

Опанасюк Олександр Петрович
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор Київського національного
університету культури і мистецтв
vugil@bigmir.net

"ТЕХНІКА МОЄЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ" ОЛІВ'Є МЕССІАНА В КОНТЕКСТІ ІНТЕНЦІЇ ЗАЧАРОВАНOSTІ "НЕМОЖЛИВОСТЯМИ"

Трактат О. Мессіана "Техніка моєї музичної мови" аналізується в контексті інтенції зачарованості "неможливістю" та концепції інтенціоналізму культури і мистецтва. Смысловое поле амбівалентної структури зазначеної інтенції обумовлено детермінацією відібраних на основі філософсько-теологічно-естетичної концепції композитора засобів виразовості, музичних артефактів, що унеможлиблює інший ракурс їх функціонування; з іншого боку, зміна рівноваги музичного семіозису, розмаїтість, багатоплановість засобів виразовості, різного роду ускладнення, компіляції, варіативний принцип їх актуалізації формує стан зачарованості. Зачарованості від можливостей за допомогою такої техніки творення духовної музики, "яка торкається будь-яких тем, при цьому не перестає торкатися Бога" [6, 7], від переживання особливого стану зміненої свідомості, що не можна передати ні словами, ні будь-якими музичними й немусичними звуками.

Ключові слова: "Техніка моєї музичної мови", інтенція, зачарованість "неможливістю", вираження "Божественної присутності" в музиці, духовна музична риторика, концепція інтенціоналізму культури і мистецтва.

Опанасюк Олександр Петрович, доктор искусствоведения, доцент, профессор Киевского национального университета культуры и искусств

"Техніка мого музикального мови" Олів'є Мессіана в контексті інтенції очарування "неможливістю"

Трактат О. Мессіана "Техніка мого музикального мови" аналізується в контексті інтенції очарування "неможливістю" і концепції інтенціоналізму культури і мистецтва. Смысловое поле амбівалентної структури зазначеної інтенції визначається детермінацією отобраних на основі філософсько-теологічно-естетичної концепції композитора засобів виразовості, музикальних артефактів, що робить неможливим інший ракурс їх функціонування; з іншого боку, зміна рівноваги музикального семіозису, багатоплановість засобів виразовості, різного роду ускладнення, компіляції, варіативний принцип їх актуалізації формує стан очарування. Очарування від можливостей з допомогою такої техніки створення духовної музики, "яка торкається будь-яких тем, не перестаючи торкатися Бога" [6, 7], від переживання стану зміненої свідомості, що не можна передати ні словами, ні будь-якими музикальними й немусикальними звуками.

Ключевые слова: "Техніка мого музикального мови", інтенція, очарування "неможливістю", вираження "Божественного присутності" в музиці, духовна музикальна риторика, концепція інтенціоналізму культури і мистецтва.

Opanasiuk Alexander, D.Sc. in Arts, Professor of Kyiv National University of Culture and Arts

"Technique of My Musical Language" by Olivier Messiaen in the Context of Intention of Fascination with "Impossibilities"

The treatise by O. Messiaen "The Technique of My Musical Language" is being analyzed in context of the intention of Fascination with "Impossibilities" and the concept of the intentionalism of culture and art. The semantic field of an ambivalent structure of the mentioned intention is conditioned by the determination of the selected on the basis of philosophically-theological-esthetical concept of the composer means of expression, the musical artifacts which prevents a different aspect of their functioning; on the other hand, the change of the balance of musical workshop, the variety, the diversity of the means of expression, the complications of a different kind, the compilations, the variability principle of their actualization form the state of Fascination. The fascination from the possibilities with the help of such technique of making spiritual music "which touches any topics and herewith does not stop to touch God" [6, 7], from the experiencing a special state of an altered consciousness which cannot be expressed with neither words nor any musical or nonmusical sounds.

The actualized concept of intentionalism of culture and art foresees the following positions. The procedural existence of the European culture crystallizes 4 periods of development: symbolic – V-XVI century, classical – XVII-XVIII century, romantic – XIX century, intentional – XX – ... century [9, 133-136]. The first three of them are conditioned by the dynamic lever of the formation, the fourth one – by the extensive lever. As the result of such changes here arises the typical level of the incipience the essence of which corresponds to the intentional reflection of culture – the concentration on the accomplished existence, culturally – artistic phenomena of past periods of incipience, the

modeling of similar culturally-artistic phenomena on the basis of famous artistic achievements and the principle of compilation, the attention to the observation and the analysis of a passed way for the purpose of the conclusion and prognosis of a possible further development.

In "The Technique of My Musical Language" there are proposed the musically-theoretical system and the technique of composition which besides what is stated in the treatise express the semantic principles of the intentional reflection of culture and art in their phenomenological and prognostic demonstration. The point actualized in the treatise (selected and in context of philosophically-theological-esthetical concept of O. Messiaen postulated in an appropriate way the means of expression, the limited transposition of modes, the musical artifacts, the principles of shaping etc) are defined and determined in an appropriate way. The methodology concerning their compilation, the usage during making music also foresees appropriate semantic parameters. The reliance of the polychord, polykey, polyrhythm, ploymode and the practice concerning their different complications and destructuring form the polyexpressional, polysemantic and polyfunctional area of musical workshop and changes its balance. The indeterminization (the denial) is being made towards the classical for the European culture principle of making music and the forming of a a-phenomena of a different kind (the point of the second chapter of the treatise is called The "a-metric Music"; the principles of a-position are being broadcasted towards all the actualized points) which in general promotes the change of the balance of the workshop of the European music. Accordingly, different complications, the change of the balance of musical workshop, the variety and the diversity of the means of expression and shaping form the state of fascination of a listener and a performer (as O. Messiaen marks, "... to be fascinated will become the only listener's desire"; he will "involuntarily surrender to a strange fascination of impossibilities... all of these will gradually lead him to that sort of the "Divine rainbow" which the musical language strives to become, the structure and the theory we are looking for" [6, 20]).

O. Messiaen is perhaps the first composer of the XX century who just like the alchemist strives to find the philosophic stone and, with the help of the selection of appropriate musical artifacts, the actualization of those aspects of musical art of the past and present and the corresponding changes, tries to transform "simple sounds" ("ordinary metals") into the Divine Images, to find the primordial and unchanging which the Great Music contains in its greatest demonstration. Such aspect can also be considered as the fascination with "impossibilities"! Moreover, the "impossibilities" of a particular kind: their context is determined by the well – known mystics (and also by the numerous artists) as the states of experiencing the Absolute which cannot be expressed neither with words nor any musical or non – musical sounds.

One time the development of the polyphony in the XV-XVI century led the European music to a maximally complicated notes writing – contrast polyphony after which the urgent task was to find another basis which in the following century was determined by the homophonic – harmonic style. Something similar but in significantly larger measures happens to a modern music in context of a total freedom in creating the artistic images. Launched by O. Messiaen, his undefeatable desire for the phenomenology of existence, for the search of a certain "musical language, structure and theory", for the striving to express the "Divine Presence" in music according to clearly defined parameters and criteria towards the actualization of a certain means of expression clearly denote the direction of a future and a desirable development of musical art. Moreover, such practice should be considered also in context of the perspective of building a spiritual musical rhetoric the origins of which is demonstrated by the art of an outstanding French master.

Key words: "Technique of my musical language", intention, fascination with "impossibilities", the expression of the "Divine Presence" in music, spiritual musical rhetoric, conception of the intentionalism of culture and art.

Олів'є Мессіан (1908-1992) – одна з найоригінальніших і найвизначні-ших постатей у музиці ХХ ст. Його творчості присвячено досить велику кількість досліджень і публікацій, які своєю чергою ґрунтуються на основі різноманітних філософських, релігійних, теологічних, культурологічних та музикознавчих засадах щодо визначення суті й значення музики французького митця для становлення сучасної світової культури.

У нашій попередній статті "Доба Мессіана лише тільки починається" [8] творчість композитора аналізується на основі розробленої концепції інтенціоналізму культури й мистецтва [9]. Такий підхід дає можливість виявити нові смислові грані в музиці О. Мессіана, визначити їх зміст у контексті процесуального буття Європейської культури, актуалізованих принципів інтенціоналізму музичного мистецтва (інтенціональний нахил стилю і музичної поезики О. Мессіана обумовлений принципами феноменологізму, прогностики, інтро-ретроспекції та компіляції, частково периферійності). Ця публікація продовжує попереднє дослідження.

Мета статті – аналіз трактату О. Мессіана "Техніка моєї музичної мови" [6] в контексті інтенції зачарованості "неможливістями" та концепції інтенціоналізму культури і мистецтва.

Концепція інтенціоналізму культури й мистецтва виходить із таких позицій: а) буття культури позначено інтенцією, процесуальністю, структурною перспективою; б) у становленні Європейської культури кристалізуються чотири періоди: символічний – Середньовіччя, Відродження, V-XVI ст.; класичний – Новий час, Просвітництво, XVII-XVIII ст.; романтичний – культура XIX ст.; інтенціональний – культура ХХ – ? ст. [9, 133-136]; в) кожен з періодів передбачає універсалію – "надструктурну і позаструктурну заданість", "первинну модель" (О. Лосєв [4]), яка обумовлює будь-які культурно-художні та стильові явища відповідного щабля культурного розвитку; г) на заключному періоді

становлення культура підпорядковується екстенсивному формуванню, інтенціональній рефлексії, моделює певні принципи і смисли (базові принципи інтенціоналізму – екстенсії, інтро-ретроспекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики, – та інтенціонально-конотативні смисли [7]), обумовлює відповідний – інтенціональний стиль розвитку; д) в заключний період культура й мистецтво зосереджуються на звершеному бутті, оперують сформованими на попередніх щаблях становлення явищами і смислами, метою чого є дослідження пройденого шляху, проектування можливого майбутнього розвитку; е) творчість митця узагальнено виражає зміст одного базового принципу інтенціоналізму, або ж декількох в їх характерній та ієрархічній даностях (у творчості митця).

Трактат О. Мессіана "Техніка моєї музичної мови" (1942; далі "Техніка...") не має аналогів у світовій культурі. Його смислове поле формують: філософсько-теологічно-естетична концепція автора, оригінальна музично-теоретична система, надзвичайно самобутня техніка (технологія) моделювання музичних композицій на основі відібраних і відповідним чином актуалізованих артефактів європейської та світової музики.

Оригінальність та знаковість "Техніки..." полягає в тому, що в Європейській культурі ХХ ст. уперше запропоновано музично-теоретичну систему й техніку композиції, які, окрім зазначеного у трактаті, на концепційному рівні виражають смислові засади інтенціональної рефлексії культури і мистецтва в їх феноменологічному та прогностичному виявах.

Певною мірою подібним чином, але, здебільшого, в технічній та композиційній площинах можуть розглядатися "Додекафонія" (1922) А. Шенберга і "Керівництво з композиції" (1937-1940) П. Гіндеміта. У першому випадку визначено метод композиції з 12 тонами, що формує оригінальну музично-теоретичну систему, на основі якої компонуються художні образи. В другому (незважаючи на спрощену назву трактату) – своєрідну концепцію і також оригінальну музично-теоретичну систему, "здатну пояснити гармонічні структури в будь-яких стилях, виходячи з об'єктивних передумов" (тобто відношень визначених 12 тонів обертонового ряду. – О. О.) [10, 456] та стати основою для створення відповідних музичних композицій, що й засвідчує творчість П. Гіндеміта. Але обидві праці не можуть ставитися на один щабель з "Технікою..." – трактатом із надзвичайно характерними особливостями і широтою концепційного дискурсу.

Творчість митця визначається авторською інтенцією – своєрідною спрямованістю свідомості до споглядання й осягнення світу, що позначається на образно-ідейному змісті його творів. Разом з тим, митець не може просто так виразити себе – для цього обов'язково потрібен культурно-художній контекст. І культурний вимір, тобто буття культури й мистецтва, яке вона маніфестує у певний період свого становлення, забезпечують йому таку можливість. Це слід розуміти, що митець так чи інакше свої почуття й бажання підпорядковує буттю культури, зчитує з її простору ідеї та образи мистецьких явищ, які в ньому вже існують у принципі, і своїми творами надає їм "статусу" даності, або ж переводить до площини реального існування. При цьому авторська інтенція не лише визначає смисловий нахил сприйняття людиною образів світу, але й обумовлює вибір життєвої позиції. Стосовно творчих особистостей це означає, що митець підпорядковується співзвучній з його інтенцією певній мотивації. У контексті буття сучасної культури очевидно: авторська інтенція, або ж інтенціональна обумовленість творчості митця, знає він про те чи ні, скерує його до якогось одного чи декількох із визначених семи базових принципів інтенціоналізму (вказані вище). Відповідно, зміст творчості визначатиметься обраним принципом, на основі та в площині якого здійснюватиметься і творча діяльність митця.

О. Мессіан за основу "обрав" принципи феноменологізму, прогностики, які в його творчості узгоджуються з принципом інтро-ретроспекції і компіляції та частково із принципом периферійності. Це означає, що композитор, насамперед, зорієнтований на осягнення феноменології буття та пошук ідеального амплуа царини музики.

"Техніка..." складається з двох частин: теоретичної, представленої 19 розділами, та ілюстративної, в якій розміщені 382 приклади, здебільшого з музичних творів О. Мессіана та деяких творів Б. Бартока, Е. Гріга, К. Де-бюссі, В. Моцарта, М. Мусоргського, М. Равеля, І. Стравінського.

Виокремлюють п'ять смислових груп, які визначають зміст трактату: ритм, мелодію, форму, гармонію, лад [10, 473; 11, 155]. Ритму присвячено шість розділів із дев'ятнадцяти, що вказує на провідну роль ритмічного початку в музичній поезії О. Мессіана. На наше переконання, доцільно виділити спів птахів як шосту смислову групу (дев'ятий розділ: "Спів птахів"); він хоча й передбачає мелодико-ритмічні початки, все ж таки формує оригінальний зміст так би мовити канонічної лінії музичної поезії-ки композитора – "пташиний стиль" з відповідними виразовими, стильовими, навіть формотворчими моментами та відповідною технікою (техно-логією) вираження художніх образів.

У Передмові й першому розділі трактату привертають увагу характерні позиції, які обумовлюють визначені О. Мессіаном канони його музики: та що знаходить відображення в розумінні й трактуванні компо-зитором суті музичного мистецтва.

Загалом все зводиться до наступного: 1) мелодія має бути говіркою: "Знаючи, що музика – це мова, перш за все, спробуємо зробити мелодію "говіркою" [6, 9]; 2) істинна музика – це духовна музика: "... Після того, як я прийшов до "істинної музики, тобто духовної, – музики, яка була б актом віри, музики, яка торкається будь-яких тем, при цьому не перестаючи торкатися Бога..." [6, 7]; 3) зачарованість "неможливістями": "... Один момент відразу приверне нашу увагу: зачарованість неможливістями" [6, 9]; 4) мелодії – як театральні сцени: "Мелодії... (у творах О. Мессіана – О. О.) часто являють собою за своїми пропорціями і характером вид скорочених театральних сцен" [6, 7]; 5) домінування художнього принципу в мистецтві: "... Щоб виразити з жорсткою могутністю, як наші темні сили борються зі Святим Духом, щоб підняти на гору тенета нашої тілесної в'язниці... потрібен великий митець, який однаковою мірою був би великим майстром і великим християнином" [6, 7].

Визначені позиції взаємозалежні та доповнюють одна одну. Разом з тим, кожна з них передбачає коло змістових моментів, навіть проєкції щодо бажаного музикування.

Зокрема, тезу "мелодія має бути говіркою" слід розглядати як своєрідний методологічний принцип (музикування), оскільки такими ж "говіркими" в контексті визначених О. Мессіаном ракурсів мають бути і фактично є смислові модулі (ритм, мелодія, форма, гармонія, лад, спів птахів) та їх складові моменти: засоби виразовості, стильові аспекти, принципи формотворення, відібрані й відповідним чином актуалізовані артефакти з європейської і світової музичної культури.

Зміст тези "істинна музика – це духовна музика" розкривається не лише на основі прагнення композитора переводити музику на духовний рі-вень та співвідносити її з "актом віри", яка при цьому ніколи не "перестає торкатися Бога", але й на основі оригінального підходу до цієї теми загалом (О. Мессіан поділяє "священну музику" на церковну, релігійну, кольоромузику, де під останньою розуміється все сакральне мистецтво в його позаконфесійній приналежності [6]). Більше того, К. Зенкін у статті "Слово в музичному світі Мессіана як знак "Божественної присутності" зазначає: "... Мессіан... повертає музику до музики, тобто до музики, яка вбирає у себе всю повноту кольорових і поетичних відчуттів..., а сутність для Мессіана неминуче піднімається до Слова як джерела усіх сутностей... Тому неминуче постає питання... про "Божественну присутність" в його музиці" [3, 8-9]). Цю позицію краще визначати як інтенцію щодо прагнення виразити в музичних творах "Божественну присутність" (як це зазначено у нашій статті [8]).

Теза щодо "домінування художнього принципу в мистецтві", незважаючи на запропоновані композитором новації, вказує на спо-відування європейського принципу музикування, підпорядкованого художньому принципу вираження образів. Хоча, разом з тим, "Техніка...", як і творчість О. Мессіана в цілому, демонструють новий і надзвичайно оригінальний тип музикування.

Приблизно в аналогічній площині слід розглядати тези щодо зачарованості "неможливістями" та "мелодії – як театральні сцени". Зокрема, зміст останньої визначається першою позицією (методологічним принципом "мелодія має бути говіркою"), тобто, що в такий спосіб змодельовані мелодії мають "наочно" виявляти ті чи інші передбачені та визначені композитором моменти, ефекти й афекти (очевидний зв'язок з літургічною практикою, коли під час християнської церковної служби різного роду музичні компоненти на звуковому рівні підкреслюють значимість виголошених слів, образів, що своєю чергою перегукується з театральними сценами, в яких вони, мелодії, хорали є повноправними учасниками літургійного дійства). З іншого боку, така практика породжує стан зачарованості від можливості своєрідної "гри в бісер" за певними змодельованими смисловими, теологічними, композиційними, художніми канонами й параметрами музикування.

Перейдемо до детальнішого аналізу інтенції зачарованість "неможливістями". Якщо взяти до уваги фрагменти текстів "Техніки...", в яких ідеться про вказану інтенцію – наприклад: "... Ця зачарованість, одночасно чуттєва і споглядальна, полягає, насамперед, в деяких математичних можливостях ладових і ритмічних сфер. Лади, які не можуть транспонуватися понад деякого числа позицій, оскільки далі знову попадають на ті ж самі звуки; ритми, які не дають ракоходу, бо тоді виходить знову той же порядок тривалостей, – ось дві вражаючі неможливості"; а також, що неможливості "доповнюють одна одну: ритми здійснюються в горизонтальному напрямку (ракохід) так само, як лади – у вертикальному (транспозиція)" [6, 9], – то очевидно: такі констатації повною мірою не виражають зміст того, що міститься у палкому гаслі композитора.

Дещо поліпшується ситуація за умови доповнення зазначеного фундаментальним принципом кореспондованого до індійського 120 ритму, узятого з трактату "Океан музики" індійського музиканта XIII ст. Шарнгадеві (восьма + восьма з крапкою + восьма + половинна з крапкою). За допомо-гою

цього ритму О. Мессіан визначає основу своєї концепції: "1) можливе додавання до якогось ритму невеликої, короткої тривалості, яка змінює його ритмічну рівновагу; 2) за будь-яким ритмом може слідувати його збільшення чи зменшення, відповідне до більш складних форм, ніж прості класичні повторення; 3) існують ритми, які неможливо повторити" (виділено нами. – О. О.) [6, 11]. Зміст пунктів екстраполюється на засоби виразовості, принципи формотворення, що засвідчує панівний статус указанного принципу. Відзначимо й ритмічне розмаїття, що коріниться в "ритмічних моделях невмешних знаках григоріанського хоралу", принцип "мультиплікації", тобто додавання чи віднімання короткої тривалості до певних цілих чисел ("... ми замінимо поняття "розмір" і "метр" відчуттям короткої тривалості (наприклад, шістнадцятою) та її вільними мультиплікаціями, які приведуть нас до музики більш-менш "аметричної", що потребуватиме точних ритмічних правил" [6, 10]).

Що в результаті таких дій відбувається і як у контексті інтенції зачарованості "неможливістю" їх слід трактувати?

Така техніка і практика, такі акцентуації й новації формують наступні змістові позиції. 1) Фактично усі актуалізовані в "Техніці..." моменти (засоби виразовості, стильові аспекти, обмежена кількість транспозицій ладів, відібрані музичні артефакти, принципи формотворення тощо) відповідним чином – в контексті філософсько-теологічно-естетичної концепції О. Мессіана – визначені та детерміновані. Методологія щодо їх компіляцій, використання під час музикування також передбачає відповідні смислові параметри. 2) Актуалізація полявищ (поліакорд, по-літональність, поліритмія, полілад) та практика щодо різного роду їх ускладнень і деструктуризацій формують полівиразову, полізмістову й поліфункційну площину музичного семіозису. 3) Здійснюється індетермінізація (заперечення) класичного для Європейської культури принципу музикування і формування різного роду аявищ (пункт другого розділу трактату так і називається: "Аметрична музика"; принципи а-позиції транслуються на всі актуалізовані моменти), що загалом сприяє зміні рівноваги музичного семіозису європейської музики.

Відповідно, зміна рівноваги музичного семіозису, розмаїтість, багатоплановість засобів виразовості, різного роду ускладнення, компіляції, варіативний принцип їх актуалізації формує в слухача й виконавця стан зачарованості: "... бути зачарованим – стане його (слухача. – О. О.) єдиним бажанням. І саме це й відбудеться: він мимоволі підкориться дивній зачарованості неможливостей: певний ефект тональної всюдисутності у нетранспонованості, певна єдність рухів (де початок і кінець поєднуються, тому що однакові) у незворотності, – все це поступово буде вести його до того виду "божественної веселки", якою прагне стати музична мова, будова і теорія, яку ми шукаємо" (виділено нами. – О. О.) [6, 20].

Таким чином, беручи до уваги наведені цитати, можна визначити смисловий зміст амбівалентної структури інтенції зачарованість "неможливістю" О. Мессіана. З одного боку, в контексті філософсько-теологічно-естетичної концепції композитора передбачається обмеженість певних позицій, персоналізація, змістова ідентифікація відібраних музичних артефактів та переведення їх до площини визначених параметрів смислових детермінацій, що робить неможливим будь-яким іншим чином їх трактувати і актуалізувати. У такому контексті слово й поняття неможливість не потребує лапок і відповідає своєму лінгвістичному значенню. З іншого боку, очевидним є зачарованість від того, наскільки запропоновані новації розширюють виразові, стильові, формотворчі й драматургічні можливості, зачарованість від творення духовної музики за визначеними композитором параметрами його концепції, тобто творення музики, "яка торкається будь-яких тем, при цьому не перестає торкатися Бога", яка сприяє переживанню стану зміненої свідомості. Відтак, поняття неможливість слід розглядати у переносному змісті, що й забезпечують лапки до даного слова ("неможливість").

Фактично О. Мессіан є чи не першим композитором ХХ ст., який, як алхімік, прагне знайти філософський камінь і за допомогою відбору музичних артефактів, актуалізації тих чи інших аспектів музичного мистецтва минулого й сучасності та відповідних змін перетворювати "прості звуки" ("звичайні метали") на Божественні Образи, віднайти споконвічне й незмінне, яке у своєму найвищому вияві містить Велика Музика. Це також зачарованість "неможливістю"! При чому "неможливістю" особливого роду: їх зміст визначається добре відомими містикам (та й багатьма митцями) станами переживання Абсолюту, який не можна передати ні словами, ні будь-якими музичними й немусичними звуками.

У наведених цитатах виокремимо слова й позиції, які є змістовими кодами музичної поетики О. Мессіана та які прямо чи побіжно виявляють характерні особливості його творчого методу: 1) "все це поступово буде вести... до того виду "божественної веселки", якою прагне стати музична мова"; 2) "музична мова, будова і теорія, яку ми шукаємо"; 3) "можливе додавання до якогось ритму невеликої, короткої тривалості (як аналого-гічне віднімання. – О. О.), яка змінює його ритмічну рівновагу".

Відзначимо подібність моментів: "виду "божественної веселки", якою прагне стати музична мова" і те, що "змінює... рівновагу". В обох випадках передбачається не лише зміна усталених європейських класичних норм музикування, але й значною мірою змінену свідомість, яка, беручи до уваги давню музичну практику і особливо давньоіндійську музику, на яку часто спирається композитор, може визначатися поняттями самадхі, саторі, тобто співвідноситися з найвищим станом осяяння. У "Техніці..." слід особливо підкреслити постульований і на рівні філософсько-теологічно-естетичної та музичної концепції визначений зміст феномену веселки, що також породжує стан зачарованості: "... Моє потаємне бажання чарівної розкоші гармонії штовхнуло мене до цих язиків полум'я, цих нео-чікуваних зірок, цих потоків синьо-жовтої лави, цих планет із бірюзи, цих фіолетових фарб, цих гроноподібних косматих деревних розгалужень, цих вихорів звуків і кольорів у хаосі веселок, про які я казав з любов'ю у Передмові до мого "Квартету на кінець Часу: таке бурління акордів не-минуче має стати заворожуючим..." (виділено нами. – О. О.) [6, 78].

Наступне ми співвідносимо з тезою "музична мова, будова і теорія, яку ми шукаємо". Що, власне, шукає О. Мессіан? Можна говорити про нові за-соби виразовості, нові шляхи в музичному мистецтві тощо. Але, знову ж таки, композитор чітко заявляє: музика має виражати "Божественну присутність", зачаровувати "неможливістю", вести до веселки, кольоромузики, бути по-справжньому духовною. Фактично, "музична мова, будова і теорія", які шукає композитор, і ті принципи, що лежать в основі його музичної поетики, окрім всього іншого, постають чітко визначеною методологією вираження бажаного, що узагальнено можна визначити як прагнення до вираження стану захоплення. Цей стан добре відомий містикам різних релігій та веде до переживання й пізнання феноменології буття явищ та самого світу. І музика, яку шукає О. Мессіан та намагається визначити її канони, є своєрідною формою такого вираження й пізнання. Єдине, що в контексті зазначеного слід додати і що значною мірою виступає квінтесенцією попередніх двох позицій, так це те, що започатковане "Технікою...", як загалом творчістю О. Мессіана, передбачає аспекти, зміст яких ми співвідносимо з духовною музичною риторикою – майбутнім амплуа музики Нової Культури.

Ми визначили два моменти у смисловій структурі інтенції зачарованість "неможливістю". Очевидною постає глибша суперечність, ніж спроба поєднати обмеженість і безмежність в одному явищі. Мається на увазі дисфункція, яка виникає в результаті поєднання двох принципів музикування: європейського, здебільшого художнього і суб'єктивного, якого дотримується О. Мессіан, та іншого, утилітарного, об'єктивного, властивого музиці давніх культур і Середньовіччя, що прагне реанімувати композитор.

Якщо, приміром, взяти рекомендації щодо використання ритму і мелодії – "Ритмічна підготовка передусь акценту, ритмічний спад слідує за ним. Ми знову знайдемо цю думку в Розділі XV, пристосовану до мелодії. Там аподжіатура розростається до того, щоб стати комбінацією: "підхід – акцент – закінчення". Є очевидна аналогія між мелодичними підходами і закінченнями, з одного боку, і ритмічними підготовками та спадами, з іншого" [6, 14]; подібний принцип щодо компоновання акордів (приклад 14 на цій же сторінці трактату), численні аналогічним чином визначені композитором позиції, контроль процесу створення музики ("... За допомогою збільшення вказаних штрихів, динаміки, акцентів, точно там, де ми хочемо, наша музика здійснить вплив на слухача" [6, 21]), – неважко зробити висновок стосовно слідування О. Мессіана канонам музичної риторики XVII-XVIII ст., екстрапольованих на ґрунт його філо-софсько-теологічно-естетичної та художньої концепції.

Коли О. Мессіан заявляє про спробу "зробити мелодію "говіркою", тобто такою, що "говорить"", що "Мелодія є початком всього" [6, 9], то тут відразу виявляє себе суперечність між проголошеним та фактично існуючим у творчості композитора. Ключем до розуміння змісту суперечності є теза "зробити мелодію "говіркою"". Адже у трактаті чітко визначені принципи такого "зробити" та передбачено підпорядкування "говіркою" мелодії європейським художнім канонам. Те саме стосується відібраних з надбання європейської і світової музики мелодико-ритмічних артефактів і принципів їх компоновання. У даному разі маємо сповідання поетики середньовічної релігійної (і давньої) музики, такої ж практики відбору засобів музичної виразовості і принципів формування музичних творів, а саме григоріанського хоралу, про що автор говорить, доповнюючи висловлені міркування запевненням, що "хорал ще не все сказав" ([6, 8]; намагання шукати опору в старих правилах "григоріанського хоралу та індійських ритмах" ([6, 9]).

Очевидно й те, що ми маємо говорити про риторичу, власне, про духовну музичну риторичу, однак побудовану за оригінальною концепцією видатного французького композитора.

Суперечність проявляється в контексті ще одного аспекту. Справа в тім, що давня музика здебільшого була прикладною з чітко визначеними завданнями стосовно змодельованих за допомогою музики тих чи інших образів, з чітко вивіреним завданням щодо їх природи, чого не скажеш про му-

зику О. Мессіана, в якій усе підпорядковувалося художньому принципу суб'єктивно виражених і створених художніх образів.

Порівняймо протилежності. У давньоіндійській музиці основою практики належного музикування є оперування сварою, або ж ментальною якістю певного тону (звуку). Тобто лише після оволодіння внутрішнім змістом звуку та музики загалом музикант вважається придатним до музичної практики. У книзі Рагхави Р. Менон "Звуки індійської музики: шлях до рагі" цьому аспекту присвячено розділ з однозначною назвою: "Свара або нічого". Тобто мається на увазі, що "... стиль, техніка, голос чи манера виконання, видатна продуктивність – все це знаходиться в межах можливостей виконавця навіть у тому випадку, коли він не в змозі пробудити свару у своїх звуках" [5, 57]. Але все це вважається за "нічого" у порівнянні з опануванням сварою. У європейській же практиці музикування, на яку спирається О. Мессіан, перше береться за основу, тоді як друге здебільшого ігнорується.

Відповідно, різного роду канони давньої музичної поетики вибудовувалися за принципом експлікації вищих законів руху і буття музичної матерії до нижчої, або ж фізичної площини, тоді як, знову ж таки, в європейській традиції все підпорядковується художньому принципу, при цьому без врахування істинності чи відносності створених у такий спосіб художніх образів.

Свого часу розвиток поліфонії в XV-XVI ст. привів європейську музику до максимально ускладненого звукопису – контрастної поліфонії, після чого нагальним став пошук іншої основи, яку в наступні століття визначив гомофонно-гармонічний стиль. Щось подібне, проте у значно ширших масштабах відбувається із сучасною музикою в контексті тотальної свободи у творенні художніх образів. І започатковане О. Мессіаном, його нездоланна тяга до феноменології буття, до пошуку відповідної "музичної мови, будови й теорії", до прагнення виразити "Божественну присутність" в музиці за чітко визначеними параметрами і критеріями щодо актуалізації відповідних засобів виразовості однозначно вказують напрям майбутнього й бажаного розвитку музичної культури. Це – духовна музична риторика, початки чого демонструє творчість видатного французького майстра.

Звичайно, не всі митці й мистецтвознавці поділятимуть необхідність такого плану перемін. Проте, зважаючи на вичерпаність інтенції, яка упродовж двох тисяч років живила Європейську культуру (маються на увазі принцип розповіді, покладений за основу художнього вираження образів світу, та пов'язаний з ним принцип пошуку новизни у засобах виразовості), на можливість сучасної музики виражати будь-якого плану й змісту художні образи, що також вказує на завершеність становлення, сподіваємося, принципи музикування, які О. Мессіан актуалізував, стануть основою для побудови Нової Музики Нової Культури в недалекому май-бутньому.

Зважмо й на те, що навіть видатний учень французького метра К. Штокгаузен, який відчув завершення становлення європейської музики і вказав на 1950-ті роки як на "час нуль" нової епохи нової культури (Stockhausen K. *Towards a cosmic music*. Longmead, Shaftsbury, Dorset, 1989), який декілька десятиліть переймався практикою обертонового співу й міг "видобувати" (гармонічно виспівувати) 28 обертонів [1, 133-134], не зрозумів передбачення свого учителя, за інерцією рухався по усталеній в авангардному плані лінії розвитку європейського музикування. В контексті зазначеного у нашій статті важко погодитися з міркуваннями К. Штокгаузена, висловлених в інтерв'ю журналу "Советская музыка" у 1990 р. та що може розглядатися як прогнозована ним програма розвитку майбутнього музичного мистецтва загалом: "... Важливо звільнити музику від функційного призначення: раніше писали музику для церкви, для свят, для концертів і т. п., і лише в XX ст. в Європі народилася єдина музика, музика загалом. Тільки тепер митець може творити для мистецтва, абсолютно вільно розвивати мистецтво творення. Він також вільний у своєму пошуку, як астроном, біолог і математик... Знаходити для кожного твору звучності, яких ще не було. Бо головна тема мистецтва в нашому столітті – винахід і відкриття" [12, 201]. Але така мета вже давно втратила свою актуальність у сучасній культурі. З іншого боку, що можна від-кривати у тій сфері, в якій фактично уже все відкрито?

Яскравою ілюстрацією до зазначеного є ідея М. Данилевського стосовно "виходження всього поля", тобто смислового поля певного культурного явища: "Прогрес, як ми сказали вище, полягає не в тому, щоб іти все в одному напрямку (у такому випадку він швидко б закінчився), а в тому, щоб виходити все поле, яке складає ниву історичної діяльності людства, у всіх напрямках" [2, 109]. Очевидно, смислове поле інтенції буття європейської музичної культури вже "виходжено". Нагальним постає пошук нового напрямку в розвитку музичного мистецтва та моделювання відповідної інтенції, що разом з тим передбачає й формування відповідного смислового поля.

Література

1. Голдмен Д. Целительные звуки / Джонатан Голдмен ; [перев. с англ.]. – М. : София, 2003. – 224 с.
2. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский ; [сост., послесл. и коммент. С. А. Вайгачева]. – М. : Книга, 1991. – 574 с. – (Историко-литературный архив).
3. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире Мессиа́на как знак "Божественного присутствия" / К. В. Зенкин // Век Мессиа́на : сборник статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. – М. : Московская консерватория, 2011. – С. 6-24.
4. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : Collegium ; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 228 с.
5. Менон Р. Звуки индийской музыки: Путь к раге / Рагхава Р. Менон ; [пер. с англ. и коммент. А.М. Дубянского]. – М. : Музыка, 1982. – 80 с., ил.
6. Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка / Оливье Мессиа́н ; [пер. с франц. и коммент. М.Чебуркиной ; науч. ред. Ю.Н.Холопова]. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шипалина, 1995. – 132 с.
7. Опанасюк О. П. До визначення інтенціонально-конотативних смислів / О. П. Опа-насюк // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник; зб. наук. праць. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 45-58.
8. Опанасюк О. П. Доба Мессіана лише тільки починається / О. П. Опанасюк // Українсь-ке музикознавство: наук.-метод. зб. – К. : НМАУ, 2015. – Вип. 41.
9. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-прес, 2013. – 447 с.
10. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретического и композиторского факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. – М. : КОМПОЗИТОР, 2006. – 632 с.
11. Цареградская Т. В. Мессиа́н и его "Трактат о ритме, цвете и орнитологии" / Т. В. Цареградская // Век Мессиа́на : сборник статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. – М. : Московская консерватория, 2011. – С. 154-160.
12. Штокхаузен К. Из интервью / Карлхайнц Штокхаузен // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2009. – С. 201-229.
13. Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вип. 40 / упоряд. М. Д. Копиця, ред. О. В. Торба, Б. М. Шабетнік. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – 268 с.

References

1. Goldmen, D. (2003). Healing sounds. Moscow: Sofija [in Russian].
2. Danilevskij, N. Ja. (1991). Russia and Europe. Moscow: Kniga [in Russian].
3. Zenkin, K. V. (2003). Word in music world of Messiana as sign of "Divine presence". Century of Messiana. Moscow: Moskovskaja konservatorija, 6-24 [in Russian].
4. Losev, A. F. (1994). The problem of art style. Kyiv: Collegium; Kievskaja Akademija Evrobiznesa [in Ukrainian].
5. Menon, Raghava R. (1982). Sounds of Indian music: A way to rage (A. M. Dubjanskogo. Trans.). Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Messian, Oliv'e. (1995). Technique of my music language. (M. Cheburkina. Trans.. Moscow: Greko-latinskij kabinet Ju. A. Shishalina [in Russian].
7. Opanasiuk, O. P. (2012). Regarding to the definition of intentional and connotation senses. Muzychne mystetstvo i kultura, 15, 45-58 [in Ukrainian].
8. Opanasiuk, O. P. (2015). Messian's era only begins. Ukrainske muzykoznavstvo. Kyiv: NMAU, 41 [in Ukrainian].
9. Opanasjuk, O. P. (2013). Intentionalism in space of culture: art criticism, cultural and philosophical aspects. Lviv : Liga-Pres [in Ukrainian].
10. Holopov, Ju. (2006). Music and theoretical systems. Moscow: Kompozitor [in Russian].
11. Caregradskaja, T. V. (2011). Messian and ego "The Treatise about rhythm, colour and ornithology". Century of Messiana. Moscow: Moskovskaja konservatorija, 154-160 [in Russian].
12. Shtokhauzen, Karlhajnc. (2009). From interview. Composers about modern composition. Collection of works. Moscow: Moskovskaja konservatorija, 201-229 [in Russian].
13. Ukrainian musicology. (2014). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].