення категорії Любові як самостійної категорії та естетичної домінанти музики О. Мессіана;
- виявити інтегративне стильове значення опери «Святий Франциск Ассізький».

Об'єкт дослідження – композиторська поетика О. Мессіана.

Предмет дослідження – стильові чинники та концептуальні складові музично-творчої системи О. Мессіана.

Матеріалом дослідження стали нотні тексти творів О. Мессіана («Квартет на кінець часу», «Три маленькі літургії на Божественну присутність», «Яраві», «Турангаліла», «П'ять пісень-приспівів», «Хронохромія», «Сім хайку», «Кольори Граду Небесного», «З ущелин до зірок», «Святий Франциск Ассізький», «Усмішка», «Концерт чотирьох», «Прозріння про потойбічне життя») та тексти його трактатів.

Методологічна основа дослідження складається з текстологічного, аналітичного та концептологічних методів. Історико-дискурсивний метод запроваджений, переважно, відносно діяльнісних сторін творчої біографії О. Мессіана, культурологічний – відносно словесно-поетичної сторони його

творів. Стильовий підхід реалізований як системний, що дозволяє виявляти музичні концептуальні аспекти та музично-поетичні засоби концептуалізації у творчості О. Мессіана.

Теоретичну базу дослідження сформовано на підставі міждисциплінарних взаємодій, що зумовлює широкий перелік наукових праць, репрезентуючий авторів з різних галузей гуманітарного дискурсу:

– з філософії, соціології та культурології, зокрема праць, що присвячені проблемам смислу, розуміння, мислення: С. Аверінцев, Т. Адорно, Р. Барт, А. Бергсон, Г. Гадамер, Й. Гейзінга, Ж. Дельоз, В. Зінченко, О. Лосєв, Ю. Лотман, Д. Лихачьов, У. Еко та ін.;

– з лінгвістики, концептології, когнітології, психології: М. Арановський, В. Арістов, А. Арманд, С. Воркачов, Л. Виготський, В. Карасік, Д. Кірнарська, Д. Леонтєв, С. Неретіна, З. Попова та Й. Стернін, А. Приходько, Д. Ельконін, М. Schwarz, R. Jackendoff, R. Langacker та ін.;

– з галузі музикознавчих досліджень музичного тексту, музичної семантики стильового аналізу часової природи музики: Л. Акопян, М. Аркадьєв, Б. Асаф'єв, В. Бобровський, З. Бойко, І. Голубєва, Г. Єлістратова, В. Жаркова, В. Забірченко, В. Задерацький, І. Котляревський, І. Коханік, А. Макіна, В. Марік, В. Медушевський, Є. Назайкінський, Г. Орлов, О. Самойленко, В. Суханцева, В. Холопова, Ю. Холопов, В. Цукерман, Л. Шаповалова, Б. Яворський та ін.;

– зі спеціалізованої літератури щодо творчості О. Мессіана: В. Алеєв, С. Афанасенко, В. Віноградова, Б. Галєєв, Г. Григор'єва, Е. Денісов, М. Дубов, В. Єкимовський, А. Єфименко, К. Жабінський, Т. Жаркіх, К. Зенкін, Т. Золозова, Г. Калошина, Н. Касьянова, Є. Кривицька, Н. Кулігіна, Т. Кюрегян, С. Лопушанська, Т. Моторна, Т. Овчарова, О. Осадча, Н. Рахматуліна, Н. Реньова, Н. Розеншильд, О. Руднік, О. Ринденко, О. Старікова, О. Суцєня, Є. Уфїмцева, Г. Хаймовський, Ю. Холопов, Т. Цареградська, О. Цобіна, Р. Щєдрїн, Y. Balmer, V. Benitez, J. Boivin, S. Broad, S. Bruhn, Ch. Dingle, R. Fallon, P. Griffiths, H. Halbreich,

P. Hill та N. Simeone, Sh. Johnson, St. Keym, J. Lonchamp, S. Maas, A. Pople, R. Rischin, A. Shenton, R. Sholl, M. Stolp та ін.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному.

Вперше:

- музикознавче дискурсивне поле мессіанознавства систематизується на основі концептологічного методу;
- визначаються інтегровані стильові підходи до аналізу творів композитора;
- виявляється взаємодія явищ часу та гри в композиторській поезиці О. Мессіана;
- створюється цілісне музикознавче уявлення про стильове мислення композитора;
- виокремлюються три опорні концепти композиторського стилю О. Мессіана;
- простежуються особливості втілення у створеній О. Мессіаном художній картині світу теми та концепту любові.

Отримали подальший розвиток:

- категорії гри, часу, любові та зумовлені ними стильові моделі композиторської творчості О. Мессіана.

Уточнено:

- поняття концепту та значення концептологічного підходу у творчості О. Мессіана.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у навчально-освітньому процесі середніх та вищих навчальних музичних закладів в курсах історії музики для студентів та аспірантів. Матеріали дисертації можуть бути корисними для подальших наукових досліджень у сфері вивчення музичного мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Матеріали

дослідження, її основні положення та висновки апробовані автором на наступних конференціях (всього 23): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (2013-2018 рр., м. Одеса), Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття (2014-2019 рр., м. Одеса), XVI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (2014 р., м. Київ), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (2014, 2015 рр., м. Львів), XV науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (2015 р., м. Київ), XI Міжнародна молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (2015 р., м. Київ), XVI Міжнародна науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Музичний твір в аурі інтерпретацій» (2016 р., м. Київ), Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (2016 р., м. Львів), Всеукраїнська науково-практична конференція «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (2016 р., м. Глухів), X Міжвузівська науково-творча конференція «Художнє відкриття та авторський стиль» (2016 р., м. Дніпро), Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (2017 р., м. Львів), Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контексті (пост)сучасності» (2019 р., м. Одеса).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 5 публікаціях, з яких 4 опубліковано у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, одна – у періодичному науковому іноземному виданні (Німеччина).

Структура дисертації містить вступ, три розділи, підрозділи, висновки, список використаних джерел та додатки. Загальний обсяг роботи – 205 сторінок, з них – 168 сторінок основного тексту. Список використаних джерел налічує 250 позицій.

РОЗДІЛ 1

МЕССІАНОЗНАВСТВО ЯК ОКРЕМИЙ НАПРЯМ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ

1.1. Творчість і діяльність О. Мессіана як предмет музично-теоретичної рефлексії

У творчості Олів'є Мессіана відображена дивовижна широта його стильових інтересів, універсальна спрямованість його методу. Він синтезує три типи традицій: а) національну французьку (серед своїх вчителів він особливо виділяв М. Дюпре, М. Емманюеля, П. Дюка, Ш. Турнеміра, К. Дебюссі); б) академічну європейську (зокрема, деяким своїм останнім творам він залишає присвячення Моцарту, Рамо та Скарлатті); в) «екзотизм», орієнтацію на локально-етнічні культури неєвропейського типу розвитку (індійські ритми, балійський оркестр, перуанський фольклор, японський театр «Но»). Paul Griffiths (Пауль Гріффітс) у вступі до своєї книги про Мессіана (1985) зазначає, що Мессіан був першим великим композитором, чий твори вийшли за межі величної західноєвропейської традиції [224]. Зарубіжні дослідники виділяють три сфери творчості Мессіана, називаючи їх як три великих «О»: орнітологія, оркестр, орган (останній синтезує засобами тембрової палітри релігійний зміст музики Мессіана).

Музика Мессіана вже за життя стала широко відомою і часто виконуваною, привернула до себе увагу багатьох дослідників, музичних критиків, виконавців і просто знавців музики. Неабиякий інтерес привернула до себе й особистість композитора, який не обмежувався тільки композиторською практикою: він довгі роки викладав окрім композиції також і теоретичні дисципліни, виступав з публічними лекціями, писав статті, захоплювався орнітологією та працював органістом в Паризькому соборі Св. Трійці, завдяки чому був достатньо відомим музикантом. Проте, якщо у західноєвропейському та американському музичному просторі Мессіан вже з 40-х років був надзвичайно популярним та виконуваним

митцем (що певним чином відображалось в різноманітній публіцистичній та дослідницькій літературі), але на батьківщині він отримав визнання лише у зрілому віці.

Серед різноманіття літературних напрацювань щодо творчості та особистості композитора російською мовою було перекладено лише декілька першоджерел. Тому можна сказати, що російськомовна література стосовно О. Мессіана розвивалась з певними інформаційними обмеженнями, незважаючи на те, що автори ґрунтовних досліджень посилаються на деяких іноземних музикознавців. З цього випливають й неминучі розбіжності позицій і поглядів у американському і західно-європейському та східноєвропейському музикознавстві.

Творчі досягнення Мессіана виходять за межі композиторських надбань, та його твори недоцільно розглядати без зв'язку з виконавською, викладацькою та публіцистичною діяльністю. Мессіан залишив по собі, окрім трактатів, низку практичних методологічних розробок за окремими дисциплінами, путівники, вступні слова та інтерв'ю (зокрема бесіди). Серед цих першоджерел перекладені лише його перший трактат «Техніка моєї музичної мови» (далі – «Техніка»), фрагменти другого – «Трактату про ритм, колір та орнітологію» (далі – «Трактат»), які представлені в монографії Т. Цареградської [187], бесіди з Клодом Самюелем та авторські коментарі до творів. У бесідах Мессіан розповідає про деякі свої твори, розкриває своє ставлення до любові і віри, до кольору і співу птахів, до музично-теоретичних систем та оркестровки, до інших видів мистецтва, зокрема театру, говорить про досвід викладання, про число і ритми та звичайно ж про час. Цікавими є його нотатки про принципи роботи із пташиним співом – йому доводилось транспонувати запис співу птахів на одну або декілька октав вниз, мікрохроматичне інтонування пристосовувати до полутонові системи та збільшувати тривалості [154]. Детальніше це питання розкрито у статті Robert Fallon (Роберт Феллон) «The record of realism in Messiaen`s bird

style» [221], в якій він розглядає проблему точності нотного запису співу птахів.

Зважаючи на велику кількість учнів О. Мессіана, у дослідницькій та публіцистичній літературі дуже популярним є поняття «школи Мессіана». Так, наприклад, Т. Жаркіх у своїй дисертації пише про створення Мессіаном власної композиторської школи. Але опис «школи» наводиться у історіографічному, а не композиторсько-методичному ключі. Жаркіх посилається на М. Дубова [53], який, як і О. Ринденко [143], керується поняттям «клас Мессіана». Під час панування консервативних навчальних програм авторський курс Мессіана («клас Мессіана») як культурний феномен, за думкою Ринденко, «виходить далеко за межі партикулярних курсів Паризької консерваторії» [145]. Дубов зазначає, що з його класу вийшло *«декілька поколінь композиторів, які склали стрижень новітньої європейської та світової музики, а також значних виконавців та дослідників. В цьому сенсі, за масштабом педагогічної діяльності, Мессіан є унікальним»* [53, 192]. Так і Рудник пише у своїй дисертації, *«учні Мессіана вчилися не стільки основам техніки вчителя, скільки тому, як йти власним шляхом»* [141]. За словами Дубова, Мессіан свідомо не нав'язував учням свої творчі та композиційні ідеї, а тяжів до розвитку індивідуальності в кожному з них. Тому й відносини зі студентами складалися в нього у доволі широкому спектрі: від теплого взаєморозуміння (Т. Мюраї¹, Я. Ксенакіс²) до багаторічної ідейної полеміки (П. Булез³). П. Булез разом із Івон Лоріо, Івет Грімо, Жан-Луї Мартине, Франсуаза Обю, Морисом Ле Ру та Клодом Пріор – перше (воєнне) покоління учнів Мессіана – називали себе *les flèches* (з фр. –

¹Т. Мюраї згадував про вчителя наступне: «Мессіан, як і деяким іншим, відкрив мені самого себе, зумів сказати мені в потрібний момент: ось Ваш шлях» [226, 193]

²Я. Ксенакіс так згадує про Мессіана: «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» [226, 520]

³Детальніше про багаторічну творчу полеміку див. у статті К. Жабинського «О. Мессіан-вчитель и П. Булез. Заметки к проблеме «Учитель и ученик» [58]

«стріли»), але «стріли» ці, за словами Н. Розеншильд, «розліталися й влучали в різні сторони» [139].

Через це доцільним було б поставити питання, чи варто називати його вихованців «школою О. Мессіана». Якщо схарактеризувати його викладацьку методику, то 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. Так Н. Рахматуліна пише: *«Коли Мессіан звертався до фортепіанних сонат Бетховена, він встановлював надзвичайні зв'язки між ними й музикою Дебюссі, яка уявлялась йому наче "далеке завершення бетховенського твору" [209, 186], виявляв схожість між григоріанським хоралом та темами кuartетів Моцарта»* [136].

Про педагогічну діяльність Мессіана пише й Ринденко: *«Як викладач, він був, перш за все, майстром усного жанру та живої музичної практики. Його аналіз концертів Моцарта у "Трактаті" на більш ніж 3000 сторінках не демонструє стрункої теоретичної системи та фундаментальної теорії, остаточний і детальний дискурс, в якому були відмічені та проаналізовані усі деталі елементів об'єкту дослідження. Розділ про Моцарта у виконанні Мессіана настільки ж розчаровує прихильників технологічної систематизації, наскільки підкорює живою інтонацією слова про музику, запаморочливими історично-стильовими посиланнями й блискучими влучними ремарками»* [143].

Але попри критику щодо несамодостатності системи композитора та вибіркості тем та творів авторських курсів Мессіана, Н. Рахматуліна у своїй статті [136] виокремлює низку аналітичних принципів, якими керується Мессіан, та представляє 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 і епох, досконале знання музичного тексту, уміння доступно донести до слухача сенс музичних явищ.

Тому Т. Жаркіх у дисертації пише про те, що *«для Мессіана-викладача важлива школа як спосіб возз'єднання ретроспективи (опора на традиції) і перспективи»* [60]. Для підтвердження своїх думок, вона звертається до слів О. Самойленко, яка відмічає, що *«анагогічна 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»* [153]. О. Самойленко відносить О. Мессіана до ряду композиторів, які представляють *«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»* [153, 111].

Наявність теоретичних праць у композитора, точніше, наявність своєї власної композиторської теорії в певній мірі пояснює його авторський індивідуальний стиль: спочатку він створює свою теорію, а потім користуючись нею намагається висловити свої думки та ідеї. Можливо, тому дуже скоро Мессіан вийшов за її межі, а використання ладів обмеженої транспозиції й незворотних ритмів отримали нові ускладнені форми та в рівній мірі поєднуються з багатьма іншими композиційними винаходами. А у творах останніх років навіть можна буде зустріти алюзії до класицизму.

«Техніка моєї музичної мови» О. Мессіана не лише підсумувала та узагальнила методологічні рефлексії та творчі пошуки на початок 1940-х років, але й своєрідним посібником для перших учнів композитора, які, за його словами *«жадали нового, ставили багато питань стосовно моєї музичної мови»* [53].

За словами О. Ринденко, трактат був виданий у *«період тотальної пропаганди авангарду та французького мистецтва»* [145]. За будовою він

нагадує конспект з багатьма нотними прикладами своїх творів та творів попередників. За цим трактатом можна простежити ставлення О. Мессіана до тих чи інших музично-історичних постатей. Він згадує багатьох європейських композиторів від І. Баха до сучасників, але поряд з власними нотними прикладами (переважно органної музики) він включає в роботу ритмічний фрагмент «Священного танку» з балету «Le Sacre du printemps» І. Стравінського, тему вступу до 1 картини опери М. Мусоргського «Борис Годунов», фрагмент пісні Сольвейг з музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт» Е. Гріга. Та частіше в «Техніці» можна зустріти приклади з балету «Дафніс і Хлоя» та оркестрової сюїти «Моя матінка гуска» М. Равеля та, особливо, з фортепіанного циклу «Віддзеркалення у воді» та з опери «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі.

До написання «Техніки» композитор підходить методично: він розглядає компоненти музичного тексту з різних теоретичних позицій, присвячуючи роботу ритму, мелодії, формі, гармонії та ладу, користуючись раціонально-логічним методом викладення тексту, часом звертаючись до математичних закономірностей. Але до ідейно-логічного пояснення причин використання того чи іншого принципу він не вдається, скоріш обмежується структурним описом твору та характеристиками кольорових вподобань.

Мессіан будує трактат, поєднуючи знайомі читачеві поняття з новими, винайденими, виявляючи прагнення бути зрозумілим. Так, пишучи про різноманітні ритмічні пермутації, він використовує поняття поліритмії, канону, ракоходу, ритмічної педалі, і лише потім знайомить читача зі своїми власними ритмічними принципами та формулами. Говорячи про мелодію та підкреслюючи її пануючу роль, він привертає увагу до народної пісні та григоріанського хоралу (як до звичних музичних першоджерел), описує індійську рагу та спів птахів. Згадуючи форми, які вже викристалізувались, зокрема фугу і сонату, він виділяє в них як чільні лише ті частини, котрі його цікавлять найбільше (інтермедія та стретта у фузі, розробка у сонаті; репризу в сонаті він виключає, вважаючи цю частину непотрібною). Внаслідок цього

семантичне значення форми повністю оновлюється. Потім він пропонує винайдені вільні форми, які походили, за його словами, від розробки сонатного *allegro*. Це: розробка трьох тем, яка готує фінал, побудований на першій темі, і варіації першої теми, що розділені розробкою другої. Розповідаючи про свої особливі акорди й додаткові тривалості, він відштовхується від музики попередників, зокрема Дебюссі, а також від звичних для читача акордів на домінанті та квартакорду. У розділі про лади обмеженої транспозиції він зазначає, що вони *«не мають нічого спільного з трьома великими модальними системами Індії, Китаю та античної Греції»*, так само як і з церковними ладами (які споріднені грецьким ладам). Попри їх унікальність, перший лад все ж не є новим – це цілотонна гама. У розділі про модуляції О. Мессіан вказує на зв'язок цих ладів з мажорною тональністю, знову вдаючись до вже освоєної частини музичної теорії.

Впродовж усього трактату «Техніка» автор дуже мало приділяє уваги художньому виправданню використання тих чи інших композиційних знахідок. Лише у XVII главі в розділі «Модуляція з одного ладу в інший» він пише про «моцартівські» мелодійні поєднання, і про «змішані лади», які надають гармоніям «безмежну ніжність і божественну Любов». У XIV главі він пише про натуральну гармонію як про «істину, єдину, красиву і таку, яка приносить насолоду ...». І звичайно ж Мессіан не оминає увагою спів птахів, про який пише в окремому розділі, висловлюючи своє захоплення ним.

Головну думку вищезгаданого трактату (і, мабуть, єдину) Мессіан висловлює тричі: в I главі «Чарівність неможливостей і зв'язок різних галузей», у V «Необоротні ритми» та XVI «Лади обмеженої транспозиції» розділах: *«Лади обмеженої транспозиції здійснюють у вертикальному напрямку (транспозиція) те ж саме, що й незворотні ритми в горизонтальному (ракохід) ... Тож, аналогія повна»*, і далі: *«Подумаємо тепер про слухача нашої модальної та ритмічної музики; у нього на концерті не буде часу виявляти неможливість транспозиції та незворотності, і в цей самий момент ці питання більше не будуть його*

цікавити: бути зачарованим – стане його єдиним бажанням. І саме це і станеться: він мимоволі підкориться дивному зачаруванню неможливостей: певний ефект тональної повсюдності та неможливість транспозиції, деяка єдність руху (де початок і кінець зливаються, тому що однакові) в незворотності, – все це буде поступово вести його до того виду «божественної веселки», якою намагається бути музична мова, будову і теорію якої ми шукаємо». Неможливість транспозиції та незворотність є аналогіями просторово-часової нескінченності. На підтвердження цього можна навести слова О. Мессіана про символічне значення «незворотного ритму»: «Пережита мною зараз мить, думка, що промайнула у мене, рух, відбиваний мною такт – до них і після них лежить вічність – це незворотний ритм» [154].

Оскільки з кожним роком творча постать Мессіана стає все більш дослідженою, принципово відмінними в російськомовному просторі можна вважати роботи, створенні за життя Мессіана (у радянську добу) та по його смерті. За життя композитора було написано чимало нарисів, але коло порушених проблем було доволі обмеженим: переважають інформативно-наративні статті ([Н. Розеншильд [139], В. Цуккерман [191], К. Мелік-Пашаєва [112], Г. Хаймовського [179], [180], Г. Шнеєрсона [194], Е. Денисов [52]) або роботи, присвячені теоретичним новаціям композитора (Ю. Холопов [185], [186], В. Задерацкий [62]). Можливо, це пояснюється обмеженим доступом до архівного матеріалу або недостатньою часовою дистанцією, коли історичне значення його особистості та творчості ще не набуло тієї оцінювальної остаточності, яка дається лише в ситуації «позазнаходження» (рос. «внеаходимости» – М. Бахтін) для самого автора. Та оскільки Мессіан вже став вагомою постаттю у сучасній йому музиці, то деякі автори приділили йому достатньо уваги в окремих розділах своїх монографій (Р. Куницька «Французькі композитори ХХ ст.» [91], Г. Шнеєрсон «Французька музика ХХ століття» [195]).

До цього періоду відноситься і найгрунтовніша до сьогодні праця, написана про О. Мессіана – монографія В. Єкимовського [54] (видана у 1987 році), в якій огляд творчості композитора завершується його оперою «Святий Франциск Ассізький», написаною у 1982 році. Видання монографії після цього кульмінаційного твору має свою логіку, оскільки сам композитор вважав цю єдину оперу узагальнювальною його життєвий шлях та яка, ймовірно могла стати останнім його твором (див. підрозділ 3.4.).

Проте, натхнення його не покинуло, та після опери він написав не менш цікаві твори⁴. Але цілісного аналізу останнього періоду творчості в музикознавстві здійснено не було, існують лише окремі звернення до «Прозрінь про потойбічне життя» [141], «П'єси для фортепіано та струнного квартету», оркестрових мініатюр «Вітраж та птахи» і «Місто в вишині» та «Концерту чотирьох» [97]. Щодо усієї спадщини композитора, то мають місце лише спроби відзначити деякі притаманні його творчості риси, але жанрових, стильових і мовних узагальнень здійснено не було.

Широта стильових інтересів композитора стала підґрунтям для зростання з 90-х років кількості наукових праць в українському та російському музикознавстві. Їх тематика розширювалась, переважно, екстенсивним шляхом через розглядання ще не досліджених творів. Окрім статей, з'явилась і низка дисертацій описово-текстологічного та теоретико-аналітичного напрямку, та всі вони відштовхуються від естетичних засад композитора, ставлять за мету наблизитись до змісту нотного тексту, не виходять на концепційний рівень та майже не зважають на аналітичні досягнення закордонних дослідників.

До першої, описово-текстологічної групи відносяться дослідження: В. Алеєва «Фортепіанна творчість Олів'є Мессіана» (1992) [5], О. Суцєні «Багаточастинний цикл як музично-художній феномен у творчості Олів'є

⁴«Книга Святих Дарів» для органу (1984), «Маленькі ескізи птахів» для фортепіано (1985), «Вітражі і птахи» для фортепіано соло, мідних духових та перкусії (1986), «Місто на висоті» для фортепіано соло, мідних духових та перкусії (1987), «Усмішка» для оркестру (1989), «Концерт чотирьох» для фортепіано, флейти, гобоя, віолончелі та оркестру (1990-91), П'єса для фортепіано та струнного квартету (1991), «Прозріння про потойбічне життя» для оркестру (1988-1992).

Мессіана» (2005) [168], О. Ринденко «Авторські коментарі та ремарки як культурний феномен у фортепіанній творчості Олів'є Мессіана» (2010) [143], Т. Жаркіх «"Poèmes pour mi" як втілення творчого універсуму О. Мессіана» (2013) [60], В. Віноградової «Візуалізація художнього простору у творах О. Мессіана (на прикладі циклів «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», «Квартет на кінець часу», «Каталог птахів»)» (2013) [33], С. Лопушанської «Фортепіано в ансамблевих і оркестрових творах Олів'є Мессіана» (2015) [97], О. Старікової «Синестетичність як основа "вітражного мислення" Олів'є Мессіана» (2016) [158], Н. Касьянової «Прагматика авторського метатексту в музичному творі» (2018) [69]. Ці дослідження з різних сторін підходять до роботи композитора з інструментами та оркестром, словом та гармонією, демонструючи на практиці (на нотних прикладах) задекларовані композитором ідеї та спостерігаючи їх розвиток та трансформацію.

Роботи другої групи мають на меті спробу поглинути глибше у сутність ідейних та теоретичних принципів композитора – через його техніку, особливості сприйняття кольору та релігійну символіку досягнути той смисл твору, задля якого О. Мессіан й вдавався до складних та новітніх композиторських винаходів. Текстологічно-аналітичних праць менше, можливо, через наявність трактатів композитора або через відсутність вагомих стильових зв'язків Мессіана з попередниками та послідовниками з ним, або через складність авторської техніки, широке поле запозичень, неявну релігійну символіку і несюжетну програмність. Серед них роботи О. Руднік «Образи Святого Письма у творчості Мессіана» (1999) [141], Н. Кулигіної «Опера "Святий Франциск Ассізький" Олів'є Мессіана: особливості втілення задуму» (2012) [89], Т. Афанасенко «Темброкolorистична палітра у фортепіанних творах Олів'є Мессіана» (2015) [16].

Вже із назв дисертацій помітно, що найбільш розглянутою сферою творчості Мессіана стала фортепіанна музика, як самостійна, так і в інструментальному складі; вона достатньо проаналізована у дисертаціях

О. Ринденко, В. Віноградової, Т. Афанасенко, С. Лопушанської, О. Старікової, главі дисертації К. Лозенко «Синестезія як засіб осягнення смислу музичного твору: теорія і практика ХХ – початку ХХІ століть» (2016) [96] та цілій низці статей [127], [93], [120], [123], [124], [55], [86], [87], [137]. Основними векторами аналізу є «драма віри» та «драма колориту».

Не менш цікавою є й словесна сторона його творів, зокрема окрім Ринденко, про авторські ремарки написана й стаття В. Віноградової «Всесвіт за Мессіаном (о програмах і авторських коментарях до фортепіанного циклу «Каталог птахів»)» [34]. Н. Касьянова у своїй дисертації занурюється в це питання глибше, не тільки звертаючись до авторських ремарок в «Каталозі птахів», а й порушуючи проблему тексту, зокрема словесного, як вагомого комунікативного елементу у творчості О. Мессіана. Адже саме за допомогою тексту розкривається значення творів композитора. Узагальнює значення слова у Мессіана й К. Зенкін у статті «Слово у музичному світі Мессіана як знак "Божественної присутності"». Зенкін зазначав, що Мессіан часто використовував слово «Слово» («Le Verbe») у якості назви п'єси. *«Слово, супутнє музиці Мессіана, позначає і називає цю об'єктивну непорушність і наводить на неї й саму музику, і слухача. В умовах зазначеної непохитності, світла і чистоти музики Мессіана барвисто-чуттєве звучання надчуттєвих релігійних ідей може означати лише одне: глибоко особисте, проникливо-зацікавлене, інтимно-схвильоване ставлення до всього, що говорить церква. <...> Слово Мессіана повертає музику до музики й спрямовує її ще вище – в ті сфери смислу, на тлі яких навіть музика здаватиметься занадто конкретною і "матеріальною"»* [63].

Релігійній тематиці присвячена дисертація О. Рудник, в якій увага зосереджена на деяких оркестрових та органних творах композитора. Автор розглядає релігійні твори через призму риторичних засобів, намагаючись знайти сполучну ланку між герметичною музичною мовою Мессіана та її релігійною програмою. Та серед риторичних фігур Рудник виділяє лише «мотив хреста», anabasis та catabasis. В тексті її роботи згадується також у

якості риторичної фігури зменшена гармонія, але такого роду поняття не відповідають композиторській техніці. Вдаючись до уважного аналізу творів, автор зважає на «ритмічні персонажі», поліфонічні засоби, символіку тембрів, оркестровку та числову символіку, щодо форми часто звертається до поняття точки золоті пропорції.

Деякі з розглянутих в дисертації Рудник творів (а саме органні: «Різдво Господнє» та «Меса на день П'ятдесятниці») окремою главою увійшли до дисертації Є. Кривицької «Історія французької органної музики» (2004) [85].

Окремим творам композитора присвячені дисертації Н. Кулігіної (опера) та Т. Жаркіх («*Roèmes pour mi*»). З суто теоретичної сторони до аналізу творів композитора підходить у своїй дисертації О. Суценья та одну главу присвячує проблемі ритміки О. Мессіана А. Макіна у дисертації «Нове трактування ритму: І. Стравінський, О. Мессіан, П. Булез» (2010) [106]. Окремі статті здебільшого продовжують проблематику названих робіт. Але попри детально викладені Мессіаном принципи своєї композиційної техніки, він унікав можливості обговорення стильового змісту своєї музики.

Певна замкненість та герметичність стилю Мессіана спонукають дослідників використовувати усталений теоретичний інструментарій аналізу його творів, що призводить до суттєвих деформацій смислу. Основним недоліком можна назвати вживання тонально-функціональних та похідних від класичних формотворчих засобів термінів.

Доволі часто можна зустріти використання поняття «тональності» відносно творів Мессіана. Так, аналізуючи «Квартет», Г. Шнеєрсон зазначив, що він написаний в тональній системі. Але, аналіз квартету не підтверджує наявності жодних тональних зв'язків. Дуже впевнено поняттям тональності користується Т. Кюрегян, аналізуючи «Двадцять поглядів», використовуючи навіть словосполучення «відверта тональна гармонія» [92, 64]. О. Рудник та Т. Жаркіх у своїх дисертаціях також часто вдаються до присвоєння музиці тональних ознак. Можливо, такого висновку вони дійшли через використання Мессіаном знаків при ключі (проте, на рівні з великою

кількістю випадкових) та мажорних тризвуків, але жодних функціональних (тональних) взаємовідношень у наведених дослідниками прикладах не має. Вдаючись до точної термінології, О. Рудник виділяє у музиці О. Мессіана чотири гармонічних принципи – тональність, модальність, атональність та полімодальність [141, 56]. У бесідах з Клодом Самюелем композитор визнавав присутність деяких тональних рис у своїх творах, але себе він не вважав ані тональним, а ні модальний, ані серійним композитором [154]. С. Лопушанська вказує, наводячи цитату композитора, що Мессіан використовує поняття тональності, уточнюючи номер ладу (у коментарях до вокального циклу «Яраві») [97, 40]. Так згодом і в тексті дисертації О. Рудник зазначає, що «мі мажор зміщується з модусами обмеженої транспозиції» і далі частіше використовує поняття модусу, ніж тональності [141, 56]. Можливо, ключові знаки композитор поставив через застосування чорноклавішних модусів, але не певних тональностей. Далі у цьому напрямку просувається Т. Афанасенко – аналізуючи п'єсу «Погляд Духа радості», вона проводить паралель між різними транспозиціями ладу Мессіана та функціями тональності, тобто заміщує традиційні функціональні поняття тими, якими користується композитор [16, 102].

Можливо, така термінологічна плутанина впливає з двох причин. По-перше, у ранніх творах композитора (до написання «Квартету») ще можна знайти ознаки тонального мислення. По-друге, використовуючи поняття тональності та звучання мажорного тризвуку, нарівні з тритоном і септакордом, Мессіан розуміє цю гармонію з акустичного, але не функціонального боку. Тонічний мажорний тризвук в його композиторській техніці виникає як результат обертонового звукоряду, і не успадковує традицію ладово-гармонійної функціональності. Саме тому мажорний лад стає переважною точкою опори. Цим Т. Афанасенко пояснює майже повну відсутність мінорного ладу та використовує поняття «обертонового акорду» [16, 104]. Поняття тональності залишається у цій роботі умовно – для більш зручного пояснення кольорового їх сприйняття композитором, оскільки, як

сам він зазначає, він мислив «кольорами» співзвуч [154]. Один з учнів О. Мессіана, Трістан Мюрай, цитує вчителя (пос. на статтю М. Дубова): *«Ви думаєте, що чуєте ля-мажорний акорд з квартою і секстою? Ось і ні, це акорд синього кольору!»* [53, 188]. Можна сподіватись, що ця цитата здатна поставити крапку у питанні тональності у музиці Мессіана.

У ранньому періоді творчості Мессіан нерідко звертався до класичних музичних форм, але переосмислюючи їх він не ставився до них у традиційному сенсі, зокрема щодо сонатної форми він висловлює свою думку у «Техніці». Тому не можна погодитись з думкою Мелік-Пашасвої, яка у своїй статті «Краса співмірність» (1975) зауважує, що в «Квартеті» збережені зв'язки з традиційною сонатно-симфонічною композицією, оскільки сутність сонатно-симфонічного циклу полягає в конфліктному зіткненні двох протилежних або протиборчих першооснов та передбачає розвиток образів у часі. Ані естетично-філософська позиція композитора, ані детальний аналіз «Квартету» не містять жодних ознак сонатно-симфонічного мислення; та аналіз подальших симфонічних творів може підтвердити цю думку.

На рівні смислового осягнення музики Мессіана також багато дослідників демонструють два обмеження. Перше: надзвичайно прямолінійне і буквальне трактування можливостей релігійних тем і образів, звужена оцінка світобачення як релігійного осмислення буття. Інше: прагнення побачити в назвах творів Мессіана точну вказівку на музичний смисл, а в музичному звучанні – передачу словесних значень, що повністю протилежно тому типу програмності, який обирає для себе Мессіан, як і природі його музично-поетичних символів. Внаслідок цього релігійні теми розглядаються у трагедійному ракурсі, що ґрунтовно суперечить естетичним засадам композитора.

Наприклад, на думку Г. Хаймовського (1965), програма «Квартету на кінець часу» оповідає про «небесні битви», які нав'язані враженнями від земних битв, а деякі частини звучать трагедійно. Така оцінка видається

недостатньо коректною. По-перше, сам О. Мессіан стверджував, що в його музиці «немає місця емоційним описам реальності». По-друге, якщо трагічне як естетична категорія відбиває протиставлення людського життя як органічності, і вічності, протиставлення смерті й безсмертя, то трагедійне народжується там, де ці дві категорії конфліктують, де смерть не приймається як даність. Трагічне світосприйняття лежить в основі релігії та, оскільки «Квартет на кінець часу» має яскраво виражену релігійну основу, смерть приймається як позитивний екзистенціал, що суперечить смисловим значенням трагедійності. «Небесні битви» мають на увазі зіткнення, якого у квартеті, якщо покладатися на вищесказане, немає. (Саме слово «трагічне», а не «трагедійне» використовує Мессіан у ремарці до однієї з п'єс «Каталогу птахів» [16, 143].)

Деякі суперечки серед дослідників викликає і камерно-вокальний цикл Мессіана «Яраві». В одній із розмов з Клодом Самюелем Мессіан зазначає, що «... ця легенда – символ усіх історій про велике кохання, всіх великих поем про любов в літературі й музиці» [154]. За його словами, він «... ні в якому разі не хотів повторювати "Трістана та Ізольду" Вагнера або "Пеллеаса" Дебюссі, якщо згадувати тільки цих двох найбільших "Трістанів" в музиці». Це висловлювання Мессіана помітно суперечить цитаті В. Єкимовського (1987) про те, що в цій трилогії проявилась «романтична орієнтація композитора, натхненна вагнерівським «Трістаном», «Пеллеасом» Дебюссі та «Фантастичною симфонією» Г. Берліоза». Навряд чи можна погодитися з Єкимовським і в тому, що трилогію Мессіана «необхідно пояснювати з позицій романтичної ретроспекції» [54]. Подібну оманливу думку має й О. Рудник, вважаючи, що «багато спільного у Мессіана з музикою романтизму» [141, 143] та наводячи доволі непереконливі аргументи («з Вагнером Мессіана об'єднує трістанівська тема»), цитує слова композитора, в яких він висловлює повагу до цієї епохи та людей, які до неї відносились; наголошує на використанні композитором програмності, ідеї синтезу мистецтв, літературних коментарів, що, безумовно, не можна

віднести лише до романтизму ані за ознаками, ані за характером використання.

Тож можна побачити у наведених думках, що аналізуючи музику О. Мессіана, дослідники піддаються інерції поєднати/зв'язати його з попередниками. Про романтичні риси у творчості Мессіана пише й Т. Жаркіх, посилаючись на «трагедію самотності» та автобіографічний метод, реалізований у вокальному циклі «Поєми для Мі». Протилежну думку висловлює С. Лопушанська, зазначаючи, що «трактування смерті у Мессіана відмінне від романтичного, де смерть – це щось темне, трагічне» [97.]. У Мессіана, за її думкою, через присутність релігійних ідей, смерть є переходом душі у трансцендентний стан, у якому можливе єднання зі спорідненою душею. У якості прикладу вона наводить світлу мелодію, яка звучить в останній частині «Квартету».

Принципово новим в аналізі музичного тексту Мессіана можна назвати підхід Т. Афанасенко. Спираючись на теорію фактури, вона пропонує аналізувати форму Мессіана користуючись поняттями «елемент», «комплекс», «пласт», «блок», додаючи до кожного прикметник «темброколеристичний». Зважаючи на те, що Мессіан сприймав гармонічні побудови або окремі акорди з колористичного боку, структурування форми через зміну «фарб» та тембрів видається доволі логічним. Автор дисертації вдало знайшла спосіб підійти до композиції твору Мессіана, відштовхуючись від його техніки композиторського письма, а не від прийнятих загальноновживаних термінів. Ці «темброколеристичні» терміни дозволяють їй розкрити з технічного боку принцип «симультанного контрасту», який Мессіан запозичив у Робера Делоне.

1.2. Основні тенденції аналізу творчості О. Мессіана у західноєвропейському та американському музикознавчому дискурсі

У закордонному музикознавстві мессіанознавство розвивалось іншим шляхом [163]. Традиційним вже є розгляд окремих композиторських засобів в контексті всієї діяльності О. Мессіана. Багатогранність його особистості й потрібність його музики (Мессіан не писав «у стіл» – часто він писав музику, призначену для конкретного виконання, виконавців, або на замовлення) породили власне дискурсивне поле, як у сфері вивчення творів композитора, так і в літературно-джерельній галузі. Виникнення цього поля припадає на 90-ті роки ХХ століття, коли дослідники починають включати свої наукові та публіцистичні історіографічні спостереження в західноєвропейську «мессіаніану». Хоча до цього часу вже можна зустріти окремі наукові роботи, дуже сміливі й оригінальні. Західноєвропейські дослідники не знали браку першоджерел. Виступи на конференціях одразу перекладались багатьма мовами, а більш розгорнуті висловлювання композитора можна отримати з бесід композитора з Янісом Ксенакісом [203]. Також перекладені англійською його «Трактат» та методичні посібники. Критичним статтям Мессіана присвячена робота Stephen Broad (Стефен Брод) [210], в якій він детально розглядає період з 1935 по 1939 роки. Багато критичних робіт цих років ним вперше перекладені англійською мовою. Вони стали новим джерелом до розуміння поглядів Мессіана на мистецтво.

Дискурсивне поле навколо Мессіана умовно можна розділити на три різновекторних напрямки, які часто перетинаються: історіографічний (концентрується на біографічних даних про постать композитора), аналітичний і виконавський (концентруються на окремих жанрових сферах творчості композитора). Масштаби й унікальність композиторської мови Мессіана, при універсалістській спрямованості його методу, ускладнили завдання створення цілісної концепції його творчості, в тому числі – стильової. Але кілька спроб все ж існує.

Музикознавці Шеффілдського університету, Peter Hill (Петер Хілл) і Nigel Simeone (Найджел Саймон), у 2005 році (в Єльському університеті) опублікували (англійською і французькою мовами) архівні фото- і текстові матеріали [227], надані авторам дружиною Мессіана, Івонн Лоріо. Видання присвячене життю композитора, розкрило невідомі сторінки його біографії, але воно є переважно фактологічним і не прагне надавати цілісні узагальнення і висновки, тому його не можна назвати вичерпним у створенні творчого портрета композитора. Але варто визнати, що цю працю не обходить жоден дослідник, який звертається до біографії О. Мессіана.

Професор того ж університету, Christopher Dingle (Христофер Дайнгл), у 2007 році написав монографію «The Life of Messiaen» [217], у якій здійснені спроби узагальнити й поглибити біографічні дані композитора. Монографія, за словами Robert Fallon [220] (з його рецензії на книгу), дає ключ до розуміння музики композитора, але відкрити двері цим ключем читачеві доведеться самому.

Монографія Paul Griffiths [224] (видана в 1985 році в Лондоні) більше попередніх претендує на авторську оцінку творчого шляху: називаючи Мессіана першим великим композитором, який вийшов за межі західноєвропейської традиції, Griffiths спирається як на композиційні, так і на ідейні його принципи, ставлячи на чільне місце категорії божественного і вічного. Але узагальнення стилю у Griffiths залишається на рівні констатації присутності-відсутності низки композиційних засобів і стилістичних рис. Неодноразові посилання на трактати композитора створюють помилкове відчуття розгадки стилю Мессіана (оскільки в них Мессіан робив акцент на техніці композиції, якої сам надалі дотримувався лише частково).

Трьох із вищеназваних авторів (Peter Hill, Nigel Simeone, Paul Griffiths) можна віднести до старшого покоління, їм притаманний історіографічний метод (що має об'єктивні причини). Так само в ряду старшого покоління можна назвати Sherlaw Johnson (Шерлоу Джонсон) (мабуть, найстаршого зі згадуваних авторів), Vincent Benitez (Вінсент Бенітез) та Siglind Bruhn

(Зіглінд Брюн). Ці дослідники першими з вказаних отримали кваліфікацію музикознавця. В їх роботах поєднуються історіографічний і аналітичний підходи.

Монографія Sherlaw Johnson «Messiaen» [230], яка написана у 1975 році, є першою значною публікацією про Мессіана англійською мовою. Автор висвітлює весь (до початку 70-х) творчий шлях композитора; вивчаючи становлення музичної мови О. Мессіана, спирається на авторську «Техніку», аналізує основні твори й наводить нотні приклади, часто вдаючись до термінів символізму і сюрреалізму. Але найбільшу увагу автор приділив запису співу птахів і «Каталогу птахів».

Роботи Siglind Bruhn не охоплюють всієї творчості композитора в цілому, але концентруються навколо двох ідейних центрів – це (1) тема любові й смерті (детально проаналізовані Трістан-трилогія, «Три Маленькі Літургії на Божественну присутність», «Поєма для Мі», «Пісні землі та неба») і (2) релігійна тематика (детальний аналіз фортепіанних циклів «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» і «Бачення Амін», звернення до ранніх релігійних творів та опери). В теоретичній частині робіт (багатих нотними прикладами й схемами) часто зустрічаються посилання на «Техніку» Мессіана та інші першоджерела, а в теософські орієнтованих матеріалах Bruhn зосереджує свою увагу на словесних коментарях партитур (особливу увагу приділено цитуванню композитором трактату Фоми Аквінського «Сума теології»). Долаючи інерцію описовості, Bruhn висловлюється досить сміливо, полемізуючи з Sherlaw Johnson [216].

Основна праця Vincent Benitez – «Olivier Messiaen: A Research and Information Guide» [206], [207] (I вид. – 2008, II вид. – 2017) – науково-інформаційний довідник, який є систематизацією (з невеликими коментарями) всіх наявних (опублікованих) матеріалів, як первинних (лекції, статті, відгуки, лібрето, педагогічні роботи), так і вторинних (передмови до його робіт, бесіди, публікації в пресі, монографії, збірки статей та інше), включаючи перелік першоджерел і дискографії. Серед нечисленних

франкомовних робіт він виділяє лише монографію Harry Halbreich (Гаррі Хальбрейх) «Olivier Messiaen», написану учнем Мессіана ще в 1980 році, і не бере до уваги більш сучасні публікації. Матеріал цього довідника обмежується лише англомовними, німецько- і франкомовними роботами, що не дозволяє назвати його вичерпним (Christopher Dingle, попри високу оцінку даної праці, у своїй рецензії на книгу в цілому критично ставиться до подібної форми видань, вважаючи довідник застарілим перш, ніж він був виданий). У своїх же теоретичних роботах Venitez розглядає кольорове сприйняття гармонії О. Мессіаном і його математичний метод, застосовує до творчості Мессіана поняття символізму і серіалізму.

Монографія Harry Halbreich, бельгійського музикознавця, являє собою ліричний біографічний нарис про вчителя, присутність якого відчувається на кожній сторінці (за словами французького музичного критика Jacques Lonchamp (Жак Лоншан) [233]). Подібного ж характеру є й монографія Robert Sholl (Роберт Шолл) «Messiaen studies». Автор включає у свою книгу свідчення батька композитора – П'єра Мессіана, а також деякі подробиці з життя Мессіана, починаючи з перебування в окупованому Парижі [245].

Варто звернути увагу на те, що воєнні роки в житті композитора, зокрема історія створення та виконання «Квартету на кінець часу», представляє для дослідників особливий інтерес. Багато шанувальників творчості Мессіана вважають цей твір найяскравішим і найкращим. Однією з найпопулярніших книг про «Квартет» є робота Rebecca Rischin (Ребекка Рішин) [240]. Крім інтерв'ю з дружиною композитора і віолончелістом, який виконував Квартет в полоні, Rischin також «розвінчує» деякі міфи, що існують навколо цього твору. Джерелом цих міфів став сам композитор. В одному з інтерв'ю він говорив, що форма Квартету була продиктована наявними у таборі інструменталістами (віолончеліст, скрипаль і кларнетист). Насправді ж Мессіан написав відоме соло кларнету «Безодня Птахів» трохи раніше, ніж замислювався сам Квартет. За словами композитора, аудиторія становила близько 5000 глядачів, хоча насправді табір міг вмістити лише

близько 400 осіб. Такі неточні дані з боку самого автора Rischin пояснює відчуженістю Мессіана від суєтного світу. Докладний аналіз «Квартету на кінець часу» можна зустріти в роботі Anthony Pople (Ентоні Попл) [239]. Він поглиблено вивчає кожну частину Квартету, пояснюючи його ідейний зміст.

Аналітичний вектор у вивченні творів О. Мессіана можна схарактеризувати як мозаїчний – він розпадається на стильові тенденції, односторонні трактування окремих творів або груп творів композитора. Його творча спадщина виявилась настільки великою і різноманітною, що все ще не існує єдиного методу, погляду, підходу до нього в цілому. Цей вектор, навпаки, рясніє розмаїттям спроб підібрати «ключі» до розшифрування ідей і задумів Мессіана. Такі спроби походять з першого авторського трактату «Техніка».

Після достатнього засвоєння історико-біографічної сфери, саме теоретичний/аналітичний метод став основним для молодшого покоління англomовних музикознавців. Серед них – музикознавці, які отримали науковий ступінь (PhD) у 2000-х роках (незалежно від віку) – це Christopher Dingle, Vincent Benitez, Robert Fallon, Andrew Shenton (Ендрю Шентон), Yves Balmer (Ів Балмер), Christopher Murray (Христофер Мюрай), Stefan Keum (Стефан Кейм). До їх досягнень можна зарахувати створення міжнародного наукового дискурсу, присвяченого Мессіану. Загальне наукове поле формується в результаті взаємного рецензування, підготовки спільних видань, участі в закордонних конференціях та фестивалях.

Хоча вивчення творчості Мессіана є одним з декількох сфер/аспектів діяльності Dingle (які він виділяє сам), вчений визнаний одним з провідних фахівців в області мессіанознавства. Крім науково-редакторської діяльності (видання монографій, редакція і рецензування збірок статей і книг), він був організатором конференцій, присвячених Мессіану (у 2002 році – це Міжнародна конференція в Шеффільді, у 2008 році – в Бірмінгемській консерваторії, до 100-річчя від дня народження композитора), виступав з науковими доповідями на конференціях *Environs Messiaen: Nature Rendered at*

the Keyboard (Нью-Йорк, 2015) і 49th Annual Conference (2013, Лондон). Його оригінальною науковою темою є дослідження і постановка проблеми стилю останнього десятиліття творчості Мессіана (після написання опери) в дисертаційних тезах «Style and technique in the last works of Olivier Messiaen» [215]. Виділяючи останнє десятиліття в окремий період, Dingle вважає його кризовим, вказуючи на наступні зміни в його композиторській техніці: в інструментуванні практично повністю відсутня функція басу та басового регістру; відхід від власних гармонійних принципів; фрагменти юнацьких творів стають частинами творів; звернення до класицистських композиційних засобів, що розцінюється як прояв експериментальності, характерне для кризових періодів творчості О. Мессіана. (На його позицію у своїй дисертації спирається С. Лопушанська. Порівнюючи твори «кризових» періодів вона звертає увагу на важливості їх «технологічній складовій» [97, 100].) Так, під час творчої кризи 1949-1951 рр.⁵ Мессіан створює «Чотири ритмічних етюди» зі спробою залучення додекафонної техніки⁶ та «Тембри-тривалості» в техніці конкретної музики. Обидва цих «експерименти» не знайшли продовження в подальшій його творчості. Після написання опери Мессіан створює оркестрову п'єсу «Усмішка», в деяких аспектах стилізовану під класицизм, зокрема з алюзією на музику Моцарта (посвяту якому дає сам композитор). А в «Концерті чотирьох» вводить інструментальний варіант «Вокалізу», написаного в 1935 році для голосу і фортепіано.

Christopher Dingle разом з Robert Fallon, як укладачі/редактори та співавтори, видали двотомну збірку статей «Messiaen Perspectives» («Messiaen Perspectives 1: Sources and Influences», «Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence, and Reception», 2013), зібравши в цьому виданні роботи провідних мессіанознавців (Christopher Murray, Yves Balmer, Christopher Dingle, Robert Fallon), а також багатьох інших дослідників. Цей спільний «міжконтинентальний» двотомник демонструє готовність авторів до

⁵Кризу цього періоду можна пояснити складними творчими стосунками Мессіана з Булезом. Детальніше див. статтю К.Жабінського [58]

⁶Один з етюдів, «Лад тривалостей та інтенсивностей», у 1951 році в Дармштадті відтворив ефект розірваної бомби [53, 190].

співпраці та окреслює коло музикознавчого дискурсивного поля (присвяченого творчості Мессіана).

Robert Fallon, який є одним з найвидатніших вчених американського континенту, не обмежується дослідженням Мессіана і бере участь у багатьох видавничих проєктах, одним з яких і є «Messiaen Perspectives». Він також виступав з науковими доповідями на конференції *Environs Messiaen: Nature Rendered at the Keyboard*, брав участь в *University of Chicago's Messiaen Festival* (2008). Його наукові переконання стосовно творів О. Мессіана мають суб'єктивний характер і ледве вписуються в загальноприйняте уявлення і розуміння музики композитора. У статті «Birds, Beasts, and Bombs in Messiaen's Cold War Mass» Fallon [219] проводить зв'язок між загальноєвропейськими поглядами на політику (зокрема, церковну) і деякими творами Мессіана, в яких символічно «зашифрована» його суспільно-політична позиція.

Найбільш планомірним і узгодженим видається виконавський вектор дискурсивного поля Мессіана, в якому критичне мислення поступається місцем шанобливій пропаганді його музики, віддаючи тим самим, перш за все, данину пам'яті великому композитору (важливу роль в цьому відіграють учні Мессіана і ті виконавці, з якими композитор співпрацював за життя – Sherlaw Johnson, Harry Halbreich, Jon Gillock (Джон Гіллок), Peter Hill і багато інших). Сплеск концертно-фестивальної діяльності, а за нею і наукової, у 2008 році, до 100-річчя від дня народження Мессіана, дуже симптоматичний.

Напередодні столітнього ювілею, у 2005-2006 роках в Бостоні Andrew Shenton, вчений з Шеффілдського університету, організував міжнародну конференцію, присвячену імені Мессіана, на якій виступали з доповідями Peter Hill і Nigel Simeone; у 2008 році Andrew Shenton у співдружності з Бірмінгемською консерваторією і Королівською консерваторією Шотландії організував міжнародний симпозіум, присвячений Мессіану (*Messiaen 2008 International Centenary Conference*).

В цьому ж році в Монреальському університеті (який вважається найбільшим франкомовним інститутом в Канаді) пройшов фестиваль «Осінь Мессіана», який включав і наукові семінарські зустрічі, і концерти. Виконавські ювілейні фестивали пройшли в Лондоні та Чикаго.

З 2011 року у Франції щоліта в місцевості Меїє проходить фестиваль імені О. Мессіана, що включає різні заходи: концерти, круглі столи, семінари, прогулянки, конференції, а також концерти-портрети інших сучасних композиторів.

Цікавий фестиваль пройшов у 2015 році в Ітаці при Корнелльському університеті під назвою «Environns Messiaen: Nature Rendered at the Keyboard». Крім концертів, форумів, лекцій, дискусій та майстер-класів, в орнітологічному корпусі університету виконували музику Мессіана під живий спів птахів.

У Паризькій консерваторії не забувають імені композитора і педагога: в 1995 році, завдяки дружині Мессіана, Івонн Лоріо, був створений фонд його імені (Messiaen Foundation), який сприяв як збереженню рукописів та інших архівних матеріалів, так і пропаганді його творчості. Фонд також підтримує молодих композиторів, піаністів, дослідників та інших авторів, які писали про Мессіана. Регулярно звучить його ім'я на різних конференціях, але всі ключові думки викладені в біографічному або історіографічному напрямку. Після Клода Самюеля, який видав книгу бесід з композитором, серед франкомовних вчених найбільш помітні імена Yves Balmer (професор музичного аналізу в Паризькій консерваторії) і Christopher Murray (викладач аналізу музики в Брюссельському вільному університеті); вони входять в міжнародний музикознавчий дискурс, але поки що не займають у ньому провідних позицій. У 2017 році вийшла спільна робота Yves Balmer, Thomas Lacote (Томас Лакот, французький органіст і композитор) і Christopher Murray «Le Modèle et l'Invention: Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt» («Модель і винахід: техніка запозичення О. Мессіана»). Ця робота стала продовженням багатьох спільних статей молодих вчених. Книга є

теоретичною працею, в якій на 500 сторінках автори намагаються переосмислити техніку композиції Мессіана, виходячи з його трактатів.

До числа франкомовних робіт слід додати деякі статті Siglind Bruhn і архівно-біографічну працю Peter Hill і Nigel Simeone, але при цьому обсяг досліджень і друківаних статей свідчить, що англійські (тримовні) автори перевершили земляків О. Мессіана в розробці наукового підходу до його музики.

Чимало робіт написано іспанською, португальською, голландською та іншими західноєвропейськими мовами, а географія їх написання поширюється на всі материки.

Але єдності в стильовому визначенні, яке повно і точно представляє поезику Мессіана, в присвяченій композитору літературі поки не виявляється. Найчастіше дослідники не ставлять своєю метою дати єдину стильову оцінку творчості композитора, а схиляються лише до розгляду його творів в контексті інших стильових напрямків. Причиною тому є множинність музичної мови Мессіана, який поєднує риси різних стилів і технік композиції. І література про Мессіана влучно відбиває багатство стильових номінацій, відповідних способам творчості композитора. В цілому, в його творчості виявляються риси наступних стильових напрямків: серіалізм, сюрреалізм, символізм, реалізм, імпресіонізм, авангард, модернізм, традиціоналізм, а також джазові впливи, звернення до індійської культури, до музики острова Балі та використання григоріанського хоралу.

Поняття реалізму використовується щодо співу птахів, майже точно записаному автором. Це стильове визначення зустрічається в книзі Christopher Dingle та Nigel Simeone «Olivier Messiaen: music, art and literature» [218]. Робота пропонує увазі читача рідкісні фотографії, доповнені детальними описами життя композитора. Дана книга є колекцією есе про життя і творчість Мессіана: висвітлені відносини композитора з Кокто та Стравінським, вплив балету «Весіллячко» на «Три маленькі літургії», еволюція техніки використання хвиль Мартено, вплив матері та її творчості

на композитора, розповідається про балет, поставлений до симфонії «Турангаліла», про джерела опери «Святий Франциск Ассізький», про зв'язок Мессіана з католицькою літургією. Також до книги включена й одна з теоретичних робіт самого композитора.

До аналізу значення співу птахів у творчості О. Мессіана вдаються і ті дослідники, які присвячують свої роботи іншій проблематиці [230]. Автори книги «Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques» [228] – Peter Hill та Nigel Simeone – цілком присвячують свою працю роботі композитора з птахами. В анотації до цієї книги зазначається, що це перше подібного роду повне дослідження «Oiseaux exotiques». У книзі зроблений детальний аналіз музичного тексту (композиційних і звуковиразних засобів) з великою кількістю нотних прикладів і компакт-диском в додатку, а також висвітлено історію створення твору та його долю в наступних інтерпретаціях. У своєму аналізі автори посилаються на працю Andrew Shenton [244], зокрема на створену ним систему символів. У якості головних складових символу Shenton виділяє ритм, григоріанський хорал і спів птахів, використовуючи при цьому досвід музичної герменевтики. Спираючись на міждисциплінарні методики, він здійснює семіотичний і лінгвістичний аналіз тексту, застосовуючи поняття лейтмотиву. Чимала увага приділяється і теологічним основам творчості Мессіана.

Релігійність Мессіана – одна з найбільш розглянутих сторін як творчості, так і особистості композитора. У своїй книзі Sander van Maas (Сандер ван Маас) [235] позначає музичний стиль Мессіана як «гіперрелігійний». Книга написана в діалогічній формі: автор ніби полемізує з включеними цитатами висловлень самого композитора. Навіть назви глав дає метафоричні, що сприяє поетично-філософському характеру викладу тексту книги.

Siglind Bruhn [211] підходить до цього питання з культурологічного боку. У першій частині монографії «Messiaen's contemplations of covenant and incarnation: musical symbols of faith in the two great piano cycles of the 1940s»

вона ретельно досліджує раннє оточення Мессіана, вплив батька, релігійний клімат Франції початку ХХ століття. Друга і третя частини книги присвячені релігійним творам Мессіана.

Цей культурологічний напрямок продовжують Jeremy Begbie (Джеремі Бегбі) та Steven R. Guthrie (Стівен Гатрі) [205] в книзі «Resonant Witness: Conversations Between Music and Theology». Ця робота складається з декількох есе, присвячених взаємодії музики й теології, а також персоналіям музикантів і теологів. Крім О. Мессіана, в ній згадуються імена І. Баха, Мартіна Лютера, Карла Барта; навіть заходить мова про традиції джазової імпровізації та південноафриканські пісні.

У той час, як одні дослідники говорять про богословські аспекти музики Мессіана як лише про одну зі складових [230], [212], [224] його поетики, інші ставлять релігійність композитора на чільне місце, підпорядковуючи їй інші сторони його творчості, зокрема спів птахів. Такими є, наприклад, роботи Siglind Bruhn. Чимале місце приділено мірі прояву у творах Мессіана сюрреалізму і символізму. Останній розглянутий у співвідношеннях з вірою і ритмічною технікою. Поняття символізму нерідко зустрічається в роботах закордонних музикознавців. Про богословські та символічні аспекти музики Мессіана у своїх роботах кажуть Robert Sherlaw Johnson [230] та Mareli Stolp (Марелі Столл) [246]. З іншого боку до символіки підходить Siglind Bruhn [212]. Вона виділяє «пташині», ритмічні й числові символи, звертаючи увагу на міфічність та емблематичність числа.

Що ж стосується сюрреалізму, то про нього зазвичай говориться у зв'язку з вокальним циклом «Яраві». Andrew Shenton висловлюється більш сміливо щодо цієї точки зору [243], застосовуючи стильову номінацію «містичний сюрреалізм», підпорядковуючи його загальному релігійного напрямку композитора. Shenton називає Мессіана «проповідником і євангелістом на тлі європейського модернізму». Для підтвердження своїх думок автор книги досліджував бібліотеку Мессіана, зокрема теологічну її сторону. Результати виведені в таблицю (див. додаток В).

Але дані спостереження не інтегровані в цілісну характеристику поетики композитора. Багаторазові посилання музикознавців на «Техніку» і «Трактат» не розкривають секрету стильової неповторності композитора. У цих роботах О. Мессіан спробував «розкрити» техніку своєї музичної мови, але ці праці можна назвати, скоріше, збіркою найцікавіших для Мессіана композиційних засобів. Його опис техніки музичної мови не підіймається на композиційно-естетичний рівень, а є презентацією технічних винаходів, які застосовуються в його педагогічній роботі. Композитор не обмежується лише тими технічними засобами, які описав у своїй «Техніці». І розкривати семантично-стильові секрети композитора таким чином видається не тільки практично марним, а й теоретично недоцільним. Краще, мабуть, звернутися до феномену унікального композиторського стилю і спробувати прояснити причини застосування до нього настільки різноманітних категорій.

У цілому, стильова строкатість музики Мессіана підтверджує широту його історико-етнологічних інтересів, що не локалізовані в одній національній французькій школі. Тому і до особливостей дискурсивного поля, сформованого навколо особистості й творчості Мессіана, відносяться широта і поліетнічність. Музикознавчий дискурс, безумовно, розвивається в резонансі зі стильовими ідеями Мессіана. До одного якого-небудь конкретного стильового напрямку Мессіана зарахувати не можна, навпаки, він причетний до всіх одночасно. Але при цьому він не розчиняється в різних стилях, а, скоріше, ознаки різних стилів розчиняються в його унікальному/універсальному авторському метастилі.

1.3. Обґрунтування концептологічного підходу до музичної поетики О. Мессіана

З усієї множинності дослідницької та аналітичної літератури про музику, творчу діяльність та композиторську поетику в цілому постать композитора видається складною та майже неосяжною, чим можна пояснити велику кількість описово-декларованого характеру думки щодо його

творчості або розглядання його музики крізь призму однієї з провідних його ідей/концепцій. Необхідність звернення до концептологічного підходу впливає з різносторонньої взаємодії композитора з музичним матеріалом, як з власним, так і з аналізованим, з одного боку, та з особливостей замкненої системи композиторської поетики, яка дає змогу викристалізуватись окремим певним концептам, з іншого. Виокремлені концепти доповнюють один одного, перетинаються та у деяких творах гармонійно поєднуються та дають змогу цілісного осягнення композиторської поетики композитора.

Останні десятиріччя (з 80-х років ХХ століття) у мовних науках поняття концепту настільки активно розробляється, що це призвело не до уточнення та окреслення меж його значень, а навпаки – до розгалуження сфер та дисциплін його використання, зокрема у лінгвокультурології та міжкультурній комунікації, когнітивістиці та семантиці.

Певне охоплення усіх відомих у мовознавстві підходів до визначення поняття концепту у своїй статті спробував зробити А. Косенко. Він виокремлює чотири напрями:

1. Когнітивно-психологічний, до якого належать Л. Щерба, М. Кочерган, А. Бабушкін, Н. Агаркова, Й. Стернін, М. Шварц, О. Кубрякова, Р. Джекендофф та інші). Їх погляди об'єднані розумінням концепту як ментального феномену та розглядання його у психічних процесах. Л. Щерба розуміє концепт як «двобічну ментальну сутність, яка має психічний і мовний бік». З боку психіки концепт – це об'єкт ідеальної природи, образ, що втілює культурно породжені уявлення, прообраз групи похідних понять. З боку мови – це певне ім'я, вербальна репрезентація [199, 192]. М. Кочерган також розуміє концепт двобічно, але разом з психічною стороною він ставить ментальну [82, 25]. А. Бабушкін підходить до концепту тільки лише через ментальне розуміння, через яке роз'яснює зв'язок та категоризацію речей [17, 16]. Н. Агаркова також у своєму розумінні концепту базується на категорії ментальності, розглядаючи його у специфічно національному ракурсі, включаючи до нього всю сукупність знань стосовно об'єкту [3, 8].

Визначаючи концепт як дискретний, Й. Стернін тим самим звертаю увагу на його складно впорядковану внутрішню структуру, він розуміє концепт як базовий елемент мислення людини, водночас як результат її ментальної діяльності та носій усієї інформації суспільства відносно предмета чи явища [132, 34]. Моніка Шварц підходить до визначення концепту через термінологію когнітивної лінгвістики та розуміє його як елементарну ментальну організовану одиницю, яка абстрактно концентрує в собі весь комплекс знань про світ [242, 87]. О. Кубрякова розуміє концепт як ментальну та змістовну одиницю пам'яті, яка є частиною концептуальної системи та картини світу, що відбивається в людській психіці [88, 90]. На думку американського лінгвіста Р. Джекендоффа, лексичний концепт є ментальною (інтерналізованою) схемою, в якій зберігається інформація про властивості об'єкта; вона може співвідноситись з ментальною репрезентацією іншого об'єку, який також знаходиться в когнітивній системі та окреслює межі термінологічного розуміння слова [229, 9].

2. Культурологічний, до якого належать В. Жайворонок, Н. Арутюнова, В. Карасик, С. Аскольдов, В. Манакін, В. Красних, Ю. Степанов, В. Маслова та інші). Єднальна їх думка ґрунтується на первинності культурної складової концепту. Для В. Жайворонка концепт є асоціативною стратифікацією культурних значень, тобто конотаціями до основного словникового значення слова [59, 26]. Тлумачення концепту Н. Арутюновою наближається до побутового, повсякденного його розуміння як перетин та взаємодія різних культурних сфер [14, 3]. За В. Карасиком, концепт – первинна культурна сутність, яка перекладається на різні сфери людського існування, зокрема науку, мистецтво та повсякденне життя світу [71, 6]. С. Аскольдов розуміє концепт як низку значень, прихованих у тексті заміників безлічі предметів, завдання яких – полегшити комунікацію та які відбивають національний, культурний та професійний досвід людини. Він пропонує розглядати концепт у якості заміни поняття [13]. В. Манакін розуміє концепт у національній, етнокультурній площині як одиницю інформації, яка відбиває мовне

уявлення та розуміння предметів та явищ [108, 23]. За думкою В. Красних, концепт це найбільш абстрагована ідея культурного об'єкта, яка має візуально-образні асоціації з об'єктом, але при цьому не має конкретного візуального образу [84, 272]. Розуміючи концепти як терміни духовної культури, Ю. Степанов трактує концепт як культурну одиницю людської свідомості та інструмент, за допомогою якого людина є частиною цією культури [159, 40]. Також як культурний феномен розуміє концепт і В. Маслова, трактуючи концепт як складову одиницю культури [110, 149].

3. Структурно-системний, до якого належать Р. Павільоніс, А. Приходько, М. Піменова та інші. Дослідники цього напрямку розуміють концепт як складну структуру, яка завжди є частиною якоїсь більшої складної системи. Наприклад, Р. Павільоніс вписує концепт у концептуальну систему, яка, у свою чергу, охоплює всі знання, думки та асоціації, якими володіє індивід відносно певного об'єкта. Останнє складає зміст когнітивно-базисної системи думок і знань [129, 241]. А. Приходько також відштовхується від поняття концепту як складної структури, виділяючи в ньому поняттєве начало, яке проходить через етнопсихологічну оцінку та поєднується з лінгвокультурним [135, 52]. У розумінні М. Піменової концепт є ментальною одиницею уявлення фрагменту картини світу, складна структура якого виражена через різні групи ознак, реалізованих різними мовними засобами [130, 10].

4. Епістеміологічно-інформаційний, до якого належать О. Селіванова, В. Телія, М. Полюжин, М. Болдирев, С. Воркачьев, Р. Лангакер та інші). Вони визначають концепт як одиницю інформації або знання. О. Селіванова розуміє концепт як складну за структурою одиницю свідомості, яка включає пам'ять та сукупність знань, які були здобуті через взаємодію усіх психічних функцій на свідомому та підсвідомому рівні [156, 256]. В. Телія також вважає концептом сукупність знань про об'єкт та його екзистенційне вираження, що реалізується мовним та позамовним способом [171, 97]. Подібної думки дотримується й М. Полюжин, виділяючи у концепті як сукупності знань про

дійсність лементи та перспективи, які категоризують ці знання [132, 35]. М. Болдирев вважає концептом квант знання, який зорієнтований на зображення картини світу у поєднанні її з актуальними проблемами соціальної дійсності [27]. С. Воркачов звертає увагу на те, знання та культура в концепті постають у своїй єдності. Концепт, таким чином, є культурно маркованим вербалізованим смислом, а його мовні реалізації є основою для утворення відповідної лексико-семантичної парадигми. Також він розглядає концепт як згусток колективного знання, яке, знову ж таки, має вербалізоване вираження та підпорядковується етнокультурній специфіці [35, 51-52]. Р. Лангакер термін концепт через поняття домену, що охоплює сферу знань, яка активована даним концептом. Домени – компоненти значення слова як у мовному, так і позамовному вираженні, близькі до енциклопедичного знання. Він також звертає увагу на відсутність чітких меж у структурі концепту [232, 163].

Різноманітні тлумачення поняття концепту демонструють його активну інтеграцію у зовнішній простір та складну систему розгалужень його практичної реалізації.

З. Бойко робить спробу осягнути різні підходи впорядкування концептів та систематизувати їх [26]. Орієнтуючись на А. Приходька, вона виділяє тематичний, дискурсивний та аксіологічний типи тлумачення концептів. Цій точці зору вона протиставляє позицію М. Шварц [242], яка виділяє дві сфери тлумачення концептів: концепт як категорія та концепт як символ або ідіоконцепт. В лінгвокультурологічній та етнолінгвістичній науках Бойко виділяє етноцентричний, антропоцентричний та аксіологічний підходи до розуміння концепту. Лінгвістичне, логічне та філософське осмислення концепту дещо перетинається з вище названими. Та Бойко виокремлює наступні піднапрями: наївний або символічно-метафоричний, концептуалістський, метафізичний, діалектичний, етнокультурний, логічний або аналітичний, структуралістський, епістемологічний та постструктуралістський.

У визначеннях терміну концепту різних дослідників часто можна зустріти його майже повне ототожнення з термінами «поняття» та «значення», або за допомогою таких номінацій, як «знання», «ментальність», пам'ять». Також дуже розвинена теоретична база стосовно поділу концепту, яка дозволяє виділяти в ньому внутрішню будову або структуру, зміст, шари або пласти тощо. Серед останніх найгрунтовніших робіт, в якій розробляється термінологія концепту, є труд А. Приходька «Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики» (2008) [135]. А. Приходько розглядає концепт через різні моделі, а саме як: епістемічне, психоментальне, етнокультурне, прагмарегулятивне та аксіологічне утворення; через наступні характеристики: цінність, комплексність побутування, обмеженість свідомістю носія, умовність і нечіткість, складноструктурованість, мінливість структури, трирівневе лінгвальне втілення, метамовне титулування. Також він зупиняє увагу на відмінності концепту від поняття. Розглядаючи основні параметричні властивості концепту, А. Приходько визначає у якості складових концепту: поняттєвий субстрат (основа концепту), перцептино-образний адстрат (надбудова концепту) та ціннісний (валоративний) епістрат (друга надбудова). Цікавими є його позиції щодо етнопсихологічної, соціодискурсивної, лінгвокультурної цінності концепту. Типи концептів А. Приходько розглядає через бінарні опозиції, такі як «параметричність» – «непараметричність», «універсальність» – «специфічність», «регулятивність» – «нерегулятивність», «позитивність» – «негативність». Він також порушує дуже хитку проблему класів і підкласів концептів, вважаючи доцільним обирати у якості вихідних пунктів класифікації онтологізацію людини у світі, суспільстві, культурі та мові та зупиняється на факторах філософського, телеономного, емотивного, морального, гуманітарного і соціального порядку.

Серед усієї множинності концептів для даної роботи є доцільним обрати поняття художнього концепту як репрезентанта культурного концепту, орієнтуючись на розробку художнього концепту у музичному

творі В. Марік [109]. В. Марік розглядає поняття культурного концепту, який «втілюється спочатку у термінологічній стійкості зосереджено-понятійного смислу концепту в літературі, а згодом прагне до розосереджено-понятійного смислу концепту в музиці». Звернення до роботи В. Марік обумовлено тим, що це єдине дослідження, в якому концептуальний аналіз, запозичений у мовних наук, застосовується у музикознавстві, а поняття музичного концепту та концепту у музиці відокремлюється від термінів культурного та художнього концептів. На думку багатьох концептологів, концепт завжди повинен мати вербальне вираження, що отримує статус імені концепту. В. Марік розглядає проблему обов'язкової вербалізації концепту, який може поставити під сумнів вживання цього терміну щодо «чистої» або «абсолютної музики». Але вона вірно зазначає, що «діалог "культурний концепт – художній концепт" у музичному просторі завжди виявляється вербалізованим» і «реалізується у вигляді програмності». Вона приходить до висновку, що композитор у процесі творчості мислить концептами, які є багатошаровими утвореннями та включають як одиниці музичної мови (які можна дорівняти музичному концепту), так і інформаційно-сміслові «згустки», культурні смисли, що пов'язані або непов'язані з музичними операндами (звуками, тембрами, ритмом, динамікою, артикуляцією тощо), та демонструють включеність музики у світ культури (який втілює культурний концепт).

Так вона вписує нове поняття музичного концепту у загальний мистецький дискурс. За її словами, «культурний концепт як позапонятійний смисл у художній творчості втілюється спочатку в термінологічній стійкості стримано-понятійного смислу концепту в літературі, а потім прагне до розосереджено-понятійного змісту концепту в музиці».

Посилаючись на М. Арановського [8], можна підсумувати, що музичному концепту притаманні усі ознаки музичного тексту – це і звукова послідовність, яка викладена музичною мовою, що має певну історико-стилістичну адресу, це і структура, і носій смислу. Однак розкриття

особливостей музичного тексту неможливо без вказівки на його особливе значення як «семантичної тканини» музики, на чому наполягає О. Самойленко, яка розглядає музичний текст як «особливим чином впорядкована, ієрархічна, структурована системно-функціональна єдність музичних значень і їх знакових носіїв» [152, 116].

Музичний концепт, підсумовує В. Марік, – це «внесення певного предметного змісту у звукову структуру; при цьому дана структура проявляє свої можливості як невербальна мова. Необхідною властивістю музичного концепту стає актуалізація моменту теперішнього шляхом переживання; втім, таким чином, музичний концепт виявляє важливість для будь-якої концептуалізації включеності, вбудованості у даний час». Також вона підкреслює й «особливу роль жанрово-стилістичного контексту у формуванні музичного концепту: музичний концепт є "озвученим смислом", в той час як літературний концепт в смисловому відношенні потенціальний та містить лише "натяки" на смисл».

Музичні концепти О. Мессіана реалізуються в його творах як у вербалізованому, так і невербалізованому вигляді. Та саме виокремлені вони були, на сам перед, через слово. Наявним прикладом цього є концепт любові, який був виявлений через авторську програмність, а вже закріплений суто музичними тембро-фактурними засобами. А само слово «любов», як зазначає С. Лошунаська, є найпоширенішим словом в поезиці композитора [97, 33].

Особливий тип авторської програмності, яка вказує на основний символічний зміст твору, на його образно-поетичне сприйняття, але при цьому без конкретизацій, саме й допомагає виявити основні концепти поезики композитора. Концепт часу був вербалізований композитором у містично-релігійній (це переважно цитати з Апокаліпсиса) та філософській сфері його програмності. Вербалізація концепту гри в поезиці Мессіана відбувається не прямолінійно, а через низку композиційних засобів, які об'єднуються явищем гри. Та слово «гра» у вербальному тезаурусі

композитора зустрічається як допоміжне, коли композитор звертається до колірною трактування гармонії та тембро-фактури, коли звертається до математичних закономірностей розташування тривалостей та побудови форми в цілому, запозичуючи класицистські принципи, та, звичайно, коли розшифровує значення слова «Турангаліла».

Для розуміння функціонування концепту доцільним буде звернутись до змісту та структури концепту, що допоможе виявити загальноприйняте та авторське у концептах в поезиці О. Мессіана.

Найоптимальнішим є декілька розповсюджених способів структурування концепту. Лінгвокогнітологи З. Попова та Й. Стернін виокремлюють в концепті чуттєвий образ, інформаційний зміст та інтерпретаційне поле [133]. Чуттєвий образ складається з перцептивного та когнітивного (метафоричного), які однаково відбивають образну складову концепту. Інформаційний зміст – це найбільш значні для самого предмета або його використання когнітивні ознаки; часто збігається зі словниковим змістом ключового слова концепту [156, 112]. Інтерпретаційне поле – це когнітивні ознаки, які інтерпретують інформаційний зміст концепту, впливають із нього або оцінюють його. Інтерпретаційне поле може бути неоднорідним через широке розгалуження змісту когнітивних ознак. Лінгвіст Ю. Степанов розуміє концепт як багат шарову побудову, що складається з активного, пасивного та внутрішнього шару, які, втім, можуть перетинатися [159, 41- 42]. Об'єктивна, загальновідома складова концепту, актуальна для всіх носіїв культури – це активний шар, пасивний шар – історична складова, яка може бути відомою лише окремим групам або субкультурам. Внутрішній шар – відомий та зрозумілий обмеженому колу посвячених або фахівцям, прихований від більшості представників носіїв культури, інколи зовсім не усвідомлюваний, відбитий у зовнішній словесній формі. В. Карасик розуміє концепт як «багатомірне ментальне утворення» та пропонує виділяти в ньому образно-перцептивну, поняттєву та ціннісну складові [35, 7], [71, 73].

Розглядаючи поняття музичного концепту, В. Марік орієнтується, передусім, на позицію С. Воркачова. Він виділяє в концепті поняттєву складову (ознакова й дефініційна структура), образну складову (когнітивні метафори, що підтримують концепт у свідомості) і змістовну складову – етимологічні, асоціативні характеристики концепту, що визначають його місце в лексико-граматичній системі мови [35, 7]. Його розуміння структури концепту дещо збігається з З. Поповою та Й. Стерніним в присутності образної складової концепту.

Образну складову концепту О. Мессіана можна віднести до об'єктивного шару (за Ю. Степановим), до тієї частини концепту, яка є загальнозрозумілою та загальноживаною. Образна складова концепту любові запозичена композитором із християнських релігійних текстів (зокрема, історія про Франциска Ассізького) та із міфології (західноєвропейської – Трістана та Ізольди, із міфології племені кечуа – Яраві). В концепті часу образна складова також походить з релігійного світосприйняття композитора та спирається на розуміння часу А. Бергсоном, яке Мессіан виокремив серед усієї множини філософських концепцій часу у ХХ столітті. Образна складова концепту гри більш особистісна відносно попередніх, проявляється в авторському розумінні ігрових аспектів та реалізується у підході до техніки композиції та програмності.

Поняттєва складова всіх концептів відноситься до об'єктивного шару, а інтерпретаційне поле (у даному випадку зручніше обрати дефініцію не за Воркачовим, а за З. Поповою та Й. Стерніним) – є суб'єктивним авторським сприйняттям концепту та реалізовано у суто музичній (не вербальній) його площині.

Висновки до Розділу 1.

Проблема вивчення музикознавчого дискурсу відносно постаті Мессіана зумовлена широтою його творчих інтересів, які виходили за межі композиції та в яких часто можна знайти пояснення тих чи інших

композиційних принципів та естетико-стильових доміант. Свої ладові та ритмічні знахідки він виклав у методичних роботах «Техніка» та «Трактат», в яких розкрив значення «ладів обмеженої транспозиції» та «незворотних ритмів», ставлення до співу птахів та релігійне значення кольорів, а також власний аналітичний погляд на низку досліджуваних ним творів. Досвід педагогічної та виконавської діяльності тісно перетинався із композиторською. Практика щотижневої участі у богослужінні у якості органіста породила чимало органних творів.

Спілкування з учнями по композиції відбилось в експериментальних творах, які деякі дослідники воліють вважати кризовими. Це – «Чотири ритмічних етюди» та «Тембри-тривалості». Використання О. Мессіаном додекафонної техніки є виключенням зі стилістики його музики (до неї він звертається лише в окремих фрагментах опери), а звернення до конкретної музики є лише спробою вийти за межі власного стилю. Появу цих творів зумовила багаторічна творча полеміка з учнем П'єром Булезом, який був прибічником серіалізму та пропагував додекафонну техніку. Та якщо Мессіан цими творами демонструє відкритість до нових композиторських тенденцій, які несли його учні, то останні, у свою чергу, нічого зі стилю вчителя не запозичили. Тому важко назвати його клас композиції «школою Мессіана». Проте він виховав не одне покоління музикантів, вбачаючи у кожному особистість та творчу індивідуальність.

Деякі з його учнів, зокрема Harry Halbreich та Sherlaw Johnson, зробили й свій внесок у дослідницький музикознавчий дискурс, який в цілому налічує чимало робіт. Канадський музикознавець та органіст Vincent Benitez спробував охопити всю відому йому (переважно англomовну) бібліографію щодо творчості та постаті Мессіана в інформаційному довіднику. Можна погодитись із критикою Christopher Dingle відносно такої форми систематизації, проте через дев'ять років (у 2017) після першого видання V. Benitez публікує друге, доповнене, воно вражає широтою охоплених праць. В останні десятиліття кількість дослідницьких робіт аналітичного

напряму починають переважати над історіографічними. Дискурсивне поле призвело до багатьох стильових номінацій, риси яких присутні у музиці Мессіана. Серед них: символізм, сюрреалізм, реалізм, імпресіонізм, авангард, модернізм, які в одночасності можуть суперечити один одному.

Російськомовний музикознавчий дискурс відносно композитора також стрімко розширюється та рясніє широким полем ракурсів та тематичних напрямлень, крізь які розглядається композиторська поетика О. Мессіана. Наприклад, залучення лінгвістики, крізь яку розглядається вербальна сторона творів Мессіана (у дисертації Н. Касьянової) або сінестезійний ракурс на «вітражне мислення» композитора (О. Старікова). Загалом, усі праці можна розподілити на описово-текстологічний та теоретико-аналітичний напрям у розгляді окремих творів композитора.

Та у кожній дослідницькій праці, яка узагальнює ту чи іншу область творчості Мессіана, присутня спроба виявити основні домінанти його творчого мислення. У даній роботі інструментом виявлення таких домінант обрано концептологічний підхід. Термінологічна розгалуженість поняття концепту стає найдоречнішою у його застосуванні до поетики композитора, оскільки свою картину світу Мессіан розкриває саме через концепти.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕПЦІЯ ЧАСУ ТА СВІТ ГРИ У ТВОРЧОСТІ О. МЕССІАНА

2.1. Світ гри та передумови формування ігрової доміанти у творчості О. Мессіана («Квартет на кінець часу», «Сім хайку»)

Гра і час виявляються тими концептуальними чинниками у творчості О. Мессіана, які вступають в активну взаємодію та зумовлюють виразові межі один одного. На цій основі розвивається музично-поняттєва система Мессіана та відповідні до неї концепційні засоби. Разом вони утворюють особливу авторську логіку музичної композиції.

Гра здатна виступати основним принципом роботи з музичним матеріалом. Час постає вектором художнього висловлення, композиторського самовиявлення. Авторська концепція (осмислення) передбачає як одну з основних цілей гри з часом і в часі, що дозволяє звільнитися від життєво-часових детермінант, досягати Вічності.

Співвідношення цих поняттєвих передумов у кожному творі Мессіана є різним, внаслідок чого змінюється і «формула» просторово-часового розгортання його музики.

Труднощі наукового пояснення гри полягають, зокрема, в тому, що іноді невиправданим є розширене її тлумачення, пов'язане з неоднозначністю, а отже й багатомірністю цього феномена. Поняття гри настільки широке, що існує необхідність визначити межі його значень, і межі ці будуть окреслювати естетичне коло понять. Низка теоретичних підходів базується на позиціях М. Бахтіна, В. Бичкова, Л. Виготського, Г. Гадамера, Й. Гейзінги. Оскільки гра відноситься до числа складних явищ і суперечливих термінів (в тому числі й етимологічних), то найповнішого її культурологічного обґрунтування, рівноцінного праці Й. Гейзінги «*Nomo ludens*» [42], на даному етапі не виявлено. Разом з М. Бахтіним і Г. Гадамером, Й. Гейзінга дотримується філософсько-культурологічного універсального значення гри.

За словами М. Бахтіна, будь-яка культура, будь-яке культурне явище у своїх власних межах однаково тяжіє до канонізації і до перебудови, що пояснює універсальний характер такої культурної парадигми-антиномії, як «традиція – модерн», особливо значущої в еволюції художньої творчості [19]. Антиномія: «незмінність – новація» також притаманна й поняттю гри, яке допомагає розкрити композиторський метод О. Мессіана. Ця антиномія відповідає правилам і умовності в грі. Нерідко в наукових роботах М. Бахтіна можна зустріти поняття «гра меж», яке він адресує до особистісної свідомості та культурі в цілому, пов'язуючи його з «творчістю смислів». У нього можна знайти й таке поняття як «закон гри мовами» і роздуми про стилістичну гру автора з метою відбиття своїх справжніх «сміслових і експресивних інтенцій» [19, 44].

Й. Гейзінга підходить до розуміння гри з іншого боку. Гра постає як джерело культури в ігровій діяльності людини, що можна назвати концепцією ігрового генезису культури. На думку Гейзінга, гра старша за культуру, є «заняттям ірраціональним» і має космічне походження [42, 7, 10]. Цінним надбанням роботи Гейзінга є те, що він виділив естетичні елементи гри – вони перетворюють її в феномен прекрасного. Оскільки гра надлишкова і самозацікавлена, вона повинна обов'язково робити дві речі – створювати порядок та бути красивою. Зазначені естетичні елементи – це напруга, рівновага, коливання, чергування, контраст, варіантність, зав'язка і розв'язка, розв'язання, – їх можна прийняти як характеристику художнього, зокрема музичного твору. Твір вони характеризують з боку гри саме згідно з правилами гри, які виділяє автор. Перше – це створення умовності, умовного штучного порядку, який заміщає реальний, змагається з ним; друге – здатність гри визволяти, створювати умови для втечі від повсякденної реальності. Як найблагородніші якості, які «людина здатна помічати в речах і які сама може висловити», Гейзінга виділяє ритм і гармонію (оскільки правила гри не визначаються ні розумом, ні обов'язком, ні істиною) [42], що дає змогу йому порівнювати гру та музику.

У своїй концепції гри Й. Гейзінга досить переконливо обґрунтував головні смислові ознаки гри – це свобода, святковість і сакралізація, урочистість, смислова надмірність, самозаінтересованість, хронотопічна виділеність, відмежованість. Саме завдяки їм можна провести межу між грою та реальним, буденним, повсякденним життям. Гра може здаватися комічною, що пов'язано з дурістю, – але гра не дурна. У деяких культурах гри протиставляють серйозність, але серйозність не означає заперечення ігрового характеру. Навіть мудрування народжується під час священної гри. Поєднуючи в собі мудрість, і дурість, гра – понад розумна. Тому вона стоїть поза таких антиномічних явищ, як: мудрість – дурість, добро – зло, правда – неправда. Саме поняття гри усуває відмінність між вірою і «мусиш вірити» [42, 34]. Існування гри не пов'язане з будь-яким ступенем культури – гра універсальна і надісторична.

В теорії Гейзінга гра постає антиномічним феноменом, хоча він не зазначає спеціально цю онтологічну рису гри. Залишається вона поза увагою і в роботі В. Бичкова «Естетика» [32], хоча В. Бичков використовує дефініцію гри за Гейзінгою⁷. Ідеї В. Бичкова базуються не тільки на концепції Гейзінга, але також і на поглядах Г. Гадамера і Г. Гессе, узагальнюючи які він виводить естетичну спільність гри з мистецтвом. Мистецтво визначається як вища форма гри, а мистецтво в грі – як вища майстерність гри – виявляється доказом автентичності гри.

Л. Виготський підходить до розуміння поняття гри з позитивного психологічного боку, розуміючи її як імагінативну гру пам'яті, гру уяви, що дозволяє людині досягти вищих рівнів свідомості, зробити «можливе» в собі, приховані сили несвідомого, «дійсними» у творчому ключі [37, 282].

Визнаючи цільову автономність ігрового процесу (ігрові безкорисливість, доцільність без мети, які після кантівської теорії естетичного стали загальним місцем в мистецтвознавчих роботах), слід

⁷«Гра є добровільна дія чи заняття, що здійснюється в певних часових і просторових межах за вільно прийнятими, але абсолютно обов'язковими правилами, маючи обмежену власними рамками мету й супроводячись почуттями й радості, а також усвідомленням перебування в «іншому бутті», відмінному від «повсякденного життя» [42, 34].

визнавати і її продуктивність – результативність як досягнення людиною вищої («вершинної», в термінології Л. Виготського) міри (і ступеня) самореалізації, тобто пізнання і звільнення своєї сутності, істинного буттєвого призначення, долучення до вищого смислового порядку. Такий підхід до гри можна назвати ноологічним. Гра як ноологічний феномен спонукає до відмови від усіх тимчасових вигащів заради основного – *виграшу самого себе як творчого суб'єкта*; такій грі «навчає» мистецтво.

Поняття концептуалізації гри вперше з'являється в роботах М. Бондаренко і С. Проскуровської, хоча й музикознавчі осмислення гри і концепту гри не було завданням їх досліджень (в останній здійснюється певний огляд музикознавчих підходів).

На думку Бондаренко, здатність гри мимовільно, хоча і закономірно виникати з соціального простору в момент інтерпретації цього простору, змушує виявляти її інтерпретативні властивості, ширше – бачити в ній інструмент інтерпретації світу [28].

Намагаючись розібратись з поняттям гри, вона розглядає концепт гри в різних дискурсах, вибудовуючи смислове поле (топос) концептів гри; прагнучи при цьому нічого не упустити і сформулювати «метаформулу» гри, що є досить утопічною ідеєю.

Продуктивніше ж не згортати безліч значень і інтерпретацій терміну гри в один, а навпаки розгорнути їх, щоб зосередитись саме на музичних втіленнях ігрових інтенцій.

Так, Проскуровська [134] підкреслює, що трактування гри в науковій літературі, пов'язаної з дослідженнями музики (естетики, стилів, культури, історії, мови), дозволяє виділяти два плани суджень. Перший – тяжіння до класичної традиції: античної в інтерпретації музики як виду мистецтва (в її відбитті в роботах Й. Гейзінги та О. Лосева); німецької класичної естетики при вивченні принципів класичної музики (посилаючись на Б. Асаф'єва і М. Арановського). Другий – новий посткласичний напрям інтерпретації гри, відкритий музичною практикою ХХ століття і який виявляє дві протилежні

тенденції розуміння гри. На її думку, з грою міцно пов'язані сучасна концепція «концертування», фундуєчи відповідний тип музичної драматургії, побудованої на принципах безконфліктності, діалогічності, багатоелементності, змагальності (про що пишуть Б. Асаф'єв, М. Арановський та інші), а також концепція полістилістики, що припускає стильову багаточаровість, вільне оперування різноманітними стильовими елементами в рамках єдиного твору, що виражає ідею діалогу культур.

З іншого боку, вона констатує відношення до гри як до ознаки формальної технологічності, що нерідко оцінюється в негативістському плані, через протиставлення ідеалу змістовності, коли, кажучи про гру в музиці західноєвропейського авангарду, мають на увазі техніку, засоби звукової та композиційної комбінаторики.

Здійснений в роботі С. Проскуровської концептуальний підхід змушує її переглядати зазначені вище плани вивчення гри в музикознавстві. Вона пропонує розглядати гру в музиці не з позиції оцінки її як такої, що втілює той чи інший ідейний зміст, а в якості реалізованого в музиці посткласичного способу мислення і буття, спираючись на низку робіт, що дозволяють окреслити шляхи до такого розуміння гри в музиці (Т. Адорно, А. Михайлова, У. Еко, Дж. Кейджа, П. Булез), виділяючи роботи, які допомагають осмислити музичну специфіку ігрового постметафізичного типу мислення, в тому числі дослідження, що стосуються питань імпровізації в музиці.

Тому вона приходить до висновку, що план ігрового мислення музично виявляється у вигляді механізму імпровізації, ігрові, некласичні принципи якого знаходяться і в мовному (скасування класичної пісенно-мелодійної основи, акцентуація тілесності як ігрового джерела музичної думки), і в структурному (скасування класичних причинно-наслідкових зв'язків, опора на випадок в поєднанні музичних реплік для утворення відкритих музичних структур) музичних аспектах, а в способах становлення ігрової онтології в культурній практиці музики знаходить прояви некласичних музичних

практик «читання» структурно (алеаторика, пуантилізм, хепенінг та ін.) і смислово (полістилістика другої половини ХХ століття) децентрованих музичних текстів – практики вільного структуроутворення та змістоутворення.

Визнаючи правомірність і евристичність підходу С. Проскуровської, відзначимо його деяку надмірну локалізацію і елімінування естетичних параметрів гри, тобто спрощення її внутрішньо музичного функціонального значення, звуження її стильового діапазону.

Інший, що синтезує попередні способи підходу до гри, принцип пропонує О. Самойленко [149]. Вона розуміє гру як багатофункціональний епіфеномен музичної семантики, одночасно звернений до культурологічних, художньо-композиційних, текстологічних, стилістичних і психологічних умов музичної творчості. Зокрема, вона зауважує, що художня форма реалізує опорну антиномію гри: умовне – безумовне (конвенціональне – неконвенціональне, штучне, ілюзорне – «справжнє», реальне). Поняття «гра», нарівні і у взаємодії з поняттями «сенс», «культурна семантика», «музична семантика», «семантична опозиція», «текст», «стилістика», «апперцепція», може бути віднесено до тих категорій музичної науки, які глибше інших розкривають естетичну своєрідність музики, семантичні властивості музичної мови та її предметно-методичну своєрідність, інтенціональність композиторської творчості.

Художній вплив-сприйняття в рівній мірі мають потребу в знанні і дотриманні умовності (правил і меж композиції), в здатності її розпізнати і в здатності безпосередньо включатись в художній процес, ставати його учасником, засвоювати задум в переживанні і «виносити» його в безмежний (вільний) простір сенсу (у зв'язку з цим можна посилатись на роботу Ю. Лотмана [102]). Звідси й ігрове призначення і різні ігрові функції композиції (форми твору) в музиці.

Стосовно багатьох життєвих реалій гра знаходиться в позиції «поза» або «над», постає універсальним способом донесення сенсу безпосередньо,

самою ігровою дією. Тож не дивно, що О. Мессіан звертається у своїй творчості до ігрового методу. Гра виходить з самого композиційного методу композитора.

За словами О. Самойленко, гра веде до завершеності, встановлюючи **порядок**, вводить умови та регламентує ролі, але вона ж створює і умови для особливої свободи, допускаючи невластиву поведінку, відмову від стереотипів, втечу від повсякденної реальності, позбавлення від внутрішньо-особистісних проблем. Спираючись на праці Й. Гейзінги, В. Бичкова та М. Бахтіна, вона виділяє наступні необхідні параметри гри: **умовність чи вигаданність, ролі, правила і межі, напруга і радість**. А складові гри – це авторські емблеми, які є ключовими для розуміння композиторського музичного задуму.

У поезії Мессіана музична емблема – це комплекс зовнішніх кольорово-зображальних засобів, притаманних певному інструменту, сонорна самодостатність музично-тематичної побудови, забезпечена його темброво-регістровою виразністю, пов'язаною з темою, «тембро-звуковою моделлю».

Т. Афанасенко виділяє 17 «типів звучностей» та відповідні до них «фактурні формули», виділяючи в кожному образну конотацію [16]. Це наступні «звукові образи»: 1. «стрічки або низка розсіяних прозорих звучностей», 2. «хор мідних, що співають тему», 3. «скупа, сувора і монолітна унісонна лінія», 4. «барвисто насичена зміна гармоній на одному басу», 5. «примарні, неясні, віддалені звучання – ефекти призвуків, сонористична фарба», 6. «дзвоновість, тембр дзвонів», 7. «пронизливі і напружені кластерні звучання, сонористична фарба», 8. «звучання там-тamu», 9. «звучання гонгу і барабану Балі», 10. «тремоло ксилофону і солов'я («тіко-тіко»)), 11. «вібраційна темброва пляма з неясними обрисами, сонористична фарба», 12. «гнучкі лінії, що імітують політ, кружляння, водну гладь», 13. «"трубні" звучання», 14. «могутнє звучання низькою міді – тромбонів і туби», 15. «"просторове" звучання октав», 16. «пасажі-"блискавки"», 17.

«спів, заклики, крики птахів». Серед них можна впізнати емблему співу птахів (№ 17), символ дзвонів (№ 6). Але відсутність змістовного, символічного або семантичного значення цих «типів» не дає змогу за її критеріями виокремити серед них ті, які могли б стати емблемами (хоча такі, безумовно є), та не дає можливості виокремити складніший комплекс «тембро-звукової моделі» емблеми любові.

У творах О. Мессіана емблеми, як частини «пазла» (мозаїки-головоломки), розосереджені по музичному тексті і утворюють картину, яка розгортається у часі. У свідомості слухача відтворюється ефект самого процесу збирання мозаїки. Тому виникає асоціація з вітражами або кристалом, про які згадує сам автор, говорячи про звучання акордів як про «переливчасте дорогоцінне каміння або вітражі» [154]. Алюзія до колірною рішення справедлива і на тембровому рівні – використання теплих і холодних «фарб» тембрів у Мессіана також наділене символічним значенням.

Запровадження поняття емблеми обумовлено виявленням того смислового змісту, на який скеровує сам композитор, ухиляючись від розповсюдженого музичного досвіду символізації. До створення музичного символу він підходить з боку якості звучання, уникаючи звичних значень і способів означення. Композитор заново конструює музичне звучання і його здатність будь-що висловлювати. Авторські емблеми стають ключовими для розуміння музичного задуму Мессіана.

Звукова емблема є умовною вказівкою на можливі символічні значення музичного образу, що підкреслюють умовність і багатозначність самого явища символу. Так виникає особлива мессіанівська «гра в символи» – як гра в створення-винахід авторської символіки – власної музичної умовності (умовності музичної мови), власної музично-звукової реальності.

Правила та межі гри – це впізнаванні елементи музичного тексту. Серед таких можна виділити наступні аспекти: використання стійких семантичних функцій тембрів, наявність тематичного матеріалу, присутність

яскраво виражених формотворчих засобів, використання простих форм і традиційної (релігійної) символіки чисел, квантитативне сприйняття часу, самоповтори як метод розвитку, релігійна і пейзажна програмність, звуконаслідувальні ефекти, наявність неокласицистських рис, використання мажорного тризвуку (як колористичного елементу). У масштабі всієї творчості – це звернення до традиційних жанрів, до міфологічних сюжетів. Сюди ж можна віднести звернення О. Мессіана до символіки різних, в тому числі й неєвропейських культур.

Одним з таких загальноприйнятих символів можна назвати «птахів Мессіана», які уособлюють собою небесні створіння, а також звернення до відомого середньовічного сюжету про Трістана.

Авторські, привнесені елементи музичного тексту – це умовність чи вигаданність гри. У Мессіана це: відсутність вираженої кульмінації в точці золотого пропорції (квалітативний час), нетрадиційне розуміння функцій тембрів оркестру та індивідуальне трактування самого оркестру, відкритість форми й відсутність завершеності, сюрреалістичне використання слова, програмність іншого типу: асоціативна, темброва і символічна. Остання пов'язана з униканням конфліктної людської реальності, з тією «семантикою радості» від пізнання об'єктивного природного світу, яка є провідною стороною естетики Мессіана: *«Я не бажаю виснажувати свій час болісними сюжетами. Я музикант радості»* (З інтерв'ю І. Лоріо [141, Т.2, 84]).

До умовності в грі також відносяться винайдені самим композитором **музичні символи**, які він описує у своїх трактатах: це «незворотний ритм», лади обмеженої транспозиції, «акорди, що обертаються», «кольорові» тембри. Символічне значення носить дискретність і континуальність музичної тканини, які знаменують фінальність життя та вічність. У деяких творах дискретність і континуальність розглянуті як структурований і чистий час.

Одним з найпоширеніших символів є «дзвоновість» акордів (на що вказують дуже поширені ремарки «*comme des cloches*» – «наче дзвони»,

«accord de carillon» – «акорд передзвону»). Цей засіб зустрічається в I частині «Квартету», «Двадцяти поглядах на немовля Ісуса», «Сім хайку», опері «Святий Франциск Ассізький», в оркестровому циклі «Прозріння про потойбічне життя» та інших творах О. Мессіана.

Комунікація між окремими самотійними музичними емблемами, співвіднесення програмності та музики, розбіжність квалітативного та квантитативного відчуття часу – все це викликає напругу в грі. Самі ж музичні емблеми є авторськими мовленнєвими патернами Мессіана, що дозволяють йому створювати єдиний авторський мовний простір – власний музичний дискурс.

Як бачимо, символічно-ігровий метод Мессіана знаходить своє вираження не тільки в словесних формах (назвах і авторських коментарях), але й за допомогою ладу, акорду, тембру, фактури, форми. Остання являє собою окремий випадок числового втілення програмності, також не малозначущій в поезії Мессіана. Наприклад, в «Квартеті на кінець часу», який втілює ідею безсмертя, 8 частин: 8 – це символ нескінченності. Число 7 – символ вічного життя («Сім хайку»). Число 12 символізує завершений цикл часу (циклічність «Яраві») і космічний порядок («3 ущелин до зірок»). Таким чином, символіку, яку створює сам композитор, певною мірою можна назвати концептуальною музичною символікою. Він грає «концепт-символами» створюючи новий *об'єктивний надособистісний зміст*.

«Квартет на кінець часу». На прикладі квартету можна докладніше розглянути авторський метод гри, оскільки у квартеті композитор реалізував багато власних композиційних знахідок, зокрема ритмічних технік: незворотні ритми, ритмічні канони та педалі, ритмічні збільшення та зменшення, індійські ритми, та основні принципи гармонічного мислення. Все це він пізніше описуватиме у «Техніці».

До деяких частин квартету композитор дає програмну передмову, яка допомагає пояснювати образну драматургію твору.

І частина квартету – «Літургія кристалу». Кристал – гірський кришталь, який має тривимірну-періодичну просторову структуру, його зовнішню форму складають правильні симетричні багатогранники. Кристал блищить своїми гранями під будь-яким кутом зору та виступає у якості субстанції нескінченності.

У передмові до квартету О. Мессіан пише: *«Пробудження птахів рано вранці, дрізд або соловей імпровізує, оточений звуковим пилом і блискучою гармонією обертонів; блискучі трелі губляться в вершинах дерев. Перенесіть все це в релігійний план і ви почувате гармонійне мовчання неба. Фортепіано підтримує ритмічне остинато на трьох зіставлених індійських ритмах: «рагвардхана, кандаркала, лаксмиса». Кларнет інтонує пісню птаха»* [249].

Отже, розподіляючи ролі між виконавцями, згідно з **правилами** гри, кларнету в цій частині дістається «персонаж» птаха. Його мелодія складається з семи інтонаційних зворотів та вільної варійованої імпровізації в діапазоні трьох октав. У ритмічній та інтервальної різноманітності виражається наслідування Мессіаном птаха як пантеїстичного символу.

«Звуковим пилом» стають партії скрипки, віолончелі та фортепіано. Партії скрипки дається ремарка: «наче птах». Але це вже не наслідування пташиному співу, це символ птаха, який несе в собі божественне начало – єднає людину з Богом, являє небесну сферу. Партія скрипки заснована на постійно повторюваних стійких мотивах з незначними варіюваннями. Мотиви звучать у флажолетному регістрі, що символізує вихід за межі простору; деякі з них засновані на тритоні.

Віолончелі дістається роль маятника, годинника, який намагається обмежити час. (Цікаво, що О. Рудник, вдаючись до розподілення інструментів у чотиривимірному просторі, саме віолончелі надає функцію виміру часу [141, 63].) П'ятизвучний мотив поспівкового характеру в обсязі тритону остинатно проводиться впродовж всієї частини. Ця поспівка інтонаційно незмінна, стійка, безперервна, як сам час. Створюється враження

мірних кроків або хитання маятника. Стале чергування рівних тривалостей О. Мессіан вважав неритмічним (оскільки такого немає в природі), а значить в партії віолончелі немає нічого, що належить природі. Сонористичні засоби (октавний флажолет і глісандо) надають містичного відтінку партії, яка розгортається континуумно.

Акорди фортепіано, кварто-секундові нестабільної структури, подібні кластерам, символізують дзвони. Гучний дзвін немов доноситься здалеку, з минулого. Рух у партії фортепіано відбувається статично, стабільно, незмінно, їй притаманні континуальність і періодичність, що символізує віру (одну з драм Мессіана). Однак, два принципи періодичності – ритмічна і гармонічна – наразі не збігаються. Таким методом застосовується принцип вітража (акордова послідовність звучить в різних ритмічних варіантах), а загальна фактура I частини квартету акордово-контрапунктична, де три верхні голоси являють собою вертикально-рухомий контрапункт.

Якщо взяти за основу гармонійну періодичність партії фортепіано, то можна помітити за нею формотворчу функцію. Форма строфічна, складається з шести неповних строф. Природно-космічну стихію Мессіан «вдягає» в зрозумілу людині строфічну форму (прояв ще одного принципу гри: через антиномію відоме – невідоме). Остання строфа не закінчена – колористичне «обертання» акордів переривається на одній з граней всеосяжного кристала. Форма залишається відкритою, як відкритий для людини світ Бога. Відкритість форми вказує на вступну функцію I частини та неодмінну присутність продовження.

Деякі з «персонажів» знаходять своє продовження в інших частинах квартету – це символ птаха у кларнета, остинатні дзвони фортепіано.

До II частини квартету – «Вокаліз для ангела, що сповіщає про кінець часу» – Мессіаном подана наступна програма: *«Вступ і кода (дуже коротка) викликають в уяві міць цього могутнього ангела, який з'являється в оздобленні веселки та хмарин ... Середина п'єси: невідчутна гармонія неба. У фортепіано: каскади ніжних акордів блакитних і бузкових, зелених, лілово-*

червоних і помаранчево-блакитних – над усім панує колір сірої сталі ... » [249].

Партію ангела у вступі виконує кларнет. Його тематизм заснований на інтонаціях з I частини, де кларнет виступав «персонажем» птаха, який в цій частині має символічний характер – він ближче всіх до Бога. Але починається партія ангела новим пасажем, узятим з «Інтермедії» (оскільки «Інтермедія» була написана раніше за всі інші частини).

У передмові до квартету О. Мессіан розкриває її смисловий зміст веселки – вона є *«символ миру, мудрості й цілком є вібрацією, яка світиться і звучить»*. Роль веселки виконує фортепіано. Якщо в I частині дзвоніві акорди фортепіано символізували віру та її багатовікові традиції, то вживання гранично низького регістру у фортепіано може символізувати притаманну вірі мудрість, яка своїм корінням йде в глибоку старовину, в той час, коли ще не велось літочислення.

Хмари, між якими витає ангел, передані партіями скрипки та віолончелі, які виконують пасаж шістнадцятими у другій октаві.

Вступ складається з двох речень: тремолювання скрипкою, кларнетом і віолончеллю тонічного секстакорду a-moll, фортепіанний пасаж у велику нону та акорди нестабільної структури. Акорди першого речення – з переважанням великої септими (зокрема в контроктаві). У другому реченні в партії фортепіано з'являється опора на квінту *a – e*. Це перший прояв діатонічності у квартеті. Кода заснована на матеріалі вступу, де кожен елемент симетричний до подібного у вступі. Якщо у вступі партія фортепіано спускалась до *c* контроктави, то наприкінці коди вона піднімається до *h* четвертої октави, що символізує широту простору, його безмежність, всеосяжність.

Мелодію вокалізу виконують скрипка та віолончель у квінтдециму, що звучить приглушено, з сурдиною в обох інструментах. Мелодія статична, у ній можна виділити сім трьох-чотирьох-звучних мотивів, всередині яких зустрічаються перестановки. (Такий засіб в серійній техніці називається

селекцією. Це перший випадок прояву серійної техніки у творах О. Мессіана.) Ця техніка штучна і «бездушна» – цим можна пояснити те, що Мессіан бачить цю мелодію в кольорі сірої сталі.

Спадні каскади акордів різних нестабільних структур мають колористичне призначення. У них проглядає стиль імпресіонізму, який був далеко не чужий Мессіану. Фортепіано організовує безперервний і статичний процес в мелодії через форму рондо, з двома повтореннями та чотирма епізодами, закінчуючись не рефреном, а епізодом, який, повторюючись губиться, наче розчиняється.

Ніжна мелодія струнних з барвистими акордами вокалізу створює арку до основної теми VII частини циклу – «Снопки веселок для ангела, що сповіщає про кінець часу». В обох випадках доволі повільна мелодія супроводжується таким же мірним (неритмічним, за теорією Мессіана, а отже не природним) супроводом акордових фарб, записаних, проте, шістнадцятими, що викликає відчуття застиглого або завмерлого часу, в якому існує ангел (до цього засобу Мессіан ще буде звертатися в одному зі своїх останніх творів – «Прозріння про потойбічне життя»).

III частина квартету – «Безодня птахів». Мессіан пояснює символіку назви наступним чином: *«безодня – це час зі своїми печалями; птах – протилежність часу, наше бажання світла, зірок, веселки і юбіляційних вокалізів»*. Соло кларнета представлено в тричастинній формі. Крайні частини повільні й зосереджені, символізують застиглий час, безодню. У середній частині упізнається наслідування пташиного співу. Повернення кларнету – «персонажа» птаха – проявляється в інтонаційних зворотах. Середній розділ складається з двох пропозицій; початок кожного знаменує сонористичний засіб: крещендування на звуці *e* від *ppp* до *fff*. Не дивлячись на присутність в цій частині квартету опорних тонів кварто-квінтового співвідношення, «безодня» закінчується тритоновим ходом.

IV частина квартету – «Інтермедія» – була створена першою; ймовірно, вона стала джерелом усього квартету. «Інтермедія» також написана в

тричастинній формі. У першій частині скрипка, віолончель і кларнет проводять в унісон свій рішучий речитатив, у другій – зустрічається тема ангела з «Вокалізу для ангела». Це єдиний фрагмент, в якому О. Мессіан використовує поліфонічні засоби триголосного контрапункту. Як тема фуґи, у всіх голосах в ній проходить мотив, похідний від теми «безодні» з III частини квартету. Закінчення Інтермедії діатонічне – стрибком на чисту квінту.

V частина квартету – «Хвала вічності Ісуса» – дуєт віолончелі та фортепіано. Якщо в першій частині віолончелі дісталася роль маятника – символу часу, то в цій частині віолончель проводить тему хвали вічності. Форма цієї частини симетрична (три строфи), а в акордовій вертикалі однотерцово-хроматичний мажоро-мінорний лад чергується з акордами нестабільної структури.

У VI частини квартету – «Танець люті для семи труб» – звучить кульмінація всього циклу. У цій частині особливої сили набувають динамічні перепади (від *pp* до *ffff*), використовуються гранично-крайні регістри (від субконтроктави до третьої октави). Основна тема своїм корінням сягає до «Інтермедії» і перегукується з монодичною темою «Безодні птахів», а ритмо-динамічні риси надають їй характеру теми волі (яка є ще однією поширеною емблемою у творчості Мессіана). «Танець люті» написаний у складній двочастинній формі, де перша частина являє собою рондо. В ній всі голоси в унісон проводять тему танцювального характеру, опорною інтонацією в якій є тритон. В результаті варіювання ця тема перетворюється на єдиний стрімкий потік. У другій – унісон змінюється діалогом струнних і кларнета (фортепіано супроводжує обох учасників діалогу). У струнних звучить ритмічна варіація основної теми – у кларнета двічі проводиться трізвучний мотив грізних фанфар. Загальне крещендування і реєстровий підйом нагадують звучання хвиль Мартено. У кульмінації Мессіан ніби виходить за межі можливого: вказує *ffff* і максимально розширює діапазон.

VII частина квартету – «Снопки веселок для ангела, що звіщає кінець часу». Оскільки веселка, за словами композитора, «символ спілкування людини з небесними силами» (в тому числі й ангелом), в цій частині ангелу і людині надається можливість зрозуміти один одного: ангелу – проникнути в людські глибини, а людині – дотягнутися до ангельських висот. І саме в цей момент перетворюється перцептуальний час. «Снопки» починаються темою ходу часу: тема континуальна, як час, проводиться в партії віолончелі. Можна відзначити наявність фактурної арки до V частини. Барвисті співзвуччя у фортепіано є алюзією до імпресіонізму. Інтонації другої теми перегукуються з першою темою VI частини квартету. Колористичні каскади фортепіано, взяті з II частини, вже звучать не м'яко, а різко і нарочито. Використовуються крайні регістри: *h* субконтроктави – *a* четвертої октави, засоби виконання: *col legno* у віолончелі та глісандо.

VIII частина квартету – «Хвала безсмертю Ісуса» – повільна кантілена, заспокоєння після прориву в кінці VII частини й після якого з'явився мотив, який символізує витання духу. Гомофонно-гармонійна фактурна створює арку до V частини квартету. Стан стриманості передає метрична скутість і ритмічне остинато у фортепіано. Символічно і фрагментарне використання крайніх регістрів. В гармонії переважають септакорди й акорди нестабільної структури. Ця остання «Хвала» – результат, підсумок всього квартету, і доручається вона (вперше!) партії скрипки, тобто – звучить символ людського голосу, який вихваляє безсмертя Ісуса та осягає вічність.

Ігровий метод О. Мессіана проявляється як на рівні форми, так і в часовому розгортанні музики в цілому. Щодо жанру, то від традиційного інструментального квартету Мессіан бере лише принцип функціонального розподілу ролей-«персонажів» між партіями. Вже сама назва – «Квартет на кінець часу» – говорить про те, що на перший план виходить Час як одне з основних понять Мессіана. Ігровий принцип підпорядкований часовому. Його можна виявити, орієнтуючись на антиномічність квантитативного і квалітативного часу, звернувшись до математичних розрахунків.

Одна з перших спроб використання математичного підходу в музичних дослідженнях належить Емілю Розенову [138]. У своїй доповіді «Закон золоті пропорції в поезії та музиці» він наводить результати дослідження хроматичної фантазії й фуги І. Баха, які підтверджують, що в цьому творі кульмінація припадає на точку золоті пропорції, обчислену за математичною формулою.

Золота пропорція – це вищий принцип структурної та функціональної досконалості цілого і його складових, який знайшов свій прояв у різних

науках і мистецтвах. Це взаємовідношення відбиває наступна формула: $\frac{a}{x}$, де a – це ціле, а x – це більше. Розрахунки проводилися за наступною формулою: $x = a \varphi$, де величина φ є коефіцієнтом золоті пропорції та дорівнює 0.618. За позначення точки золоті пропорції взято знак φ . При зверненні до «Квартету» за одиницю розрахунку обрана чверть – як оптимальна величина, з огляду на те, що О. Мессіан не завжди використовує стабільний розмір. Результат виявився наступним: всього у квартеті 1673.25 чвертей, загальна точка золоті пропорції припадає на VI частину (1034.1 чверть).

Не дивлячись на те, що застосування математичного розрахунку може досить спростити підхід до аналізу твору, існує низка причин, які роблять його недосконалим. Це, по-перше, формалізованість і механістичність цього суто кількісного підходу. По-друге, у творчості Мессіана, зокрема у Квартеті, переважає принцип подібності й повторення (повторення подібного), що часто робить форму відкритою. По-третє, золота пропорція у Мессіана не виділена тематичними або динамічними засобами музичного тексту. Четверта причина – виникнення складних взаємозалежностей між точками золоті пропорції (в різних частинах циклу і в циклі в цілому) та кульмінаційними точками. Причому доцільніше вживати замість поняття «кульмінаційна точка» поняття «кульмінаційна зона» або «кульмінаційне плато» (термін В. Задерацького).

Проте, в окремих випадках принцип золоті пропорції, можливо мимовільно, вказує на приховані смислові акценти в деяких творах композитора, тому це поняття ще зустрічатиметься в роботі. (Також до цього поняття доволі успішно звертається О. Ринденко.)

Визначивши умоглядним шляхом точки золоті пропорції в «Квартеті», можна виявити, що вони не збігаються з кульмінаційними зонами, які такими сприймалися на слух, тобто в процесі звучання / виконання. Найчастіше «точка золоті пропорції» визначалася раніше кульмінації; але в деяких частинах циклу кульмінація її випереджала. Таким чином виникає неспівпадання, розбіжність кількісного і якісного структурування часу – музичних хронотопів, які стають головним предметним змістом музики О. Мессіана. Саме ця розбіжність викликає ігрову **напругу** і прагнення до її вирішення, тобто до відчуття ігрової **радості**.

На прикладі I та VI частин квартету найясніше проявляється ігровий принцип Мессіана. У I частині ролі між виконавцями Мессіан розподіляє згідно з правилами гри. Точка золоті пропорції (ϕ) припадає на кінець 79 такту. Який музичний матеріал тут знаходиться? Партія фортепіано в цій п'єсі умовно поділена на три фрагменти. Точка золоті пропорції припадає на середній, центральний момент звучання остинатної теми віолончелі. У партії скрипки в цей час – найдовша пауза протягом усього квартету (три такти). З форшлагового мотиву в партії кларнета починається «кульмінаційний плато». Варіюючись лише ритмічно протягом усього квартету, тема віолончелі у цьому фрагменті найбільш тривала. У партії скрипки майже без пауз проводяться всі сталі мотиви з багаторазовим повторенням. У партії кларнета активно варіюється форшлагово-секундовий мотив (звучить в ϕ). До цього моменту кларнет грав в діапазоні: *ges* малої октави – *h* другої октави. У кульмінації він досягає звуку *c* третьої октави (з верхньою треллю) на *f* (єдине *f* протягом всієї I частини).

Таким чином, Мессіан в ϕ ніби пропонує передчуття кульмінації, яке підсилює напругу її очікування. Крім того, можна припустити, що,

відповідно до часової розтягнутості кульмінації, «точка» золоті пропорції також перетворюється в зону – плато, яке захоплює більшу частину фінального розділу форми. Головний естетичний ефект і момент **ігрової радості** виникають від перебування на вершині **напруги** мелодійного розвитку музично-композиційної форми.

Точка золоті пропорції всього циклу припадає на другу репліку струнних, але точка золоті пропорції VI частини – на третю репліку скрипки й віолончелі (цей матеріал є повторенням їх першої репліки). І саме ці теми отримують надалі значного розвитку, підпорядковують собі партію кларнета (біля якої стоїть ремарка «бронза, мідь»). На відміну від першого проведення теми, де вона звучить у вільному ритмі, тут переважають шістнадцяті (відбувається ритмічне варіювання і вирівнювання). Розвиток даного музично-тематичного комплексу закінчується імітацією хвиль Мартено і призводить до кульмінації. Після шести тактів унісонного тремоловання, яке створює відчуття «зависання в повітрі» і зупинення часу, звучить нарешті кульмінація, яка спирається на фанфарні репліки кларнета. Але вона вже звучить tutti у великому діапазоні (від субконтроктави до третьої). Темп різко сповільнюється – звучить головна думка цієї частини квартету. Звучить речитативом і дещо несподівано, оскільки в точці золоті пропорції звучала інша тема, яку нагадає про себе в коді квартету. Ця «інша» тема є результатом розвитку основної теми квартету: на перший погляд відмінний від основної, речитатив кульмінації відрізняється від неї лише тільки ритмом і діапазоном розташування звуків, які він в точності зберіг. Основна тема, підкоряючись іншому ритму, набуває нового змісту. З «танцю люті» вона перетворюється на «голос істини», та досягнувши це тематичне перевтілення, слухач досягає ефекту **ігрової радості**. Дуже важко вловити на слух збереження нот: легше впізнати інтонацію у ритмічному варіюванні, в іншого тембру, але змінивши регістрове розташування нот теми, автор змінив і її інтонацію. І тому колишня основна тема сприймається як нове звукове явище; здійснюючи образне перевтілення вона завершує «ігровий

цикл» трансформації музичного матеріалу, відлік якої починається з точки золоті пропорції.

У музично-поетичному тексті О. Мессіан не тільки протиставляє «фінальність» і «вічність», але також наділяє ці два поняття різною смисловою змістовністю на користь останнього. Це проявляється в розставленні акцентів на «матеріальному» «тимчасовому» і «нематеріальному» «вічному».

Принци гри з музичним матеріалом передбачають використання закономірностей жанрової форми. Як зазначав М. Бахтін, *«художня форма є форма змісту, але часто здійснена на матеріалі, ніби прикріплена до нього. Тому форма повинна бути зрозуміла і вивчена в двох напрямках: 1) зсередини чистого естетичного об'єкта, як архітектонічна форма, ціннісно спрямована на утримання (можлива подія), віднесена до нього і 2) зсередини композиційного матеріального цілого твору: це вивчення техніки форми»* (цит Бахтина Вопр лит и эстет) [19, 6-71.].

Якщо розглядати музичну форму в широкому аспекті, то уявлення про неї зійдеться з представленням про архітектонічну форму в концепції М. Бахтіна. Але саме вона – архітектонічна форма – як така, що виражає естетичну спрямованість художнього тексту не може бути (за Бахтіним) вилученою тільки з тексту даного твору; вона повинна бути розглянута ширше – в контексті поезики художньої творчості [151].

Музична форма або форма в музиці за В. Задерацьким – це, перш за все, спосіб існування даних звукорухів в часі. *«Простір та час – філософські категорії, за допомогою яких позначаються форми буття речей і явищ»* [62].

«Справжня періодичність, така, як морські хвилі, знаходиться <...> в суперечності з простим повторенням. Кожна хвиля відмінна від попередньої й подальшої своїм обсягом, висотою, тривалістю, швидкістю формації, здатністю досягти кульмінації, тривалістю свого падіння, її протіканням (в часі), її розпадом. <...> Це варійована періодичність» [187]. Коментуючи це висловлювання Мессіана, Т. Цареградська зауважує: *«Композитор тут*

досить чітко протиставляє механічну періодичність метру органічній періодичності ритму» [187]. Саме принцип варійованої періодичності організовує у О. Мессіана час на макрорівні – тобто форму. Перебіг форми нерідко нагадує рух в замкнутій сфері (що почасти подібно григоріанському хоралу і середньовічним іконам – хоча там це технічно робилося зовсім інакше) [67].

Мессіан свідомо звертається до різних формотворчих принципів. «Я використовував форми, які хоч і не є класичними в розумінні вісімнадцятого століття» [154]. Він навіть створює свої методи циклічної побудови музичного тексту, багато уваги приділяючи строфічності. За допомогою відкритої або закритої форми він підкреслює дискретність або континуальність музичної побудови. Зміст форми часто несе на собі самостійний сенс – або це алюзії до знайомих форм, або це наскрізна чи вільно-періодична структура, в якій акцент переміщається на тембри, які грають формотворчу функцію. В останньому випадку може виникнути враження логічно невиправданої форми, «порожньої форми». «Порожня форма», «псевдоріч» є ознакою випередження композиторською творчістю традиційної музичної свідомості, свого роду «пам'яттю про майбутнє» [149]. Водночас у Мессіана зустрічаються алюзії до знайомих явищ і засобів їх прояву на різних рівнях жанрової організації музики (наприклад, використання і переосмислення жанру хоралу, квартету, концерту).

Склад «Квартету на кінець часу», який був написаний в 1940 році в концентраційному таборі в полоні у фашистів, зумовила наявність серед ув'язнених певних музикантів: кларнетист, скрипаль і віолончеліст. Для них Мессіан написав тріо, яке було виконано там же (в концтаборі) і мало успіх у слухачів. Це тріо під назвою «Інтермедія» увійшло до складу квартету. Пізніше була написана партія фортепіано. Саме таким чином квартет став «квартетом». Власне «квартет» протягом усього циклу звучить вельми не часто: лише в I, крайніх частинах II, у VI частині, де темброва різноманітність нівелюється внаслідок переважання унісонного звучання, в приспіві VII

частини. В інших випадках можна зустріти різноманітні інструментальні поєднання; III частина – соло кларнета. О. Мессіан не ставив собі за мету писати саме в даному музичному жанрі. Жанрова форма квартету виникла внаслідок життєвих обставин, тобто Мессіан не обирав жанр квартету – він його створив заново, а жанрово перескладаючи музику, переробив її мовно-стилістично.

«Сім хайку». Складніший вид алюзії виникає вже не до музичної, а до поетичної форми в оркестровому циклі «Сім хайку», який має уточнювальний підзаголовок: «японські ескізи». На думку В. Єкимовського, назва твору Мессіана – метафора стислості вірша хоку. Та й самі частини звучать від півтори до шести хвилин⁸. Виходячи з програмних заголовків, в чотирьох з семи частин використаний картинний принцип – зображується характерна місцевість, культурно-історичні пам'ятки, тому Єкимовський і називав II частину «Парк Нара і кам'яні ліхтарі» та V частину «Міядзіма – Торії в морі» – «музичними листівками» [54].

У цих частинах композитор звертається до найбільш значущих символів японської культури. Міядзіма – це острів Японії, цілком зайнятий монастирем і храмом. Біля острова, безпосередньо навпроти входу в храм, знаходяться ворота Торії – найбільші священні ворота синтоїстського храму, які символізують прохід у світ духів. Парк Нара – один з найстаріших парків Японії, в якому зосереджена культурна спадщина країни – численні храми й пам'ятники.

Лаконічність призводить до використання у творі тем-символів або емблем, а музичне втілення статичної та одномоментної картини нагадує принцип пазла: емблеми розкидані серед музичного тексту й утворюють статичну картину. І тут проявляється ігровий метод Мессіана – композитор вибудовує симетричну вертикальну конструкцію (піраміду), яка розгортається в горизонтальному часі. «Ролі» між інструментами

⁸Хоку (або хайку) – жанр японської пейзажної лірики, вірш у вигляді монострофи без рим в 17 складів. Але з початку XX століття існує традиція при перекладі хоку записувати його як тривірш. У початковому рядку присутня пейзажна деталь, в середньому – предмет зображення, у фінальному – дія, що символізує почуття автора; по суті це афористичні замальовки, естетичні фрагменти дійсності.

розподіляються наступним чином: на першому плані – функціонально ударні інструменти, серед яких є і висотні: фортепіано, маримба і ксилофон. Роль мелодійних інструментів виконують духові, зокрема мідь (тромбон і труба, останній О. Мессіан доручає соло в одній з частин). Включені до складу оркестру скрипки виконують лише функцію педалі. Експериментуючи з тембрами, Мессіан поводить з ними наче з самостійними персонажами, доручаючи кожному свою власну партію, наділяючи його особливою функцією (змістом, концепцією).

Інструментальний тембр виступає в композиції «Сім хайку» в триєдності позначальної, коментуючи-пояснювальної та символічної функцій. Тембрами Мессіан користується як мовною формулою, музичною лексемою, спорідненою словесному вислову, – вони «говорять». Як, наприклад, труба в III частині «Яманака-каденція» «віщає» про вступ чергової каденції фортепіано (згадаємо, що спочатку труба використовувалася як сигнальний інструмент); або в IV частині « » імітує характерний японський інструмент хітірікі.

Три «риторичні» фігури маримби (вони представлені у II частині) також несуть свої смислові функції. У партії маримби виникає окремий тембровий конгломерат риторичних фігур. Перша – орнаментального складу, подібна фігурам пташиного співу. Друга являє собою остинатне повторення одного звуку. Третя – також остинатне повторення, але вже інтервалів: великої септими або малої нони. Друга фігура обрамляє каденції фортепіано в III частині; у V частині вона, разом з ксилофоном, вступає у своєрідний діалог з основною мелодією міді: ксилофон звучить в паузах між тематичними фрагментами, маримба – разом з темою. У VI частині «Птахи Каруїдзава» ця фігура передається також партії фортепіано, яка постає як ударний інструмент, хоча його трактування ближче до фортепіано-оркестру.

У подібному чергуванні тем проявляється один з моментів здійснення діалогу тембрових персонажів. Маримба (в парі з ксилофоном) створює ігровий, іграшковий ефект, виявляючи умовність, графічну «легкість»

(«листівочність») музичних образів. Відповідно до жанрових вимог хоку – лаконічних умовних «тривіршів», афористичних відбиттів естетичних фрагментів дійсності, О. Мессіан уникає занурення до конфліктної людської реальності, підкреслює радість пізнання об'єктивного природного світу як основну установку естетично піднесеної свідомості.

Лаконічність висловлювання виявилась основним принципом побудови музичного тексту цього маленького циклу, тривалістю не більше 23 хвилин. Будова частин циклу (як всередині кожної, так і в циклі в цілому) підпорядкована симетрії. Крайні частини обрамляють цикл: I частина «Інтродукція» і VII частина «Кода», II та III частини в парі подібні V та VI: в перших з них – рукотворні пам'ятки архітектури, в інших – пейзажі та птахи. Винятком в зображальності є центральна IV частина циклу – «Гагаку»⁹. Це єдина частина, де відтворюється світська музика, яка має стосунок до людського, а не божественного, тому – до цивілізованого, а не до природного світу. У зв'язку з цим Мессіан за допомогою тембру труби вдається до імітації старовинного японського інструменту – хітірікі, який був незмінним учасником гагаку.

2.2. Від стилістики гри до векторів музичного часу у творчості О. Мессіана

2.2.1. Прояв принципів гри у жанровій формі та стилістичному змісті пізніх творів О. Мессіана («Усмішка», «Концерт чотирьох»)

Дослідження О. Самойленко дозволяє помітити, що відносини ретроспекції і евристики у творчості композиторів минулого століття дало змогу піднятися на новий рівень методу стильової рефлексії, а проблема неостильового діалогу представляється сьогодні однією з найперспективніших для музикознавства; саме вона змушує звертатися до ігрових аспектів цього діалогу, розвивати суттєві для семіологічного

⁹ Гагаку – благородна музика Японії, яка виконувалася при імператорському дворі, починаючи з VII століття, практикується донині, її можна вважати особливим символом традиційної японської культури, втіленим вже не в просторі, а в часі.

вивчення музики питання теорії гри (у зв'язку з останніми див., напр., дис. В. Клименко [76]).

Актуальність неокласицистського методу можна виявити в наступному. Для методу неокласицизму найбільш важливим є осмислення історичної дистанції між минулим і сьогоденням музики, осмислення, яке відновлює перервану «сполучну нитку» часів, яка виникає не з діалогу з іншою творчою особистістю в її реальному минулому часі, буквально повернення в яке неможливо, а з діалогу з музикою як із загальним і будь-якому часу підвладним текстом, з її постійним сучасним.

Отже, стимулюючою причиною і метою неокласицистської (неокласичної) гри є «діалог культур» – вища з доступних людській свідомості та творчості в їх однонаправленості форма смислополагаючого діалогу. Він може залишати враження міжстильового, міжавторського, але відбувається всерединістилістичним шляхом, шляхом семантичного поглиблення текстологічних структур музики, служить, таким чином, напластуванням сенсу (можливостей прояву сенсу) в музиці за допомогою нарощування даних структур, служить самозростанню музичного «логосу».

Так виникають передумови для наділення відомих структурних формул (стилістичних знаків) новими значеннями, чому передує емансипація знаку від значення; але так виникає і своя вільна знакова сфера неокласицизму, яка, як *«пам'ять про не-бывшее»*, не набула ще семантичної популярності, і представляється особливою логічною і смисловою грою.

У своїй композиційній виразності гра пов'язана зі створенням нової художньої умовності – «другої реальності», з засобами розтотожнення, учуднення (осерйознювання – висміювання), нової метафоризації – метонімізації, з автономією «іншомовної реальності» музично-композиційних структур, з їх «відмовою» (М. Бахтін) і особливим завершенням форми як художньої (музичної).

Тому, у зв'язку з композицією, надзвичайно розгалуженими постають антиномії гри: адже вона відповідає безпосередній актуалізації (здійснення в

дії – формі) потреби в діалозі «Я» – «Інший», «моє» – «чуже», є створенням і освоєнням умовності, «штучності», монополізує принципи повторення і розрізнення, які виступають наріжними для людської діяльності, в тому числі, для діяльності свідомості (і для музичної форми). Гра виражається у виконанні, дотриманні умов, перевдяганні – перетворення, змаганні (досягненні), правильності (знанні правил), впорядкуванні (створенні порядку).

Слідуючи за думкою О. Самойленко, саме жанрово-стильові та композиційно-стилістичні умови створення художньої форми дозволяють здійснювати ігрові антиномії, перш за все, опорну антиномію гри: умовне – безумовне, ілюзорне, штучне – реальне, справжнє. Услід за цією антиномією виникає низка інших, а саме: порядок – свобода; корисність, прагматизм – безкорисливість, самозацікавленість; наслідування – винахідливість, оригінальність; завершеність – відкритість (для повторень і розвитку); відсторонення – прийняття, емпатійне включення; дія – переживання, вчинок – почуття; моє – чуже; випадковість – закономірність; серйозне – сміхове; розумність – дурість; майстерність, художність – наївність, простота; та нарешті, дитячість – дорослість.

«Усмішка» – невеликий оркестровий твір, тривалістю не більше 11 хвилин, був написаний О. Мессіаном в 1989 році на прохання Марек Яновського на честь двохсотріччя від дня смерті В. Моцарта.

Напевно, «усмішка» – це найбільш відповідна емоція, з якою Мессіан згадував про Моцарта [162]. З присвяти композитора: *«Не дивлячись на горе, страждання, голод, холод, нерозуміння і близькість смерті, Моцарт і раніше усміхався. Його музика також «посміхається». Ось чому я дозволив собі, з усією скромністю, назвати мою данину: «Усмішка»¹⁰.*

Крізь увесь твір проходить думка про Моцарта як генія класицизму. Щоб схарактеризувати метод роботи з музичним текстом в «Усмішці»,

¹⁰ Таку назву також носить і друга п'єса з циклу «Три мелодії» (1930), яка звеличує особливу тендітність материнської поезії.

найбільш вдалим буде звернення до методу гри. О. Мессіан «грає» з основними класицистськими «знаками» (емблемами) на рівні форми, гармонії, фактури, інструментування, темпу і, звичайно, смислу. Композитор ніби дотримується класицистських правил, чим встановлює й ігрові правила і межі, при цьому не приховуючи, що його музична мова вже не вміщується в ці рамки як в прокрустове ложе, що можна зіставити з вигаданністю у гри.

Так, в п'єсі 7 розділів, які становлять собою чергування двох (А та В). Характер їх чергування викликає алюзії до подвійних варіацій, де тема А – варіаційно змінюється, а тема В – стабільніша, але характер змін другого проведення теми В нагадує класичну розробку, з чого можна припустити й ще один варіант форми даної п'єси – рондо-соната, де А виконує функцію ГП або рефрену, а В – ПП або епізоду. У так званій експозиції перебільшується контраст цих двох сфер (якщо в А ще можна виділити тематичне зерно, яке дозволило б назвати його темою ГП, то В складається з самостійних неподібних побудов).

Розділ А являє собою сферу лірики й кантілени, це сфера споглядання, яка втілює образ любові (і є емблемою любові): повільна розспівна тема у сольних інструментів дерев'яної групи підтримується струнною групою, проходячи в тому ж ритмі й динаміці (*pp*) в акордовій фактурі. В цьому розділі презентується абсолютна континуальність, яка реалізується через відсутність пауз. Авторська самоповторність допомагає розкрити зміст цього розділу – він є явним продовженням тем любові з «Турангалілі», маючи багато спільного з матеріалом II частини «Пісня любові I» і VI частини «Сад сну любові». Неможливо також не провести паралелі й з майбутніми частинами оркестрового циклу «Прозріння про потойбічне життя» – V «Перебуваючи в любові» і XI «Христос, райський світло».

Розділ В багато в чому протиставлений попередньому. На зміну єдиній цільній побудові приходять самостійні дискретні патерни, закінчені фрази змінюються мотивами, подібними вигукам (в протилежність співучості розділу А). Повільний темп змінюється швидким, струнна група знімається,

на перший план виходять дерев'яні духові та висотні ударні, і тому *pp* змінюється на *f*. Звучання цього розділу відсилає до подібних у творчості О. Мессіана сугестивно-рухомих тематичних пластів, так чи інакше пов'язаних з образами птахів. В ньому виявляє себе й активний, моторно-ігровий рух.

Якщо в класицистській сонаті ГП являє собою скерцозність, активне рухливе начало, *allegro*, а ПП – повільне ліричне, пасторальне, уповільнене, то наразі Мессіан вочевидь переставляє їх місцями. У сонорну кластерну гармонічну тканину розділу А проникають тризвуки тоніки та доміанти D-dur, створюючи алузії до класичних кадансів. Так, перше і третє проведення А закінчуються домінантовим квінтсекстакордом у духових на тлі кластера струнних, викликаючи паралелі з автентичним кадансом. Друге проведення А закінчується домінантовим (у струнних), а потім тонічним на тлі попереднього акорду секстакордом (у духових) – це недосконалий каданс. Останнє, четверте проведення розділу А закінчується домінантовим тризвуком у струнних і на його тлі тонічним септакордом у духових, імітуючи досконалий каданс.

Якщо у квазіекспозиційному розділі основні теми представляються у своєму первинному вигляді, то в «розробці» вони мають зазнавати змін. Тема А дещо варіюється в кінці, а наявність тонічної функції вказує на її завершальний характер так, якщо б це була репризна частина простої тричастинної форми. Тема В у «розробці» поводить інакше: імітується класичний засіб розробки – виокремлення мотиву. З трьох самостійних підрозділів В залишається один (останній), який проводиться чотири рази, змінюючись варіативно і приводячи до кульмінації (адже далі повинна початися «реприза»). У репризному розділі зазнає деякі зміни розділ А (відсікаються декілька початкових мотивів), проте розділу В повертається його первісний вигляд, хоча в репризі класицистської сонати зміни зазвичай відбуваються з ПП. Останнє проведення А можна порівняти з кодою сонатної

форми, оскільки й тут цей розділ варіюється, ніби продовжуючи «розробляється».

Аналогія з подвійними варіаціями більш виразна, оскільки теми А та В ніяк не пов'язані між собою і, за словами композитора, «безперервно чергуються: проста мелодія скрипки, і пісня екзотичних птахів». Багаторазове, мається на увазі нескінченне, чергування розділів складає їх діахронічний контрапункт, внаслідок чого створюється відчуття їх накладення один на одного, симультанності. На нескінченний рух і повторення також вказує симетричність форми, подібної незворотному ритму.

Саме так О. Мессіан грає, створюючи алюзії до самих наявних класицистських засобів побудови поширеної форми подвійних варіацій та сонати з рисами рондо. При цьому дані засоби залишаються такими ж наявними й у Мессіана: автор не використовує іншу гармонію, інші принципи формоутворення, і після «презентації» двох тим ніякого нового матеріалу не зустрічається. Відповідно до принципів гри по Й. Гейзінга, він поєднує знайоме, давно відоме (в даному випадку, зовнішню форму вираження) з новим, власним, авторським змістом музики. Так само в п'єсі можна простежити й інший принцип гри – «напруга-розв'язання», що проявляється в наявності «гучної» і «тихої» кульмінацій в різних проведеннях теми А, але ця напруга не доходить до динамічного протистояння, а швидше відповідає тій моцартівській легкості, яку хотів зобразити Мессіан.

«Концерт чотирьох» – один з останніх творів Мессіана, не завершений композитором. Його дописали й підготували до редакції: вдова композитора, Івонн Лоріо, його учень Джордж Бенджамін та французький композитор Хайнц Холлігер. Проте, їх робота полягала лише в інструментуванні I, II та IV частин, також Івонн Лоріо вставила у IV частину фрагмент, задуманий у якості V частини концерту. У передмові до нотного видання Івонн Лоріо наводить нотатки Мессіана, які допомагають поглянути на структуру і

композицію концерту очима автора та які розкривають неокласицистські риси (подібні тим, які було виявлено в оркестровій п'єсі «Усмішка».

У присвяті до концерту написано: «Данина Моцарту, Рамо, Скарлатті», але в ньому (на відміну від «Усмішки») автор вдається до більшого спектру алюзій, починаючи з класицизму.

I частина – «Вступ». У своїх нотатках О. Мессіан згадує образ Сюзанни з опери Моцарта «Весілля Фігаро», що надихнула його на створення основної теми частини (A), яка, втім, не має нічого спільного ні з партією самої Сюзанни, ні з Моцартом в цілому. Два коротких мотиви проводяться по черзі у солістів (гобоя, флейти, віолончелі), дублюються в верхніх струнних, а іноді й всією групою. В гармонії супроводу альтеровані тризвуки і септакорди чергуються з тонічними тризвуками A-dur і їх оберненнями, та оскільки акценти робляться на перших з них, то основна тема залишається нестійкою у ладовому відношенні. Перший розділ (презентація основної теми) закінчується кульмінаційним «сходженням». Наступні два розділи I частини – фортепіанна каденція й оркестровий епізод – присвячені птахам. Після трьох ударів туби й там-тама, які нагадують удари з VII частини («Сім ангелів з сімома трубами») «Прозрінь про загробне життя», звучить друга тема (B).

Тема B побудована на діалозі струнних і духових. У ній можна виділити 2 мотиви, перший з яких звучить у соло гобоя і є похідним від другого мотиву теми A, а другий мотив теми B звучить у струнних, синтезує в собі обидва мотиву A у супроводі тих самих акордів, які зустрічались у темі A, тільки в іншій послідовності: акценти здійснюються на тонічних тризвуках A-dur. Характер звучання викликає алюзії до ніжної чуттєвої (джазової) лірики. Мідь відповідає їм переміщенням по звуках діатонічного C-dur, що призводить до унісонного пасажу струнних (унісонне звучання у Мессіана нерідко знаменує кульмінаційний розділ форми). Розділ з темою B закінчується ударом tutti, таким, який обрамляє X частину («Шлях невидимий») циклу «Прозріння про потойбічне життя».

Всі теми мелодичні та розспівні, ліричного характеру, але прямими цитатами О. Мессіан не користується. З будови розділів і їх гармонійного змісту проступає внутрішня подібність різних на перший погляд мелодій, в чому проявляється один із засобів композиційної гри автора. Форма цієї частини двочастинна, але друга частина з невеликими змінами повторює першу, що нагадує принцип повторення експозиції класичної сонатної форми.

Друга частина – «Вокаліз» – є алюзією до романтичного стилю. У нотатках Мессіан вказує, що ця частина була написана для голосу і фортепіано в 1935 році. У творах цього часу ще можна почути відлуння романтизму та імпресіонізму. Це єдина частина, цілком витримана в єдиному розмірі – 6/8 (рух при цьому здійснюється шістнадцятими), написана в тричастинній репрізній формі. Баркарольний ритм, рух фортепіанного акомпанементу по звуках малого мінорного септакорду (таке фактурне рішення партії фортепіано у Мессіана є винятком), домінування діатонічних ладів, ніжна вокалізована мелодія, яка лунає у гобою і віолончелі, орієнтальна хроматизована партія флейти – всі ці засоби є стилізацією романтизму, а на межах розділів звучать барвисті акорди, що створюють алюзію до імпресіонізму.

Третя частина – «Каденція» – була повністю завершена композитором. В ній основна частина тексту відведена солістам, які вступають один з одним в діалог. Біля партій вказані назви птахів, яких зображує автор.

Четверта частина – «Рондо», у якому чотири теми рефрену чергуються в діалогічній формі. Перша тема звучить у струнних і сольної віолончелі, вольового, танцювального характеру. Їй відповідає тема у дерев'яних духових, включаючи соло флейти й гобою, за характером – ніжна, при цьому також танцювальна. Далі – дві ліричні протяжні теми: одна звучить у струнних і характером звучання подібна другому мотиву теми В з I частини, інша – у соло гобою. Рефрен повторюється двічі та закінчується імпресіоністськими акордами, які звучали у II частині. Другий епізод містить

варіацію першого і частку музичного матеріалу, задуманого для V частини. Основний його зміст становлять соло, дуети та тріо солістів, також в ньому солісти вперше об'єднуються у кuartет. До останнього проведення рефрену, як до кульмінації, підводить оркестрове крещендо. Консонантна милозвучність рефрену перемежається додаванням партії фортепіано з сонористичними акордами складної побудови. Так виникають алузії до обробок в стилі джаз-авангарду, своєрідне «аранжування» своєї власної теми.

Ігрові правила і межі, умовність, напруга та радість реалізовані в Концерті так само, як і в «Усмішці». Принципи гри проявляються і на рівні форми, так само як у Кuartеті, аналогію з яким проводить С. Лопушанська [97]. Ігровий метод проявляється як в алузіях, так і в невідповідності жанрово-номінативної та семантичної сторін композиції. В деяку оману вводить слухача і позначення жанру цього твору – «Концерт», адже передбачуваного змагання солістів з оркестром немає, сольні й ансамблеві звучання відіграють домінуючу роль, проте, драматургічно вузлові моменти (кульмінації, наприклад) здійснюються всім оркестром. Вибір сольних інструментів, як пише С. Лопушанська, був зумовлений вибором конкретних виконавців, якими захоплювався О. Мессіан: це флейтистка Катрін Кантін, гобоїст Хайнц Холлігер, віолончеліст Мстислав Ростропович, піаністка Івон Лоріо та диригент Чон Мьон Хун [97, 146]. Що стосується назв частин, то до них Мессіан підходить «чесно» – «Каденція» цілком побудована на зображенні птахів (в циклі «Сім хайку» Мессіан також називає «каденцією» ту частину, яка повністю присвячена птахам); назва «Вокаліз», яка вказує на початковий задум створення вокального твору, не суперечить образному змісту цієї частини.

2.2.2. Концепція часу та принципи взаємодії часу і простору у творчості О. Мессіана

«В одному з інтерв'ю Мессіан неодноразово наполягав на своєму бажанні зупинити час» – пишеться в книзі «Silence, music, silent music»

Nicky Losseff (Нікі Лозефф) [234]. Не дивно, що саме главою «Час» починається «Трактат» О. Мессіана; в ній, за словами О. Ринденко, розкривається «естетична квінтесенція та методологічна база» ритму композитора [143, 119]. До проблеми часу в музиці Мессіана зверталось не багато дослідників. Mareli Stolp у своїй роботі «Messiaen: Transcending Time Messiaen's Approach to Time in Music» говорить про те, що Мессіан намагається змінити лінійний характер часу, досягнувши Божественності на символічному рівні [246]. Paul Griffiths так само піднімає цю проблему («Olivier Messiaen and the Music of Time» [224]) та пише про те, що музика Мессіана пропонує цілий ряд способів переживання часу: 1) час, припинений в музиці безпрецедентною незмінністю; 2) час, що стрімко біжить; 3) час, що повторює сам себе у великих циклах.

«Хронохромія», «Сім хайку» та «Кольори Граду Небесного» написані на початку 60-их років ХХ століття безпосередньо один за одним. У так звану ритмічну трилогію їх поєднує В. Єкимовський, спираючись на єдиний метод роботи з ритмом – це ритмічний пермутаційний цикл, який Мессіан розробляв для «Хронохромії» та який виявився настільки продуктивним, що композитор продовжує його упродовж ще двох творів.

Пермутаційний цикл тісно пов'язаний з засобами змальовування часу, оскільки в основі обох принципів лежить ритмічна одиниця. Мессіан доклав певних зусиль до обчислення ритмічних пермутацій та ретельно пояснив свої кроки у «Хронохромії» на 150 сторінках «Трактату». Аналізуючи цей композиторський коментар, Т. Цареградська звертає увагу на символіку числа, до якої неодноразово звертається Мессіан. Числові виміри часу є ще одним засобом реалізації часу у просторі. За допомогою просторових засобів Мессіан формує й час сприйняття твору, звертаючись до подієвого методу, також описаного «Трактаті».

Ритмічні експерименти та прояви кольорового слуху є характерною рисою поезики Мессіана, через що у розглядання його творів вводиться концепт гри як втілення ідей космічного порядку та досконалої краси (за

визначенням Й. Гейзінги). Очевидно, що він висвітлює релігійну сторону його творів, де порядок є єдиною умовою існування космосу як Божественного універсуму та водночас є втіленням ідеї краси та гармонії у їх класичному розумінні.

Щодо другої естетичної парадигми концепту гри як ідеї прекрасного, то головним засобом її реалізації можна назвати колорування. Усі твори трилогії так чи інакше апелюють до зображення кольору. «Хронохромія» дослівно перекладаються як «часоколір», у «Сім хайку» колір передається через зображення японських гір, озер та воріт Торії, а в останньому творі слово «колір» винесено у назву. Але треба зазначити, що втілення кольору як характеристики світла не є для композитора головною метою, а є лише допоміжною категорією. Що ж мав на увазі О. Мессіан? Він пояснює, як час розпадається різними засобами його «змальовування»: 1) за допомогою висотної варіантності, 2) методом забарвлення акордів та 3) використання різноманітних тембрів. Так темброво-гармонічний колорит у Мессіана стає еквівалентом його відчуття кольору, тембром він позначає й висотну зміну інтонації. У партитурі «Кольорів» можна знайти низку вказівок на звучання кольорів. В одній з бесід з Клодом Самюелем він говорив: *«Треба, якщо наважусь так сказати, щоб мідні інструменти «гнали червоний колір», дерев'яні духові «гнали блакитний»...»*. Але композитор йде далі: окрім назви кольорів він ще й вказує його якісну сторону, використовуючи назви різноманітного дорогоцінного каміння: хризопраз, сардонікс, кришталь, топаз тощо¹¹, звертаючи увагу на наявність усіх кольорів веселки. Звертаючись до гармонічної сторони музичного тексту і пояснюючи засоби гармонічного забарвлення, Мессіан розробляє цілу низку «обертонових акордів». Як пише він у «Трактаті» стосовно «Хронохромії»: *«кожна грань кристалу має можливість тричі змінити своє забарвлення у залежності від того, як падає світло»*. Так звуки акорду, у залежності від їх положення,

¹¹Композитор посилається на текст Одкровення св. Іоана Богослова: «Підвалини стіни міста прикрашені всяким коштовним камінням: підвалина перша яспис, друга сапфір, третя халкидон, четверта смарагд, п'ята сардонікс, шоста сердолік, сьома хризоліт, восьма берил, дев'ята топаз, десята хризопраз, одинадцята гіацинт, дванадцята аметист» (гл.21, вірші 19-20).

додають різні відтінки загальній гамі кольорів. Та навіть більше, окрім першого «кольорового» враження, він також звертає увагу на кольоровий ефект, що залишається у пам'яті слухача та на ефект вітражу, який виникає при накладанні слухових вражень від певної послідовності акордів.

Окрім сонорних аспектів кореляції тембру та часу можна назвати ще й сигнально-формотворчий, який найяскравіше виражений у «Сім хайку». Труба в III частині «Яманака-каденція» вістить про початок фортепіанної каденції (як то притаманно японському театру Но, риси якого наслідує композитор); остинатна фігура маримби грає формотворчу функцію протягом усього циклу, вступаючи у діалог з фортепіано. Використовуючи інструментування як першорядної важливості сторону музичної мови, О. Мессіан оперує тембрами як синтагмами, тобто окремими й завершеними в собі «висловлюваннями». Цей метод можна порівняти з «ритмічними персонажами», детально розробленими композитором ще у «Техніці». Для кращого розуміння того, що він чує, Мессіан у якості прикладу наводить картини Робера Делоне.

Так за допомогою різних засобів змальовування часу відбувається «перетікання» часу у простір. Окрім вище названого засобу «змальовування» часу можна відзначити й інші засоби надання часу просторових ознак. Це відбувається за використанням числа. Варто позначити, що у своєму розумінні часу Мессіан апелює до концепції часу А. Бергсона. Мається на увазі, власне, його думка про просторовість часу, втілена у числі. Урахування числової символіки композитором є свідомою дією, та її можна спостерігати протягом усього творчого шляху композитора.

У даній ритмічній трилогії число проявляється у роботі з ритмом. Симетричні пермутації «Хронохромії» складаються з 32 тривалостей, переставляючи які за певною закономірністю композитор виводить 36 інтроверсій. Усі числа змінюють своє положення і послідовність. Та є одна цікава деталь: Мессіан підкреслює, що «число 27 насправді нікуди не рухається». Та якщо звернутись до праці Е. Бінделя «Духовні засади чисел»,

яку автор згадує стосовно числової символіки, то можна побачити там співвідношення числа 27 Сатурну, тобто Хроносу. Оскільки періоди обернення цих чисел не збігаються, то виникає аналогія з рухом планет (за словами Т. Цареградської) по орбітах навколо Сонця, а у даному випадку – Хроносу. (Варто також зазначити, що астрономією, яка нерозривно пов'язана з числами, композитор також свідомо цікавився, що відбилось у деяких його творах, зокрема в симфонічному циклі «З ущелин до зірок».)

Саме через число, різне розуміння часу та його сприйняття реалізується перша естетична парадигма концепту гри як ідеї порядку. У вибіркового використанні композитором інтерверсій у «Хронохромії» можна помітити тяжіння до симетрії форми. Можна було б вбачати й симетрію в цілому творі, який складається з Інтродукції, двох пар Строфи та Антистрофи й Коди, якби автор не ввів Епод, наслідуючи давньогрецьку словесно-поетичну форму¹². Тим самим він, говорячи його словами, протиставив порядку «хаос». Він також казав: «18 голосів і повна свобода». Епод є контрапунктом 18 струнних інструментів, що зображають птахів, та як і в античній трагедії, він має бути ритмічно несхожим до строфи та антистрофи. Стосовно «хаосу» з автором можна було б посперечатись, бо «пташиний» контрапункт в Еподі ним розрахований та ладно складений (композитор сам визнає в одній з бесід з Клодом Самюелем, що спів птахів у цій частині зазнає ряд маніпуляцій у стилі конкретних та електронних композиторів).

Ще однією ознакою Еподу є така риса: його виконували стоячи на місці, на відміну від строфи та антистрофи. Тому не дивно, що і за словами композитора «Епод» являє собою «зупинку» у часі (і це він каже, не дивлячись на те, що «Епод» – найдовша за тривалістю частина «Хронохромії!»). Це підтверджують і дослідження темпових позначень твору Т. Цареградською, де вона визначає час в еподі як необчислювальний та рівномірний. Знову ж таки можна звернутись до концепції часу Бергсона, до

¹² В античній поезії еподом називали прикінцеву строфу тричастинної хорової суперстрофи (строфа-антистрофа-епод). Епод наділений власним ритмом, не тотожним ритму попередніх строф.

його розуміння часу, який спливає, часу як суто «тривалості», тобто безпосереднє переживання слухачем часу у теперішньому часі. О. Мессіан повторює терміни Бергсона, додаючи, що у такому втіленні часу не може бути ніяких повторів, зокрема ритмічних, що й реалізує в Еподі.

Другий твір ритмічної трилогії – «Сім хайку» – має спільні риси з «Хронохромією» щодо частин циклу: їх також 7. (Щодо символіки цього числа, то цікавим може стати його тлумачення Бінделем, яких розглядаєсьоме число як часовий вимір, часову координату простору.) Також у цих творах є інтродукція і кода та дві пари функційно подібних частин, які В. Єскимовський називав «музичними листівками», та «пташині замальовки». «Музична листівка» є яскравим прикладом момент-форми (термін Джонатана Креймера), де час не спливає, а зосереджується на окремому моменті композиції. А частини, у яких реалізується спів птахів виконують функцію «хаосу», за аналогією з «Хронохромією». Інтродукція і кода уявляють собою яскравий приклад втілення ритмічних інтерверсій на декількох рівнях: кожна група інструментів рухається у своєму часі, а по закінченні циклу пермутацій у кожній із них звучання припиняється, не маючи ніяких ознак завершення, всупереч чіткій формотворчій функції крайніх частин.

Будова ж цього циклу тяжіє до концентричної форми з центральною частиною «Гагаку», що є відтворенням традиційної придворної церемоніальної благородної музики Японії, яка виконується при дворі імператора з VII століття та й, як помітив Мессіан, до нашого часу. Цю сталість традиції можна сприймати як метафору сталості часу, а симетрію циклу – як втілення порядку.

У «Кольорах Граду Небесного» закінчується хронохромійний пермутаційний цикл, та структурна реалізація цієї невеличкої оркестрової п'єси складніша. Симетрія побудови майже невловима та не має сталого центру. Реалізуючи принцип незворотного ритму та вилучаючи центральну складову, композитор починає повторювати усі музичні блоки, лише їх послідовність та поділяючи таким чином партитуру на дві рівні частини. За

словами композитора, «Кольори Граду Небесного» включають індійські та грецькі ритми, а також plainchant (григоріанські невми) та спів птахів. Розмаїття виразних засобів реалізує усі методи роботи з часом та простором, які тільки можна зустріти у цій ритмічній трилогії. На прикладі цього циклу можна побачити максимально повне втілення порядку в музиці, де час застигає і зупиняється, перетворюючись в колір.

Отримуючи просторові ознаки, час вже не є безповоротним та спливним – він зупиняється у просторових патернах та залишається у вічності. Сам автор зазначав, що *«час – це одна з самих дивних божественних явищ, оскільки воно протилежно тому, хто вічний за своєю суттю, тому, кому не має початку і кінця...»* [154].

Явище гри у музиці О. Мессіана поєднує у собі естетичний та композиційний принципи, тобто воно є, з одного боку, виявом авторського підходу Мессіана до буттєвого стану людини, а з іншого – просторовою експлікацією часового розгортання музичного твору. Але є один чинник гри, що набуває центрального значення і, за думкою О. Лосєва, є єдиним чистим виразом часу у музиці – це ритм [100, 523]. Саме ритм є віддзеркаленням чистої темпоральної сутності гри. Таким чином, концепт гри Мессіана втілюється на декількох рівнях. На композиційно-структурному рівні – це протиставлення порядку та хаосу (вирахуваних пермутацій та співу птахів) та різних засобів подолання часу, але ця діалектичність ускладнюється методом роботи композитора з «пташиним» матеріалом, що виявляє порядок у хаосі. На інтонаційно-тембровому рівні за допомогою різних засобів забарвлення часових структур, втілюючи ідею гри як зображення прекрасного, композитор досягає зміни сприйняття часу – перебіг часу зупиняється, що призводить до сприйняття музики як позачасової, як втіленої у Вічності.

2.2.3. Вектори музичного часу у творах О. Мессіана.

Музичний час детермінується відношенням музичного звучання до смислу, а смислу – до звучної <...> форми музики... (О. Самойленко).

У ХХ столітті поняття/категорія часу розглядалось з великою увагою як в точних науках (зокрема, фізиці), так і в гуманітарних (зокрема, філософії). З усього розмаїття теорій і концепцій увагу звернено до розуміння категорії часу Анрі Бергсоном, оскільки саме його термінами користується Мессіан. Він не прагнув відтворити/втілити у своїй музиці філософську концепцію Бергсона, а лише використовує деякі поняття і позиції для того, щоб роз'яснити своє розуміння часу [160].

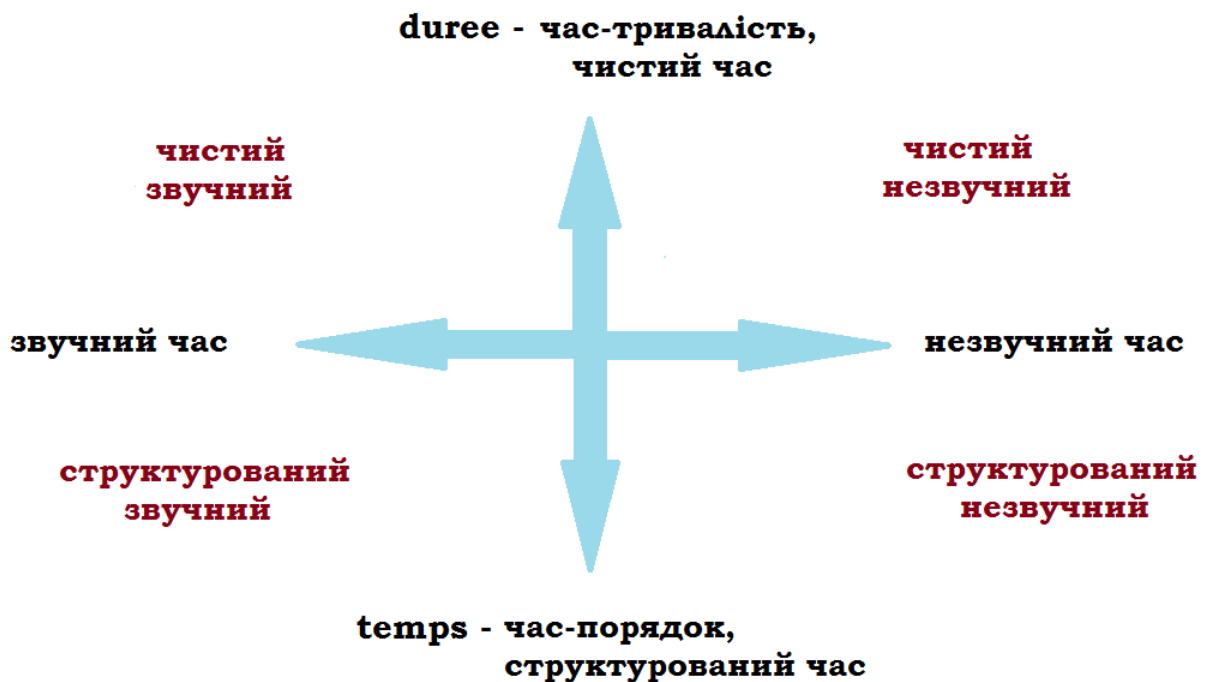
В одній зі своїх пізніх праць – «Тривалість і одночасність» (1922) – Бергсон задався метою співвіднести свою концепцію тривалості із категорією часу теорії відносності А. Ейнштейна, а також розмежувати категорії часу і простору [21].

У людському побуті час виконує дві функції: служить для вимірювання тривалості процесів і дозволяє встановлювати порядок подій. Можливість такого використання зумовлена подвійною природою феномену часу [11]. Для вираження свого розуміння часу Бергсон користується парою категорій квантитативного і квалітативного часу, називаючи їх відповідно як час-порядок та час-тривалість (*temps* та *durée*) [11], [10, 9]. У категорії часу-порядку (*temps* – з фр. перекладається як «темп» або «ритм») «час ніби зупиняється, елімінується, – на думку Бергсона, – перетворюється в простір і число» [10, 9]. Час-тривалість (*durée* – з фр. перекладається як «чиста тривалість¹³») – єдиний, неподільний, «чистий» час, позбавлений будь-яких просторових характеристик, протиставлений «застиглому часі фізики («оскільки фізичний час описує малі інтервали, які, по суті, однакові») [9] і співвідноситься з музичним мистецтвом [126, 62-63]. Це висловлювання

¹³У даному випадку слово «тривалість» не слід розуміти як музичний термін. Щодо проблеми перекладу та інтерпретації цього терміну М. Аркадьєв посилається на наступні роботи: Трубников Н.Н. *Время человеческого бытия*. М., 1987. С.145.; Притыкина О.И. *Музыкальное время: понятие и явление//Пространство и время в искусстве. Межвузовский сборник научных трудов*. Л., 1988. С.78-80

Бергсона дає змогу М. Аркадьєву ототожнювати «бергсоніанський час» з музичним часом-енергією як пульсаційно-експресивним континуумом [10]. Водночас у Бергсона можна знайти й більш точні характеристики часу-тривалості, що дає можливість відносити до останнього не все музичне мистецтво в цілому і не єдиний музичний час як такий, а лише окремі його фрагменти.

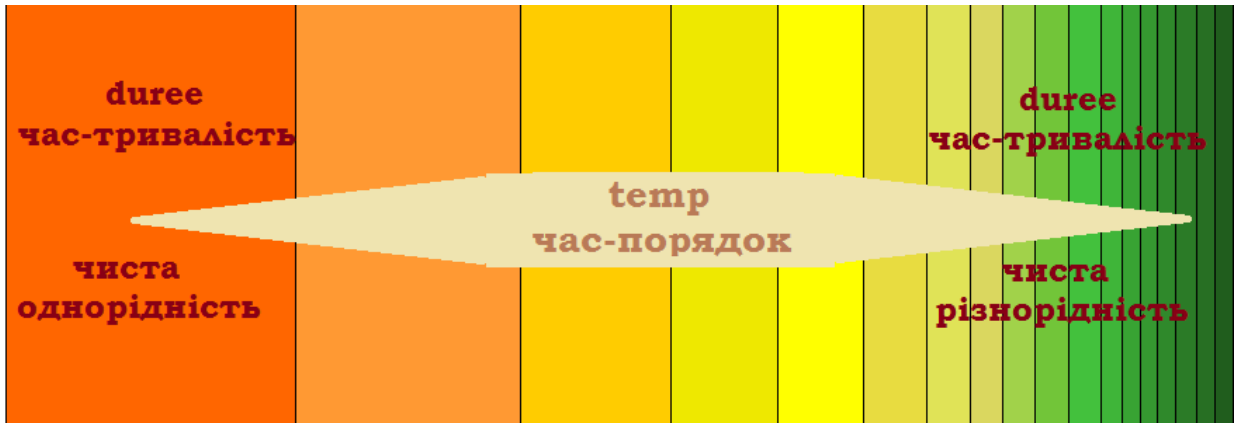
Спираючись на верховенство категорії часу в музичному мистецтві й поняття музичного часу, яке не обмежується безпосереднім звучанням музичного твору, можна говорити про музичний час як про певну цілісну єдність «звучної» та «незвучної» часової матерії. Розглядаючи «звучну» і «незвучну» категорії в комплексі з поняттями чистого і структурованого часу, вектор цієї пари категорій можна накласти на вектор вищевказаної пари: «чистий час – структурований час» (час-тривалість і час-порядок по Бергсону) [11]. Накладання цих категорій дозволить краще розібратися в принципах прояву категорії часу в музиці О. Мессіана.



Серед чотирьох змодельованих пар, що можуть так чи інакше характеризувати музичний час, все ж не в кожній музичне звучання знаходить своє безпосереднє втілення. Винятком є «чистий незвучний» час. **Чисте незвучне** – це чисте «звучання» часу як такого, поза звучним хронотопом, це звучання тиші або звучання космосу, це сфера принципово недоступного людині, «ідеального незвучного часового пульсаційного континууму». Отже, такий час виходить (входить/сягає) до сфери категорій, пов'язаних з поняттям Вічності. Не маючи можливості предметно, музично, до нього «доторкнутися», О. Мессіан, проте, прагне до нього (йде в цьому напрямку), про що «повідомляє» за допомогою програмності своїх творів.

У музиці чистий час (*durée*) проявлений у звуковому вигляді, при цьому позбавлений будь-яких просторових характеристик. **Чистий звучний** час музичного твору стає безперервним пульсивним хроно-актикуючим континуумом. За словами Мессіана, «чистим виразом часу стає "гетерофонія", "гетерохронія", "гетерохромія", "гетеродинамія" і, нарешті, "гетерохронодинамія"» (цит. з т.3 «Трактату») [187].

Те, що Мессіан називає «гетерохронодинамією», Бергсон називає «чистою різномірністю», як в наступному цитованому вислові: «Чиста тривалість цілком могла б бути тільки послідовністю якісних змін, які разом зливаються, взаємопроникають, без ясних обрисів, без прагнення до позаположенності по відношенню один до одного, без будь-якої спорідненості з ідеєю числа: це була б чиста різномірність» [21]. З чого Мессіан робить висновок: «значить, щоб вловити явище чистої тривалості, в музиці не повинно бути ніяких повторів, симетрій, нічого, що дозволило б нашій свідомості рахувати й зіставляти» [187]. Але повтори, симетрії й будь-які числові прояви можливі, якщо «гетеро» замінити на «моно», і в такому випадку «чистий звучний час» стане втілюватися через «чисту однорідність». Так з'являється ще одна пара категорій: різномірний й однорідний час. Щоб уникнути нагромадження (смислів), ця пара накладається на раніше протиставлені чистий і структурований час.



Взаємозамінні різнорідний та однорідний час є двома протилежними (і крайніми) варіантами одного процесу дроблення, структурованості часу: в першому випадку («чистої різнорідності») він нескінченно ділиться на такі дрібні елементи, які вже не сприймаються слухом, у другому ж випадку воно не ділиться зовсім.

«**Чиста різнорідність**» характеризується ритмічною й метричною свободою, переважанням дрібних тривалостей, в інтонаційному плані – максимальною різноманітністю, проте тембру, динаміці й артикуляції уваги приділяється менше, також відсутні й формотворчі засоби. Музична тканина «чистої різнорідності» є чистим «відтворення» співу птахів¹⁴. Крім циклів та окремих частин творів, цілеспрямовано або ні, присвячених птахам, не менш яскравим прикладом можна виокремити VI частину симфонічного циклу «Хронохромія» – Епод. Нагадаємо, що контрапункт 18 струнних композитор назвав «хаосом» – так влучно (симптоматично) О. Мессіан вказав на відсутність структурування часу. До речі, це єдина частина циклу, на яку не поширений ритмічний пермутаційний цикл (чисте втілення структурності (ідеї числа) і порядку).

«**Чиста однорідність**» характеризується однорідною інструментовкою і схожою фактурою: в більшості випадків це унісон скрипок з хвилями Мартено або дерев'яно-духовими інструментами; рухом мелодії в

¹⁴До співу птахів у Мессіана звертається Ж.Дельоз у якості прикладу не пульсуючого часу [51].

хоральному викладі без будь-якого контрапункту, тихою динамікою, повільним темпом (*Tres lent, Tres modere, tres tendre, Modere lourd, Un peu lent*). Вона презентує абсолютну континуальність, яка виражена у відсутності пауз та цезур, пануванні легато і великих тривалостей. Ключем до розкриття змісту «чистої однорідності» стала авторська самоповторність, яка і дозволила об'єднати цей тематичний матеріал в самостійний хронотоп – емблему любові. Перебуваючи в області чистого часу, емблема любові та символічний образ птахів, будучи опорними в поетиці композитора, вказують на той смисл, який покликаний не бути розкритим в повній мірі, до кінця, і який межує з чистим незвучним часом. Адже він знаходиться там, де часу вже немає, де він «зникає». Час зникає при необмеженому збільшенні одиниць вимірювання однієї з категорій (тривалості або порядку) і, як наслідок, необмеженому зменшенні одиниць вимірювання іншої [11]. На прикладі однорідності-різномірності можна простежити тенденцію до збільшення тривалості одного хронотопу (емблеми любові) і до впорядкування доволі коротких інших хронотопів (співу птахів).

Отже, час-тривалість у О. Мессіана – це чистий час, що триває/подовжується/продовжується. Таке розуміння часу, «часова тривалість» («*временящаяся длительность*»), говорячи словами Мессіана, невимірно та узгоджується з невимірністю часу як Вічності, водночас він пише, що чиста тривалість – це почуття континуальності життя, її безпосереднього протікання в сьогоденні, яке є виключно суб'єктивним явищем.

Та варто лише виміряти час, структурувати й порахувати його, як він одразу набуває характеристик простору – це час-порядок. Як таке розуміння часу може співвідноситись з часом музичним?

Принцип повторності як важливий засіб композиторської техніки та ідея числа (за Бергсоном), яка має практичне втілення і символічне значення у творах Мессіана, є основними способами структурування музичного тексту. **Структурований звучний час** найяскравіше проявляється в категорії

дисонанс-експресії, користуючись терміном В. Холопової, в ранніх та пізніх творах О. Мессіана, в яких можна побачити неокласицистські риси: «Фуга» (1928), «Тема з варіаціями» (1932), «Фантазія» (1933), «Вокаліз» (1935), «Рондо» (1943), «Усмішка» (1989), «П'єса для фортепіано та струнного квартету» (1991), «Концерт чотирьох» (1990-91). Дисонанс-експресія проявляється в дробленні, дискретності музичного звучання за допомогою очевидних виразних засобів: коротких інтонаційних мотивів, частоті зміни фактури, оркестровки, динаміки, темпоритму, артикуляції. Ця сфера виступає як антиномічна пара до консонанс-експресії, яка тяжіє до «чистого часу». Прояв неокласицизму – це окремий випадок використання дискретності, зосередженої в області формотворчих засобів. До нього композитор вдається свідомо, віддаючи данину традиції (про що йдеться в присвятах до деяких пізніх творів).

Використання Мессіаном числа як інструменту структурування часу для слухового сприйняття не настільки явно й очевидно, але має важливе значення для цілісного розуміння концепції його окремих творів. Неодноразово він висловлювався про свою любов до простих чисел, що виразилося в складних числових закономірностях, які утворюють пермутаційний цикл в «Хронохромії», «Сім хайку» та «Кольорах Граду Небесного». Хоча використання числових методів у якості композиційного принципу не є домінантним, але й у структурі та формоутворенні творів протягом усього творчого шляху можна простежити символіку й емблематику числа [212] (наприклад, числа 3 в «Трьох маленьких літургіях», 7 в «Сім хайку», 8 в «Квартет на кінець часу» та інших творах).

Слід відзначити й роль пауз в дрібності музичного матеріалу, та їх значення набагато ширше/глибше. Паузи становлять окрему область **структурованого незвучного часу**. Про своє «бачення» пауз композитор висловився на сторінках «Трактату». Він виділяє три впізнавані види пауз: 1) паузи продовжуючі (silencedeprolongation), 2) паузи підготовляючі (silencedepreparation), 3) паузи-порожнечі або паузи-діри (silencevide –

«порожня тиша») [187]. О. Мессіан неодноразово звертався до таких пауз, наприклад, у «Каталозі птахів» або «Хронохромії». Зокрема, партитура оркестрового циклу «З ущелин до зірок», яка, на перший погляд, не має прямих посилань на ідею втілення часу, містить в собі ряд подібних прикладів. Характеризуючи ці паузи, Т. Цареградська використовує слова «розрив», «ніщо», «вакуум». Структурне розташування цих пауз – на стику двох самостійних музичних тем або фрагментів. Самостійність цих пауз він підкреслює індивідуальними ремарками, які супроводжують темпові вказівки. Саме виходячи зі специфіки темпових вказівок, Т. Цареградська будує своє припущення, що такі паузи Мессіана є перебігом в інший час. З нею можна погодитись, оскільки окрім закономірно виписаного темпу, в партитурі вказаний й необхідний інструментальний склад, який має «виконувати» таку паузу, відмінний від складу інструментів попереднього і подальшого фрагментів.

Якщо сфера чистого часу призводить до категорії смислу, то сфера структурованого часу вказує на форму та знакові засоби її прояву. Особливу знакову відповідальність Мессіан покладає на тембр.

Тембри «говорять» і «сповіщають»: виконуючи сигнальні функції, запозичені з культових обрядів; проявляючи й свої стійкі (в європейській музиці) семантичні функції; тембри виконують формотворчу функцію і є одним з трьох засобів передачі кольору, фарбування часу (два інших – контрапункт та гармонія).

З кольором, який втілений у просторі, і часом Мессіан грає/маніпулює й у зворотному напрямку, розгортаючи у просторовому плані опери двомірні картини, додаючи їм третій вимір (об'єм) та четвертий (час). Такий експеримент нагадує модель розгорнутого земного часу відносно космосу, який існує поза часом.

Дана опера, про яку піде мова в наступному розділі, є приклад реалізації різних часових векторів, як в структурно-композиційному, так і в смисловому планах, оскільки в основі її – дві головні/домінантні,

емблематично позначені ідеї композитора: спів птахів і ноєма любові. Їх єднальною умовою стає спрямування у Вічність, не зважаючи на спрямування векторів музичного часу у творах О. Мессіана.

Висновки до розділу 2.

Естетична категорія гри та філософське поняття часу зумовлюють логіку музичної композиції у творах Мессіана та розкривають стильові засади композитора. Ігровий принцип є основним у роботі з музичним матеріалом. Ключові параметри гри – це умовність або вигаданність, ролі, правила та межі, напруга й радість. А складові гри – це авторські емблеми, які є ключовими для розуміння композиторського музичного задуму. Саме концепція часу А. Берсона, до якої звертається Мессіан, допомагає виокремити деякі з авторських емблем – емблему любові та спів птахів як реалізованих через поняття чистого часу. Та оскільки час є основним інструментом гри, найбільш наочного вираження ця гра знаходить у протиставленні чистого та структурованого часу. Останній реалізує алузію композитора неокласицистських жанрів та форм.

Реалізація основних параметрів гри на композиційному рівні у «Квартеті на кінець часу» призводить до розуміння його ідейних засад – осягнення вічності на естетичному рівні. Композитор втілює вербальну програмну сторону квартету суто музичними засобами. Принципи гри втілені й на жанровому рівні, оскільки квартет у даному випадку реалізує не класицистську жанрову форму із певним функціональним співвідношенням партій, а є результатом випадкового виникнення інструментального ансамблю з власними принципами розподілу функціональних ролей між інструментами. Власне «квартет» протягом циклу звучить лише в I, крайніх частинах II та у VI частині, де всі грають в унісон, в приспіві VII частини. В інших випадках – це різноманітні інструментальні поєднання.

Результатом такої ж випадковості інструментального складу став і «Концерт чотирьох», в якому вибір сольних інструментів був зумовлений

вибором конкретних виконавців, а основний принцип концерту й зовсім не реалізований. Проте композитор створює алюзії до цього жанру іншими засобами – через жанрові номінації частин та класицистські формотворчі засоби. Останні є основним засобом неокласицистського діалогу О. Мессіана в оркестровій п'єсі «Усмішка».

Складніший вид алюзії виникає вже не до музичної, а до поетичної форми в оркестровому циклі «Сім хайку», який має уточнювальний підзаголовок: «японські ескізи». Музичне втілення статичної та одномоментної картини нагадує принцип пазла: емблеми розкидані серед музичного тексту й утворюють статичну картину, яка розгортається в горизонтальному часі. Та якщо у цьому циклі застиглисть часу втілюється через темброве рішення та лаконічність форми, то в оркестровій п'єсі «Кольори Граду Небесного» (яка завершує «пермутаційну трилогію») зупинений час втілюється через «зображення» кольору.

Образ Граду Небесного неодноразово зустрічається в програмах творів Мессіана. Відносно цього твору композитор дав наступний коментар: *«...використання моїх ладів не мелодійного порядку. Скажу більше, їх використання колірне, їх не можна назвати гармоніями в класичному розумінні, і, звичайно, це не тональні гармонії, це навіть не класичні акорди, це фарби і їх сила виходить, перш за все, з неможливості транспозиції, але також з кольору, який, до речі, пов'язаний з цією неможливістю»* [154]. Мова йде про лади обмеженої транспозиції, які стають основою уявлення Мессіана про колір. Щодо цього циклу композитор також зазначає, що *«час зупиняється у кольорі»* – і це незворотні ритми. В тій же бесіді композитор пояснює: *«...привабливість неможливостей. Вони володіють тією самою окультною силою, зашифрованою владою – часовою та звуковою. Говорили, що деякі мої твори впливали на публіку як заклинання; в мені немає ніякої магічної сили й ця закликальна сила походить не тільки від повторень, як стверджували деякі, а можливо саме від цих «неможливостей», укладених в ту чи іншу формулу»* [154]. Так «чарівність неможливостей» з простого

(хоча, скоріше, не простого) композиційного засобу набуває релігійного змісту, стає своєрідним музично втіленим «чудом» та шляхом осягнення Вічності.

«Чарівність неможливостей» визначає й творче мислення композитора в цілому, виходячи на ідейний і концепційний рівень. Незворотні ритми стають основою концепту часу, лади обмеженої транспозиції – в основі концепту гри, а зображення чудесного призводить до концепту любові.

РОЗДІЛ 3

ФЕНОМЕН ЛЮБОВІ В ПОЕТИЦІ О. МЕССІАНА

3.1. Тема любові в релігійному аспекті (принципи генезису музичного тексту «Трьох маленьких літургій на Божественну присутність»)

Широта і складність явища любові, в той самий час її необхідність для кожної окремої людини, як виправдання мети, визначення смислу особистого існування, зумовили методологічну важливість вивчення любові в гуманітарній науці та пріоритетне становище у філософській, естетичній та культурологічній дисциплінах. Попри очевидність переважання психологічного начала в любові, оскільки вона розкривається як досвід людського ставлення і переживання, попри визнання в любові, перш за все, почуття, психологічний підхід до неї не стає головним. Глибоко внутрішня, іманентно-смилова природа явища не дозволяє досліджувати його безпосередньо, змушує шукати ті сфери людської діяльності, в яких дане почуття знаходить зовнішні форми вираження, упредметнюється, кристалізується, саме себе виявляє. Тому повніше і ясніше всього любов проявляється в мистецтві; можна навіть сказати, що любов стає головною естетичною темою мистецтва, породжуючи безліч сюжетно-тематичних і образних експлікацій мовою відповідного виду мистецтва. В цьому відношенні, по-перше, загальнотеоретичні постановки проблеми любові також тяжіють до художніх прикладів, тобто спираються на матеріал мистецтва; провідною дисциплінарною сферою обговорення явища любові виступає філологія, яка навіть термінологічно (філія – один з видів любові, в грецькій термінології) присвячує себе словесно вираженням, висловленим сторонам любові.

Проте, як процесуальне психологічне явище, любов найближче підходить до інтонаційно-смилової сфери, семантичних якостей музики, особливо з огляду на цілком позитивну природу обох явищ – музики та

любові, обидва вони з рівним правом можуть бути названі «актуально-прекрасним» (Г. Гадамер). Однак саме в музикознавстві феномен любові не став окремим предметом дослідження, пов'язаним з визначення специфіки музичних форм і засобів вираження, хоча про теми любові, в їх вже цілком музичному звучанні, згадують всі автори, які аналізують твори, своїм текстом або своєю програмною основою звернені до явища любові. Особливо виділяється в цьому відношенні опера, оскільки образ любові стає для цієї жанрової області музичної творчості провідним, основним.

Для того, щоб визначити підходи до музичного явища любові в оперній інтерпретації, необхідно сформулювати теоретичні передумови, тобто критерії вивчення та оцінки даного явища. Підкреслимо також, що до останнього часу наукові концепції любові підпорядковувались іншим теоретичним ідеям, загальним філософським або культурологічним концепціям людини (Г. Гадамер, О. Лосєв, Е. Фромм та інші), навіть якщо поняття любові займало в них центральне місце. Найбільш безпосередньо до даного феномену підійшов С. Аверінцев в енциклопедичній статті «Любов», в якій він характеризує любов як «інтимне і глибоке почуття, спрямованість на іншу особу, людську спільність або ідею», тобто багаторівневе. Він обґрунтовує важливість системного підходу до явища любові, оскільки в ньому, «як у фокусі, перетнулися протилежності біологічного і духовного, особистісного і соціального, інтимного і загальнозначущого». Водночас, Аверінцев підкреслює, що «якими б не були різними між собою за своїм психологічним матеріалом любов, якою мати любить свого новонародженого немовляти, любов, якою закоханий любить свою кохану, і любов, з якою громадянин любить свою батьківщину, все це є любов, яка відрізняється від усього, що тільки «схоже» на неї – від егоїстичної «пристрасті», або «переваги». І це відбувається тому, що *«любов виникає як найвільніше та остільки "непередбачуване" вираження глибин особистості; її не можна примусово ні викликати, ні здолати»* [1, 280–281].

У зв'язку з системним підходом до явища любові, Аверінцев наводить термінологічні позначення типів любові, розроблені в філософії мовою древніх греків: «Ерос» – стихійна і пристрасна самовіддача, захоплена закоханість, направлена на плотське або духовне, але завжди дивиться на свій предмет «знизу вгору» і яка не залишає місця для жалості або поблажливості. «Філія» – любов-дружба, любов-приятельство індивіда до індивіда, обумовлена соціальними зв'язками й особистим вибором. «Сторге» – любов-ніжність, особливо сімейна. «Агапе» – жертвна і поблажлива любов «до ближнього» [1, 281].

Осмилення любові в міфі та найдавніших системах філософії дозволяє знаходити в любові космічну силу, подібну до сили тяжіння. Арістотель бачить у русі небесних сфер прояв якоїсь вселенської любові до духовного принципу руху – нерухомого першоруху (перводвигателя) (що було теологічно переосмислено в середньовічній філософії й відбилося в завершальному вірші «Божественної комедії» Данте: «Любов, що рухає сонце і світила»). Інша лінія античної філософії любові починається з Платона, у якого сходи духовного сходження ведуть до ідеальної любові, предмет якої – абсолютне Благо та абсолютна Краса. Доктрина Платона, платоніків та неоплатоніків про «еротичний» шлях до Абсолюту типологічно порівняна з індійською містичною доктриною про «бхакті» – екстатичну любов, яка представляється одним з чотирьох можливих шляхів просвітління.

Для християнства любов з'явилася і сутністю Бога, і головною заповіддю від Бога людині.

У філософії енциклопедистів XVIII століття любов розумілася як порив, що руйнує рамки перешкод суспільного стану та соціальних умовностей, возз'єднує в стихійній єдності «те, що строго розділив звичай» (Ф. Шиллер). Представники німецького романтизму тлумачили її як метафізичний принцип єдності, яка знімає передбачену розумом розщепленість на суб'єкт і об'єкт. Інші, як Ч. Дікенс і Ф. Достоєвський,

протиставляли егоїзму принципової нелюдності любов як жалість і совість, любов-самопожертву. Одночасно з цим в песимістичній філософії ХІХ століття формується завдання «викрити» любов, що було спровоковано екзальтацією романтиків і підготовлено їх власним «викриттям». Після З. Фрейда західноєвропейський ідеалізм робить низку спроб відновити розуміння любові. Але, оскільки любов не зводиться до своїх стихійних аспектів і не може бути позбавлена особистісного характеру, її метафізика була для багатьох одним зі способів перейти від «філософії життя» до персоналізму та екзистенціалізму.

Тому не викликає подиву той факт, що тема любові стає провідною й об'єднавчою в трансперсональній гуманістичній психології другої половини ХХ століття. Е. Фромм у своїх роботах «Мистецтво любити» і «Мати чи бути?» розділяє любов на дві категорії: за принципом володіння та за принципом буття. Якщо любов за принципом володіння веде до загибелі, то «буттєва» безкорислива любов стає засобом набуття вічності, хоча шлях до неї пов'язаний з альтруїзмом і жертовністю [176], [177].

У мистецтві знаходять відбиток всі названі типи любові, а сюжетна інтрига, драматичне напруження образних взаємодій найчастіше розкриваються як суперечності між ними, як між способами людини досягати любові. Більш того, характер розбіжностей між рівнями, формами, ціннісними результатами любові визначає переважання того або іншого естетичного способу художньої концепції – драматичного, ліричного, трагедійного, епічного, виявляючи, таким чином, багатовимірність любові як естетичного відношення. Але хоч би якою поставала любов в її життєвому або художньому вираженні, дві її якості залишаються незмінними. Любов висловлює естетичне начало в його найчистішому особистісно-смісловому вигляді; вона несе в собі всі ті суперечності, які притаманні людині – її свідомості, обумовлені кращими й гіршими, найдосконалішими й найбільш уразливими сторонами людської свідомості, ціннісно-сміслового досвіду людини.

Іншими словами – любов завжди, так чи інакше, зображає антиномії людського існування. Любов є духовний феномен, і вона висловлює здатність вищої духовної (божественної) субстанції тріумфувати в людині. Вона найбільшою мірою визначає, формує уявлення про духовне. Ця особливість феномену любові зумовила його нову актуалізацію в наукових дослідженнях останніх двох десятиліть.

Так, О. Отрадна розробляє понятійно-теоретичний аналітичний підхід до любові в опорі на її антиномії, у зв'язку з чим звертається до історії культури в її основних фазах і граничному часовому обсязі – від античності до постмодернізму. Вона справедливо наполягає на спорідненість явищ любові й розуміння, знаходить в явищі любові екзистенціальну і соціокультурну світоглядні константи, «конфлікт інтересів» духовно-морального та чуттєво-практичного планів культури, також вказує на єдність і протистояння етичного й естетичного начал в любові, вводячи їх в культурно-філософський контекст розуміння феномену любові.

Важливим напрямком її роботи стає дослідження можливостей концептуалізації поняття «любов» в різних формах культури (в міфі, релігії, моралі, мистецтві, філософії); до уявлення про антиномічність любові вона додає такі сутнісні характеристики, які дають можливість кваліфікувати любов як спрямованість однієї людської індивідуальності до іншої, реалізацію фізичного і духовного ваблень, трансцендування особистості за межі власної екзистенції у сферу вищих цінностей [128].

О. Канишева виходить, скоріше, не з диференціації явища любові, а з її цілісності, прагнучи розкрити її онтологічне значення, у зв'язку з чим вводить поняття про «духовну любов», а мету свого дослідження знаходить в тому, щоб розкрити духовні підстави любові, показати зв'язок любові й свідомості в сходженні Я до самого себе, в утвердженні духовності любові. Вона переважно базується на розумінні любові як філії, розвиває діалогічний аспект феноменологічного аналізу природи любові [70].

Теоретичне значення дослідження Г. Кізюн обумовлено тим, що воно дозволяє пов'язувати давньогрецьку класифікацію типів любові з аксіологічним напрямком вчення В. Соловйова, православними підставами поглядів М. Бердяєва, Б. Вишеславцева, С. Франка.

У названих філософів активно розвивається ідея «сенсу любові» як розквіту і напруги індивідуального життя людини, як творчого процесу самовдосконалення особистості, поєднання з двох істот вищого третього, як засобу одухотворення, перетворення людини, відновлення «образу Божого» в матеріальному світі, вищої творчої сили й шляху до безсмертя. Дана робота дозволяє упевнитися в тому, що у філософській думці поняття любові узгоджується з поняттям безсмертя, що у багато в чому пояснює концепцію естетичного і, у зв'язку з ним, любові в роботах М. Бахтіна. Причому шлях до Бога в любові може пролягати через сильне, живе почуття до іншої людини, тому «ерос» не відкидає «агапе», а може поєднуватися з ним [73].

Подібним шляхом йде у своїй дисертаційній роботі О. Кочетовська, яка пропонує розглядати любов як «цінність російської культури» і пов'язувати з нею своєрідність розуміння культури в філософській традиції. В її інтерпретації любов постає способом досягнення цілісності людини, здійснення особистісного сенсу життя, прагненням до щастя. Однак очевидно й те, що повнота реалізації даного прагнення для окремої людини залишається неможливою, в силу специфіки духовних потреб особистості [83].

Дану специфіку Е. Фромм визначав як екзистенційні дихотомії, основною з яких є дихотомія життя і смерті, а похідною від неї й найбільш болісної для людини – суперечність короткої протяжності життя людини та історичного родового часу людства: *«... людина могла б брати участь в процесі історичного розвитку людини тільки в тому випадку, якщо б час життя індивідуума дорівнював часу життя всього людства. Людське життя, яке починається і закінчується в випадкові моменти історичного розвитку людства в цілому, знаходиться в постійному конфлікті з*

потенційно закладеним у кожного індивіда призначенням, яке полягає в реалізації всіх його можливостей» [178, 62-63].

Людина не може усунути екзистенціальні суперечності, пише Е. Фромм, але вона може по-різному на них реагувати; «Вона може наповнити своє життя сенсом», «стати щасливою завдяки повній реалізації дару, що становить собою людську особливість – дару розуму, любові, праці на благо людини й заради людини» [178, 67-68]. Отже, духовність як самосуперечний дихотомічний феномен показує антиномії людського осмислення часу, сам час піднімає до рівня головної цінності, утримати, закріпити яку, нехай навіть за межами індивідуального фізичного існування, забезпечити нескінченну протяжність якої як «протяжність духу» стає загальнолюдським завданням.

Недарма розмірковуючи про зміст початкових антиномій людського мікрокосму, П. Флоренський називає дві початкові позиції особистості (людської самосвідомості): *«алчбу беспредельной Реальности и требование безусловной Истины»*. Перша пов'язана з *«беспредельным расширением своей титанической основы»*, з *«преодолением всякой нормы, всякого смысла»*; друга означає *«неуклонное освобождение себя от всякой реальности, всякого бытийственного»*. Перша веде до основи Смислу як такого, щоб «зазіхнути» на нього і побачити «Верховний Смисл» (або – Дух) як «саму Міць». Друга веде до основної Реальності, щоб вимагати від неї доказів її прав на буття і переконатися, що «Верховна Реальність» (або – духовність) і є сам Смисл. Перша завершується абсолютною перемогою титанічного (буттєвого, реального), але й абсолютною поразкою, бо вершина правди Землі є правда Неба і людина, *«...насытив аффект своего титанического гнева, осветляется и примиряется»*. Друга завершується визнанням того, що Верховна реальність, як абсолютно тверда точка буття, є Абсолютний Смисл, бо правда Неба – вона ж правда Землі, з якою змагалась людина: *«Тогда томление духа угаснет и отчаяние затепливается»*

радостью обретенной Истины реальности. Необходим и тот, и другой путь» [175].

Так П. Флоренський у властивій йому термінології описує двоякий рух людської свідомості – до духу та від нього; точкою перетину цих двох шляхів, моментом зустрічі людини з самою собою як із духовним, яке відчуває та мислить, створінням, стає смисл – Абсолютний смисл, який породжує «велику символіку» культури, в тому числі, і символіку любові.

У пошуках цієї символіки та способів її вивчення будують свої дослідження Н. Садунова, яка звертається до світоглядних категорій німецького романтизму, і М. Ползунова, що пов'язує проблему любові з теорією мовних жанрів і дискурсивним підходом до культурної прагматики [148], [131]. Якщо значення першої з названих робіт обумовлено відкриттям особливої місії епохи романтизму у виведенні на перший план культурної рефлексії явища любові, то методологічна важливість другої визначається поняттями мовного акту, мовного вчинку і мовного жанру, дискурсу і мовної поведінки, а найбільше – виділенням такого мовного жанру, з властивими йому актантними властивостями, як «освідчення в коханні», на основі вивчення його репрезентації в художньому тексті. Текстологічний підхід до явища любові не випадково запропонований саме в філологічному дослідженні; зусиллями літературознавців наукова концепція любові конкретизується, набуває аналітичної доказовості, зв'язується з мовними способами їх мовної (лексико-граматичної) організації.

Проблема експлікації любові стає головною і в дослідженні А. Руденко, в якому філософсько-антропологічний розгляд феномена любові виявляє складність підходів до проблеми людської любові, тенденції сакралізації й профанізації сутності любові [140].

На подібні дискурсивні тенденції теми любові, які звеличують або знижують, ускладнюють чи спрощують, звертає увагу А. Севастеєнко, яка знаходить у ставленні до любові та в способах її вираження культурно-історичні форми екзистенціального переживання [155].

Головні з її думок про любов обумовлені тим, що у любові, як змісту переживання, є також власна форма вираження пережитого, власний «порядок», тобто іманентно властиві логічні структури, звідси двоєдність «форми порядку – змісту почуття», причому «порядок любові» є формалізованим переживанням, дискурсивно вираженою структурою, а переживання – це живий досвід, найближчий романтичному світовідчуттю. Усвідомлення любові пов'язано з переживаннями окремих людей, в разі творчого вираження веде до пошуку засобів самоідентифікації, на їх основі – до персоніфікації, до створення умовного образу-маски, через яку показується певне соціальне ставлення [155].

З типологією даних відносин пов'язана предметна сфера дисертації К. Шапінської. Даний автор досліджує любов на основі аналізу літературних текстів, виявляючи її суб'єктно-об'єктний характер, націленість на Іншого в прагненні знайти безсмертя, одночасно і як своєї «пристрасті до смерті» [193].

Саме остання надихає науковий пошук О. Філіпченко, довгоочікуване і єдине у своєму роді музикознавче дослідження якої дозволяє пов'язувати феномен любові з явищем трагічного і знаходити в музиці архетипічну модель *Liebestod*, як «вічної теми» мистецтва. Автор простежує історичний процес формування музичної моделі *Liebestod* в традиціях трубадурів, труверів, мінезингерів, визначає її ренесансний ракурс в мадригалах К. Дезуальдо, нарешті, звертається до неї як до оперного сюжету у творчості К. Монтеверді, Х.-В. Глюка, Ф. Ліста, Р. Вагнера, К. Дебюссі, І. Стравінського, М. Сидельникова, О. Рибнікова [174].

Дане дослідження дозволяє стверджувати, що життя – смерть утворюють центральну ціннісну антиномію явища любові. Автор справедливо вказує, що поняття «*Liebestod*» пов'язане з творчістю Вагнера і, зокрема, з його оперою «Трістан і Ізольда», а аналіз творчої спадщини композитора дає можливість розглядати смерть як вище звершення любові, як своєрідний метасюжет, що провокує появу різних варіантів *Liebestod*, але,

перш за все, що з'єднує нерозривними тенетами тему любові з трагічною семантикою: всі герої Вагнера, які кохають, гинуть, але їх смерть знаменує вище тріумфування любові, її значення як божественної сили, що несе безсмертя; наділений здатністю любити персонаж стає справжнім оперним героєм [174].

Досліджуючи неологізм *Liebestod*, К. Шапінская вказує, що він не має точного перекладу: це і «смерть в любові», і «смерть від любові» і навіть «смерть через любов». Вона приводить судження Є. Мелетинського про те, що найбільш правомірним є використання дослівного перекладу *Liebestod* як любов/смерть, де розділовий знак між двома поняттями підкреслює їх символічну нерозривність.

Отже, саме слово «любов», поняття «любов», якою б мовою воно не було виражено, володіє концептуальною складністю і багатомірністю, виявляючи символічне призначення уявлення про любов. В даному аспекті пропонує вивчати поняття «любов» О. Буянова [31], затверджуючи концептологічний підхід до проблеми любові як основної для гуманітарного та мистецтвознавчого досліджень, розглядаючи концепт «любов» як вираження національної мовної свідомості й виявляючи, що серед рівної кількості дефініцій в текстових фрагментах російськомовних та англійськомовних авторів виявляється єдиний збіг в трактуванні лексеми «любов» – через поняття «святиня». Отже, сакральна тенденція стає найбільш загальною і широкою в концептології любові. Але порівняння повсякденного досвіду, наукових і художніх текстів дозволяє автору виявляти різноманіття, навіть строкатість оцінок любові, виражених словниковим шляхом. У наукових текстах любов найчастіше характеризується через лексичну одиницю «почуття», тобто обмежується емоційною сферою особистісної свідомості, звучується як предмет вивчення; в приказках, прислів'ях, звичайних висловлюваннях набуває метафоричні значення, які іноді знижують, навіть висміюють її роль в житті людей [31].

Єдина сфера, в якій любов, досягаючи локальності й поняттєвої виділеності концепту, зберігає широке сакральне значення, є сфера художніх текстів, отже, образна концептологія мистецтва.

Актуальність концептологічного вивчення феномена любові посилюється тим, що дозволяє судити про його комунікативну роль, знаходити в ньому необхідний компонент людського спілкування – і мови цього спілкування.

Багато зі згаданих вище авторів посилаються на роботи М. Бахтіна, але частіше у зв'язку з явищем діалогу або проблемою жанру. Залишається непоміченою та роль, яку відіграє поняття любові в роботах Бахтіна. І хоча поняття діалогу також є ключовим для бахтінської концепції любові, значно важливіше її зв'язок з теорією естетичного – в тому її вигляді, в якому вона розгортається на сторінках робіт російського літературознавця, філософа і культуролога [19], [20].

Естетичне за Бахтіним, входячи в художній образ, стає його емоційно-вольовим забарвленням, ціннісним змістом (власне, тим, що і робить образ художнім) тільки в співвіднесеності з непереборною суперечністю Вічності та детермінованим життям Смертної людини. Проекція естетичного на найглибшу антиномію людського буття підказує думка про прихований історико-генетичний зв'язок феномену естетичного з трагедійними питаннями та оцінками, створеними людиною, і про широкі катарсичні функції художньої форми як естетично значущої. Естетичне виникає у багатьох відношеннях як спроба подолання розірваності людського досвіду на кінцеве і безсмертне, розірваності «нитки часів», про яку, як про болісну, згадував ще В. Шекспір в «Гамлеті», що виникає через обмеженість особистісної долі й переживаної як особиста трагедія. Тому для Бахтіна необхідною частиною естетичного стає особливий стан, що дозволяє подолати або, принаймні, тимчасово зняти гостроту антиномії Вічність – життєва детермінованість смертної людини. Естетичне за Бахтіним – ціннісний центр художнього твору; як таке воно визначає його архітектоніку.

Як естетична, архітектоніка зумовлена самою людиною – автором, особистістю, зрештою, тим, хто сприймає, переживає художній твір. Людина ж – за М. Бахтіним – «любовно затверджена конкретна дійсність» [20, 510]. Поняття любові набуває у Бахтіна широкого етико-естетичного змісту, стає загальною гуманітарною культурологічною категорією, яка управляє естетичним баченням. *«При этом эстетическое видение отнюдь не отвлекается от возможных точек зрения ценностей, не стирает границу между добром – злом, красотой – безобразием... но... все равно объемлются всеприемлющим любовным утверждением человека... Только любовь может быть эстетически продуктивной, только в сопнесенности с любимым возможна полнота многообразия»* [20, 510-511].

Отже, любов, за Бахтіним, – та внутрішня обумовленість художнього образу, та його своєрідна іманентна природа, яка може не бути прямо пов'язана з наявністю у творі любовної теми, образів люблячих героїв і навіть з розкриттям любовного почуття. Це, скоріше, певний загальний стан свідомості як стан світу, майже космогонічний феномен.

Любо, що розуміється таким способом, стає обов'язковою умовою смислового діалогу як нескінченного. Крім того, ставлення любові в бахтінському трактуванні прямо пов'язане з етикою вчинку, з життєвою «філософією вчинку» – як вираження позиції «не-алібі-в-бутті», позиції «Я-для-Іншого – Інший-для-Мене». Даний, особистісно-дієвий аспект явища любові посилює значення актантної моделі в її описі й відтворенні науково-поняттєвим шляхом.

Таким чином, любов належить до універсальї історичного людського досвіду і утворює «категорію граничних основ» культури (за термінологією О. Кирилюка [74]). Вона спрямована до вищого рівня смислотворчої діяльності людини, який представляє найголовніші «заповітні» смисли, «ідеальних Над-Адресатів» (поняття М. Бахтіна) культурних процесів, і може визначатися як ноологічний. З цього ноологічного ракурсу явище любові досліджується в роботі О. Самойленко [152], яка поки що залишається

єдиною музикознавчою роботою, в якій пропонується цілісний теоретико-методологічний підхід до феномену любові.

Розглядаючи Пам'ять, Гру, Любов як універсальні музичні «сенси», дослідниця також зазначає серединний характер даної смислової парадигми. З одного боку, вона відтворює загальноісторичні смислові форми, такі як Бог, Істина, Людина (в послідовній співвіднесеності членів даних «діалогічних триад»). З іншого – її продовжують музичні форми осмислення, змістовні форми музики – жанр, композиція, стиль. Універсалії культури, таким чином, виникають завдяки постійному поверненню до одних і тих самих смислів, що не тільки підтверджує їх важливість, а й створює їх. Як центральна, парадигма Пам'ять – Гра – Любов обумовлює чинники (атрибути) музичної семантики з боку «вільного» сенсу і з боку текстуально «ангажованих», запитаних значень. Так, Пам'ять знаменує вічне, надчасове (доступну людині форму «безсмертя»); Гра є показником свободи як форми «залучення» до буття; Любов висловлює вищий позитивний стан людського «духу». Діалогічна взаємодія названих смислових форм направлена до гармонізації середовища людського проживання (в широкому значенні останньої).

Безкорисливість вищих смислів обумовлена їх надмірністю, надмірність – похідністю від естетичного ставлення, збігом мети й засобів в процесі залучення до смислу. Однак, на відміну від монологічності самого смислу, долучення до нього відбувається діалогічним шляхом і підпорядковує первинні смислові величини антиномічній природі оцінювального підходу.

Антиномічна структура феномену Любові постає як взаємозв'язок життя – смерті, дарування – втрати, жертви – завоювання, хвали – плачу, радості – скорботи, високого – низького, цілісності – фрагментарності (божественного – людського).

Антиномії гри (про які йшлося в попередньому розділі) також важливі, оскільки дозволяють антиноміям любові реалізовуватися в ігровій структурі

музично-акторської гри, тобто сприяють формуванню актантних моделей теми любові в музиці.

Релігійні твори О. Мессіана – одна з найрозвиненіших сторін творчого портрета композитора, яка логічно зумовлена біографією композитора [161]. Ще з дитинства Олів'є був вихований у строгих католицьких традиціях, був постійним парафіянином церкви Сен-Лу. Батько композитора викладав у ліцеї Карла Великого, що знався своїми католицькими традиціями виховання. Не останнє місце у релігійному світосприйнятті зіграв його вчитель органу – М. Дюпре, який сам написав чимало релігійних творів. У роки навчання в консерваторії Мессіан знайомиться з plain-chant, та захоплення церковним співом залишається у композитора на все життя. Він зазначав: *«Григоріанський спів ще не сказав свого останнього слова!»* [54].

Серед його творів релігійного змісту можна знайти найрізноманітніші за складом та жанровим визначенням, але до суто церковних жанрів композитор звертався дуже рідко. Серед них можна відзначити «Гімн Святого Причастя» для оркестру та «Явлення передвічної церкви» для органу (1932), «Меса» для сопрано та скрипок та «Вознесіння» для оркестру (1933), «Різдво Господнє» для органу (1935), «Мотет до Святих Дарів» для змішаного хору та сопрано (1937), «Меса П'ятдесятниці» (або «Меса Дня Тройці») для органу (1950), «Преображення Господа нашого Ісуса Христа» для змішаного хору, інструменталістів та оркестру та «Медитації на Містерію Св. Трійці» для органу (1969), «Книга Святого Причастя» для органу (1984). Але не дивлячись на залучення канонічних жанрових номінацій, Мессіан ніколи не писав суто культових творів, як він сам зізнається в одній з бесід композитора з Клодом Самюелем. З неї ж відомо, що Мессіан навмисно ввів істини віри у концертний твір, зауважуючи, що головним таким твором релігійного характеру автор вважає «Три Маленькі Літургії» [54]. Також з бесіди з Клодом Самюелем можна дізнатись, як композитор розкриває сутність даного твору та відповідає на можливі питання, що виникають з початку його прослуховування: *«Я обрав цю назву*

цілком свідомо: я думав здійснити акт літургії, тобто перенести в концерт свого роду релігійну службу, свого роду музично організовану хвалу Господу <...> я вилучив ідею католицької літургії з кам'яних будівель, призначених для культу, та помістив її в інші будівлі, нібито не призначені для такого роду музики, які, однак, чудово її прийняли» [154]. Посилаючись на ці слова, не варто очікувати появи у цьому творі запозичених з католицької меси жанрів. Номінально, від церковного служіння залишилися лише загальні риси позначених у кожній частині жанрів та цитування Священних текстів. В першій Літургії «Антифон внутрішньої розмови» втілюється спосіб антифонного співу через чергування жіночого хору та співу птахів. У середньому розділі переважає псалмодійний тип розспіву, що є відбитком практики оточування антифоном псаломного вірша. У другій Літургії «Секвенція слова, божественний гімн» можна вгледіти принцип варіювання у приспівках та куплетах. Третя Літургія «Псалмодія повсюдності любові» містить у собі лише псалмоспівання у першому розділі та силабічний засіб виконання.

«Ідею літургії» композитор втілював, насамперед, суто музичними засобами, себто авторськими хронотопами (серед яких можна впізнати й авторські музичні емблеми). Словесний текст О. Мессіан створював сам, водночас з музичним, тому, не підпорядковуючи один іншому, варто окрему увагу приділити вербальній стороні твору.

Посилаючись на свідчення композитора, текст «Трьох Маленьких Літургій» насичений цитатами з Євангелія, Послання Апостолів, «Пісні Пісень» Соломона, псалмів, Апокаліпсису, «Наслідування Христа» Фоми Кемпійського [154]. Попри таку велику кількість джерел, автор переплітає ці цитати власними словесно-метафоричними зворотами, що нагадують сюрреалістичний текст: він позбавлений звичних синтаксичних логічних зв'язків, дискретний, складається з коротких словосполучень чи окремих слів – образних метафор сюрреалістичного забарвлення (які не мають нічого спільного з поезією сюрреалізму). Таким чином збільшується смислове

навантаження окремих слів, частота повторювання яких вказує на ступінь їх значущості.

Так, серед найбільш повторюваних слів можна вказати наступні: варіанти займенників «я» та «мене» (50 разів), «Ви» як звернення до Бога (37 разів), «він», також говорячи про Бога (34 рази), «любов» (29 разів), «присутній» (16 разів), «Отче», «Бог» та «Господь» (14 разів), «слово» (13 разів). Останнє використовується переважно у значенні логосу. Крім цього, текст наповнений різноманітними кольорами (червоний, бузковий, синій, пурпурний, жовтий, оранжево-синій, зелений, вогняно-золотий) та багатьма вказівками на простір та час (завжди, одночасно, безмежно, скрізь, всюди, глибина, порядок, близько, далеко). Також деякі слова можна розподілити на 2 сфери – сферу дня/світу та ночі/темряви. До першої відносяться наступні слова: сонце, веселка, сяйво, чисте, ясність, золоте, життя, небо, день, світло; друга сфера менш розвинена: ніч, зірка, місячний, смерть, птьма. Безпосереднє зіставлення цих двох сфер відбувається у центральному розділі третьої частини, де протилежності («*Ви поряд, Ви далеко, Ви світло, Ви птьма, Ви так складні й так прості*») сходяться в одній постаті – постаті Бога, що підкреслюється саме музичними засобами.

Перша Літургія має підзаголовок «Бог, присутній в нас». Серед найбільш повторюваних слів можна відзначити іменник «любов» та різновиди займенників «я» та «мене», зумовлених спрямуванням «внутрішньої розмови» на самого себе.

Підзаголовок другої Літургії – «Бог, присутній в собі». Різні його сторони підкреслюються переважанням таких слів, як «Отче», Бог», «він», «присутній», «слово» (логос), що передає зазначену у назві гімнічність.

У третій Літургії підзаголовок звучить так: «Бог, присутній у всьому». Її текст найрозвиненіший – О. Мессіан звертається до природних та космічних образів, вказує на безмежність часу-простору, зіставляє мало не протилежні речі. Крім розмаїття кольорів та метафоричних зворотів, у цій Літургії найбільш повторюваними можна визначити слова «Ви» та

«присутній» (мається на увазі – присутній у всьому). Протягом Літургії текст проходить шлях своєрідного становлення: більша уривчастість словосполучень на початку згодом призводить до більш пов'язаних фраз та релігійного тексту.

Оскільки словесний текст та повторність слів лише уточнюють назву твору та окремих його частин, то смислові акценти розкриваються у музичній складовій Літургій.

Так, «Антифон»-монолог починається з тихого унісонного звучання хору, короткі мелодичні звороти ритмічно дублюються струнною групою та хвилями Мартено, на витриманих нотах та в паузах партія фортепіано зображає птахів. Цей розділ являє собою полюс кантиленності. (Форму всієї Літургії можна визначити як тричастинну репризу – АВА.) У тексті – звертання до Бога, та на останніх словах цього розділу «Мій Бог» хор вперше розщеплюється: звучать T_6 та T_3^5 в А-dur (знаки при ключі О. Мессіан не виписує, але в розділі А у якості опорних звуків можна виділити *a* та *cis*, а в розділі В – *e*). Цей зворот ще повторюватиметься надалі, та варто зауважити, що він є єдиним порушенням унісонності хору, зазначеної у вступі до партитури.

Розділ В побудований на двічі повтореній послідовності типу *aabaab*, яка нагадує незавершену форму «бар» середньовічних пісень. Але якщо строфа *a* зберігає риси псалмодії (речитатив на одному звуковисотному рівні та розспівування передостаннього складу), то у строфі *b* Мессіан відхиляється від цього жанру. Залишається лише силабічний тип виконання, але мелодика і ритміка стають вільними (ускладнюється ритмічний малюнок, в мелодії з'являються хроматизми). У цьому розділі можна спостерігати розгалуження оркестрової товщини: партії висотної перкусії, фортепіано та струнних мають самостійні фактурні рішення та принципи розвитку, а в контрапункт з партією хору вступають сольна скрипка та хвилі Мартено (саме ці інструменти дублюють партію хору у континуальних фрагментах музичної тканини – в емблемі любові вони звучать хорально). Їх партії також

розвиваються цілком самостійно, маючи свою логіку розгортання та побудову, цезури якої не збігаються з межами у вокально-хоровій партії. До того ж кожен з них, ще й фортепіано, грає на *f*, перекрикуючи один одного, і тому сюрреалістичний текст губиться у невеликому гомоні.

Реприза точна, до попереднього інструментального складу лише долучилися ті учасники ансамблю перкусії, які приєднались у середньому розділі (челеста, маракаси, тарілки й там-там), вони привносять до репризи риси фактурно-інструментальної варіації.

«Секвенцію»-гімн композитор втілює у пісенній формі (починаючи та закінчуючи приспівом), що передбачає повторення музичного матеріалу (а у приспіві – й словесного). Приспів складається з трьох фраз (перші дві повторюються точно, третя – варійована) хорального складу, але хоральний образ трансформується через швидкий темп, гучну динаміку та стакатне виконання. Пентатонічна тема приспіву (на основі тонічного тризвуку A-dur) дублюється в унісон (скрипками й вібрафоном) та в октаву (хвилями Мартено і челестою). Також до дублювання приєднується партія фортепіано, де тони основної теми піддаються ритмічному подрібненню, що підсилює неперервність, континуальність приспіву. Святково-гімнічного характеру надають приспіву форшлаги в партії фортепіано та челести у третій октаві.

Тема куплету, попри інтонаційну наслідувальність, значно контрастує темі приспіву. Також пентатонічна у своїй основі мелодія насичена хроматизмами; партії струнних, ансамблю перкусії та фортепіано не співвідносяться з партією хору, у їх викладенні можна углядіти дискретність, розірваність звучання.

Різні за характером приспів та куплет вступають у своєрідний діалог. У порівнянні з приспівом, тема куплету більш піддається варіюванню, з кожним разом його фактура важчає. Спочатку у перший куплет проникають ритмічні подрібнення звуків мелодії у партії фортепіано. До третього приспіву з куплету проникають окремі дискретні акорди чи уривчасті пасажі партії фортепіано. У наступному приспіві дискретність переходить до

низьких струнних, а фортепіано та челеста насичують тему хроматизмами. Але ці привнесені риси «чужі» приспіву, і наступне його проведення демонструє приклад континуального розгортання – це кульмінація, яка, взагалі-то, структурно не підкреслена. Тема цього приспіву звучить у хоральному складі, у значно вповільненому темпі (якщо спочатку $\text{♩} = 160$, то в кульмінації $\text{♩} = 132$), мелодію дублюють верхні голоси акордової фактури струнних та хвилі Мартено. Закінчується кульмінаційне проведення приспіву зворотом, запозиченим з першої частини: T_6 та T^5_3 в A-dur на словах «за нас!».

Наступний куплет вже позбувається дискретних ознак – фактура переймає від приспіву хоральність викладення, ритмічне дроблення мелодії, дублювання. У такому ж викладенні звучить й останній приспів, тобто контрастність змінюється єдністю на користь гімнічного приспіву. У тому ж образному колі у коді звучить й лейт-зворот T_6 та T^5_3 в A-dur – також на словах «за нас!», багаторазово повторюючись.

Драматургія «Псалмодії повсюдності любові» тяжіє до створення абсолютної кантиленності, хорального викладення та єдності усіх голосів.

Форма цієї частини симетрична, її можна представити як концентричну ABCBA, де у коді звучить початкова строфа розділу С. Як і у другій Літургії, кульмінаційна зона, що у даному випадку виокремлена у розділ С, являє собою взірць хоральності, а попередній музичний матеріал демонструє різні варіанти розгалуження та дискретність музичного тексту.

Отже, розділ А складається з трьох тематичних побудов, що повторюються чотири рази. Перший – речитативне виконання, по суті, скандування тексту без певної звуковисотності. Попри ритмічну узгодженість, фактурні пласти теми різняться між собою: в партії струнних – короткі остинатні поспівки у вузькому обсязі (починаючи з великої секунди), у фортепіано – короткі фігураційні звороти, у челести – стрибки на великі інтервали та пливучі низхідні кварта. За третім разом фактура цієї теми дещо змінюється та у контрапункт з вокально-хоровою партією на *f* вступають

хвилі Мартено, створюючи діалог незгоди. Друга тематична побудова має достатньо розвинену мелодику силабічного виконання, продубльовану всією партією струнних, з акцентуванням кожного звуку. За третім разом вона збагачується каскадами хроматичних інтервалів. Третя тематична побудова складається лише з однієї невеличкої фрази, що викладається чвертями (коли основний рух у розділі здійснюється восьмими). Інтонаційно вона походить від теми приспіву другої Літургії. Це тема хорального складу, при викладі якої верхні голоси акордової фактури партії струнних та хвилі Мартено дублюють тему в унісон та в октаву (як було у кульмінаційному проведенні приспіву у «Секвенції»).

Ритмомелодичний рисунок мелодії розділу В наближається до пісенного, ритмічне вирішення супроводу підпорядковане мелодії, чергування інтонаційно схожих фраз якої створює єдину лінію розвитку. Загальний темп руху в цьому розділі прискорюється, що підкреслює контраст з наступним повільним розділом С (якщо на початку «Псалмодії» темп позначений як $\text{♩} = 56$, у розділі В $\text{♩} = 50$, то С звучить при $\text{♩} = 48$). Розділ С – це тиха кульмінація: соло сопрано під супровід лише струнної групи звучить на *pp*, її мелодія низхідного руху дублюється у перших скрипок. Розвиваючись, тема приводить до мелодії, запозиченої з третьої тематичної побудови розділу В. Враховуючи наявність у розділі С при ключі знаків A-dur, інтонаційна схожість з приспівом «Секвенції» посилюється.

«Псалмодія» закінчується кодою, що побудована на матеріалі розділу С (без розвиваючої частини) та хоральної теми з розділу А. Також у коді звучить тонічний тризвук A-dur (частина лейт-звороту $T_6 T_3^5$) на слові «любов», розкриваючи наприкінці циклу головне значення континуальної сфери та її приналежність до емблеми любові.

Емблема любові – як найвища форма людської екзистенції – є чи не найголовнішим проявом літургійних образів О. Мессіана. Головними музично-виразовими ознаками емблеми любові виступають фактура й оркестровка «чистої однорідності». Текстологічна парадигма ідеї любові

зароджується саме у суто релігійних творах композитора. Саме це зумовило звернення до вокально-оркестрового циклу «Три Маленькі Літургії на Божественну Присутність».

Після прем'єри Літургій композитор говорив: *«Я бажав, щоб моя музика принесла трохи любові моїм близьким, а вона викликала лише ворожість, суперечності та різку критику»* [54].

Так, авторськими музичними емблемами О. Мессіан розставив смислові акценти твору, розкриваючи його розуміння літургійності як єдності, все повсюдності та «хвали Господу». Це розуміння закладено у самому слові – «літургія» перекладається з грецької як «служіння», «спільна справа». Цим можна пояснити звертання саме до цього визначення, а ніж використання поняття меси, як зазвичай називають богослужіння католики.

У діалогічній побудові музичного матеріалу вгадується поширений у творчості Мессіана ігровий принцип. Це виражено у протиставленні «своє» – «чуже» (в натяках на знайомі форми та жанри); континуальне – дискретне, де протилежні полюси запозичують риси один одного, у співвідношенні слова та музики, що доповнюють значення один одного, демонструючи нерозривність та єдність, та, нарешті, у використанні авторських емблем, які повторюючись протягом всього творчого шляху, стають знайомими та впізнаваними.

3.2. «Трістан»-трилогія – сюрреалістичне втілення теми любові.

Вокальний цикл **«Яраві»** відкриває «Триптих про Трістана», до якого входять також «Турангаліла» і «П'ять пісень-приспівів».

Звертаючись до найпоширенішої в середньовіччі легенди про кохання – легенди про Трістана та Ізольду, Мессіан наповнює поняття любові зовсім іншим змістом, відмінним від романтичної концепції «трагічного кохання». В одній із розмов з Клодом Самюелем він зазначає, що *«... ця легенда – символ усіх історій про велике кохання, всіх великих поем про любов в літературі й музиці»*. За його словами, він *«... ні в якому разі не хотів повторювати*

"Трістана та Ізольду" Р. Вагнера або "Пеллеаса" К. Дебюссі, якщо згадувати тільки цих двох найбільших "Трістанів" в музиці».

Як відомо, мистецтву епохи романтизму властива індивідуалізація героїв і образів, гіпертрофія особистісного начала і персоніфікація виразних засобів, стилістичних фігур. Але О. Мессіан взагалі не виводить на сцену конкретних, наділених індивідуально-особистісними рисами персонажів, а стосовно трилогії спеціально підкреслює, що вона не пов'язана з кельтською легендою. Композитор пропонує наступний автокоментар: *«Я тільки зберіг ідею фатального кохання, любові непоборної, любові, яка неминуче веде до загибелі, яка в певному сенсі закликає смерть, оскільки ця любов виходить за тілесні межі розуму і виростає до космічних масштабів».*

У даних словах міститься «код задуму» не тільки «трістанівської» трилогії, але і всієї тієї семантичної області творчості Мессіана, яка обумовлена темою любові в її широкому надособистісному релігійному звучанні й значенні.

У значенні надперсональної духовної універсальї тема любові постає однією з «вічних» тем культури, утворює нову міфологему в культурі й мистецтві другої половини ХХ століття. Дана неоміфологема абсолютно відповідає творчим настановам Мессіана і тому успішно реалізується і розвивається в його музичних творах, відбиваючись також і в словесно-поетичній стороні його поезики.

Називаючи свій вокальний цикл – «Яраві»¹⁵, Мессіан відсилає слухача до любовної пісні кечуа, яка закінчується смертю двох закоханих, тобто до фольклору племені інків, що знаходилися до ХVІ століття в рамках лише своєї міфології (до завоювання іспанцями). Причому міфологія племені кечуа, що склалася на початку другого тисячоліття нашої ери, має космогонічний характер.

¹⁵Назви частин: I – «Місто, що спало ти», II – «Привіт тобі, зелена голубка», III – «Гори», IV – «Дунду чиль», V – «Любов Піруччі», VI – «Планетарне повторення», VII – «Прощавай», VIII – «Сіллаби», IX – «Сходи, що повторюють рух Сонця», X – «Кохання птах зірки», XI – «Качі качі зірок», XII – «У темряві»

О. Мессіана цікавлять кечуа не як плем'я, яке заселяло територію сучасного Перу, а як тип язичницького племені з космогонічною міфологією, в якій музика представлена ще в ритуально-обрядовому значенні. Ритуально-обрядове начало проявляється в мелодійній мові самого циклу – в переважанні коротких мелодійних поспівок ритуального характеру, а також в словесному змісті циклу, в якому сюрреалістичні принципи побудови тексту поєднуються з використанням «безглузвих» слів і складів, які також несуть відбиток ритуального дійства.

Текстологічний аналіз, тобто робота безпосередньо з текстом, з першоджерелом, аналіз за обраними параметрами, передбачає виявлення основних музично-виразних елементів, які дають ключ до тлумачення змістовно-сміслової сторони твору. Стосовно циклу «Яраві» Мессіана текстологічний підхід набуває особливого призначення, оскільки звичних семантичних формул в музичній стороні циклу просто немає (маються на увазі тематичний розвиток, функціональна вертикаль, кадансові звороти, ладогармонічні засоби тощо). Що ж стосується словесного тексту, то в ньому повністю відсутні будь-які синтаксичні логічні зв'язки, він дискретний і сюрреалістичний, являє собою набір окремих слів, серед яких значне місце займають асемантичні склади й словосполучення. Таким чином, загальний, наприклад, жанровий або композиційний, підхід до цього циклу не може дати суттєвих результатів і хоч що-небудь прояснити в розумінні цього твору. Визначення критеріїв аналізу творів Мессіана має велике значення, оскільки правильно обраний метод дозволяє максимально точно виявити основні ідеологічні та естетичні цілі автора.

В результаті конкретизації структури тексту, елементи, що несуть основну семантичне навантаження, стають наявними та очевидними. Основний принцип виявлення цих елементів – це принцип повторності. Як такі елементи були обрані інтонація і слово, меншою мірою – метроритм і фактура.

Аналіз словесного тексту дав змогу диференціювати слова за різними параметрами. Після аналізу словосполучень стала явною перевага алогічних умовно-предметних над визначеними й зрозумілими. Відсутність відомої внутрішньої логіки підсилює дискретність тексту; вживання нелогічних, абсурдних словосполучень вказують на його сюрреалістичний характер. Як бачимо, саме в роботі зі словом закладені сюрреалістичні принципи, які є основою особливої програмності О. Мессіана, що також входить в його композиторський стиль. *«Музика і коментарі до неї написані в єдиній сюрреалістичній манері. Сюрреаліст прагне втілити мрію і тільки мрію»* (з інтерв'ю з Клодом Самюелем) [179]. Цей стиль у Мессіана дуже яскраво виражений і служить містком між поетичним і музичним текстом. Результати аналітичної роботи зі словесним текстом можна подати у вигляді таблиці, заснованої на принципі повторності. Завдяки цій таблиці стає очевидним явна перевага слів: «ти», «моє» і «небо», меншою мірою – «час» (див. таблицю). У таблиці показана частотність вживання повторюваних слів. Коли словесний текст диференціюється за частинами мови, стає очевидно, що переважають в тексті іменники, причому часом навіть прикметники сприймаються як іменники, а вельми часті дієприкметники сприймаються як прикметники. Серед займенників переважають різні форми «ти» і «я». Також словесний текст можна розділити по просторово-часові параметри, виділити в ньому те, що відноситься до природи, і те, що адресовано людській культурі. Важливою категорією в цьому тексті стає колір. Можна виявити явну перевагу таких кольорів, як зелений (14), чорний (11), червоний (7), словосполучення «подвійна фіолетовість» (6).

Найбільш повторюванні слова та фрази	Кількість разів	Частини циклу	Опорні звуки
Ти	35	1,2, 5, 7, 9	h, d, des, g, fis
Моя	36	1,4, 5, 7, 8, 9, 10,11, 12	fis, g, a
Небо	30	2,4, 7, 8, 9, 10	g, fis, ais
Час	22	6,9, 11	e, ais, g, es, f, b
Вода	17	2,8, 9	g, c, e, d
Зелена	14	2,5, 7, 8, 9, 12	
Привіт (прощавай, в пітьмі)	3(5,4)	2, (7, 12)	e, fis
Поїдає	12	6	b, as
У вирі	11	6	g, a
Голубка	11	2,7, 8, 9, 12	
Чорний	11	3, 5, 6	cis
Зірка	11	2, 4, 6, 7, 10, 11	
Любов	11	5,7, 9, 10, 12	
Смерть	10	5,9,11	
Дуже далеко	9	8,12	g, b
Зовсім близько	9	8,12	d, h
Дихання	8	4,5, 9, 12	
Око	8	5,9, 10	
Попіл (прах)	7	5,9, 11, 12	
Рука	7	1,5, 7, 10, 11	
Плід	6	2,4, 7	
Число	6	8,11, 12	
Плаває в крові	5	11	
Чиста перлина	4	2,7, 9, 12	
Вдалині	4	7,9, 10, 12	
Тиша	4	9,10, 11	

Але найцікавішим виявився поділ словосполучень на реальні й надреальні – сюрреалістичні, причому останні отримують явну перевагу. Серед них можна виділити такі абсурдні словосполучення, як «Подвійна фіолетовість подвоїться», «Вихор планет поглинає в круговороті», «Сходи повторюють рух сонця», «Твої зелені, бузкові скроні на воді», «Серце божевільних годин», «Тиша померла», «Обійми час», «Руки мого волосся»,

«Сміятися над кошмаром годин», «Відсутня смерть», «Число плаває в крові», «Фільтр для двох голосів», «Дуже далеко. Зовсім близько», «Хаос сонячного запаморочення», «підчепити чорний крик», «Дзеркало ручних птахів», «Даремний древній чорний промінь», «Веселість квітне в обіймах небу».

У словосполученні «Привіт тобі, зелена голубка», слово «голубка» можна прирівняти до займенника «ти». Цікаво, що слова «моє», «ти» – «голубка» та «небо» переважають у тих частинах, які відносяться до сфери консонанс-експресії. Вони символізують межу між світом земним і космічним. У дискретних частинах циклу переважають слова «чорний», «час», «зірка», «у вирі» – вони є явно вираженими космічними початками.

В результаті роботи з музичним текстом також були виявлені найбільш повторювані мелодійні побудови. Вони відносяться до континуального типу, тобто до сфери консонанс-експресії. Ці мелодії створюють арку між II, VII та XII частинами, і арку між VIII та XII частинами, і символізують собою те, що залишиться у вічності.

Мелодії, що об'єднують II, VII та XII частини циклу – поспівкового характеру, опорними звуками в них є *b* та *g* (у всіх трьох частинах), а їх інтонації окреслюють тонічний тризвук *Es-dur*. Мелодія в них дублюється в акордах в партії фортепіано. Мелодія, що утворює арку між VIII та XII частинами – кантиленна, в ній переважає поступовий рух, партія фортепіано також дублює вокальний голос. Всі ці мелодії об'єднує слово «голубка» (пам'ятаємо, що птах у О. Мессіана символізує собою небесне створіння). Це слово зустрічається тільки в цих частинах і в кульмінаційній IX. Але вже в II частині присутній його «музичний знак» – орнаментика у фортепіанному програші. Подібний орнамент зустрічається в IV та X частинах. Щоправда, в першому розділі IV частини орнамент звучить у великій октаві, але в третьому до нього вже додається другий голос в третій і четвертій октавах (в «пташиному» регістрі).

Коло замикають слова, якими починається і закінчується цикл: «Місто, що спало ти». Ця, ще одна, арка створює враження колообігу, завершеності

циклу. При нескінченному повторенні слова воно розпредмечується, перетворюється в фонему. Наприклад, «Дунду чіль» в IV частині, «тара папа», «пожирає в круговороті» у VI, «ріа» у VIII. Розпредмечується і сам смисл всього словесного тексту циклу «Яраві» при потенційно нескінченному його повторенні.

Ця дискретність слова до певної міри відбивається і в музичній мові циклу, попри те, що музика континуальна за своєю часовою суттю. До дискретних частин можна віднести III, VI та XI частини, крайні розділи IV та середні VIII. Це проявляється в декламаційній мелодиці, або в розчленуванні її на окремі елементи, в нестабільному метроритмі. Розширення діапазону до крайніх регістрів (від субконтроктави до четвертої) та їх зіставлення особливо характерно для дискретних частин. У цьому засобі виражається прагнення автора вийти за межі простору, прагнення до нескінченного, у космос. У XI ж частині дискретність мелодики досягається зовсім іншим шляхом: за допомогою синкопованого і пунктирного ритму, стакато, несподіваних стрибків, а також багаторазового чергування двох коротких поспівок.

Музична сторона циклу сприяє смисловій симультанності твору: вона розгортається в часі, але виявляється і єдиноразовою сонорною побудовою, піднімається над реаліями словесного тексту, виявляючи їх нові просторові виміри. Згадаймо про надбудову над реальністю, яку має на увазі термін сюрреалізм. Безперечні риси сюрреалізму в загальній композиції циклу виникають завдяки тексту, але проникають і в саму музику у вигляді гіпертрофії ряду засобів, наприклад, статичного ритуалізованого псалмоспівання на одному звуці, раптової появи досить розвинених мелодій, які є квазі-цитатами, ігрового начала в чергуванні вже знайомих засобів і зворотів, і поверненні у вихідну точку, після чого знову все почнеться спочатку, і так повторюватиметься нескінченно.

Область консонанс-експресії (термін В. Холопової) символізує собою те, що залишиться у вічності. В ній основними є слова: «я» («моє»), «ти» і «небо».

Дисонансно озвученими та транзиторними явищами виявляються любов і смерть – два протилежних начала, чиє напружене протистояння стає джерелом руху «по колу» вічності. Дані явища «вийняті» О. Мессіаном із соціуму і поміщені в природно-космічний круговорот часу, внаслідок чого любов і смерть долають ті свої обмеження, які обумовлені людською природою. Смерть вже не є трагедійною точкою буття, вона лише одна з ланок космічного руху. За словами К. Зенкіна, *«особиста віра Мессіана-католика багато в чому визначила характер його мистецтва, змогла втілити сюрреалістичну "безопорність" в апофеоз Світу, Любові та мажору»*.

Таким чином композитор інтерпретує проблему протиставлення егоїстичної та жертвовної любові. (І саме ця іпостась теми любові стає головною в його поезиці й веде до ідеї любові-святості в опері «Святий Франциск Ассізький».) Він звільняє смерть від значення «кінця», а любов – від кінцевості та обмеженості, надає їм значення часового і тимчасового переходу. Створенню цієї авторської естетичної надреальності – неоміфологічного розуміння природи людського світу, сюрреалістичного погляду – і служить взаємодія словесно-поетичної та музично-сонорної сторін циклу «Яраві».

В той самий час, слід враховувати ту безліч відтінків значення, смислових сторін, які композитор знаходить у феномені людської любові, зокрема, концепцію любові в «Турангалілі». У певному сенсі, «Турангалілі» співзвучна «Яраві» – пісня любові й смерті, пісня, запозичена з фольклору племені кечуа, що закінчується смертю двох закоханих. Так Мессіан вказує на антиномічну підставу поняття любові, акцентує зв'язок любові й смерті, за допомогою останньої – любові й безсмертя, що дуже близько до поняття Liebestod.

(Цікаво, що перший номер «Яраві» Мессіан назвав «першим поглядом любові» (в листі до К. Ростань). Нагадаємо, що безпосередньо перед цим були написані «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», останній номер яких називається «Погляд церкви любові»; це ще одне підтвердження наскрізного призначення теми любові у творчості французького композитора.)

«Турангаліла» – вже назва симфонії, запозичена з індійського санскриту, вказує на глибокий філософський підтекст, її значення багато в чому знайому вже по «Яраві»: *«Ліла означає буквально – гра, але гра в сенсі божественного впливу на космос, гра творіння, гра руйнування і відновлення, гра життя і смерті; ліла означає також любов. Туранга – це час, який біжить, біжить як галоп коня, це плинний час, плинний як піщинки у піщовому годиннику; туранга – це рух і ритм. Турангаліла означає одночасно: пісня любові, гімн радості, часу, руху, ритму, життю і смерті»* [54].

Частини симфонії можна розподілити між двома групами. У першій – чотири частини, пов'язані мотивом любові – дві «Пісні любові», «Сад сну любові» та «Розвиток любові» (відповідно II, IV, VI та VIII частини). Пов'язані вони дуже міцно – спорідненими назвами, подібними фактурно-артикуляційними засобами, тематичною єдністю. Це – основний аспект знаку «ліла», що означає любов. Інша сфера симфонії – три «Турангаліли» (III, VII, IX частини) – явно контрастує сфері «любові». «Турангаліли» представляють розгадку іншого значення «ліла» – «гри життя та смерті»: в «Турангалілі 2» О. Мессіан згадує *«подвійний жах маятника, який хитається у формі ножа, поступово наближаючись до серця ув'язненого, в той час коли стіни з розпеченого заліза поступово звужуються»*¹⁶. У третій групі – дві частини: «Кривавий тріумф зірок» і Фінал (V та X частини), які, очевидно, втілюють смисл «туранги» - «час, що біжить», «рух і ритм», «гімн радості». «Сліпуча, безмірна, надлюдська» радість може бути трактована як наслідок «непереборної, всепроникливої, всепідкорюючої» (автор не скупиться на

¹⁶Композитор відсилає до розповіді Едгара По «Колодязь і маятник».

граничні епітети) любові – V частина є фіналом першої половини симфонії, X – підсумовує весь твір (I частина – інтродукція, є синтетичним вступом до всієї симфонії).

У загальній структурі «Турангаліли» всі три образні сфери переплітаються, створюючи величезне мозаїчне полотно. «Тема любові» пронизує II, IV, VI, VIII частини, і є головною темою симфонії. Її правильніше уявити у вигляді комплексу тем, оскільки в різних частинах симфонії вона має інтонаційні варіанти, які іноді істотно відрізняються одна від одної. Однак її варіанти незмінно зводяться до основних рис, які складають суть «чистої однорідності», тобто емблему любові. Як найпоширеніша, вона зустрічається впродовж всієї творчості композитора: в оркестрових циклах «З ущелин до зірок» (1974, у VIII частині «Воскресли та пісня зірки Альдебаран», в XII частині «Парк Зайон і Град Небесний»), «Прозріння про потойбічне життя» (1992, у V частині – «Перебуваючи в любові», в XI частині – «Христос, райське світло»). У драматургічному плані емблема кохання відіграє важливе значення, з'являючись в кульмінаційних і підсумкових (завершальних) частинах або розділах форми.

Хоровий цикл О. Мессіана «**П'ять пісень-приспівів**» завершує Тристан-триптих. Проте, об'єднуючи ці твори у триптих, композитор підкреслював, що його частини *«не мають ніякого відношення до старої кельтської легенди, і навіть основну ідею магічного напою в них усунуто (за винятком кількох натяків в «П'яти піснях-приспівах»)*. Його основна думка – *це любов і смерть, яка із неї випливає»* [154]. І тому головними «героями» цього триптиха є любов і смерть, але не як такі, що вказують на обмеженість і кінцевість людського почуття, а як знак нескінченності, безсмертя космічного феномена любові.

У «Яраві» перевагу любові над смертю втілено в протиставленні континуальності (яка ототожнюється з вічністю і сферою любові) і дискретності (яка втілює кінцевість часу людського світу і пов'язана зі

сферою смерті). У «Турангалілі» руху і ритму життя протиставляється смерть, яка постає частиною вічного руху.

Як і в інших випадках звернення до музики Мессіана, спосіб аналізу його творів індивідуалізується у зв'язку зі своєрідністю будови авторського тексту, обумовлений унікальністю логічного рішення. При зверненні до музичного ряду твору виявляється провідне значення таких його параметрів, як тембральність, динаміка, метроритм і темп, характер тематизму, артикуляція, складово-словесний ряд, композиційна форма, відповідно до яких формується схематична аналітична просторово-часова проєкція кожної частини циклу.

Узагальнення підсумків аналізу виявляє протиставлення вокально-мовного семантичного начала та інструментально-фонічного, позбавленого смислової визначеності (інтонація-«ембріон»). З цим контрастом поєднується протиставлення чоловічого і жіночого начал, яке передбачає умовний сюжет циклу. У «Яраві» подібна гендерна полярність була знівельована монотембровістю вокальної партії. У «П'яти піснях-приспівках» її виявленню сприяє використання 12-ти вокальних голосів. О. Мессіан відкриває нові специфічні можливості сонорно-тембрової інтерпретації вокальних тембрів в циклі: від їх уподібнення інструментів до самотньої експресії вокально-мовного звучання. А виконавці є одночасно солістами, учасниками ансамблю і учасниками хору.

Жіноче начало виражено в екзальтованій ліричності, мелодійній пісенній протяжності, континуальності. Цей полюс виявлений в куплетах I частини, доручених дуету сопрано і контральто, в куплетах II частини, де виразну мелодію соло сопрано підхоплює бас. Подібною розспівністю пронизана вся III частина. У V частині ознаки цього полюсу зустрічаються рідше.

Особливу увагу в циклі слід приділити solo сопрано, у яких повторюється знакове юбіляційне solo на склад «ha». Та якщо в II частині воно є складовою частиною форми (куплету) і тому повторюється двічі, то в

III та IV частинах цей юбіляційний мотив виникає в кінці, належить неповторній частині форми та відіграє важливу драматургічну роль.

Чоловіче начало проявляється у моторності, дієвості (динамічності) і силевій агресивності тематизму. Його можна почути в приспівах I та II частин, в куплетах III, фрагментарно – у V частині. IV частина в цьому відношенні є кульмінаційною. Силове і вимогливе начало в ній виходить на перший план – це єдина частина, яка починається втіленням у музиці цього полюсу, що набуває в ній домінантного значення. Побудова кульмінації пов'язана з антиномією мовного та інструментально-шумового начал. Найбільш наявними є шумові інтонації – вони виступають своєрідними інтонаціями-«ембріонами», передують народженню слова, звуку і навіть появи людського голосу.

Шумовий до-мовний полюс поширюється і на висотно-визначені музичні пласти, текстова частина яких або відходить на другий план, або являє собою окремі, «безглузді» склади «вигаданої» О. Мессіаном мови. Кульмінацією інструментального до-словесного полюсу є III частина. У приспівах цієї частини прослуховується французька мова, але розширення форми Мессіан здійснює в куплеті, в якому відсутні французькі слова. Це розширення відбувається внаслідок повторення теми куплету і розвитку на новому матеріалі, що приводить до кульмінації. Ускладнюється і фактура (хор, поділений на 4 партії, стає 12-голосним ансамблем). Шумові ефекти вперше (і єдиний раз) з'являються у сопрано. Після того, як відлунали *fff*, настає переломний момент, оскільки виникає сильний контраст між інструменталізмом – до- (перед-) словесністю – третього куплету і хоральністю звучання осмисленого французького тексту в Code. Тут же звучить (вже згадуване) юбіляційне solo сопрано, що є вираженням чистої вокальності.

Можна звернути увагу на те, що точка золоті пропорції всього циклу припадає саме на кодую цієї частини, підкреслюючи тим самим катарсичне значення цього solo сопрано. Після в IV частині найприроднішим чином

стверджується осмислене вербальне начало, «звучне слово», яке можна спостерігати як і в приспіві (кульмінації чоловічого начала), так і в куплеті. Ораторського характеру унісон теми – прорив хоральності в її монодичній версії – подібно молитовно-обрядовому зверненню. Цей перший у циклі хоровий унісон з'являється саме тоді, коли слово, вербальне начало, вже може виражатися за допомогою людського голосу. IV частина – єдина, в якій не використовуються шумові засоби виконання. Вербально-мовне продовжується і в куплеті, отримуючи несподіваний поворот. Партія контральта подібна молитовним голосінням, які супроводжують два басы, які рухаються паралельними тритонами, подібно органуму, розспівно на один склад «um».

На ключове значення цієї частини в загальній драматургії циклу вказує саме solo сопрано, яке звучить в коді. Народжене в ній вокально-хорове начало продовжує звучати й в V частині. Попри те, що остання частина вбирає в себе всі сфери, які звучали раніше, вона не містить крайнощів. Хорове звучання сягає своєї кульмінації, що проявляється в ускладненні хорової фактури в приспіві. Приспів в цій частині проводиться два рази поспіль. Він є центром форми, вершиною, після якої все повертається знову, рухається у зворотному напрямку, до джерела. Ця характерна риса V частини (колоподібна симетрія: один подвійний приспів між двома куплетами) поширюється і на весь цикл. Повернення до первинного паростка, вихідного початку проявляється в поверненні шумових засобів і силабічної ритміки.

Таким чином, самостійна логіка розвитку музичної тканини циклу дозволяє вбачати в ньому образні концепції твору. Створений композитором словесно-поетичний текст також має свою лінію становлення, утворюючи, як і в «Яраві», паралельний ряд значень, скоріше комплементарного, ніж контрастного або протиставленого роду. Крім французьких словосполучень, автор використовував слова і склади «вигаданої» мови, яка має на меті викликати алюзію до мови племені кечуа (як це було в «Яраві») та санскриту. О. Мессіан вводить її лише для темброво-фонічного посилення тексту.

Словесне викладення французькою набуває сюрреалістичного характеру, але ступінь переважання однієї з мов (французької або «вигаданої») в кожній частині різна. У першій і останній частинах переважає звучання французької, але обидві починаються асемантичними утвореннями зі складів, які чергуються з французьким і шумовими ефектами («tktk») в однаковій послідовності. Ця арка надає циклу риси завершеності, замкнутості. Протилежний ефект створює внутрішня арка в самій V частині. В Introduction двічі повторюється слово «минуле», Coda закінчується словом «в майбутньому», вписуючи образний зміст цієї частини в уявлення про відкритий темпоральний континуум.

У середніх (III та IV) частинах звучання французької мови явно поступається місцем вигаданим складам. Особливо це яскраво проявлено в IV, де французькою звучать лише три фрази приспіву. Композитор легко обходиться винайденими квазі-словесними побудовами, жодного разу не вдаючись до шумових ефектів. В III частині композитор будує кульмінацію в тій частині форми, де переважає «вигадана» мова (в третьому куплеті), причому вилучаючи французькі фрази, які мали місце в попередніх куплетах. Але точка золоті пропорції всього циклу знаходиться пізніше, після слів «Все зілля сьогодні». Це перша згадка про чарівне зілля, яке випили Трістан та Ізольда. Причому, сам автор в одній із розмов з Клодом Самюелем стверджує, що лише в цьому циклі з усього триптиха збереглася ідея чарівного напою. Про «любовний напій» також буде згадуватися в куплетах V частини, яка, по суті, є збірною.

На відміну від «Яраві», в тексті цього циклу є імена, які створюють безпосередні портретні образні асоціації – Брунгільда, Орфей, Ізольда, Синя Борода, Вівіан, Медуза, Персей.

Говорячи про подібність тексту і методу роботи зі словом в даному циклі з поетикою «Яраві», не можна не виділити й збіжні словесні позиції. Це слова-символи: зірка, смерть, любов, рука, серце, дзеркало, простір, сміх, мої, річка, очі, фіолетовий, сонячний, минуле, майбутнє. Крім того, деякі

винайдені асемантичні конструкції також мають фонетичну подібність: *na-ma* («Яраві») та *ma-no* або *no-ma* («П'ять пісень-приспівів»). В обох циклах (в останньому – в кульмінаційній III частині) зустрічається слово «Ліла», що має важливе і наскрізне значення для триптиха, оскільки перекладається, за словами композитора, як «гра», причому – велика, значна Гра за правилами, встановленими Всесвітом. Дотримуючись цих правил, О. Мессіан грає звучаннями реальної та уявної мов, поєднуючи їх в часі й просторі циклу, створюючи химерні контрапункти не тільки музичних, але й вербальних побудов. Наприклад, в дуеті сопрано і контральто в I частині французька мова перебивається асемантичними складами та втрачається. У II частині складово-шумовий фон підкреслює нереальність, сюрреалістичність образів. У V частині на звучання фраз «в минулому» і «в майбутньому» накладається склад «um», який надає словам таємничості – їх важко диференціювати на слух.

В цілому ж, в даному циклі зберігаються незмінні для Мессіана естетична благовидність і сонорна краса, коли різні контрасти, в тому числі контраст словесно-мовного і музично-інтонаційного начал, підсилюють враження гармонії від художнього цілого, оскільки контрастні начала не тільки передбачають, але й викликають, пробуджують одне одного.

Лаконічність циклу, що перекликається з короткими «Сім хайку», говорить про функції підсумовування, згортання думки всієї «трилогії», чого не можна сказати про наступний, більш грандіозний триптих.

3.3. Концептуалізація теми любові у триптиху: «З ущелин до зірок», «Святий Франциск Ассізький», «Прозріння про потойбічне життя»

Мессіан не вперше звертається до сюжету «З ущелин до зірок». Ще в 1951 році ним була написана «Органна книга», одна з частин якої називалась «руки безодні». Про цю п'єсу досить докладно говорить сам автор в одній із розмов з Клодом Самюелем: *«"Руки безодні" були написані під час споглядання звивин бурхливого потоку Романи, серед страшних ущелин*

Інферне [Франція]. Ця безодня дійсно дивовижна. У моєму творі я хотів оспівати те запаморочливе потрясіння, яке вона викликає, і дві символічні безодні: безодню людської мізерності та безодню божественного милосердя. Як епіграф я помістив вірш пророка Авакума: "Безодня випустила крик! Глибина здійняла обидві свої руки!". Йдеться про глибину нашої незначності, але в іншому псалмі йдеться: "Безодня закликає безодню"; тобто безодня людська закликає безодню божественну. За чудовим коментарем Елло: "Потрібно, щоб безодня під нами показала у своїй глибині смерть, щоб безодня над нами показала життя у своїй високості". Щоб передати це запаморочливе почуття, я протиставив крайні органні реєстри, користуючись їх великим діапазоном. Я одночасно змушував звучати дуже низький голос, що ототожнює глибину безодні (дно безодні) людської мізерності, глибокого страхітливого звучання, кілька схожого на грубий голос, на спів тибетських священників, і голос Бога, який відповідав йому в верхньому реєстрі, але це не страхітливий голос з громом і блискавками, це голос таємничий, що йде здалеку, гранично високий, майже ніжний і ледь чутний. Вловити чутне абсолютно неможливо, настільки один голос низький, а інший високий, тембри настільки не звичні, що звуки по висоті розрізнити неможливо. Мені здається, що це чудово передає ідею покаяння, святобожності й потрясіння, яке треба відчувати перед святинею» [154].

А в програмі у вступні до партитури «З ущелин до зірок» О. Мессіан писав так: «... – З ущелин до зірок ... Тобто сходження З ущелин До зірок і ще вище – до воскреслих ... щоб прославляти Бога в усьому суцюзі: в красі землі (її скель і пташиного співу), красі матеріального неба і неба духовного ... » [247].

Півторагодинний цикл був написаний під враженням вже американських каньйонів і ущелин, але деякі елементи з органної книги знайшли своє нове втілення. Гучний і тривалий акорд, що заповнює середній реєстр, перекликається з акордами tutti V частини «Сідар-Брейкс і дар

благоговійного страху», легкі шістнадцяті верхнього регістру знаходять своє втілення в орнаментальності партій висотних ударних, що зображують зірки (наприклад, у VIII частині «Воскреслі й пісня зірки Альдебаран»).

Також спадковою можна назвати релігійну програму циклу, що дуже характерно для О. Мессіана. До деяких частинах автор пише передмови, цитуючи Євангеліє та Апокриф.

У цьому циклі на перший план виходить втілена в назві концепція, яка виступає алузією на відомий латинський вислів «Per aspera ad astra».

Складна будова циклу зображає поступове сходження вгору: з ущелин, з безодні вгору до зірок і вічності. На початку циклу можна спостерігати поляризацію «земних» і «космічних» частин, в останній же частині ці дві сфери ніби зливаються воєдино. За своєю структурою цикл розімкнутий – він не містить жодних інтонаційних або тематичних арок. Форму можна представити як один виток спіралі: внутрішні частини подібні між собою, «кінці» ж розходяться в різні боки. Так, IV та IX частини є фортепіанними соло, в назвах V та VII згадується каньйон, III, VI (соло валторни) та VIII частини присвячені зіркам. Симетрію також можна побачити в чергуванні «земних» і «не-земних» частин та в наявності до них програмної передмови. Належність до того чи іншого полюсу визначається наявністю або відсутністю у частині еоліфону – вітрової машини, об'єднаної з трубачем, який дме через мундштук і зображує сильний вітер. В «земних» частинах велика увага приділяється й мелодійній ролі струнної групи, космічне ж (зокрема зірки) зображені духовими інструментами й висотними ударними.

Кожна ступінь спіралі цього циклу є ніби новим етапом сходження по сходах, шляху.

Шлях починається з «Пустелі», яку зображає самотня сольна валторна. Далі цей пустельний образ передається дзвінким кроталі, флейті пікколо і скрипковим флажолетам, які створюють образ звучної тиші. У цій частині відсутні tutti оркестру, а загальний темп розгортання музичного матеріалу

неспішний, переважає тиха динаміка, нерідкі й паузи, використано спів птахів, експонується еоліфон.

II частина – «Іволга» – наступна сходинка вгору, яка виконує роль «пташиної інтерлюдії». В ній звучить «земний» інструмент еоліфон і короткі мелодичні теми у струнної групи.

У III частині – «Те, що накреслено в зірках» – немає яскраво вираженого мелодійного матеріалу. Вона складається з чергування оркестрових і сольних фортепіанних епізодів, в яких можна почути й птахів, і шум вітру, і зображення зірок. В оркестровці переважають мідні й ударні, наближаючи звучання частини до «космічного». Назву взято з Книги пророка Даниїла, вірші якої композитор приводить у передмові.

IV частина – «Білоброва Чеканова горихвістка» – також відіграє роль «пташиної інтерлюдії», яку в даному випадку виконує фортепіано соло.

V частина – «Каньйон Сідар Брейкс і дар благоговійного страху» – звучить воістину страхітливо, що передається акордами tutti, які охоплюють весь звуковий діапазон. Провідними інструментами в ній є духові, що підкреслює характер піднесеного страху перед Богом.

VI частина – «Міжзоряний заклик» – соло валторни. Оскільки ця частина відноситься до «не-земної», то в ній використанні нетрадиційні для валторни засоби виконання: ручна сурдина та губна трель, що створюють незвичайні коливання звуку. У передмові до цієї частини автор звертається до фрагмента 146 Псалма, в якому мова йде про Бога, і до фрагмента 16 глави книги Іова, який викладається від імені людини. Ця програма показана в чергуванні контрастних розділів партії валторни: діапазон першого гранично широкий, використовуються незвичне звуковидобування; а в мелодійності, розспівності другого розділу можна почути людський голос, який співає в вужчому діапазоні.

У VII частині – «Брайс-Каньйон і червоно-помаранчеві скелі» – велика увага приділяється барвистості. Низка епізодів зображає і жорсткі акорди міді, і м'які акорди струнних, і рівний ритм, і ритмічні пермутації, а

крещендууюче звучання з різким зняттям нагадує вершини гострих скель. Висота скель і глибина ущелин для О. Мессіана є лише метафорою «перевершуючи розуміння любові Христової» (в передмові цієї частини цитати з Послання св. апостола Павла до Ефесян).

VIII частина – «Воскреслі й пісня зірки Альдебаран» – є кульмінацією всього циклу. В основі її побудови – коротка фраза, в якій багато разів чергуються акорди струнної групи у повільному темпі (які належать до людського світу) і кольорові мелізматичні пасажі «холодних» тембрів: фортепіано, дзвіночки й флейти пікколо зображують сяйво зірок. В якомусь сенсі, шлях «до зірок» завершився, і тому далі звучать три частини поспіль, в яких зображується пташиний спів.

IX частина – «Многоголосий пересмішник» – фортепіанне соло, «пташина інтерлюдія».

X частина – «Великий (лісовий) американський дрізд». Це єдина з частин з назвою птаха, в якій є передмова – це слова з другого розділу Одкровення: «Хто має вуха, щоб слухати, нехай слухає!». Дана думка перетинається з IV частиною із «Прозрінь про потойбічне життя» («Обрані, відмічені печаттю»), де пташиний спів як музику Небес могли почути лише обрані.

XI частина – «Гавайський дрізд, китайський соловей, мухоловка Елепайо, Сороча славка» – остання «пташина інтерлюдія».

Остання, XII частина – «Парк Зайон і Град Небесний» – є своєрідним синтезом світу вишнього (виразне звучання струнних) і світу небесного («холодне» звучання міді), врівноважуючи симетричну конструкцію всього циклу. Вона містить в собі елементи усіх попередніх частин.

Темброво-фактурна формула акордів струнних (всупереч їх не довгій тривалості) VIII та XII частин відповідає емблемі любові.

Опера «Святий Франциск Ассізький» розглядається в окремому підрозділі через те, що вона є логічним завершенням, смисловим узагальненням образних інтенцій теми любові у творчості О. Мессіана,

оскільки саме як завершальну та підсумкову її писав її композитор. Та на щастя, вона не стала останньою у цьому сенсі.

Оркестровий цикл **«Прозріння про потойбічне життя»** став одним з останніх творів композитора. Він є логічним продовженням опери, в якій Франциск вмирає, знаходячи вічне життя в потойбічному світі. Як і в циклі «З ущелин до зірок», композитор пропонує передмову у вигляді цитат з Євангелія та Апокрифа, тільки в цьому циклі вже жодна частина не залишається без епіграфа. Іноді він доповнює їх власними уточненнями. Лише в одній частині (IX «Деякі птахи на деревах життя») він цитує працю бенедиктинського ченця Монлеона «Містичний сенс Апокаліпсису».

Логіка розвитку музичної думки композитора ясно втілена в будові й змісті циклу. Це – шлях в його сакральному значенні, подібний до шляху «з терни до зірок», шлях осягнення і здобуття любові як вищої форми екзистенції.

На лінійну форму циклу, подібну «шляху», вказують і назви частин. «Шлях» починається «Пришестям Христа у славі» і закінчується здобуттям раю «Христос, райське світло». (Ім'я Христа в назвах інших частин не зустрічається.) Будова музичної тканини цих частин створює арку до V «Перебуваючи в любові», один з розділів якої, за словами Івонн Лоріо з передмови до нотного видання [248], нагадує фрагмент з VI картини опери, коли Святий Франциск співає: «ми піднімаємося небесними сходами ...». Про «шлях» композитор говорить в епіграфі до передостанньої частини циклу – «Шлях Невидимого». Така концепція створює арку до раніше написаного твору «З ущелин до зірок», де символіка «шляху» проступає більш виразно.

Символіка шляху в опері утворює основну фабулу твору: Франциск на сцені проходить шлях від ченця, який боїться зустрічі з прокаженим, до святого, у якого з'являються стигмати і якому Ангел обіцяє вічне життя. Тому представляється можливим об'єднати ці твори в один метацикл (триптих), на зразок «Трістан-трилогії», оскільки симетрія даних циклів О. Мессіана виникає за низкою зовнішніх і внутрішніх ознак. (Центральним в

обох триптихах є твір по тривалості звучання більший, ніж крайні. Якщо в «Трістан-трилогії» суто оркестрову «Турангалілу» оточували цикли з текстом, то оперу оточують суто оркестрові цикли тощо.) Головною об'єднавчою умовою триптихів є тема любові, а точніше – антиномія любові й смерті, яка червоною ниткою проходить через усю творчість композитора. Ця антиномія виражається в русі (шляху, вгору по сходах) через смерть до любові, де смерть ніби розчиняється в любові, а любов виходить за межі життя і смерті. Подібна єдність двох полярних начал, яке так само було представлено в «Трістан-трилогії», можна назвати одним словом *Liebestod*, запозиченим з поезики Р. Вагнера. На думку О. Філіпченко [174], це складне поняття спирається на ідею діонісійського та аполлонічного начал, та якщо Вагнер спирається на перше, яке виражається у боротьбі суперечностей, то у О. Мессіана можна спостерігати протилежне – аполлонічну єдність любові й смерті. В даному циклі обидві складові *Liebestod* проявляються по черзі, і тому їх можна позначити як самостійні полюси.

Полюс любові зосереджений в V частині «Перебуваючи в любові». Тема любові, яка за своєю виразністю не поступається вокальним або аріозним номерами опери, інструментована лише струнною групою оркестру, звучить в повільному темпі з акордовим супроводом хорального викладу – це темброво-фактурна емблема любові. Та в даному циклі вона є чи не провідною, створюючи арку з першою й останньою частинами циклу. Тема любові в середині та в кінці циклу ніби завойовується, досягається (або досягається). Їй передують частини: II «Сузір'я Стрільця», III «Птах-Ліра і весільне місто», IV «Обрані, відмічені печаттю». II та III частини симетрично відбиті в другій половині циклу відповідно: VIII «Зірки й Слава», IX «Деякі птахи на деревах Життя».

II частина починається з хорального церковного звучання, яке набуває фатальної важкості, створюючи алюзію до відомої середньовічної секвенції «*Dies irae*» (експозиція полюса смерті). Даний трагедійний образ доповнює протяжний мотив скрипок. В кінці зароджується майбутня тема волі, що

складається з двох тритонів з секундовим зміщенням. Але якщо в II частині вона звучить у віолончелей і першого дзвону, то у VIII – вже у там-тама, контрабаса і басового фагота. З цієї теми власне й починається VIII частина, створюючи образ невідомого, прихованою. Набуваючи значення лейтмотиву, змінюючи своє висотне положення, невизначені гучні басы стають темою волі у міді. Ця тема-емблема накладе свій відбиток на головну кульмінаційну тему всього циклу (у VIII частини) і знайде своє продовження в X.

У II частині є й інший образний план – це зображення співу птахів, далеких, недосяжних. (Цей план так само показаний у VIII частині.)

Ближче вони стануть в III частині, названій на честь птаха-Ліри, який мешкає тільки в Австралії та не мешкає в диких місцях, тобто мешкає поруч з людьми. У цій частині опускається (точніше розширюється за допомогою середнього і нижнього) і регістр співу птахів. Трохи інша ситуація складається в IX частини, де «пташиний спів» представляється в узагальненому варіанті – в ній вона вільна від людини, і її інтонаційний матеріал значно багатший. Використані тільки найхарактерніші для співу птахів – середній і високий регістри.

IV частина є своєрідним переосмисленням II, або ж синтезом двох попередніх. В ній також, як у II, представлені два плани, які на цей раз подані не в послідовності, а в одночасності. Дзвонівість поєднується з хоральністю, яка трансформована в ущільнену гармонічну вертикаль на довгих тривалостях, і все це – в оточенні орнаментально-фігураційної сфери. Фігураційний план стає ближче, і якщо у II частині циклу показана неможливість дістатися висот та птахів (інтонації скрипок *la mento*), то тут вже зображені «обрані, відмічені печаттю» Бога, ті, хто зміг почути голоси птахів і осягнути досконалість любові, яка і звучить в наступній частині.

Центральні частини циклу підсилюють контраст: після «Перебування в любові» звучить дзвін VI, найгучнішої частини – «Сім ангелів з сьома трубами», в якій сім ангелів сповіщають про кінець світу. Це справжній сполох (удари в бас-барабан), підготовлений моральністю II частини. Це –

хорал-хода, який вказує на літургійну ораторіальну сферу, дає пряме посилання на Пассіон. Унісонна тема міді за характером схожа з середньовічною секвенцією «День гніву» (*Dies irae*). Подібна назва зустрічалась ще у «Квартеті на кінець часу» – «Танець люті для семи труб» (VI частина), в якій також перший раз за цикл протягом усієї частини використовується унісон. Можна відзначити й структурну спорідненість цих тем: обидві досить розгорнуті, хроматизовані, мають зупинки на тритоні. (Цікаво, що і в хоровому циклі «П'ять пісень-приспівів» в кульмінації так само звучить унісон.) Після теми «кінця світу» звучить абсолютна гармонія VII частини – жодного разу досі так явно не звучали тонічний квартсекстакорд і тризвук D-dur – як розрада після жахливої звістки: спочатку у валторн, потім вище у флейт, і завершується це сходження ксилофонним мотивом в 4 октави. В середньому розділі звучить соло флейти – образ птаха, який немов злетів з пластинок маримби.

Єдність несумісних сторін одного поняття *Liebestod* призводить до накладання різних часів: *«часу обертових планет, [часу] птахів, які співають, часу людини, яка кричить про свою спрагу до Господа і бажає відірватися від тіла, в якому ув'язнена»* (з передмови Івонн Лоріо до нотного видання) [248]. Уповільнений час («довгий час») «обертових планет» символізує собою позаземний світ, тобто вічність. Такий час зустрічається в I, II, IV, VII, XI частинах. Цей ефект передається внаслідок розбіжності метроритмічних вказівок. У I частині автор виставляє дуже повільний темп (*Lent* ♩ = 44), записуючи при цьому рух акордів шістнадцятими. У II частині рух акордових вертикалей записані вже восьмими, але при цьому вони як і раніше звучать повільно (*Un peu lent* ♩ = 52*). Цей принцип поширюється на VII та XI частини.

У IV частині ефекту уповільнення часу, крім метроритмічного, тобто часового чинника, сприяє і просторова полярність: високі дерев'яні духові інструменти, у яких зображено спів птахів у швидкому темпі звучать на тлі рідких і нерівномірних ударів в гонг та дзвони. Спів птахів дискретний,

звучання гонга континуальне – обертони його звуків резонують зі звуками протяжних акордів струнних.

Та оскільки безперервність і континуальність представляють вічний рух, шлях від дискретності до континуумності можна спостерігати протягом усього циклу на різних рівнях побудови тематизму – від коротких переривчастих фраз (I частина) до переривання кульмінаційних підйомів (VIII частина). Одним із засобів подолання переривчастості можна назвати фонове тремоло струнних і перкусії (трикутник, тарілки), що особливо яскраво проявляється в останніх частинах циклу. Абсолютна неперервність досягається після головної кульмінації циклу (у VIII) і в останній частині як кінцева мета шляху. Образні арки циклу вказують на те, що в останній частині панує сфера (полюс) любові, яка, сполучаючись з космічним часом, долає смерть.

Що ж стосується полюса смерті, то його основна тема – тема волі в X частині деформується, розчиняючись в площині птахів.

Отже, можна простежити «шлях» цього циклу поступово.

I частина – «Пришестя Христа у славі». Виконання цієї частини доручено групі духових інструментів. Протягом всієї частини хоральна фактура і єдиний ритм не змінюються. Звучання кластерних акордів можна назвати саморушним сонором, які переривається паузами на фрази й строфи.

II частина – «Сузір'я Стрільця» – складається з двічі повторених трьох тематичних фрагментів. Першим з яких є хорал духових, що викликає асоціації з середньовічною секвенцією *Dies irae*. У партитурі присутні дзвони, які посилюють семантику трагедійності. Другий – протяжний мотив скрипок, разом з яким у флейт пікколо (в «пташиному» регістрі) звучать короткі остинатні поспівки. Третій фрагмент зображує спів птахів на тлі трелі висотних ударних (трикутника і тарілок). У коді знову звучить хорал, після якого віолончелі та дзвони проводять тему, яка згодом назветься темою волі.

У III частині – «Птах-Ліра і весільне місто» – сонорно-колористичний план співу птахів більш наближений. У передмові до цієї частини автор пояснює, що птах Лірохвіст символізує «місто наречених», під останнім мається на увазі Єрусалим, *«що сходить від Бога з неба, приготований, як наречена, прикрашена для чоловіка свого»* (цитата з Одкровення Святого Іоанна, гл. 21 , вірш 2). Від III частини перекидається арка до IX (третьої з кінця) «Деякі птахи на деревах життя». Щоправда, звучать не деякі, а скоріше, безліч птахів. Композитор обмежується групою дерев'яних духових, з перкусії – тільки трикутник і тарілки.

IV частина більш однорідна за фактурою і сонористична: на тлі витриманих акордів у струнних звучать різноманітні короткі мотиви у дерева, які О. Мессіан використовує для зображення птахів. Ця частина є безпосереднім продовженням попередньої, в ній композитор зображує птахів засобами всього оркестру, а формотворчим засобом є тембро-фактурний засіб: протягом 4 тактів звучить остинато у висотних ударних на тлі глісандо струнних.

В IV частині «Обрані, відмічені печаттю» і в VII «І витре Бог кожному сльозу з їхніх очей ...» до струнних додається дерево. Зміст VII частини недалеко відхиляється від сфери любові. У крайніх розділах на тлі тремоло високих скрипок звучать низхідні акорди дерева, після цього у валторн, потім у флейт звучать тонічні квартсекстакорд і тризвук D-dur. Оскільки тональні звучання композитор використовує як фарбу, після сонористичного звучання дерева ця фарба створює особливий незвичайний ефект.

X частина – «Шлях невидимих» – пов'язана з земними подіями. В ній використовується винайдений О. Мессіаном еоліфон. В «З ущелин до зірок» цей інструмент зустрічається тільки в тих частинах, які присвячені земним образам. В цьому ж циклі даний інструмент вперше з'являється у VIII частині – «Зірки й слава».

Остання (XI) частина циклу «Христос, райське світло» є вираженням ідеї любові у вічності. У високому регістрі у струнних в темпі Lento звучить

«нескінченна» мелодія в хоральному викладі, духові інструменти в цій частині не використовуються зовсім, а з ударних – тільки трикутник. Ця частина створює арку до V «Перебування в любові», де на тлі хорального складу струнних звучить сольна скрипка.

Сфері (здобутої) любові та виразному тембру струнних протиставляються духові інструменти в I та VI частинах. VI частина динамічніше – закличні репліки міді чергуються з ударами бас-барабана і гонгом. «Три стуку» бас-барабана вже зустрічалися в опері, де вони символізували стукіт Ангела, що спустився на землю, у двері. У цій частині звучить «стук» семи ангелів.

3.4. Опера «Святий Франциск Ассізький» як інтеграція смислових настанов творчості О. Мессіана

У 1975 році директор Паризької опери Рольф Ліберманн запропонував Мессіану написати для театру оперу.

За словами **Christopher Dingle** [215, 36-37], ще з 1950-х років композитор стверджував, що опера як жанр вмирає. З інтерв'ю 1968 року з Клодом Самюелем, композитор зауважував, що *«жодна з оперних формул не може бути повторена в наш час, вже не можна використати формулу лейтмотиву чи оперу з чергуванням арій та речитативів <...>. Що ж тоді робити? Треба винайти нову формулу, такі формули існують не у нас. Наприклад, японський театр – "Но", або театр "Балі". <...> Але уявіть собі французького композитора, який пропонує якому-небудь директору оперного театру у Франції оперу у стилі балійського театру чи у стилі японського "Но" ... Йому дадуть відповідь, що це нісенітниця, публіка не прийде і краще від такої ідеї відмовитись»* [154].

Мессіан визнавав, що він вкрай неохоче погоджувався на пропозицію Ліберманна, але все ж таки зважився. Для пояснення масштабності твору

Christopher Dingle наводить такі слова О. Мессіана: *«Мені скоро 70 років. І я можу дозволити собі робити божевільні вчинки»*¹⁷.

Мессіан розпочав виконання задуму з усією притаманною йому відповідальністю – повністю занурився в роботу, не відволікаючись на написання інших творів паралельно. (Протягом декількох років він тримав у повному секреті задум і процес роботи.) Підсумком його праці стала монументальна симфонічна партитура, тривалістю близько чотирьох з половиною годин, що передбачає 1450 сторінок нотного тексту, 150 учасників хору, 118 оркестрових виконавців, включаючи 5 перкусійників і велику групу ударних інструментів, які складають гамелан (глокеншпіль, вібрафон, ксилофон, ксілоримба, маримба, три комплекти трубчастих дзвонів, комплект кроталей, набір шумових невисотних інструментів). Мессіан також є автором лібрето; окремою брошурою вийшли рекомендації щодо мізансцен, декорацій, костюмів, світла тощо. (Через це Т. Жаркіх називає Мессіана «універсальним поліжанровим художником» [60, 73], а О. Ринденко відносить його до універсалістів [146, 194].) Композитор особисто проводив репетиції з виконавцями вокальних партій при підготовці прем'єри. У цій опері він свідомо спробував об'єднати весь свій композиторський досвід в області симфонічної та вокально-хорової музики. В одному з інтерв'ю Мессіан говорив: *« ... це, по суті, синтез всього, що я зробив до цього часу; я думаю, що всі мої колишні роботи можна знайти в ній [опері], але є додатковий елемент: тут ми маємо справу зі сценою і лібрето, з вимовленими словами, які слідуєть за музикою, і, принаймні частково, можна побачити кольори, які я представляв всередині себе. У зв'язку з цим ця робота є прогрес, а також короткий виклад усього, що передувало їй»*¹⁸ [215, 57].

¹⁷В оригіналі: «Je vais avoir soixante-dix ans. J'ai le droit de faire des folies»

¹⁸В оригіналі: «...it is, in fact, a synthesis of all that I've done so far; I think that all my works up to now can be found in it, but there's an additional element: here we're dealing with a stage-play with a libretto, with spoken words which the music follows and, at least in part, one can see the colours which I've inwardly seen. To that extent this work represents progress as well as being a summary of everything preceding it»

Christopher Dingle наводить думки британських музикантів про те, що О. Мессіан писав оперу як свій останній твір. Композитор George Benjamin (Джордж Бенджамін) згадує: *«В якийсь момент було оголошено, що це буде його остання робота ... Я думаю, що таким був його намір, що це буде його остання робота»*¹⁹ [215, 56]. Піаніст Paul Crossley (Пол Кросслі) сходиться з ним у думці: *«Він був в жаху від думки про смерть, для якої його католицька віра не підготувала його взагалі, як не дивно. Він мало не захворів, думаючи, що він не пройде через це [«Святий Франциск»] ... він був в жаху, вважаючи, що маючи всі записи, у нього не буде часу, щоб закінчити її ... Він звичайно, думав, що вона буде його «лебединою піснею». І, звичайно ж, думав, що вона буде його «Magnum Opus». Передбачалось, що доведеться постояти за все, так що це повинна бути комплексна робота»*²⁰ [215, 56].

Зі спогадів Клода Самюеля: *«Протягом восьми років між початком створення "Святого Франциска" і його завершенням Олів'є Мессіан, хоча всього лише семидесятирічний, вважав себе старим, часто повторював, що його перше бажання полягало в тому, щоб завершити композицію опери до смерті»*²¹ [215, 56].

Відповідаючи на питання Jean-Christophe Marti (Жан-Крістоф Марті), під час інтерв'ю незадовго до смерті композитора, чи легко було оговтатися від створення опери, Мессіан відповів: *«Я дійсно працював вісім років, день і ніч. Після цього я відчув порожнечу, я думав, що все сказав, я думав, що можу перестати писати»*²² [215, 59].

¹⁹В оригіналі: «At some point there was an announcement that this would be his final work... I think there was the intention that it would be his last work»

²⁰В оригіналі: «He was terrified of the idea of dying, for which his Catholic faith did not prepare him at all, strangely enough. He almost made himself ill by thinking he was not going to get through it [Saint Francois]... he was terrified that when he had got all the notes down, he was not going to have time to finish orchestrating it... He certainly thought it was going to be his swansong. And certainly thought it was going to be his Magnum Opus. It was supposed to stand for everything so that has to be an all-inclusive work»

²¹В оригіналі: «Pendant les huit annees qui s'ecoulerent entre la mise en chantier de Saint Francois et l'achevement de l'oeuvre, Olivier Messiaen qui, quoique juste septuagenaire, se considerait deja comme un vieil homme, repetait frequemment que son premier voeu etait d'achever, avant mourir, la composition de son opera»

²²В оригіналі: «J'ai en effet travaillé pendant huit ans, [on Saint Francois] nuit et jour. Après, je me suis senti vidé, j'imaginai avoir tout dit, je pensais que je pouvais m'arrêter de composer»

Побоювання композитора не виправдались, і опера не стала його завершальним твором, а стала скоріше – кульмінаційним. У ній зійшлися всі «драми» композитора: віри, ритму, колориту і пташиного співу. У 1996 році Camille Crunelle Hill (Каміль Крунель Хілл) написала дисертацію «Синтез музичної мови Мессіана в його опері *Святий Франциск Ассізький*», в якій вона аналізує особливості прояву «драм» композитора в музичній мові опери, досліджує джерела лібрето, розглядає гармонічну мову, аналізує оперу в цілому з позиції мозаїчності форми. С. С. Hill не випадково використовує слово «синтез» в назві своєї дослідницької роботи. Синтез проявляється і в жанровому змісті твору, котрий поєднує в собі риси опери, ораторії, пассіонів, меси, літургійної драми, містерії, японського театру «Но», ритуальних вистав острова Балі [89].

З іншого боку, оперу можна розглядати як відмову від відомих жанрових формул, оскільки різноманітні композиційні запозичення були для О. Мессіана лише інструментом створення принципово нової жанрової «якості». Але на питання, чи вдавався композитор до стилізації та реставрації середньовічного сюжету, або зображав його сучасне бачення, можна відповісти з правильним розумінням авторського наголосу тільки на шляху поглибленого текстологічного аналізу.

Жанровий аспект опери детально розглянуто в дисертації Н. Кулигіної «Опера "Святий Франциск Ассізький" Олів'є Мессіана: особливості втілення задуму». У своїй роботі вона розглядає особливості лібрето опери, приводячи таблицю використаних джерел та авторських текстів; пропонує ритмічний і більшою мірою ладотональний аналіз опери, розшифровує символіку і співвідношення колірних асоціацій Мессіана з гармонією і тембрами, аналізує оперу з позиції вокальних та інструментальних блоків. У Додатку до її дисертації дається переклад авторського тематичного аналізу опери з коментарями та список іконографічних джерел, які послужили зразками для костюмів персонажів.

Значення особистості Святого Франциска у всій своїй величі все більше усвідомлюється впродовж багатьох років – восьми століть. І протягом усього цього часу особистість Франциска зображалась в західноєвропейському живопису, літературі та музиці різних жанрів. Ідеї, що належать різним сферам культури, на які своєрідно посилається композитор, виявляються втягнутими до оперної композиції «точками зору»; голоси філософів, теологів, поетів вступають – по волі О. Мессіана – в перехресні діалоги. Відповідаючи на питання: «яким є Франциск Мессіана?», недостатньо спробувати скласти всі дотеперішні історичні та художні інтерпретації образу Франциска Ассізького, більш того, скоріше за все це й неможливо.

Robert Fallon у своїй статті «Two paths to paradise: reform in Messiaen's *Saint François d'Assise*» [222] розглядає теологічну сторону опери: характер цитування текстів і роль авторського слова в лібрето. Він робить акцент на тому, що «францисканські сцени» це не опис останніх років життя Франциска, а «оперне богослов'я» про Франциска, яке має споглядальний характер. В опері композитор, за словами Fallon, звертається до коріння католицької традиції, яка переживала кризу; докладні сценічні вказівки та використання співу місцевих птахів повинні були надати їй автентичного характеру. Та ця позиція суперечить використанню в опері емблем наступних епох.

Але композитор не прагнув створити «свого» Франциска, він скоріше шукав смисловий інтеграл історичної величі не стільки самого ченця-францисканця, скільки того способу життя і служіння, який він проповідував, величі ідеї злиття одного з іншим, і, думається, що знайшов.

Оскільки синтетичний текст опери створюється за допомогою контамінації вже відомих образів і їх стилістичних рішень з новими мовними зворотами, «пам'ять контексту» кожного з них включається в нові конотативні зв'язки. Таким чином, утворюється певний смисловий палімпсест (нагадаємо, що одне з ключових слів в лексиці композитора –

superposition, «накладення»). Становлячи собою «відкритий» текст, композиція опери постійно відсилає до ширшого смислового поля.

Camille Crunelle Hill досліджує оперу лише зсередини, на рівні композиційної техніки. Кулігіна намагається вийти на новий рівень, аналізуючи синтез історіографічних джерел в лібрето як особливу теологічну точку зору композитора, що веде до авторської інтерпретації образу Франциска та францисканців, усього кола пов'язаних з ними сюжетів.

З одного боку – смисловий палімпсест опери, а з іншого боку – підсумкове значення, яке вкладав в зміст опери сам композитор, стали причиною виникнення в ній поля перетину основних концептів композиторської поетики О. Мессіана: **гри, часу і любові**. Концепт гри переважно реалізований на структурно-композиційному рівні, концепт любові – в естетико-ідеологічному задумі, а концепт часу об'єднує різні технологічні та символічні пласти опери.

Повертаючись до основних параметрів гри, відзначимо, що **правила і межі гри** в опері реалізовані через множину запозичених елементів як західноєвропейської (традиційної), так і «екзотичних» культур.

У музичній мові композитора зустрічається псалмодія, яка відсилає (створює алюзії) до середньовічної практики церковного співу; хорове багатоголосся, що відбиває більш пізню традицію; імпресіоністичні звучання, вельми поширені в поезії композитора, а також експресіоністські риси (в моменти подолання трагедійності).

«Екзотичні» запозичення пов'язані з відсиланням до далекосхідних культур. Сцена стигматизації запозичує традицію балійських релігійних вистав Ketjak, які побудовані на хоровій поліфонії. Партії складаються з криків та звуконаслідувальних фонем. Серед них частіше зустрічаються імітування криків мавп, які є символом смерті.

З образом Ангела пов'язані запозичення рис японського театру «Но», у якому є така дійова особа, як Сіте – «посланець невідомого, котрий втілює собою щось загадкове і приховане» [77]. Братам-францисканцям Ангел не

відкриває свого імені. А його появу на сцені готує сигнальна тема у стилістиці «Но». (Сигнальна тема складається з двох елементів, перший – глісандо струнних та хвиль Мартено, другий інструментований гобоєм, кларнетом і двома кларнетами пікколо; тема виконує роль оповісника.) У стилістиці японського театру поводить себе і хор-коментатор, який нечутно з'являється і зникає у глибині сцени.

До нетрадиційних запозичень можна віднести й дохмічну ритмічну формулу. Та окрім ритму дохмії, який зустрічається у кульмінаційних моментах опери (преображення Прокаженого, стук Ангела у двері, стигматизація), використовується ритм IV пеону (в темі Прокаженого та у мотиві стуку Ангела у двері) і анапест (перша тема Ангела – тема славки Герігони), поліритмічні пласти, додаткові тривалості й ритмічні «персонажі».

Індійські ритми в опері композитор не використовує.

Сонористичні комплекси та спів птахів в партитурі опери можна виділити в окрему категорію мессіанівських мовних засобів, що сприяють ігровим **умовності** та **вигаданності**. Цьому служать і невизначеність жанру «Святого Франциска Ассізького», і позапартитурні (позамузичні) композиторські вказівки й ремарки щодо костюмів, оформлення сцени, світла і сценографії.

Ігровий елемент **напруги** в опері реалізований шляхом розбіжностей драматургічних рівнів. Тематично та сюжетно О. Мессіан поділив оперу на 8 картин та 3 нерівні дії (3 картини + 3 + 2, що, безумовно, має своє драматургічне виправдання). Але композиційна логіка поєднує в одну групу перші чотири картини, відокремлюючи їх від других чотирьох. Такий поділ можна пояснити експозиційним введенням нових персонажів, але й на внутрішньо-тематичному рівні ця тенденція продовжується. Картини першої групи поєднанні за принципом подібності, починаючись експонуванням нових тем (4 – 6 тем/лейттем). (Кулігіна пропонує називати ці лейттеми іконічними звуковими символами, які необхідно розглядати як аналогії до постійних якостей персонажів [89].) Далі композиція картини спирається на

вже знайомі теми, а поява окремих нових тем рівномірно розподіляється упродовж всієї картини. Стилiстично рiзнорiднi музичнi теми також чергуються регулярно. Сценiчний ряд позбавлений подiбної калейдоскопiчностi, i в даному разi зберiгає єднiсть мiсця, часу i дiї кожної картини.

Картини другої групи не продовжують принципу подібності ані у відношенні до картин першої групи, ані у відношенні між собою. Починаючи з V картини, експонування тематичного матеріалу змінюється на його активний розвиток. Новий тематичний матеріал вже не виходить на перший план, не стає лейттематичним та переважно пов'язаний з темами птахів. Порушується класична триєдність драматургії у кожній картині.

У VII картині («Стигмати») більшу частину дії займають вже не теми, а нові сонористичні комплекси, що визначають сакральність даного дійства. І тому ця картина завдяки музичному матеріалу знаменує маргінальну дію, що межує з невідомими вищими силами.

Драматургія останньої картини розпадається надвоє, що відбито в її назві – «Смерть і нове життя», але цілісність реалізується загальним композиційним принципом підсумовування (як в проведенні основних тем опери, так і в побудові останнього розділу, що складається з трьох тотожних частин). Ефект **радості як елемента гри** виникає і з поверненням тем Братів-францисканців, Польових жайворонків, трьох тем Ангела та теми танцю радості Прокаженого.

Композиційний аналіз допомагає виявити очевидну симетрію в побудові опери, впорядкованість і врівноваженість.

У кожній половині опери можна визначити свою кульмінаційну зону, що сходиться з точкою золоті пропорції. У першій половині кульмінація припадає на танець радості Прокаженого після його зцілення (III картина, ц.94), у другій половині – на видіння розп'ятого Христа, а саме на хорал (VII картина, ц.33).

Можна сказати, що ці кульмінації очевидніші, ніж «плато» золотої пропорції усієї опери: це картина «Проповідь птахам», яку можна називати тихою кульмінацією та відстороненням дії. Події цієї картини відбувалися п'ятьма роками раніше подій сусідніх картин і в певному сенсі визначили наступні події: видіння Франциском Ангела, який грає на віолі «музику невидимого», і появу стигматів. У сцені проповіді птахам Франциску бачиться Град Небесний. Серед інших екзотичних птахів він чує і славку Герігону, тема якої завжди супроводжує Ангела. У супроводі цієї теми Ангел з'являється Франциску вже в V картині. «Проповідь птахам» – це найбільш тривала картина у всій опері й найменш подієва, найбільш різноманітна за кількістю нового тематичного матеріалу (внаслідок появи багатьох нових птахів), вона прекрасно справляється з завданням відсторонення дії. А точка золотої пропорції опери, якщо бути більш точним, припадає на бачення Граду Небесного. Так передбачувана кульмінація вказує на порушення причинно-наслідкових зв'язків сюжету, підкреслюючи тим самим статичність дії опери.

Варто також вказати на контраст напруги та радості не лише в ігровому, а й у музичному сенсі/ракурсі.

О. Мессіан вчинив нехарактерним для себе чином, зобразивши негативних персонажів: Прокаженого і Брата Елі. Як пише Н. Кулигіна, він долав себе, оскільки писати подібну музику суперечило його природі, адже він «музикант радості» (*«мені довелось створювати відчуття жаху, страху, ночі, у той час коли я – музикант радості»* – Кулигіна посилається на інтерв'ю Мессіана з Клодом Самюелем) [236].

У дисертації Кулигіної детально описані ті засоби, якими Мессіан передає напругу і «негативність» образів Прокаженого (до зцілення) і Брата Елі. Це: широкі дисонантні інтервали, «рвана» ритміка, «акорди, які обертаються», кластерні глісандо, рідкісні в оркестровій партитурі засоби виконання – удари пальцями по деці, піцикато на найвищих звуках, арпеджіо *col legno* по чотирьох струнах за підставкою, а також мотив Уральської сови

(яка символізує самотність), використання еоліфону, що імітує завивання вітру, вульгаризована і знижена манера мови.

Поняття радості є одним з ключових смислових орієнтирів опери: О. Мессіан виокремлює у якості самостійних лейттем «тему радості» і «тему досконалої радості», які звучать в опері понад 30 разів. В якості самостійної виділяється й «тема танцю радості» Прокаженого. А в точці золоті пропорції опери Франциск чує спів екзотичних птахів «острова радості». І також на слові «радості» під сліпуче світіння прожектора закінчується опера.

Слово «радість» в тексті опери є одним з найбільш повторюваних, серед яких також є і «колір» та «птах» як емблеми його «драм»; і «хрест» та «слава» як символи основної ідеї сюжету опери; і «час», «простір» та «любов» як ключові концепти поезики композитора. Словам «час» та «простір» Мессіан надає особливого значення. У небагатослівному авторському тексті лібрето він вустами Святого Франциска у II картині називає Бога творцем простору і часу («Ти, хто створив час! Час та простір...»), а у VIII картині Франциск не забуває окремо попрощатися з простором та часом («Прощавай, творіння часу! Прощавай, творіння простору»).

Подвійне поняття «**часу-простору**» в музиці часто призводить до заміщення понять одного іншим, веде від явища часу або ж стає приводом для того, щоб «загубити» його на території музичного простору. Тим більше що Мессіан сам надає простору часової характеристики, а часу – просторової, причому за допомогою кольору. В опері він не ставить окремого завдання реалізувати весь час музики в кольорі (як в ритмічній трилогії «Хронохромія», «Сім хайку», «Кольори Граду Небесного»). Релігійна символіка кольору передається через тонічні тризвуки чотирьох основних (мажорних) тональностей, поява яких має емблематичний характер. У дисертації Н. Кулигіна виділяє ці чотири акорди: тонічні тризвуки A -dur (синій колір), Es-dur (червоний), E-dur (червоно-помаранчевий) і C-dur (білий). У бесідах з Клодом Самюелем Мессіан пояснює значення червоного

і синього кольорів через відтінки лілового: «... пурпуровий з домінантним червоним, так званий багряний або ліловий, в якому більше синього, ніж червоного, так званий "гіацинтовий". Ці два лілових відтінки мають велике значення: в середньовіччі в символіці й в вітражах один ототожнював Любов до істини [червоний], а інший – Істину любові [синій], причому така перестановка – не проста гра слів, вона, без сумніву, точно відповідає цим відтінкам лілового» [154].

A-dur – «колір небесної блакиті»²³ в символіці О. Мессіана, акорд є опорним в аріозо Ангела (як вісника Істини) в III картині, у V картині віщує появу Ангела, у VI картині стає опорним під час видіння Франциском райського Невидимого Града. Es-dur супроводжує саму тему Істини (наприклад, коли Ангел питає францисканців про передвизначення). E-dur – відповідає червоно-помаранчевому кольору і символізує колір крові²⁴, з'являється тільки в VII картині «Стигмати» після набуття Франциском стигматів. C-dur – білий, який символізує світло (світловий спалах в закінченні опери супроводжує tutti цього акорду). Також цей тризвук є фоном ангельського концерту в V картині «Ангел-музикант» і основою гармонії теми радості.

Композитор неодноразово говорив, що характер вживання ним «кольорових» акордів схожий з принципом одномоментного контрасту, який широко використовується в живописі, зокрема його застосовує у своєму художньому методі Робер Делоне. Цей принцип детально розглядає Vincent Benitez у своїй статті «Simultaneous Contrast and Additive Designs in Olivier Messiaen's Opera *Saint François d'Assise*» [208]. Benitez звертає увагу на те, що у використанні однієї «фарби» Мессіан застосовує інструменти одного сімейства, наводячи слова композитора: «... якщо у мене є акорд, що складається з семи нот, і при цьому також чуються інші п'ять, які в ньому

²³Аналізуючи «Каталог птахів», Т. Афанасенко визначає колір цього тризвуку як колір «водних пейзажів» [16]

²⁴Або колір золотистого світанку [16]

відсутні – вони граються іншими інструментами або в іншому регістрі»²⁵.

Цей метод говорить про те, що звуковисотне розташування акорду нерозривно пов'язане з його тембральною стороною. Так і більшість лейттем опери звучать в незмінному тембровому варіанті. В меншості лише перша тема Ангела (тема славки Герігони), яка в III та VIII картинах звучить у ксилофона і гlockеншпіля, а в IV та V картинах – у флейт пікколо (ймовірно, це пов'язано з тим, що в останньому випадку Ангел спускається на землю; в III та VIII картинах він співає зверху, «з неба»). Вокальну тему Брата Леона в I, IV, V та VIII картинах дублюють перші скрипки, і тільки в IV картині вона звучить суто в інструментальному варіанті у флейти й гобоя (ц.2), а потім у кількох гобоїв, кларнетів, хвиль Мартено та ударних (ц.18). Тема Брата Массе звучить у флейт і кларнетів в IV, VI та VIII картинах, і тільки в IV картині вона проходить у перших скрипок (ц.88). Тема Брата Бернарда звучить в унісон у струнних, хвиль Мартено і валторн в IV картині, у VIII же картині до цього складу додається група дерев'яних духових (ц.37), а до них ще й інша мідь (ц.34), або проводиться тільки у хвиль Мартено і дерев'яної групи (ц.39). Тема Франциска-Хреста в основному варіанті звучить в унісон у струнних, упродовж опери тема в повному і фрагментарному варіанті звучить у різних груп оркестру в унісон і в гармонізованому варіанті (докладніше про це та повний список лейттем опери можна знайти в дисертації Н. Кулигіної [89]).

У рекомендаціях до оформлення костюмів персонажів О. Мессіан звертається до двовимірних картин різних художників Проторенесансу та Відродження, натхненних традицією зображення Франциска і францисканців, Ангела та Прокаженого. Часові характеристики композитор надає простору «оживляючи» двовимірне зображення цих картин в чотиривимірному хронотопі, створюючи кінематографічний ефект. Це призводить до сприйняття музики не як процесуального явища, а як

²⁵В оригіналі: «... if I have a chord made up of seven notes, one also hears the other five which are missing – played by other instruments or in another register»

планомірного озвучування позачасових просторових картин, як пояснення і чуттєве переживання (по)даних подій, подій, пов'язаних з життям Святого Франциска і чудесами, що відбувалися з ним [164].

Простір, що відділяє францисканців, які перебувають на землі, від Ангела, який перебуває на небі, втілено, в першу чергу, за допомогою темпо-ритмічних чинників в партії Ангела: контрастно повільний темп (*Très modéré* (= *Molto moderato*), *Lent*), довші тривалості (від чверті й більше), штрих позначений як *legatissimo*, нечаста зміна гармонії в акордовому супроводі. Саме завдяки цим рисам поява Ангела створює бажаний для композитора ефект **«вторгнення вічного в тимчасове»** [89]. А гіпостаза часу-простору реалізується у зворотному напрямку: просторові образи втілюються за допомогою темпо-ритмічних засобів. (Поділ сцени на поверхи або присутність сходів у постановках є лише зовнішнім умовним фактором встановлення дистанції між Ангелом і францисканцями.)

Простір опери також можна розглянути як сценічний і сюжетний, що обумовлені як зовнішньою формою опери, так і точними вказівками на місце і час подій, які відбуваються. У лібрето до опери автор детально описує рухи й жести акторів на сцені, декорації й безпосереднє місце подій (кімната в монастирській церкві, кімната в лепрозорії, в Ермітажі Карен, вхід до печери тощо), в той час коли часові координати позначені досить скупо – позначений лише час доби. Якщо про ніч йдеться прямо, то на день вказують лише фрази: «на блакитному небі» або «сонячним світлом».

Сценічний простір набуває певної художньої умовності й передбачає оцінювальний критерій «видиме-невидиме» (або фактичне-умовне). Так можна виділити три його площини: видиме усім францисканцям, видиме тільки Франциску Ассізькому (бачення Ангела в V картині, бачення Граду Небесного в VI картині, бачення Христа в VII картині, бачення зціленого Прокаженого й Ангела в VIII картині), видиме тільки глядачу (Ангел в III картині, Франциск після смерті в VIII картині).

Сюжетний простір можна розділити на «земний» та «поза-земний». Перший – той, який композитор чітко описує в лібрето. Але, попри спробу максимально наблизити простір сцени до місць, в яких безпосередньо перебував Франциск, композитор все ж розширює сюжет більш пізніми атрибутами, пов'язаними з образом святого. До автентичності подій додається й інтерпретативне їх наповнення, яке виникло пізніше, тобто на вже дану реальність подій XIII століття накладається новий текст (реальність XX століття), що утворює палімпсест або нову реальність, надреальність. Характерним прикладом подібного палімпсесту можна назвати включення інструменту віоли в умовний «життєвий простір» Франциска. Час виникнення віоли ледь перетинається з часом життя святого, але пізніше (вже через півтора століття після смерті Франциска) на фресці Джотто «Бенкет Ірода» (1385) Ангел зображений граючим на віолі, що надалі стане католицькою традицією.

«Поза-земний» – це простір Ангела (який співає з неба або «звідкілясь зверху»), а також «голос» самого Христа, виконуваний хором. Останній різновид простору – невидимий та нічим не обмежений простір – не може бути ніяк структурований і знаходить свої форми лише в уяві слухача. Так само до «поза-земного» можна віднести й другу частину VIII картини «Смерть і нове життя» – «нове життя», де Франциск, який відійшов у «той світ», зустрічає Ангела та померлого і вже святого Прокаженого.

«Невидимий», «поза-земний» простір і «видимий», «земний» відповідають «вічному» та «тимчасовому» в часовій стороні опери. Остання пара категорій співвідноситься з «чистим» і «структурованим» часом (за А. Бергсоном). Чистий і структурований час допомагає побачити, як композитор музичними засобами реалізує релігійно-філософську концепцію часу і вічності.

Структурований час в опері виражений через фрагменти, які відносяться до земних подій опери та «негативних» персонажів, характеризується дискретністю музичного тексту (шляхом частої зміни

фактури та метроритму), короткими нерозвиненими музичними фразами. Це лейттеми Брата Елі, який не хоче слухати проповідь Ангела про істину: його вокальна партія побудована на коротких переривчастих мотивах, близьких до речитації. Це також і тематичний матеріал Прокаженого до зцілення (III картина), і побутові діалоги (переважно в IV картині).

Наявність або відсутність пауз в опері не впливає на характер континуальності або дискретності музики. У своєму «Трактаті» О. Мессіан виділяє три різновиди пауз: паузи продовжуючі, паузи підготовляючі, паузи-порожнечі або паузи-діри. Перші два різновиди пауз можна віднести до структурованого незвучного часу (часто це короткі паузи, які доповнюють такт, або паузи фермати з ремаркою «коротко»), третій тип пауз виконує функцію смислової цезури (вони відзначені ферматою або двома ферматами та спеціальними ремарками «довго», «довга тиша», «генеральна пауза», «екстремально довго»).

Як і в «Хронохромії», в опері **«чистий різнорідний»** час представлений через зображення співу птахів – це, в першу чергу, малий (ц.72-76) та великий (ц.118-124) пташині концерти, а також оркестровий вступ (VI картина до ц.9), пташиний концерт (ц.68) під час бачення Ангела Франциском (V картина), а також тема першого Польового жайворонка (I та VIII картини), найбільш розгорнута і тривала лейттема опери. Музична мова не бере на себе функції зобразити століття або епоху даних подій. І лише спів птахів, втілений в оркестрі, Мессіан намагався подати таким, яким його насправді мав би чути Франциск.

«Чисту однорідність» можна диференціювати за рядом ознак: зв'язна, кантиленна мелодія, використання хвиль Мартено та групи струнних інструментів, гомофонно-гармонійна фактура, хоральність, унісони, стала динаміка, повільний темп. Так, найбільш яскравим прикладом «чистої однорідності» можна вважати «музику невидимого», яку грає Ангел на віолі у відповідь на молитви Франциска (цей фрагмент інструментований трьома хвилями Мартено, V картина), вокальні фрагменти партії Ангела, частково

партію хору, коли той виконує євангельський текст ніби від імені Бога або Ісуса (VII картина), фрагменти церковної служби (II та VIII картини), тему Франциска-Хреста і тему «безтурботного», згідно з ремаркою композитора («Frère Bernard est calme, serein»), Брата Бернарда (IV картина, ц. 96). Всі ці ознаки складають одну з найпоширеніших емблем у творчості О. Мессіана – емблему любові.

Перебуваючи у сфері чистого часу, емблема любові й символічний образ птахів, являючись опорними в поетиці композитора, вказують на той смисл, який покликаний не бути розкритим в повній мірі, до кінця, він знаходиться там, де часу вже немає, де він «зникає». Мессіан наважується зобразити в опері те, що звичайній людині не може бути представлено: Ангела, Прокаженого, що потрапив до раю, Франциска, який помер і слідує за ними. Не дивно, що найяскравішим втіленням емблеми любові стала «музика невидимого». Але якщо поява Ангела – це **«вторгнення вічного в тимчасове»**, то оперу композитор закінчує відходом від тимчасового в абсолютне вічне (оскільки «тимчасове» вже не повертається).

Дана концепція опери може бути розкрита в тих її сценічних версіях, які акцентують увагу на головних, опорних елементах задуму. Тому цікаво розглянути деякі постановочні рішення.

Прем'єра опери відбулась 12 грудня 1983 року в Національній опері Парижу (диригент – Сейджі Озава), тому доцільно орієнтуватись саме на цю виставу, оскільки вона точно і повно відбиває задум Мессіана. Художники з костюмів настільки детально зобразили одяг францисканців та крила Ангела, що герої опери й справді виглядають наче персонажі картин Джотто та Фра Анжеліко, що ожили. Але композитор помістив їх в інший «інтер'єр». Важливим елементом сценічного обладнання є сходи: вшир всієї сцени – декілька щаблів, та високі сходи доверху по обидві сторони сцени. Останні, в залежності від сценічного дійства, висвітлюються або затемнюються, також на них розташовується хор.

Так в опері знаходить своє відбиття головна ідея жанру життя – «ітінерарій», великий шлях паломництва душі, що приводить крок за кроком до Бога. Не випадково сходи стали домінантою сценічного оформлення постановки – середньовічна алегорія ітінерарію, який у свідомості католика XII–XIII століть асоціювався зі сходами св. Якова, які зв'язували землю (світ видимий) з небом (світом невидимим), по сходинках якого людська душа здійснювала сходження до Бога [90]. Опера стала узагальненням головної художньої концепції композитора – концепції «нового сакрального простору», що являє собою спробу протистояти розпаду сучасного світу шляхом створення нового культурного синтезу [89].

Одразу ж після прем'єри опера була відзначена як вельми своєрідний жанровий феномен: критики називали її «сценічним священнодійством» і «Парсіфалем» XX століття, «медитаціями», символістською драмою.

Після цього опера не ставилась майже десять років. Наступного разу вона прозвучала у 1992 році [238] у рамках Зальцбурзького фестивалю на сцені театру Felsenreitschule у виконанні колективу Лос-Анжелівської філармонії (диригент – Еса-Пекка Салонен). Цю постановку повторили й записали на CD у Зальцбурзі у 1998 році, але на цей раз диригентом був Кент Нагано, який у своїй інтерпретації музики орієнтувався не на Еса-Пекка Салонена, а на Сейджі Озаву. Режисером цієї постановки був Петер Селларс.

Якщо костюми францисканців та загальні кольори освітлення відповідають вказівкам композитора, то сценографію, образи Ангела та Прокаженого режисер бачить інакше. Декорації мінімалістичні та символічні: складна дерев'яна конструкція на сцені створена для того, щоб Ангел міг спуститись по ній, наче з пагорба.

Одяг Ангела вже з III картини такий, який доречний був би лише у V картині – наблизений до одягу францисканців. Можливо цей режисерський хід пояснюється тим, що вже з III картини Ангел наближається до Прокаженого, хоча за лібрето останній не бачить його та навіть не може розібрати його слів. У цій же виставі Ангел доглядає за хворим, залишаючи

Франциску лише зцілювальний поцілунок. Хоча насправді (за історичними відомостями) Франциск не цілував прокажених, а саме доглядав за ними. Ще одним режисерським втручанням у сценографію композитора є введення другого персонажу, який також зображає Ангела – це мімічний персонаж, у червоному одязі, з крилами. У V дії він наче рухає смичком «головного» Ангела, який, до речі, грає на справжній віолі. У VII картині мімічний Ангел розливає фарбу, яка символізує кров, на руки та ноги Франциска. Хоча О. Мессіан волів зобразити появу стигматів світловими променями. (В одному з інтерв'ю Івонн Лоріо висловлюється негативно щодо введення двох Ангелів у цій виставі, хоча до інших режисерських аспектів у неї нарікань немає [141, Т.2, 84].)

Цікавий режисерський елемент – відповідність рухів персонажів до метроритму оркестрових фрагментів, що наочніше видно на початку IV картини, коли Ангел спускається з пагорба до монастиря францисканців. Він має стукати у ворота, та ворота символічно сконструйовані з телевізорів у формі дверного отвору. Телевізори є чи не найголовнішим сценічним елементом: наприклад, у VI картині вони хаотично розставлені по сцені та показують птахів, у VII картині вони стоять у формі трьох хрестів та показують стигмати й кров. Окрім рухливих телевізорів, по обидва боки сцени зверху вниз висять ще декілька статичних телевізорів. На задньому плані в центрі сцени розташована велика дерев'яна конструкція, схожа на решітку, на якій також закріплені декілька телевізорів та трубчасті лампи. Ймовірно, таке рішення сценічних декорацій впливає з місця розташування сценічного простору – це відкрита площадка під викритим небом, за якою – стіна старовинної покинутої будівлі. Проте, наявність сучасних технічних засобів не наближують дію опери до сучасності, а лише надають сюжету містично-символічного забарвлення.

Після цього опера ставилась у Лейпцизькому (1998) та Берлінському (2002, диригент – Марк Альбрехт [214]) оперних театрах.

Американська прем'єра відбулась в оперному театрі Сан-Франциско у 2002 році. Оперу також виконали у рамках фестивалю «Рурська трієнале» у Бохумі (2003, у цій постановці опера звучала на сцені Мадридського оперного театру у 2011 році, режисери – Емілія та Ілля Кабакови [213]), в опері Бастилії в Парижі (2004), в національній опері Амстердаму (2008) та Баварській опері Мюнхену (2011, диригент – Кент Нагано, режисер – Герман Нітч [241]). До цього, ймовірно неповного, переліку можна додати неодноразові концертні постановки опери та виконання для запису в аудіо варіанті.

У всьому розмаїтті постановок можна побачити тенденцію до віддалення від композиторських ремарок та сценічних вказівок і більшу вільнодумність режисерів. Та якщо посилення символічної сторони задуму опери нерозривно пов'язано з увагою до музичного тексту та з глибоким розумінням музичної семантики, то такий уклін в сторону не призведе до втрати цілісного сприйняття «Франциска», як в постановці П'єра Ауді (диригент – Інго Метцмахер) на сцені Національного нідерландського оперного театру (Амстердам, 2008). (На відміну від постановки Германа Нітча в Баварській опері, де режисер відштовхувався не від музичного тексту, а від власних творчих принципів, що призвело до повної невпізнанності в його роботі творчої постаті О. Мессіана через зображення занадто багато крові, оголених тіл та неестетичних кадрів на екрані сцени.)

Постановка опери в Амстердамі 2008 року досить повно виражає ораторіальні риси опери, роблячи акценти не на зовнішній дії, а на внутрішньому змісті (музичному тексті). Сценічне рішення має риси абстракції: декорації зведені до мінімуму, виконують скоріше символічну функцію, ніж художню. Зображення церкви, лепрозорію, скиту, монастиря і гроту відсутні. Основним елементом декорацій є хрест: хаотично складені великі чорні хрести відгороджують сценічний простір акторів від оркестру, який знаходиться в глибині сцени; один хрест посередині сцени означає, що дія проходить в церкві. Також у якості декорації використані дерева, грубо

збиті з дощок – дерево (або багато дерев у VI картині, наприклад) означає, що дія проходить на лоні природи.

Сцена має прихований другий поверх (вглибині), на якому з'являється «невидимий» Ангел. По обидва боки сцени розташовані металеві конструкції зі сходами посередині, які також виконують функцію другого поверху, вони допомагають персонажам опери переміщатися по сцені, міняти місце перебування, без зміни декорацій.

Гамма кольорів сценічного оформлення та костюмів відповідає замислу композитора, хоча самі костюми поновлені та позбавлені середньовічних рис. Якщо одяг францисканців тільки схожий на автентичний та є алюзією до нього, то вбрання Ангела і Прокаженого – символічні. «Невидимий» Ангел з'являється у білому вбранні, видимий усім францисканцям – у темному, схожому до одягу самих монахів, до Франциска Ангел з'являється у кольоровому костюмі, без крил, а замість віоли в руках він тримає два квазі-смичка. Костюм Прокаженого символічно зображає кольори його хворої шкіри (чорний та жовтий), та в цьому випадку таке рішення у театральному просторі навіть на краще. В момент зцілення актор зриває з однієї руки частину костюма. Символічно зображена й поява на руках Франциска стигматів.

Але чи не найбільшої трансформації у цій постановці зазнала VI сцена «Проповідь птахам» (за словами глядачів, трохи затягнута і нудна). Постановче рішення додає цій споглядальній сцені дієвості. Птахів зображують діти, які малюють птахів крейдою на дерев'яній підлозі й дерев'яних макетах дерев, а в руках вони тримають макети маленьких дерев'яних птахів. З ними беззвучно розмовляють Массе та Франциск, які ведуть розмову і для них також. Професійна гра акторів (виразні жести та міміка передають всю можливу гаму почуттів і емоцій) бере на себе основне драматургічне навантаження, компенсуючи відсутність необхідних декорацій. Оскільки в опері відсутні часові орієнтири (жодних натяків на

епоху та будь-які історичні реалії), сюжет стає позачасовим та універсальним.

Огляд постановчих рішень показує, що в багатьох випадках опера не втрачає своєї суті, своєї концепції при віддаленні від історичного першоджерела і зосередженні на семантичній її стороні. Вдалими постановками можна назвати ті, в яких на перший план виходить релігійність, проявлена через любов як найвищий стан релігійної свідомості.

Висновки до Розділу 3.

У 1992 році по смерті О. Мессіана один з його учнів, композитор Трістан Мюраї, написав п'єсу, присвячену пам'яті вчителя, та назвав її «Прощальні дзвони та усмішка». Цією назвою він вдало виокремив в поезиці Мессіана два центральні символи, які є найхарактернішими як для його творчості, так і для його особистості. Дзвони є символом його релігійного світосприйняття, яке виражено у релігійній програмі багатьох його творів та яке допомагає правильно співвіднести емблему та концепт любові.

А усмішка – це не тільки назва одного з останніх його творів. Усмішка символізує внутрішній стан Мессіана, радість, про яку він часто говорив, та яка стоїть перед початком кожного його твору: перед «Квартетом на кінець часу», який написаний в таборі та символізує перехід у вічність, перед вокальним циклом «Яраві», в якому зовсім немає тієї трагедійності, яку вбачають деякі дослідники, пов'язуючи цей твір з тяжкою хворобою дружини композитора. Саме автор «Квартету» завершить звеличенням радості лібрето своєї опери, а потім напише невеличку оркестрову п'єсу під назвою «Усмішка». Умовно можна об'єднати всю творчість композитора під назвою «музика радості».

Слово «радість» доволі часто зустрічається в поезиці композитора та пов'язано з явищем чуда. Окрім назви творів, мабуть, найчастіше слово «радість» з'являється в опері. Композитор навіть виокремлює у якості лейттем «тему радості», «тему досконалої радості» та «тему танцю радості»

(зціленого Прокаженого). Ці теми так чи інакше пов'язані з головним героєм опери – Франциском та з усім чудесним, що відбувається з ним, а також є драматургічно важливими в опері. «Танець радості» Прокажений «виконує» після чуда зцілення, і це є кульмінація першої половини опери, чудо стигматизації – кульмінації другої половини, чудо бачення Граду Небесного відбувається у кульмінації всієї опери. У прояві чудесного вбачається дія благої сили, яка безмежно розширює можливість знаходження людини у світі, у часовій влаштованості світу.

Справедливо твердження М. Бахтіна, що релігійність є загальновластивою якістю музики, але саме в тому випадку, якщо релігійне тлумачити ширше, як здатність і потребу вірити, тобто як фідеїстичний феномен. Саме такого роду релігійність властива світогляду і композиторському мисленню О. Мессіана. І тому не випадково під час бачення Граду Небесного Франциск чує спів птахів – композитор у бесідах з Клодом Самюелем зазначав, що *«використовував спів птахів не тільки через його красоту, а і як символ небесної радості»* та не випадково опера закінчується словом «радість» під сліпуче світіння прожектора.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє пропонувати наступні узагальнення та висновки.

По-перше, проведене дослідження дозволяє стверджувати, що стосовно композиторів ХХ століття, особливо тих, які прокладають магістральні шляхи у розвитку музики, стильовий аналіз повинен набувати авторизованого характеру та бути пов'язаним з вивченням творчої індивідуальності композитора.

По-друге, відкриті у роботі шляхи вивчення мистецької біографії О. Мессіана та різноманіття дослідницьких поглядів на його творчість підтверджують необхідність розвитку окремого музикознавчого дискурсу, центрованого на постаті даного композитора.

Відповідно до провідних завдань дисертації, в роботі визначено масштаб та окреслено *межі дискурсивного поля у світовому мессіанознавстві*; доведено, що воно охоплює різноманітні першоджерела (теоретичні роботи композитора та архівні матеріали), дослідницькі історіографічні та аналітичні праці (географія яких простягається від Америки до Австралії), різноманітні конференції та фестивалі, частково або повністю присвячені композитору. Важливу роль відіграє Messiaen Foundation – фонд імені Мессіана, який зберігає та видає усі матеріали, пов'язані з творчим життям композитора.

Відзначається, що виконавська, *педагогічна та методично-теоретична діяльність* відіграли значну роль у творчості композитора та знайшли відбиток у стильових особливостях його творів. Трактати, що виконували у певній мірі методичні функції, розкривають технологічні засади композиційних вирішень та не покликані розкривати особливості стилю Мессіана, тому звернення до них дослідників дещо вводить останніх в оману. З іншого боку, замкненість та герметичність мессіанівського стилю нерідко призводить до використання застарілого аналітико-теоретичного

інструментарію, що веде до суттєвих деформацій смислу, також до відхилення від аналізу музики у сферу аналізу вербальної складової творів.

В американському і західноєвропейському (переважно англomовному) та російськомовному музикознавчому просторі сформувались різні напрями дослідження творчої постаті О. Мессіана. Проте єдності в стильовому визначенні вони не знаходять. До будь-якого з відомих конкретних стильових напрямів творчість Мессіана зарахувати не можна, але, водночас, він причетний до всіх разом. Але при цьому він не розчиняється в споріднених стилях, а, скоріше, їх ознаки розчиняються в його унікальному/універсальному авторському метастилі.

Стильова складність музики Мессіана дозволяє стверджувати, що творчість композитора не локалізована в одній національній французькій школі, демонструє широту історико-етнологічних інтересів композитора. Музикознавчий дискурс, безумовно, розвивається в резонансі зі стильовими ідеями Мессіана та виявляє багато точок перетину у визначенні домінантних тем поезики композитора. Вони базуються на тій світоглядній картині, яку Мессіан коментує через вербальну складову (програму) своїх творів. Інтертекстуальність, яку композитор створює багатьма засобами, зокрема звертаючись до численних першоджерел та зумовлених ними цитацій, підсилює необхідність розглядати його творчість із залученням *концептологічного підходу*.

В роботі *визначені головні тенденції концептуалізації музичних образів/понять у творчості О. Мессіана*. Виявляється, що всі музичні концепти, тобто здійснювана суто музичним шляхом концептуалізація, мають глибинне естетико-культурологічне підґрунтя; при достатньому дистанціюванні Мессіана від сучасних йому соціально-життєвих процесів, показовим щодо його методу є включення до питань культурно-історичного розвитку, що відображується в авторській програмності та спеціальному вивченні художньо-сміслових надбань неєвропейських культур. Культурологічною вагомістю відрізняються і ті естетичні універсалії, якими

керується О. Мессіан у створенні власних музичних концепцій – *гри, любові, часу*, які передують його композиційним пошукам та стають чинниками системності його музичної поетики. І в середньовічній міфології або міфології племені кечуа, у Священних та інших релігійних текстах, в поезії матері та власних програмних й сюрреалістичних текстах Мессіан наголошує найважливіший для нього *феномен любові*. Так само й у зверненні до індійських, грецьких та григоріанських ритмів, до особливостей драматургії японського театру «Но», до інструментального (перкусійного) складу оркестру острова Балі та нових інструментів ХХ століття (хвиль Мартено, винайденого Мессіаном еоліфону тощо), у записах співу птахів Мессіан реалізує важливу для нього онтологічну *категорію часу*. Пропонуючи власну символіку композиторських засобів, він спирається на загальнолюдський досвід, прагнучи бути зрозумілим безпосередньо навіть «непідготовленому» слухачеві. Але всупереч такій відкритості культурно-естетичних запозичень, у власному музично-композиційному просторі Мессіан виявляється замкненим, створюючи власні правила *текстологічної гри*, яка, таким чином, стає для нього центральним *художньо-семантичним явищем*.

Це спонукало до обрання такого способу аналізу його творів, який індивідуалізується відповідно до своєрідності будови авторського тексту та обумовлений унікальністю логічного рішення з одного боку, направлений на виявлення *основних текстово-композиційних принципів творів О. Мессіана (як музичних, так і словесно-поетичних)*, з іншого. В основі цих принципів лежать творчі винаходи композитора – музичні та цілісно-концепційні: незворотні ритми та лади обмеженої транспозиції, авторський тип сюрреалістичної програмності.

В роботі простежений шлях формування *художньо-естетичних та жанрово-теоретичних складових творчості О. Мессіана* на основі вказаних принципів. Введено поняття емблеми як комплексу тембро-фактурних засобів з інтенцією символізації, але за межами без звичних змістових конотацій та способів означення. Авторське розуміння ритму та ладів не

обмежується їх технічним використанням, а веде до нової їх ідейно-естетичної інтерпретації.

На прикладі «Квартету на кінець часу», «Усмішки», «Концерту чотирьох» та «Хронохромії», «Сім хайку», «Кольорів Граду Небесного» виявлено індивідуальні способи взаємодії категорій часу та гри. У «Квартеті» виокремлено основні естетичні параметри гри, простежена взаємодія з категорією часу на метроритмічному та програмному рівні, визначено музичні складові втілення ідеї квартету як досягнення вічності. В оркестровій п'єсі «Усмішка» та в «Концерті чотирьох» виявлено принципи гри з жанровою формою, час визначений як структурований, що є музичним втіленням програмного коментаря-присвяти цих творів композиторам-класикам. На прикладі оркестрового циклу «Хронохромія» розглянута концепція часу О. Мессіана, в якій він орієнтується на А. Бергсона, та визначено такі поняття часу як «звучний» та «незвучний», «однорідний» та «різнорідний», «чистий та структурований». «Чистий різнорідний» час співвіднесений з емблемою пташиного співу, «чистий однорідний» – з емблемою любові. В оркестровій п'єсі «Кольори Граду Небесного» показана взаємодія часу з простором через авторські засоби змальовування часу за допомогою висотної варіантності, тембру та гармонічного забарвлення акордів. В оркестровому циклі «Сім хайку» виявлено поєднання принципів гри з жанровою формою (алюзії до японських хоку та гагаку) та засобів перетікання часу у простір через використання авторських емблем (спів японських птахів та зображення японських пейзажів через колір).

Найяскравіше принципи гри з жанровою формою прослідковується у пізніх творах – «Усмішці» та «Концерті чотирьох». В них можна зустріти класицистські формотворчі засоби, наповнені новим тембро-фактурним та інтонаційним тематизмом, а також класицистські жанрові номінації частин (в концерті). Звернення до неокласицизму та присвята творів Моцарта укріплюють важливість обговорення гри як одного з основних концептів композиторської поетики ХХ століття, якому Мессіан надає цілком

оригінального тлумачення, запроваджуючи до власної системи цінностей, сполучаючи міцними музично-текстологічними зв'язками з концептами любові та часу.

Своєрідність концептів часу та гри («світу гри») у творчості О. Мессіана зумовлені тим, що вступають в активну взаємодію, зумовлюють виразові можливості один одного, сприяють побудові музично-поняттєвої основи творів Мессіана, визначають особливу авторську логіку музичної композиції. Час постає тим способом композиторського самовиявлення, що передбачає вільну гру з ним, з метою звільнення від життєво-часових детермінант: музичний ритм у його фактурному втіленні та композиційно-спатіальному вираженні стає віддзеркаленням чистої темпоральної сутності гри. Концепти часу та гри формуються на декількох рівнях: на композиційно-структурному рівні – як протиставлення порядку та хаосу та різних засобів подолання часу; на інтонаційно-тембровому рівні за допомогою різних засобів забарвлення часових структур; на естетично-образному рівні, коли, втілюючи ідею умовно-ігрового музичного зображення прекрасного, композитор досягає зміни сприйняття часу – перебіг часу зупиняється, і це призводить до сприйняття музики як позачасової, втіленої у Вічності.

Розкриваючи значення категорії *Любові як самостійної категорії та естетичної домінанти музики О. Мессіана*, необхідно зазначити, що концепти реалізуються в його творах як у вербалізованому, так і у невербалізованому вигляді; слово слугує їх програмній конкретизації, але й способом вказівки на поняттєву безмежність складного художнього образу. Концепт любові, маючи емблематичну експлікацію («поверхню») виявляється засобами авторської програмності, призначення якої підтверджується суто музичними тембро-фактурними засобами. Образна складова концепту любові вилучається композитором з християнських релігійних текстів (зокрема, історія про Франциска Ассізького) та із міфології (західноєвропейської – Трістана та Ізольди, із міфології племені кечуа – Яраві), набуває гранично-універсалізованого духовного (ідеального

та над особистісного) виконання. Вивчення змістових особливостей концепту любові дозволяє зауважувати, що вербальна поняттєва складова авторського музичного концепту відноситься композитором до об'єктивно-сміслової сфери людського досвіду, а іманентна почуттєва логіка сприйняття та переживання музичної форми пов'язана зі специфічним інтерпретаційним полем, яке утворюється суб'єктивним авторським усвідомленням та реалізується у суто музичній (не вербальній) площині.

Інтегративне стильове значення опери «Святий Франциск Ассізький» виникає не лише в силу її хронотопічної творчо-біографічної позиції, а й завдяки тим музичним символам, що утворюють художню семіографію твору. Весь спектр залучених до опери художньо-виразових засобів, навіть способи сценографії, набуває символічної спрямованості; символом широко-резонансної дії є і назва опери. Нові символічні інтенції виявляють такі семантико-технологічні авторські засоби, як «незворотний ритм», лади обмеженої транспозиції, «акорди, що обертаються», «кольорові» тембри, дискретність (структурований час) та континуальність (чистий час) музичної тканини. Даний твір підтверджує спрямованість уяви композитора до трансцендентного світу заради привнесення до земного буття «чистого» вищого смислу, адже перебуваючи у сфері «чистого» часу, емблема любові й символічний образ птахів вказують на той рівень буття, на якому часу вже немає, де він немов «зникає», розчиняється у формі прекрасного музичного звучання. Мессіан наважується виявити, упредметнити в опері ті відносини, що непідвладні життєвій уяві: Ангела, Прокаженого, що потрапив до раю, Франциска, який помер і слідує за ними. Тому в опері виникає найвища емблема любові – «музика невидимого», а завершує твір композитор відходом від тимчасового до абсолютного вічного.

Таким чином, сполучаючись з поліфункціональними музичними емблемами, особлива мессіанівська «гра в символи» (музичні та вербалізовано-музичні) розкривається як утворення власного авторського світу музичної умовності (умовності музичної мови), власної музично-

звукової реальності, за допомогою якої композитор осмислює найширші онтологічні категорії – фінальність людського життя та вічність буттєвого часу.

Створюючи єдиний авторський мовний простір – власний музичний дискурс – Мессіан розроблює унікальний символічно-ігровий метод, що знаходить своє вираження не лише на всіх рівнях створюваних ним музичних композицій, а й у всіх вимірах його творчої особистості, стає способом мислення та творчого життя. Санкт-Петербург

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аверинцев С. Любовь. София–Логос. Словарь / ред. Н.Аверинцевой и К.Сигова. Киев: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006. С. 279–285.
2. Аверинцев С. Oiseaux Exotiques: памяти Мессиаана. *Музыкальная академия*. Москва. 1994. № 1. С. 129.
3. Агаркова Н. Концепт «деньги» как фрагмент английской языковой картины мира (на материале американского варианта англ. языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Иркутск: ИГЭА, 2001. 171 с.
4. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Москва: Университетская книга, 1998. 445 с.
5. Алеев В. Фортепианное творчество О. Мессиаана: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 1992. 24 с. URL: <http://cheloveknauka.com/fortepiannoe-tvorchestvo-o-messiana>
6. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. 256 с.
7. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы». *Советская музыка*. Москва. 1980. № 10. С. 99-109.
8. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 344 с.
9. Аристов В. Построение реляционной статистической теории пространства-времени и физическое взаимодействие. *На пути к пониманию феномена времени*. Ч. 3. / ред. А. Левич. Москва: Прогресс-Традиция, 2009. С. 176–182.
10. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Москва: Библос, 1993. 168 с.
11. Арманд А. Дуализм времени. *На пути к пониманию феномена времени*. Ч. 3. / ред. А. Левич. Москва: Прогресс-Традиция, 2009. С. 460–478.
12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.

- 13.Аскольдов С. Концепт и слово. *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология* / Под ред. В.Н. Нерознака. Москва: Academia, 1997. С. 267–279.
- 14.Арутюнова Н. Язык и мир человека. Москва: «Языки русской культуры», 1999. 896 с.
- 15.Афанасенко Т. Статичное и динамичное в пьесе «Садовая славка» О. Мессиаана. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, вип.111: Принципи організації руху в музичному творі.* Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2014. С. 100–106.
- 16.Афанасенко Т. Темброкolorистическая палитра в фортепианных произведениях Оливье Мессиаана.: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Киев, 2015. 206 с.
- 17.Бабушкин А. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1996. 104 с.
- 18.Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика (пер. с фр.) / Сост., общ. ред., вст. ст. Г.Косикова. Москва: Прогресс, 1994. 616 с.
- 19.Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.
- 20.Бахтин М. Литературно–критические статьи / сост. С. Бочаров, В. Кожин. Москва: Худ. лит., 1986. 543 с.
- 21.Бергсон А. Длительность и одновременность (пер. с фр. А. Франковского). Петербург: ACADEMIA, 1923. 154 с.
- 22.Бёрн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Санкт-Петербург – Москва: Эксмо, 2010. 576 с.
- 23.Биндель Э. Духовные основы чисел. Москва: Деметра, 2018. 383 с.
- 24.Бобкова Е. К вопросу о синопсии ладовой системы О.Мессиаана. *Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: Преемственность и новаторство, вып. 3* / Саратов. гос. консерватория. Саратов. 2005. С. 33-38.

25. Бобровский В. Статьи. Исследования. Москва: Советский композитор, 1990. 296 с.
26. Бойко З. Концепт як феномен лінгвокультурології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 4. С. 82–86. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_18
27. Болдырев Н. Антропоцентричность языка с позиции разных культур. *Филология и культура: Материалы II Международной научной конференции*. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2001. Ч.1. С. 15–20.
28. Бондаренко М. Концепт игра в культурологическом дискурсе XX века: проблемы изучения и актуальные тенденции: дисс. ...канд. культ.наук.: 24.00.01. Москва, 2002. 158 с.
29. Булез П. Между порядком и хаосом. *Советская музыка*. Москва, 1991. № 7. С. 23–28.
30. Булез П. Современные поиски. *Современное буржуазное искусство. Критика и размышления*. Москва, 1979. С. 291–295.
31. Буянова О. Языковая концептуализация любви: лингвокультурный аспект: дисс. ...канд. филолог. наук.: 10.02.19. Краснодар, 2003. 223 с.
32. Бычков В. Эстетика. Москва: Гардарики, 2004. 556 с.
33. Виноградова В. Визуализация художественного пространства в произведениях О. Мессиана: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Саратов, 2013. 176 с.
34. Виноградова В. Мироздание по Мессиану (О программах и авторских комментариях к фортепианному циклу «Каталог птиц»). *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 2. С. 181–183.
35. Воркачѳв С. СЧАСТЬЕ как лингвокультурный концепт. Москва: Гнозис, 2004. 236 с.
36. Выготский Л. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка. *Вопросы психологии*. Москва. 1966. № 6. С. 62–76.
37. Выготский Л. Педагогическая психология. Краткий курс. Москва, 1926. 348с.

- 38.Выготский Л. Психология искусства. Москва: Искусство, 1968. 576 с.
- 39.Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного (пер. с нем.). Москва: Искусство, 1991. 367с.
- 40.Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики (пер. с нем.) / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Бессонова. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
- 41.Галеев Б. О цветном слухе композитора Мессиана. *Синтез в русской и мировой художественной культуре*. Москва: МГПУ, 2004. С. 40–45.
- 42.Гейзінга Й. Homo ludens (пер. з англ. О.Мокровольського). Київ: Основи, 1994. 252 с.
- 43.Геннадиев Б., Рахманова М., Бобыкина И. Новые оперы О. Мессиана и Х. Хенце. *Советская музыка*. Москва, 1985. № 3. С. 107–108.
- 44.Горбенко М. Об индивидуальном в музыкальной драматургии О. Мессиана (на примере «Ритмических этюдов»). *Проблемы музыкальной драматургии XX века*. Москва, 1983. Вып. 69. С. 119–137.
- 45.Григорьева Г. К вопросу о неомифологизме в современной музыке (на примере творчества О. Мессиана). *Музыка, культура, человек*. Свердловск, 1991. Вып. 2. С. 132–143.
- 46.Грицанов А. Пространство и время. *Новейший философский словарь* / Сост. А. Грицанов. Минск, 1998. 896 с.
- 47.Голубева И. Концепция времени в романтизме как методологическая проблема музыкознания. *Методология теоретического музыкознания. Анализ, критика, вип. 90*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 103–120.
- 48.Гудимова С. Музыкальная Вселенная Оливье Мессиана. *Культурология: дайджест*. 2016. № 4(79). С. 75–91.
- 49.Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев: Автограф, 2009. 528 с.
- 50.Делёз Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum philosophicum* (пер. с франц.); М.Фуко. Москва: Раритет–Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.

51. Делёз Ж. О музыке. Семинар от 3 мая 1977 года / Пер. с англ. А. Меликяна и А. Корбута, 2003.
52. Денисов Э. Ударные инструменты в музыке О. Мессиаана. *Ударные инструменты в современном оркестре*. Москва: Советский композитор, 1982. С. 111–135.
53. Дубов М. Мессиаан-учитель. *Век Мессиаана*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 184–194.
54. Екимовский В. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество. Москва: Советский композитор, 1987. 304 с.
55. Екимовский В. Оливье Мессиаан в России. *Век Мессиаана*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 235–242.
56. Елистратова Г. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности: дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Саранск, 2003. 198 с.
57. Ефименко А. Оливье Мессиаан: *Messe de la Pentecote*. *Київське музикознавство, вип. 51*. Київ, 2015. С.186–204.
58. Жабинский К. О.Мессиаан-учитель и П. Булез. Заметки к проблеме «Учитель и ученик». *Век Мессиаана*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 214–227.
59. Жайворонок В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук. *Мовознавство*. Київ: Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні, 2004. № 5-6. С. 23–32.
60. Жарких Т. «Роетес роиг Мі» как воплощение творческого универсума О.Мессиаана : дисс....канд. иск. : 17.00.03. Харьков, 2013. 225 с.
61. Забирченко В. Категория времени в фортепианной поэтике С. В. Рахманинова : дисс.... канд. иск.: 17.00.03. Одесса, 2007. 183 с.
62. Задерацький В. Сонористичне перетворення принципу остинатності у творчості Олів'є Мессіана. *Українське музикознавство, вип. 14*. Київ, 1979. С. 103–135.

- 63.Зенкин К. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «Божественного присутствия». *Музыкальный журнал «Израиль XXI»*. URL: http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm
- 64.Зиганшина Ю. Мессиаан и его фортепианный цикл «Четыре ритмических этюда». *Музыкальная культура XX столетия: поиски, свершения, перспективы*. Магнитогорск: Магнитог. гос. консерватория, 2009. С. 130–146.
- 65.Зинченко В. Миры сознания и структура сознания. URL: <http://development2005.narod.ru/books/zin.htm>
- 66.Золозова Т. Мессиаан во французском музыковедении. *Век Мессиаана*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 242–262.
- 67.Интервью с Оливье Мессиааном. *Советска музыка*. Москва. №5. М., 1972. С.124.
- 68.Калошина Г. Теологические концепции в творчестве О. Мессиаана. *Проблемы музыкальной науки*. Ростов: Уфа. 2011. №2. С. 92–97.
- 69.Касьянова Н. Прагматика авторского метатекста в музыкальном произведении : дис. . канд. филол. наук: 10.02.19. Москва, 2018. 165 с.
- 70.Канышева О. Духовные основания любви: дисс. ...канд. философ. наук.: 09.00.11. Санкт–Петербург, 1994. 128 с.
- 71.Карасик В. Культурные доминанты в языке. *Языковая личность: культурные концепты*. Волгоград-Архангельск: Перемена, 1996. С. 3–16.
- 72.Кейдж Д. История экспериментальной музыки в США. *Музыкальная академия*. 1997. №2. С. 205–211.
- 73.Кизюн Г. Проблема любви в философии В. Соловьева и его школы: дисс. ...канд. философс. наук.: 09.00.11. Москва, 2003. 151 с.
- 74.Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Изд. Дом Рось, 1996. 141 с.
- 75.Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Москва, 2003. 368 с.

- 76.Клименко В. Игровые структуры в музыке: эстетика, типология, художественная практика: дисс. ...кандидата иск.: 17.00.03. Киев, 1997. 150 с.
- 77.Клодель П. Японский театр. *Театр*. 1993. № 8. С. 128.
- 78.Ковалинас М. Сонорне формотворення: логос творчості: автореф. дис. ... канд. иск-я: 17.00.02. Киев, 1994. 18 с.
- 79.Косенко А. До проблеми дефініції концепту як стрижневого об'єкту мовознавчих розвідок. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія», вип. 11*. Острог, 2009. С. 234-239. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2009_11_41
- 80.Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* / сост. Л. Дыс. Киев: Муз. Україна, 1989. С 28–34.
- 81.Коханик И. Стилевой знак и его функция в современной музыке. *Музичне мистецтво і культура, вип. 7* / голова ред. О. Сокол. Друкарський дім, 2006. Кн. 2. С. 59–70.
- 82.Кочерган М. Мовознавство на сучасному етапі. *Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах: науковометодичний журнал МОН України*. Київ: Ред. Журналу «Дивослово», 2003. № 5. С. 24–29.
- 83.Кочетовская Е. Философская рефлексия любви как традиция русской культуры: дисс. ...канд. филос. наук.: 24.00.01. Волгоград, 2004. 156 с.
- 84.Красных В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? Москва: Гнозис, 2003. 375 с.
- 85.Кривицкая Е. История французской органной музыки : дисс. ... доктора иск.: 17.00.02. Москва, 2004. 337 с.
- 86.Кривицкая Е. Мессиа́н и Стравинский. *Век Мессиа́на*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 179–184.
- 87.Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессиа́на в зеркале национальных традиций. *Музыкальная академия*. 1999. № 1. С. 225–232.

- 88.Кубрякова Е., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. Москва, 1996. 245 с.
- 89.Кулыгина Н. Опера «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана : дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2012. 275 с.
- 90.Кулыгина Н. «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана: реализация модели духовной оперы. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*, Санкт-Петербург, № 103. 2009. С. 176–182.
- 91.Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва: Советский композитор, 1990. С. 77–114.
- 92.Кюрегян Т. «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» в аспекте музыкального формообразования у Мессиана. *Век Мессиана*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 47–97.
- 93.Левик Б. Посвящение Мессиану. *Советская музыка*, 1967. №7. С. 87–88.
- 94.Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / 3-е изд., доп. Москва: Смысл, 2007. 511 с.
- 95.Лихачёв Д. Очерки по философии художественного творчества. Санкт-Петербург, 1999. 192 с.
- 96.Лозенко Е. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX – начала XXI веков : дисс. ... канд. иск.: 17.00.03. Харьков, 2016. 228 с.
- 97.Лопушанская С. Фортепиано в ансамблевых и оркестровых сочинениях Оливье Мессиана: дис. ... канд. иск. 17.00.03. Москва, 2015. 176 с.
- 98.Лопушанская С. Фортепиано в оркестровом творчестве Мессиана: взгляд пианиста. *Opera Musicologica*. 2016. № 3 (29). С. 50-64.
- 99.Лосев А. Бытие – Имя – Космос. Москва: Мысль, 1993. 958 с.
100. Лосев А. Музыка как предмет логики / Форма. Стил. Выражение / Сост. А.А.Тахо-Годи; Общ. Ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. Москва: Мысль, 1995. С. 402-603.

101. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1976. 367 с.
102. Лотман Ю. Искусство в ряду вторичных моделирующих систем. *Об искусстве*. Санкт-Петербург, 1998. С. 387–400.
103. Лотман Ю. Миф – имя – культура. *Учёные записки Тартукого университета. Вып. 308. Труды по знаковым системам. IV*. Тарту, 1973. С. 282–303
104. Лотман Ю. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем». *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. С.274–293. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/thesis.htm>
105. Макина А. Музыкальное время: философско-эстетические и музыковедческие концепции XX века. *Вопросы философии*. 2013. №7. С. 73–80.
106. Макина А. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиан, П. Булез : автореф. дис. ... канд. иск.: спец. 17.00.02; Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2010. 22 с.
107. Макина А. «Органная книга». О. Мессиана: к проблеме новой трактовки ритма. *Музыковедение*. 2008. №8. С. 17-24.
108. Манакин В. Сопоставительная лексикология. Киев: Знання, 2004. 326 с.
109. Марик В. Явления концепта и концептосферы в музыкальном искусстве: к проблеме вечного образа: дис. ... канд. иск.: 17.00.03, 2008. 305 с.
110. Маслова В.А. Homo lingualis в культуре. Витебск: ВГУ им.П.М. Машерова, 2004. 214 с.
111. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 255 с.
112. Мелик-Пашаева К. Красота соразмерностей. *Советская музыка*. 1975. №12. С. 128–133.

113. Мелик-Пашаева К. Творчество О. Мессиана. Москва: Музыка, 1987. 208 с.
114. Мелик-Пашаева К. «Турангалила-симфония» О. Мессиана. *Музыкальный современник, вып.4* / редкол.: Л. В. Данилевич (ред.), С. С. Зив (сост.) и др. Москва, 1983. С. 201–230.
115. Мессиан О. «Вечная музыка цвета...»: речь на конф. в Нотр-Дам / Оливье Мессиан; пер. с фр. и примеч. Евгении Кривицкой. *Музыкальная академия*. 1999. № 1. С. 233–235.
116. Мессиан О. Заметки о фортепианном цикле «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса». *Век Мессиана*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 31–47.
117. Мессиан О. Противодействия (публ. Фрагмента интервью фр.композитора О. Мессиана из кн. Ж.-П. Деррьена «XX век- образцы французской музыки») / Пер. с фр. *Советская музыка*. 1998. №12. С. 114–115.
118. Мессиан О. Техника моего музыкального языка (пер. с фр. Чебуркиной) Москва, 1995. 124 с.
119. Михайлов А. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно *Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки*. Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. С. 290–370.
120. Моторная Т. Тема взгляда в искусстве XX века и ее отражение в творчестве О. Мессиана. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2012. № 16. С. 150–161.
121. Назайкинский Е. Музыка – звуковой мир: Тембр – фони́зм – сонорность. *Советская музыка*. 1986, № 12. С. 75–82.
122. Неретина С. Концепт. *Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т.* Москва: Мысль, 2000–2001. URL: <http://iph.ras.ru/elib/1510.html>
123. Овчарова Т. Тембровая драматургия темы Бога в цикле «Двадцать взглядов на Иисуса-младенца». *Науковий вісник Національної музичної*

- академії України імені П.І. Чайковського, вип. 104: *Драматургічна організація музичного твору*. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2012. С. 81–86.
124. Овчарова Т. «Темброкolorистическое наполнение фортепианной фактуры в цикле О.Мессиаана «Каталог птиц». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип.108 : Механізми новацій і музичній творчості*. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2012. С. 209–217.
125. Оливье Мессиаан в беседе с К. Самюэлем: «Я отдаю предпочтение ритму...». *Музыкальная академия*. Москва, №3. 2003. С. 214–220.
126. Орлов Г. *Древо музыки*. Вашингтон – Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. 408с.
127. Осадчая О. Четыре ритмических этюда О.Мессиаана: к проблеме музыкальной кристаллографии. URL: <http://www.21israel-music.com/Messiaen.htm>
128. Отраднова О. Антиномичность понимания любви в контексте западноевропейской и отечественной культуры: дисс. ...канд. филос. наук.: 24.00.01. Астрахань, 2010. 180 с.
129. Павиленис Р. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. Москва: Мысль, 1983. 286 с.
130. Пименова М. Предисловие. *Введение в когнитивную лингвистику* / Отв. ред. М. Пименова. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2004. 209с.
131. Ползунова М. «Объяснение в любви как сложный речевой жанр: лексика, грамматика, прагматика: дисс. ...канд. филол. наук.: 10.02.19. Екатеринбург, 2008. 230 с.
132. Полюжин М. Про теоретичні засади когнітивного підходу до дискурсивного аналізу. *Studia Germanica et Romanica*. Донецьк: Дон-НУ, 2004. Т. 1, № 3. С. 32–42.
133. Попова З., Стернин И. *Когнитивная лингвистика*. Москва: АСТ: Восток – Запад, 2007. 314 с.

134. Проскуровская С. Концептуализация игры в постметафизической культуре: Музыкальный план реализации: дисс. ...кандидата филос. наук.: 09.00.13. Томск, 2002. 133 с.
135. Приходько А. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя: Прем'єр, 2008. 332 с.
136. Рахматулина Н. О педагогической деятельности О. Мессиаана: музыкально-аналитические принципы и установки. *Общество. Среда. Развитие*. 2015, № 4. С. 138–142.
137. Ренёва Н. Оливье Мессиаан – Пьер Булез: аналитическая эстафета. *Век Мессиаана*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 194–214.
138. Розенов Э. Закон золотого сечения в поэзии и музыке. *Статьи о музыке*. М., 1982. С. 119–157.
139. Розеншильд Н. О. Мессиаан: 30-е годы. *Советская музыка*. Москва, №12. 1975. С. 121–128.
140. Руденко А. Философско–антропологическая экспликация феномена любви: от классики до постмодерна: дисс. ...канд. философ. наук.: 09.00.13. Ростов–на–Дону, 2007. 164 с.
141. Рудник О. Образы Священного Писания в творчестве Мессиаана: дис. ... канд. иск. Москва, 1999.
142. Рудник О. Оливье Мессиаан – ученик, учитель, учёный. *Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования* / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2000. С. 113–115.
143. Рынденко О. Авторские комментарии и ремарки как культурный феномен в фортепианном творчестве Оливье Мессиаана: дис. ... канд. иск.: 17.00.03. Киев, 2010. 241 с.
144. Рынденко О. Вербальные компоненты текста фортепианных сочинений О.Мессиаана 50-70-х годов XX столетия. *Науковий вісник НМАУ ім.*

- П. І. Чайковського, вип. 27: Слово. Інтонація. Музичний твір.* Київ, 2003. С. 183–189.
145. Рынденко О. Педагогические принципы Оливье Мессиана: музыкальный анализ как открытый творческий процесс // *Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського, вип. 108.* С.56–65.
146. Рынденко О. Феномен целостности исполнительского, композиторского и музыкально-теоретического творчества Оливье Мессиана. *Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського, вип. 51: Питання організації художньої цілісності музичного твору.* Київ, 2005. С. 193–198.
147. Рынденко О. «LA FAUVETTE DES JARDINES» («Славка Садовая») в контексте проблемы исполнитель и текст. *Київське музикознавство. Вип. 25: Культурологія та мистецтвознавство.* Київ, 2007. С. 168–176.
148. Садунова Н. Философия любви немецкого романтизма: дисс. ...канд. филос. наук.: 09.00.03. Тверь, 2009. 154 с.
149. Самойленко А. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога. *Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського, вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння.* Київ, 2002. С. 51–60.
150. Самойленко А. Время или пространство музыки: полемические аспекты проблемы музыкальной темпоральности. *Київське музикознавство, вип. 21.* Київ, 2007. С. 11-28.
151. Самойленко А. Культурологическая концепция диалога М. Бахтина и методологические проблемы музыкознания. *Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні.* Київ, 1998. С. 21–37.
152. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
153. Самойленко А. Новая символика в творчестве Оливье Мессиана. *Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського, вип. 28: Семантичні аспекти слова в музичному творі.* Київ, 2003. С. 111–120.

154. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом : (перевод с французского, 7 глав) / Клод Самюэль. Париж, 1968. URL: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuelomessiaen/194-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-7.html>
155. Севастеенко А. Культурно–исторические формы экзистенциального переживания: тема любви и ее дискурсивные трансформации: дисс. ...канд. философ. наук.: 09.00.13. Екатеринбург, 2002. 172 с.
156. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля, Київ, 2006. 716 с.
157. Серов Д. Фестиваль музыки Мессиаана. *Советская музыка*. Москва, 1982. №10. С. 66–68.
158. Старикова Е. Синестетичность как основа "витражного мышления" Оливье Мессиаана : дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2016. 248 с.
159. Степанов Ю. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.
160. Стрильчук Е. Векторы музыкального времени в произведениях О. Мессиаана. *Музичне мистецтво і культура, вип. 21*. Одеса: Астропринт, 2015. С.257–265.
161. Стрильчук О. Літургійна семантика у творчості О. Мессіана (на матеріалі «Трьох Маленьких Літургій»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, вип. 32*. 2014. С. 249–257.
162. Стрильчук Е. Неоклассицистские черты поздних произведений Оливье Мессиаана («Улыбка», «Концерт для четырех солистов»). *Київське музикознавство, вип. 50*. 2014. С. 57–67.
163. Стрильчук Е. Основные тенденции анализа творчества О. Мессиаана в западноевропейском и американском музыковедческом дискурсе. *Музичне мистецтво і культура, вип. 24*. Одеса: Астропринт, 2017. С.265–275.
164. Стрильчук О. Феномен часу в системі творчих методів О. Мессіана (на прикладі опери «Святий Франциск Ассізький»). *European Applied Sciences, Stuttgart*. 2018. №4. Р. 39-41.

165. Суханцева В. Музыкальное время в контексте эволюции стилистических концепций. *Проблемы музыкальной культуры, вип. 2*. Київ: Музична Україна, 1989. С. 121–132.
166. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев: Лыбидь, 1990. 184 с.
167. Суцня Е. Константы композиционной техники и стиля Оливье Мессиана (на примере «Квартета на конец времени»). *Актуальные проблемы мировой художественной культуры / Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы*. Гродно, 2012. Ч. 1. С. 330–337.
168. Суцня Е. Многочастный цикл как музыкально-художественный феномен в творчестве Оливье Мессиана: автореф. дис. ... канд. иск. 17.00.02. Минск, 2005. 18с.
169. Суцня Е. «Очарование невозможностей» музыки О. Мессиана (вслед 100-летнему юбилею со дня рождения). *Актуальные проблемы мировой художественной культуры / Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы*. Гродно, 2011. С. 351–358.
170. Сысоева Е. Симфонии А. Онеггера. Москва: Музыка, 1975. 239 с.
171. Телия В. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. Москва: Школа «ЯРК», 1996. 286 с.
172. Уфимцева Е. «Тристан и Изольда. Но в индийском варианте» («Турангалила-симфония» О. Мессиана и её мифопоэтические тайны). *Музыка в системе культуры, вып. 1 Теоретические и исторические проблемы музыкознания / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского*. – Екатеринбург, 2005. С. 197–219.
173. Филипенко Г. На пороге нового мира (о деятельности «Молодой Франции»: Ив Бодрие, Андре Жоливе, Даниэль Лесюр и Оливье Мессиаан). *Французская музыка 1-ой пол. XX века*. Ленинград: Музыка, 1983. С. 218–230.
174. Филипченко О. Тема Liebestod в европейской музыкальной культуре: дисс. ...канд. иск.: 17.00.02. Москва, 2008. 253 с.

175. Флоренский П. Из богословского наследия. *Богословские труды*. Москва, 1977. Т. XVII. С. 85–248., С. 142.
176. Фромм Э. *Иметь или быть?* Москва: АСТ, 2000. 448 с.
177. Фромм Э. *Искусство любить*. Москва: АСТ, 2009. 224 с.
178. Фромм Э. *Человек для себя*. Москва: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 352 с.
179. Хаймовский Г. В музыкальной культуре Франции... : о творчестве и теории Мессиана. *Советская музыка*. Москва. 1965. № 10. С. 119–123.
180. Хаймовский Г. Знакомься с партитурой «Турангалилы». *Советская музыка*. 1967. №1. С. 104–113.
181. Хаймовский Г. Мессиан в моей жизни. Нью-Йорк: Либерти, 2009. 273 с.
182. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва, 1994. 260 с.
183. Холопова В. Музыкальный ритм. Москва: Музыка, 1980. 72 с.
184. Холопов Ю. О творчестве и теории Мессиана. *Советская музыка*. Москва, 1965. №10. С.123-128.
185. Холопов Ю. Ритмические формы у Мессиана (по материалам лекций). *Век Мессиана*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 97–135.
186. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана. *Музыка и современность, вып. 7*. Москва: Музыка, 1971. С. 247–293.
187. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. Москва: Классика-XXI, 2002. 376 с.
188. Цареградская Т. Оливье Мессиан и философия времени в музыке XX века. *Музыка и категория времени: Сб. материалов 5-й конф. из цикла «Григорьевских чтений»* / Моск. муз. о-во. Москва, 2003. С. 34–44.
189. Цареградская Т. О религиозности Мессиана. *Век Мессиана*. Москва, 2011. С. 25–30.

190. Цобина Е. Концепция духовного симфонизма О. Мессиа́на как феномен музыкальной культуры XX века. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб.наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистец. ім.І.П.Котляревського. Харків, 2013. № 38. С. 122–135.*
191. Цуккерман В. «Варшавская осень» 1965 года. *Советская музыка. 1966. №1. С. 99–100.*
192. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: «Скорпион», 2007. 292 с.
193. Шапинская Е. Отношение любви как социокультурная универсалия и его актуализация в литературном дискурсе: дисс. ...докт. философ. наук.: 24.00.01. Москва, 1997. 434 с.
194. Шнеерсон Г. Подлинная глубина образов: (к 70-летию Оливье Мессиа́на). *Советская музыка. 1978. № 12. С.135-139.*
195. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Москва, 1970. С. 329–390.
196. Щедрин Р. Вступительная статья. *Оливье Мессиа́н: Жизнь и творчество / В.Екимовский. Москва: Сов. композитор, 1987. С. 3–10.*
197. Щедрин Р. Оливье Мессиа́н. *Музыкальная жизнь. 1987. №1. С. 17–18.*
198. Щедрин Р. Пимен наших дней: К 100-летию Оливье Мессиа́на. *Музыкальная жизнь. 2008. № 12. С. 42–45.*
199. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. Москва: Учпедгиз, 1957. 188 с.
200. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в социологию. Санкт-Петербург: ТОО ТК, Петрополис, 1998. 431с.
201. Эльконин Д. Психология игры. Москва: Педагогика, 1978. 304с.
202. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка. Москва: Советский композитор, 1972. Т. 1. 712 с.
203. Arts-sciences, alloys: the thesis defense of Iannis Xenakis before Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allonnes, Michel Serres, and Bernard Teyssède. Pendragon Press, 1985. 133 p.

204. Balmer Y. Comment compose Messiaen? : analyse et critique génétique des Visions de l'Amen d'Olivier Messiaen, mémoire de recherche en analyse au Conservatoire de Paris (CNSMDP); sous la dir. de Michaël Lévinas. Paris, 2008. 112 p.
205. Begbie J., Guthrie S. Resonant Witness: Conversations Between Music and Theology. Wn. B. Eerdmans Publishing, 2011. 497 p.
206. Benitez V. Olivier Messiaen: a research and information guide. Routledge, 2008. 334 p.
207. Benitez V. Olivier Messiaen : a research and information guide. New York : Routledge. 2017. 382 p.
208. Benitez V. Simultaneous Contrast and Additive Designs in Olivier Messiaen's Opera *Saint François d'Assise* / Music Theory Online 8.2. 2002. URL: http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.2/mto.02.8.2.benitez_frames.html
209. Boivin J. La classe de Messiaen. Paris: Christian Bourgois, 1995. 483 p.
210. Broad S. Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939 . Ashgate USA. 169 p.
211. Bruhn S. Messiaen's contemplations of covenant and incarnation: musical symbols of faith in the two great piano cycles of the 1940s. Pendragon Press, 2007. 296 p.
212. Bruhn S. Messiaen's interpretations of holiness and Trinity: echoes of medieval theology in the oratorio, organ meditations, and opera. 2008. 229 p.
213. David. Saint François d'Assise (msc E. & I. Kabakov) Madrid Arena. URL: <http://fomalhaut.over-blog.org/article-saint-fran-ois-d-assise-msc-e-i-kabakov-madrid-arena-79549065.html>
214. Der verborgene Blick - Olivier Messiaens Oper "Saint François d'Assise". 2002. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2T8DAvajCf0>
215. Dingle Ch. Understated charm : style and technique in the last works of Olivier Messiaen. PhD thesis, University of Sheffield. 2000. 389 p.

216. Dingle Ch. Book Reviews. *Music and Letters*, Volume 91, Number 3, 2010, pp. 457–462. doi:10.1093/ml/gcq045. URL: <https://academic.oup.com/ml/article-abstract/91/3/457/1044199>
217. Dingle Ch. *The Life of Messiaen*: Cambridge University Press. 2007. 261 p.
218. Dingle Ch., Simeone N. *Olivier Messiaen: music, art and literature*. Ashgate Publishing, Ltd., 2007. 351 p.
219. Fallon R. Birds, Beasts, and Bombs in Messiaen's Cold War Mass. *The Journal of Musicology*, Vol. 26 No. 2, 2009. P. 175–204. doi: 10.1525/jm.2009.26.2.175. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/read/26273859/birds-beasts-and-bombs-in-messiaens-cold-war-mass>
220. Fallon R. Book Reviews. *Tempo*, 62 (246). 2008. P. 67–80.
221. Fallon R. The record of realism in Messiaen's bird style. «*Olivier Messiaen: Music, Art, and Literature*», Christopher Dingle and Nigel Simeone, Burlington, VT: Ashgate, 2007.
222. Fallon R. Two paths to paradise: reform in Messiaen's *Saint François d'Assise*. *Messiaen studies* / ed. by Sholl R. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 206–231. URL: https://www.academia.edu/16754649/Two_Paths_to_Paradise_Reform_in_Messiaens_Saint_Fran%C3%A7ois_dAssise
223. Griffiths P. "Catalogue de couleurs". Notes on Messiaen's tone colours on his 70th birthday. *The Musical Times*. 1978. № 119. P. 1035–1037.
224. Griffiths P. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. New York; Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985. 274 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=bhPbIf4w6vUC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
225. Griffiths P. *Saint François d'Assise. The Messiaen companion* / ed. P. Hill. London: Faber and Faber, 1995. P. 488–509.
226. Halbreich H. *L'œuvre d'Olivier Messiaen*. Paris: Fayard, 2008. 595 p.
227. Hill P., Simeone N. *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard. 2008. 592 p.

228. Hill P., Simeone N. Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques. Ashgate Publishing, Ltd., 2007. 128 p.
229. Jackendoff R. Patterns in the Mind: Language and Human Nature. UK: BasicBooks, 1993. 256 p.
230. Johnson Sh. Messiaen. University of California Press, 1989. 232 p.
231. Keym St. Farbe und Zeit – Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens Saint Francois d'Assise. Hildesheim, 2002. 557 p.
232. Langacker R.W. Foundations of cognitive grammar. USA: Indiana University, Linguistic Club, 1983. 294 p.
233. Lonchamp J. (1980) «Olivier Messiaen» de Harry Halbreich: Le Monde. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/12/26/olivier-messiaen-de-harry-halbreich_2806701_1819218.html#J5J41R038m6gcyLS.99
234. Losseff N. Silence, music, silent music. Ashgate Publishing, Ltd., 2007. 253 p.
235. Maas S. The reinvention of religious music: Olivier Messiaen's breakthrough toward the beyond. Fordham Univ Press, 2009. 229 p.
236. Messiaen O. Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel. Paris, 1986. 310 p.
237. Messiaen O. Traite de rythme, de couleur et d'ornitologie. Tome VII. P.: Leduc, 2002.
238. Messiaen's Saint François d'Assise at the Salzburg Festival. Rehearsals and interviews with Peter Sellars, Esa-Pekka Salonen, José Van Dam and Dawn Upshaw. URL: <https://www.medici.tv/en/documentaries/messiaen-saint-francois-assise-salzburg-festival-peter-sellars-jean-pierre-gorin/>
239. Pople A. Messiaen, Quatuor pour la fin du temps. Cambridge University Press, 1998. 115 p.
240. Rischin R. For the end of time: the story of the Messiaen quartet. Cornell University Press, 2006. 175 p.

241. Saint François d'Assise paints Munich red. URL: <https://intermezzo.typepad.com/intermezzo/2011/07/saint-fran%C3%A7ois-dassise-munich.html#more>
242. Schwarz M. Einführung in die cognitive Linguistik. Tübingen. Basel: Francke, 1996. 238 p.
243. Shenton A. Messiaen the Theologian. Ashgate Publishing, Ltd., 2010. 290 p.
244. Shenton A. Olivier Messiaen's system of signs: notes towards understanding his music. Ashgate Publishing, Ltd., 2008. 196 p.
245. Sholl R. Messiaen studies. Cambridge University Press, 2007. 260 p.
246. Stolp M. Messiaen: Transcending Time Messiaen's Approach to Time in Music. VDM Verlag, 2008. 88 p.

СПИСОК НОТНИХ ДЖЕРЕЛ

247. Messiaen O. Des canyons aux étoiles... [Notes]: pour orchestre; [préface Olivier Messiaen] – Score. – Alphonse Leduc. Paris – 488 p.
248. Messiaen O. Éclairs sur l'au-delà... [Notes]: pour Grand Orchestre; [préface Yvonne Loriod-Messiaen] – Score. – Editions Musicales Alphonse Leduc. 348 p.
249. Messiaen O. Quartour pour la Fin du Temps [Notes]: partition. Preface. 1941. Editeurs Durand, Paris.
250. Messiaen O. Saint Francois d'Assise [Notes]: partition. Editions Alphonse Leduc. 1983.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Стрильчук О. Літургійна семантика у творчості О. Мессіана (на матеріалі "Трьох Маленьких Літургій") // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2014. Вип. 32- С. 249-257.
2. Стрильчук Е. Неоклассицистские черты поздних произведений Оливье Мессиана ("Улыбка", "Концерт для четырех солистов") // Київське музикознавство. 2014. Вип. 50. С. 57-67.
3. Стрильчук Е. Векторы музыкального времени в произведениях О. Мессиана // Музичне мистецтво і культура. Одеса: Астропринт, 2015. Вип.21. С.257-265.
4. Стрильчук Е. Основные тенденции анализа творчества О. Мессиана в западноевропейском и американском музыковедческом дискурсе // Музичне мистецтво і культура. Одеса: Астропринт, 2017. Вип.24. С.265-275.
5. Стрильчук О. Феномен часу в системі творчих методів О. Мессіана (на прикладі опери «Святий Франциск Ассізький» // European Applied Sciences, Stuttgart, №4, 2018. P. 39-41.

ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (2013-2018 рр., м. Одеса)
2. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (2014-2019 рр., м. Одеса)
3. XVI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (2014 р., м. Київ)
4. Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (2014, 2015 рр., м. Львів)

5. XV науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (2015 р., м. Київ)

6. XI Міжнародна молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (2015 р., м. Київ)

7. XVI Міжнародна науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Музичний твір в аурі інтерпретацій» (2016 р., м. Київ)

8. Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (2016 р., м. Львів)

9. Всеукраїнська науково-практична конференція «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (2016 р., м. Глухів)

10. X Міжвузівська науково-творча конференція «Художнє відкриття та авторський стиль» (2016 р, м. Дніпро)

11. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (2017 р., м. Львів)

12. Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контексті (пост)сучасності» (2019 р., м. Одеса).

ДОДАТОК Б

Composers cited in the *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*

Name of composer	Volume of <i>Traité</i>
Adam de la Halle	<i>V, VII</i>
Albeniz, Isaac	<i>I</i>
Auric, Georges	<i>VII</i>
Bach, Johann Sebastian	<i>I, III, IV, V, VII</i>
Balakirev, Mily	<i>VII</i>
Bartok, Béla	<i>I, II, IV, VI, VII</i>
Beethoven, Ludwig van	<i>I, II, IV, V, VII</i>
Berg, Alban	<i>I, II, III, VII</i>
Berlioz, Hector	<i>I, III, VII</i>
Bizet, Georges	<i>VII</i>
Borodin, Aleksander	<i>VII</i>
Boulez, Pierre	<i>I, II, III, IV, V, VII</i>
Bulow, Hans von	<i>I</i>
Cage, John	<i>I, VII</i>
Chopin, Frédéric	<i>I, II, III, IV, V, VI, VII</i>
Couperin, François	<i>VI</i>
Dallapiccola, Luigi	<i>VII</i>
Debussy, Claude	<i>I, II, III, IV, V, VI, VII</i>
Delvincourt, Claude	<i>I, III, VII</i>
Dukas, Paul	<i>III, VI</i>
Dupré, Marcel	<i>I, IV</i>
Eloy, Jean-Claude	<i>III</i>
Emmanuel, Maurice	<i>I, VII</i>
Falla, Manuel de	<i>I, II</i>
Folquet de Marseille	<i>I, VII</i>
Franck, César	<i>VI</i>
Frescobaldi, Girolamo	<i>IV</i>
Gesualdo, Carlo	<i>VII</i>
Gluck, Christoph Willibald	<i>IV</i>
Grieg, Edvard	<i>II, VI</i>
Grigny, Nicolas de	<i>IV</i>
Henry, Pierre	<i>VII</i>
Honegger, Arthur	<i>II, VII</i>
d'Indy, Vincent	<i>I, IV</i>
Janequin, Clément	<i>I</i>
Jolivet, André	<i>I, II, III, VII</i>
Kodály, Zoltan	<i>VII</i>

Religious Literature in Messiaen's Personal Library

Name of composer	Volume of <i>Traité</i>
Le Jeune, Claude	<i>I, V</i>
Leibowitz, René	<i>I, III, VII</i>
Lesur, Daniel	<i>VII</i>
Ligeti, György	<i>IV, V</i>
Liszt, Franz	<i>VI</i>
Lully, Jean-Baptiste	<i>I</i>
Machaut, Guillaume de	<i>I, III, IV, V</i>
Maderna, Bruno	<i>IV</i>
Martenot, Maurice	<i>I, II</i>
Martinet, Jean-Louis	<i>VII</i>
Massenet, Jules	<i>III, VI</i>
Milhaud, Darius	<i>I, II, VI, VII</i>
Monteverdi, Claudio	<i>I, II, III, IV, V, VII</i>
Mussorgsky, Modest	<i>I, II, III, VI, VII</i>
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>I, III, IV, V, VII</i>
Nguyen-Thien Dao	<i>IV</i>
Nigg, Serge	<i>VII</i>
Penderecki, Krzysztof	<i>IV</i>
Poulenc, Francis	<i>VII</i>
Rameau, Jean-Philippe	<i>IV, VI</i>
Ravel, Maurice	<i>I, II, III, IV, VI, VII</i>
Rimsky-Korsakov, Nikolai	<i>II, VII</i>
Roussel, Albert	<i>I</i>
Rudel, Jauféré	<i>VII</i>
Sauguet, Henri	<i>VII</i>
Schaeffer, Pierre	<i>I, II, IV</i>
Schmitt, Florent	<i>VI</i>
Schoenberg, Arnold	<i>I, II, III</i>
Schumann, Robert	<i>IV, VI</i>
Stockhausen, Karlheinz	<i>I, II, V</i>
Strauss, Richard	<i>II</i>
Stravinsky, Igor	<i>I, II, III, V, VI, VII</i>
Tournemire, Charles	<i>IV</i>
Varèse, Edgar	<i>I, II</i>
Villa-Lobos, Heitor	<i>I, II</i>
Wagner, Richard	<i>I, II, III, IV, V, VI, VII</i>
Weber, Carl Maria von	<i>VI, VII</i>
Webern, Anton	<i>I, II, III, VII</i>
Wyschnegradsky, Ivan	<i>VII</i>
Xenakis, Iannis	<i>V</i>