

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású  
doktori iskola

OLIVIER MESSIAEN KÉSEI ALKOTÓI  
KORSZAKA

Borbély László

Témavezető: Wilhelm András

DLA doktori értekezés

2013

## Tartalomjegyzék

1.1. A kései korszak behatárolása. A <i>Saint François d'Assise</i> után	3
1.2. Stílusjegyek szerinti általános összegzés	
az életmű egyes korábbi műveinek tükrében	4
1.2.1. Külső tényezők	17
1.3. A választott időszak művei. Rövid bemutatásuk	22
2.1. A kései korszak stiláris jellemzői. Specifikus elemek a korszak műveiben	25
2.1.1. Az „ <i>hors tempo</i> ”	25
2.1.2. A forma módosulásai	25
2.1.3. Hangsor és akkord összefüggése	26
2.2. A művek általános vizsgálata adott paraméterek szerint	27
2.2.1. Program	28
2.2.2. A <i>Petites Esquisses d'oiseaux</i>	29
2.2.3. Két zenekari „miniatűr”	30
2.3. A korszak vizsgálata az <i>Éclairs sur l’Au-Delà...</i> elemzésének tükrében	31
3.1. A korszak egyes műveinek analízise	41
3.1.1. <i>Éclairs sur l’Au-Delà...</i> , No. 1.	42
3.1.2. <i>Éclairs sur l’Au-Delà...</i> , No. 2.	44
3.1.3. <i>Éclairs sur l’Au-Delà...</i> , No. 4.	46
3.2. Részletes formai analízisek	49
3.2.1. <i>Éclairs sur l’Au-Delà...</i> , No. 5.	49
3.2.2. <i>Éclairs sur l’Au-Delà...</i> , No. 6.	51
3.2.3. <i>Éclairs sur l’Au-Delà...</i> , No. 7.	52
3.2.4. <i>Éclairs sur l’Au-Delà...</i> , No. 11.	53
3.2.5. <i>La Ville d’En-Haut</i>	55
3.2.6. <i>Livre du Saint Sacrement</i> , No. 6.	58
3.2.7. <i>Livre du Saint Sacrement</i> , No. 9.	60
3.2.8. <i>Livre du Saint Sacrement</i> , No. 11.	62
3.2.9. <i>Pièce pour piano et quatuor à cordes</i>	70
3.2.10. <i>Concert à quatre</i> , No. 1.	74

3.2.11. <i>Concert à quatre</i> , No. 2.	76
4.1. Akkordstruktúra módosulások a kései korszakban	
„Hiperkonszonancia” és „idill”	76
4.1.1. „ <i>Ubiquité tonale</i> ”	78
4.1.2. Változások a <i>style oiseau</i> -ban	80
4.1.3. Szín és akkord kapcsolata	81
4.2. Külső inspirációs források (pl. gregorián, hindu ritmika, keresztény szimbólumok, stb.) a kései korszak műveiben	84
4.3. Mozart	92
4.4. A „ <i>variations perpétuelles</i> ”	93
5.1. A következetesség, mint vezérelv	95
5.2. A <i>Traité du rythme, de couleur, et d’ornithologie</i> és a <i>Technique de mon langage musical</i> a kései darabok tükrében	96
6. Messiaen az előadóművész szemével, különös tekintettel a szerző egyes zongoraműveire	97
7. Bibliográfia	102

## Bevezetés

Messiaen saját bevallása szerint is főművének tartott operája, *magnum opus*-a,<sup>1</sup> a *Saint François d'Assise* megírása után bejezettnek tekintette életművét s nem érezte indokoltnak újabb művek megírását. Rövid időn belül mégis a legváltozatosabb műfajokban kezdett komponálni (egyedül a vokális műfaj nincs képviselve köztük).

Figyelemreméltó, hogy a *késeinek* nevezett korszak önmagában is szerves egészként hat. Ez attól válik különösen érdekessé, hogy Messiaen lényegileg nem változtatott korábbi metódusain, elvein, tehát a korszakot nem egyfajta összegző magatartás vagy letisztultság jellemzi, mint azt hihetnénk, hanem az a makacs következetesség, amellyel a komponista akár evidensnek is tűnő jelenségeket próbált újra és újra megszerezni és kipróbálni. (Ennek gyümölcse az évtizedeken át készült, de soha be nem fejezett összegzés, a *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, melynek korszakalkotó jelentőségét az utolsó előtti fejezetben tárgyalom majd.) Bár az ötvenes évek elején néhány évig az úgynevezett darmstadti iskola törekvéseivel rokon technikai megoldásokkal élt, sőt indításokat adott az ifjabb generációnak (Boulez, Stockhausen), hamarosan visszatért a már az első érett művében (*Le banquet céleste*) is fellelhető egyéni zenei nyelvéhez.<sup>2</sup>

Az utóbbi tíz évben rendszeresen foglalkoztam Messiaen darabjaival, az igazán nagy felfedezést mégis a kései darabokkal való találkozás jelentette. Talán pontosan azért, mert a szerző érdemben nem változtatott a korábbi művekben alkalmazott eszközrendszerén. És bár ez elsőre megkötésnek, korlátozásnak tűnhet, akár önismétlésnek is, mégsem nevezném annak. Messiaen évtizedek során fegyelmezetten megalkotott és csiszolt eszköztára inkább egy olyan lehetőség-gyűjtemény, amelynek bármelyik komponense feltűnhet bármely pillanatban. Mozdulatlan állapotnak tekinthető, mely a pillanat törtrésze alatt képes megváltozni, új alakot felvenni, új összefüggéseket kialakítani, pontosan azért, mert azonos alkotóelemekből áll. Ennek értelmében egy adott műben a máshonnan már ismerős egyes elemek megjelenésének időpontja (pillanatnyi aktualitásuk, érvényességük) válik fontossá és formaalkotóvá, sokkal inkább, mint egyediségük, váratlanságuk, „újdonságuk”.

<sup>1</sup> Christopher Dingle: *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 195.

<sup>2</sup> Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy bizonyos alkotóelemek ne tűnnének fel újra és újra a későbbi művekben is.

Messiaen egységessé formált eszközrendszerének tudatos használatát, fontosságát mi sem bizonyítja jobban, mint 1944-es *Technique de mon langage musical*-ja, mely (a *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*-hoz képest ugyan részben kibontatlanul hagyva) felsorolásszerűen a szerző csaknem összes sajátos módszerét tartalmazza már.<sup>3</sup> A kivételesen gazdag *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*-ban olvasható elméleti írásokból, elemzésekből pedig még inkább kiderül, hogy Messiaen számára kizárólag egy út volt a járható: az, amelyen következetesen haladt egész élete során és amelyről soha nem tért le. Ebből a meggyőződéséből semmilyen más elv nem mozdíthatta ki.

Ugyanakkor a kései darabokban Messiaen – annak ellenére, hogy ugyanazon elvek szerint komponál, mint korábbi műveiben – jóval merészebb a formai újítások és tömörebb a fogalmazás terén. Szembeötlő azonban, hogy a formaszervezet mindig elsődlegesen fontos alkotórésze Messiaen műveinek, melynek oka elsősorban zeneszerzői módszereinek és a zenéjére ható jelenségeknek tudatos és következetes használatában keresendő. Dolgozatom egyik legfőbb törekvése éppen az, hogy a kései művek analízise révén a korábbiak is jobban áttekinthetőek legyenek. Miután az alapvető inspirációs források és egyéb külsődleges, zenén kívüli impulzusok a kései korszakban változatlanul lényegesek maradnak (mint például a kései korszak főművében, az *Éclairs sur l'Au-Delà...*-ban a jeruzsálemi madárvilág, vagy a *Jelenések könyvé*n alapuló asszociációs rendszer), az elemzések ezekből a hasonlóságokból indulnak majd ki. Különösen fontosnak tartom megjegyezni, hogy Messiaen a kései alkotóperiódus műveiben zenei nyelvét a már addig bejáratott technikákat minél szokatlanabb környezetbe helyezve frissíti fel, ahogy erre Christopher Dingle is rámutat.<sup>4</sup>

A dolgozat jelentős részét képezi a kései periódus egyes műveinek részletes analízise. Elemzéseim szempontjai a szerző saját analíziseiben is követett fontossági sorrendet követik. Így legelsősorban az idő (és annak változásai), a ritmus, a Messiaen által előnyben részesített különböző metrikai rendszerek (görög versmértékek, indiai ritmusképletek), a súlyrend, a gregorián stílusban és a madárdalban gyökerező kompozíciós elvek (dallamalkotás, dallamformulák, lineáris gondolkodás) figyelembevételével elemzem a választott műveket, tételket. Kitérek

<sup>3</sup> Előbbiből lényegileg három jellemző technika marad ki (az életművön belüli első megjelenések sorrendjében): a *permutations symétriques* (szimmetrikus permutációk), *langage communicable* (hangzó betűkód) és az *hors tempo* (tempón kívül).

<sup>4</sup> Christopher Dingle: *Messiaen's Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013, 201.

Messiaen sajátos zeneszerzési technikáinak vizsgálatára is, így például a Stravinsky *Le Sacre du printemps*-ja által ihletett ritmikus személyiségek (*personnages rythmiques*), a ritmikai kánonok (*canon rythmique*), a nem megfordítható ritmusképletek (*rythmes non rétrogradables*), különféle szimmetrikus ritmusok használatára. Emelett bizonyos megkülönböztetett fontosságú akkordok (*accords spéciaux*) szerepének vizsgálatára, a hangszerelés sajátosságai miatt fellépő esetleges változásokra, valamint a korlátozott transzponálhatóságú moduszok (*modes à transpositions limités*) szimbolikus jelentőségére.<sup>5</sup> Nem mellékesen a külső tényezőkre (a madárdal, számszimbolika, teológiai párhuzamok), amelyek nem csupán a kései korszakot, hanem Olivier Messiaen egész életművét átszövik.

### 1.1. A korszak behatárolása

Fel kell tennünk a kérdést: lehetséges-e egyáltalán összegzésről beszélni a messiaen-i életművön belül? Hiszen ő valójában mindig összegez.<sup>6</sup> Kompozíciói születésében természetesen mindig hangsúlyos szerepe van az aktuális művet megelőző alkotásokban már megtalált módszereknek. Egy szimbólumokban gazdag rendszer az, amelyet – akár komponál, akár elemez – rávetít az adott műre. Elég akár részletes műismertetéseire gondolnunk a kották elején, vagy a *Technique de mon langage musical*-ban és a *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*-ban olvasható részletes analíziseire – elsősorban a *Sacre* elemzésére.

Ahhoz, hogy kései korszakról beszéljünk, meg kell vizsgálni azt is, hogy beszélhetünk-e egyáltalán korszakokról az életművön belül, s ha igen, melyek azok? Mennyiben nevezhetjük (vagy sem) fejlődésnek a messiaen-i életmű egymást követő darabjainak kronológiáját? Messiaen kései művei ugyan nem mutatnak jelentős módosulást a korábbiakhoz képest, mégis, meg kell vizsgálnunk kompozíciós módszereit annak fényében is, hogy azok teljesen változatlanok maradnak, vagy némi módosulást mutatnak, illetve azt, hogy van-e olyan technika, melynek

<sup>5</sup> Az általa használt korlátozott transzponálhatóságú moduszokban ilyen szimbolikának tekinthetők például azok specifikus, – a Messiaen színhallása által előidézett – hangsoroként és hangzatonként változó színei, aminek következtében az egyes hangsorok szubsztanciális szerepet kapnak.

<sup>6</sup> A szerző ezen szándékát ugyan a maga rendszerességében csak a korai *Technique de mon langage musical*-tól kezdve számíthatjuk, mégis, már egész korai darabjaiban is szigorú alapokon nyugvó kompozíciós gondolkodás figyelhető meg. Messiaen éppen ezért minden egyes megnyilvánulásával összegez, hiszen stílusa nem egy hosszú fejlődés gyümölcse, hanem az őt fiatalon megragadó elemi erejű hatások által bekövetkezett egyértelmű és mélyreható változás.

használatát a szerző a kései művekben esetleg mellőzi? Érdekesnek tartom továbbá megfigyelni azt is, melyek azok az elemek, illetve ihlető források, melyek esetenként több alkalommal is feltűnnek a választott időszak darabjaiban.

E vizsgálat feltétele természetesen e művek részletes áttekintése. E dolgozat nem vállalkozhat valamennyi ismert mű és kompozíciós technika bemutatására, ám mivel számtalan kitűnő tanulmány és értekezés született már a szerző műveiről, ettől el is tekintünk, jóllehet a munka merit e tanulmányokból, s az itt nem tárgyalt művek elemzésére is támaszkodik.

A dolgozatban Messiaen gazdagon dokumentált életpályáját sem tárgyalom, részint a csaknem kimerítő feldolgozottság, részint a primer források elérhetlensége miatt. Legfeljebb egy-egy, a művek értelmezése szempontjából megkerülhetetlen eseményt, műrészletet említek. A legfontosabb dokumentum, mely a szerző szándékait elsősorban tükrözi (bár ez is töredékesen maradt ránk), a *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*,<sup>7</sup> ez a munka minden további Messiaen-kutatás megkerülhetetlen forrása.

## 1. 2. Stílusjegyek szerinti általános összegzés

„ – Kicsoda ön, Messiaen úr?  
 – Zenész – ez a foglalkozásom. Ritmikus – ez a specialitásom.  
 Ornitológus – ez meg a szenvedélyem...”<sup>8</sup>

Ha Messiaen kompozíciós módszereiről beszélünk, szükségtelen, hogy azokat bármifajta fontossági sorrendben tárgyaljuk, ezek ugyanis egy szétbonthatatlan egésznek alkotnak. Ha nem mindegyik elem szerepel is számszerűen egyforma gyakorisággal az életműben, minden, a Messiaen zenéjében előforduló sajátos anyag és technika szorosan összefügg a hangok által számára egyértelműen előhívott, meghatározott színekkel. Ezért bármely komponens, mely a zeneszerző bármelyik művében megjelenik, a megjelenések tényleges számától függetlenül válik fontossá a megjelenése pillanatában, még ha az adott előfordulás egy ideálisan következetes logikát feltételezve tökéletesen inkonzekvensnek volna is tekinthető.

<sup>7</sup> A *Traité*-t, melyet Messiaen jegyzetei alapján adtak közre, szövegkritikai vizsgálatnak eddig nem vetette alá senki.

<sup>8</sup> Bernard Gavoty: „Who are You, Olivier Messiaen?” *Tempo New Series*, No.58 (Summer 1961), 33-36.

Annak ellenére, hogy mindazon elemek, melyek Messiaen műveit át- meg átszövik, az elemzés tanúsága szerint alapjában egyaránt fontosak, Messiaen az 1944-es *Technique de mon langage musical*-ban mégis csak hármat nevez meg „újításai” közül, melyek véleménye szerint döntő szerepet játszanak a számára különösen fontos *le charme des impossibilités* [a lehetetlenségek bája] létrejöttében.<sup>9</sup> A kései, sokkal bővebb és Messiaen zeneszerzői technikájának a *Technique*-hez képest lényegesen megváltozott zeneszerzői módszereit összefoglaló *Traité*-ben több más, a szerző munkásságára jellemző elv és komponálásmód leírása megtalálható (az első értekezés megírását követő művek zeneszerzői tapasztalatai nyomán), kiindulásként mégis e három, számára kezdetben fontos alkotóelemet érdemes áttekintenünk.

E három jellegzetes alkotóelem a hét korlátozott transzponálhatóságú modusz (*modes à transpositions limités*), a nem megfordítható ritmusképletek (*rythmes non retrogradables*) és a szimmetrikus permutációk (*permutations symétriques*) használata. Mindhárom technika Messiaen zenéjének elválaszthatatlan része.

„Mindig számoltam azzal, hogy egy technikai eljárás lényegénél fogva annál hatékonyabb, minél több áthatolhatatlannak tűnő akadályt támaszt eleinte. Éppen így van ez az én három lényeges újítással: a korlátozottan transzponálható moduszokkal, a nem-megfordítható ritmusokkal, a szimmetrikus permutációkkal.”<sup>10</sup>

Érdekes módon Messiaen-t ugyanaz érdekli a nem megfordítható ritmusképletekben, ami a korlátozott transzponálhatóságú moduszokban; nevezetesen az, hogy mindkettő véges, és önmagába fordul vissza (a ritmus visszafelé olvasva is ugyanaz, a moduszok pedig bizonyos idő elteltével önmagukat ismétlik). Ugyanakkor elmondható, hogy mind a nem megfordítható ritmusok – melyeket Messiaen tökéletesen nyitott ritmusoknak [absolument fermé] nevez<sup>11</sup> – mind a korlátozott transzponálhatóságú moduszok használatával Messiaen, paradox módon, éppen azok szimmetrikussága általi kötöttsége révén tesz szert kifejezésének szabadságára.<sup>12</sup> Ennek – mint később látni fogjuk – csak egyik hozadéka az, hogy használatukkal Messiaen „felmenti” zenéjét (és saját magát) a hagyományos dallami-

<sup>9</sup> Olivier Messiaen: *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1966, 8.

<sup>10</sup> Olivier Messiaen: *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond, 50.

<sup>11</sup> Olivier Messiaen: *Conférence de Bruxelles*. Paris: Alphonse Leduc, 1960, 4.

<sup>12</sup> Christopher Dingle: *The life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 16.



és harmóniai elvárások, mechanizmusok alól. E szinte katalogizálható elemek, illetve jellegzetes színkombinációik (és egyben karakterük) használatával ugyanis Messiaen kizárólag arra az akkordra szorítkozik, amelyet az adott pillanatban egybevágónak talál azzal a színkombinációval, melyet színhallása hív elő – nem kötik semmiféle tradicionális elvárások. Még érdekesebb, hogy Messiaen kategorikusan különválasztja az általa használt korlátozott transzponálhatóságú moduszokat a diatonikus zene hangsoraitól is. Könyvében külön kitér arra, hogy a moduszok mögött nem áll egy olyan rendszer, mint a szériáknál. Az általa használt korlátozott transzponálhatóságú moduszok jelentősége elsősorban abban rejlik, hogy azok – Messiaen szavaival „zárt ajtó”-t, vagy „zárt áramkört” alkotva – előre meghatározott színkombinációkat, harmóniákat rejtenek,<sup>13</sup> átnyúlva az egyes műveken; számára ezek, természetesen csak életművének univerzumában, egyetemes érvényűek. Messiaen zenei nyelvezetének áttekintésekor tehát a legfontosabb, amit minden egyes mű vizsgálatánál figyelembe kell vennünk, hogy

„... [Messiaen] zenei nyelve a korlátozott transzponálhatóságú moduszok használatán alapul, mivel minden egyes hangsor (modusz) hangzatok egész láncolatát hozza létre.”<sup>14</sup>

Ettől kissé eltér Roger Nichols véleménye, aki szerint Messiaen kitarat a harmóniák elsődlegessége mellett, tekintve, hogy a zenei színek is ezekben manifesztálódnak. Messiaen Nichols szerint csak ezek definiálása után foglalja táblázatba hangsorait.<sup>15</sup> Egyértelműnek látszik, hogy a két vélemény egyáltalán nem zárja ki egymást, ugyanis Messiaen zenéjében egyik alkotóelem sem működik a másik nélkül. Nichols véleményét támasztják alá a szerző szavai is:

Az általam használt hangsoroknak inkább harmonikus, mint melodikus fontossága van.<sup>16</sup>

Mint azt látni fogjuk, Messiaen hangrendszerének legfőbb tartópillérei tehát a hangokat egy bizonyos rendszerbe ágyazó korlátozott transzponálhatóságú moduszok. Az ő számára a korlátozott transzponálhatóságú moduszok használatának

<sup>13</sup> Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie. Tome VII*. Paris: Alphonse Leduc, 2002, 51.

<sup>14</sup> Pierre Reverdy: *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1978, 10

<sup>15</sup> Roger Nichols: *Messiaen*. Oxford: Oxford University Press, 1975, 10.

<sup>16</sup> Antione Goléa: *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: René Julliard, 1960, 29. Ez csak látszólag mond ellent annak a ténynek, hogy Messiaen lineáris dallamvezetéseiben is a korlátozott transzponálhatóságú moduszokat veszi alapul.

egyik legfőbb hozadéka az, hogy úgy keletkezhetnek belőlük tonális (dúr illetve moll) hangzatok, hogy közben felszabadulnak a diatonikus gondolkodás rendszere alól.<sup>17</sup> Ez ugyanakkor mégsem jelenti azt, hogy a diatonikus rendszer harmóniai ne jelennének meg a Messiaen-zenében. Megjelenésük pontszerű, az akkordok minősége sokkal inkább az egyes moduszok szabályszerűségének, mint az egymással való kölcsönhatásuknak köszönhető. A *Technique de mon langage musical* nyolcadik fejezetét az „Elsőbbséget a dallamnak!” felkiáltással kezdi ugyan, és kifejti, hogy minden elemzésnek a melódiát kell legelsősorban vizsgálnia, sőt, a ritmus is a dallamvonalhoz idomul, mindezek után ezért oly meglepő, hogy a *Traité* első kötetében külön fejezet foglalkozik éppen a ritmus primátusával (*Primauté du rythme*). Ugyanitt a dallamot már a korábbiaknál lényegesen árnyaltabban, a ritmus jelenlétének függvényeként értelmezi. Az életmű ismeretének birtokában persze aligha véletlen, hogy Messiaen saját zeneszerzői alkatát elsősorban *ritmikusnak* tartja.<sup>18</sup>

„A ritmust a zene elsődleges és talán lényegi elemének tekintem; úgy gondolom, hogy valóban a dallam és a harmónia előtt létezett, s úgy tűnik számomra, hogy a ritmus iránt érzett elsődleges vonzódásom jelenti belépőmet a kortárs zenébe.”<sup>19</sup>

A nem megfordítható ritmusokról mondja a szerző:

„Zenéimben megtalálhatók a „nem megfordítható” ritmusok. (...) Már hosszú ideje használnak szimmetrikus motívumokat a díszítőművészetekben (építészet, szönyegszövés, üvegfestészet, kertészet) egy szabad formájú centrum körüli elrendezésben. Ez az elrendezés fedezhető fel a fálevelek erezetén, a pillangók szárnyán, az emberi arcon és testen, valamint az ősi varázslási formulákban is. A nem megfordítható ritmus ugyanezt teszi...”<sup>20</sup>

A nem megfordítható ritmusképleteket legalább két eltérő hosszúságú érték alkotja, olyan módon, hogy egy középső, centrális, előre meghatározatlan (szabad) értéket a

<sup>17</sup> Christopher Dingle: *Messiaen's Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013, 15.

<sup>18</sup> És mint majd később látjuk, ebben látja legfőbb rokonságát Mozarttal is, a számára legnagyobb „ritmikus”-sal. Mozarté mellett számára Debussy és Stravinsky ritmikája a legfontosabb.

<sup>19</sup> Olivier Messiaen: *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris: Pierre Belfond, 1986, 71.

<sup>20</sup> Olivier Messiaen: *Conférence de Bruxelles*. Paris: Alphonse Leduc, 1960, 4.

ritmikus cella két végén egy-egy azonos hosszúságú érték zár közre. Így tökéletesen zárt ritmust kapunk.<sup>21</sup>

The image shows a musical score for a piano piece. It features three staves: a grand staff (MAN. GPR) and a separate PED. (Pedal) staff. The tempo is marked 'Lent'. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The grand staff contains a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The pedal staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'legato' and 'f' (forte). There are also some performance markings like 'A' and 'f' with arrows.

1. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement - No. 1.*

Véleményem szerint a szerző ritmikájában kulcsszerepe van a ritmikus cellák folytonos változásának (növekedésének–csökkentésének). Messiaen számára a ritmus mindig legelsősorban mennyiségi és időbeli változást jelent. Ez Messiaen darabjaiban azáltal válik szembetűnő minőségi változássá, hogy a ritmika változása egyértelműen befolyásolja a mű alapvető arányait és struktúráját. Megfigyelhető, hogy az egymás mellé rendelt dallami és akkordikus elemek épp a ritmus módosulásai révén nyerik el végső formájukat és szabadságukat. Kimondható tehát, hogy a ritmusértékek mennyiségi változása a legfőbb struktúraszervező elem a szerző műveiben. Ez leglátványosabban a *Quatuor pour la fin du Temps* hatodik (*Danse de la fureur pour les sept trompettes*) tételében jelenik meg először.

The image shows a musical score for a piano piece. It features a grand staff with two staves. The tempo is marked 'Décidé, vigoureux, grantique, un peu vif (♩ = 176 env.)'. The dynamics include 'PIANO' and 'ff (non legato, martelé)'. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

2. kottapélda: *Quatuor pour la fin du Temps - Danse de la fureur pour les sept trompettes*

<sup>21</sup> A nem megfordítható ritmusokkal szoros kapcsolatban állnak a hindu ritmusok is (Sharngadeva deci-tála rendszere), melyeket a szerző sajátos szimmetriájuk és zártságuk miatt alkalmaz olyan gyakran.

Ez a „megszerkesztett szabálytalanság” különösen nehéz feladatot ró műveinek mindenkori előadóira. Nyilatkozataiban ugyan Messiaen egyáltalán nem tekinti magát az aleatória hívének, gondolkodásmódjának számos eleme mégis mély rokonságot mutat a véletlen eljárásokkal. Messiaen saját ritmikai nyelvezetét a következőképpen foglalja össze:

„Ritmikai nyelvezetem a következő elemekből áll: az értékek szabálytalan számokban történő elosztása, az egyenlő időértékek mellőzése, a prímszámok szeretete, a meg nem fordítható ritmusok jelenléte és a ritmikus személyiségek cselekvései.”<sup>22</sup>

A Stravinsky *Le Sacre du Printemps*-jára visszavezethető „ritmikus személyiségek” Messiaen ritmikai rendszerének legfontosabb alkotóelemei. A ritmikai személyiségek rendszerében legalább három típus létezik; az egyik érték, amelyik növekszik, a másik, amelyik csökken, illetve harmadikként az, amelyik mozdulatlan. E három kölcsönhatása alkotja meg a ritmikai személyiségek rendszerét, melyre Messiaen legelőször a *Turangalila-symphonie* kapcsán hívja fel a figyelmet. Bizonyosnak tűnik, hogy a szerzőt a nem megfordítható ritmusokban is a statikus és dinamikus értékek kölcsönhatása érdekli.

A ritmus- és hangkészletbeli végességet horizontális kiterjedésben a meg nem fordítható ritmus, vertikális kiterjedését tekintve pedig a korlátozott transzponálhatóságú moduszok sora jelöli.<sup>23</sup> Ez azt jelenti, hogy mind vízszintes, mind függőleges kiterjedésben eleve meghatározott számú lehetőség adott. A legelőször a *Chronochromie*-ban felhasznált szimmetrikus permutációk, „mágikus erejük”,<sup>24</sup> „matematikai képtelenségük”, variációik *végessége* folytán válnak fontossá a szerző egyes műveiben.

Messiaen ritmikai nyelvezetének jellegzetes elemei az ametrikus ritmusok, melyek pulzációja képes a metrikus rendet felülírni. Ilyen ritmusok az olyan zeneszerzői eljárások folytán jönnek létre, mint például az úgynevezett *agrandissement asymétrique*, azaz az aszimmetrikus növelés. Ez jól látható például a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* tizennyolcadik tételének kezdetekor és végén.

<sup>22</sup> Olivier Messiaen: *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond, 1986, 85

<sup>23</sup> Olivier Messiaen: *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1966, 8.

<sup>24</sup> Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Tome III*. Paris: Alphonse Leduc, 1996, 7.

Messiaen ritmikai rendszerének ametrikusságát a hozzáadott (additív) ritmusértékek, a nem megfordítható ritmusképletek, egyes görög versritmusok, valamint klasszikus indiai ritmusok alkotják. Az általa *ritmikus neumáknak* (*neumes rythmiques*) nevezett, a gregorián zene dallami formuláival nagymértékben egybevágó (de azokat ritmusértékeként értelmező) modellek a szerző gondolkodását alapvetően meghatározzák.

Az előszeretettel használt ritmikus kánonok (*canon rythmique*), a ritmikus személyiségek (*personnages rythmiques*), a szimmetrikus permutációk különböző fajtái (*permutations symétriques*), a prímszámok (*nombres premiers*) hanghosszként való gyakori használata, egyéb irracionális értékek (*valeurs irrationnelles*) mind ritmikus nyelvezetének fontos alkotóelemei közé tartoznak.<sup>25</sup> Sajátos módon Messiaen számára még a gregorián dallamok is többek között ametrikusságuk miatt válnak fontossá.<sup>26</sup> Mindezek után érthető, hogy a szerző az egyenlő értékek száműzésének igényéről beszél:

„Egy rövid időérték, amely bármilyen ritmusértékhez csatlakozik, légyen az hang, vagy szünet, vagy az a pont, amely meghosszabbítja a tartamot. Ennek az eljárásnak a megfelelője megvan már Debussy zenéjében, amennyiben disszonánsá alakít egy klasszikus domináns-szeptimet azzal hogy beléje foglal egy hozzáadott szextet [*sixte ajoutée*] vagy egy bővített kvartot,”<sup>27</sup>

Másutt a leghosszabb és legrövidebb értékek használatával az emberi érzékelés határait kutatja, ahogy ezt a *Livre d'Orgue* utolsó tételének (*Soixante-quatre durées*) hatvannégy különböző hangidőtartama is példázza. A hangindítások appercipiálhatatlansága itt különösen bonyolult feladatot ad előadónak, hallgatónak egyaránt. Ráadásul – ahogy az a *Mode de valeurs et d'intensités*-ben látható – az egyes hangindítások minősége is folyamatosan változhat:

<sup>25</sup> Messiaen ritmikai invencióinak első komoly gyűjteménye a *La Nativité du Seigneur* korai orgonaciklus.

<sup>26</sup> És amint azt majd a későbbiekben látni fogjuk, a madárdal használata is ugyanezt a célt szolgálja.

<sup>27</sup> Antoine Goléa: *Rencontres avec Messiaen*. Paris: René Julliard, 1960, 65.

3. kottapélda: *A Mode de valeurs et d'intensités* moduszai

A szerző sajátos ritmikai nyelvezetét egyfajta ritmikai szimbolika is jellemzi. Messiaen ilyen ritmusai inkább tekinthetők több, jellemző ritmus összeadódásából létrejövő ritmikai formuláknak, mint egyszerű, egytagú ritmusoknak. Emiatt gyakran egész frázisok épülnek bizonyos meghatározott ritmusokból, amelyek – ahogy ezt a kései művekből vett konkrét példáinkon is látni fogjuk – így egyfelől programot kapnak, másfelől a formai módosulásokat is irányítják. Most csak egyetlen példát említve: a *Livre du Saint Sacrement* több tételében is megfigyelhető az a dupla, sóhajszerű motívummal kezdődő formula, mely már több, korábbi darabban is megtalálható volt.

Très lent

4. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement* – No. 11.

(linéacourbârasa)  
Modéré, caressant

*p* *expressif*

Un peu lent

*pp*

5. kottapélda: *Cantéyodjayâ*

Lent

*mf* *legato*

*p*

*dim*

*P* *louré*

*pp*

*pp*

6. kottapélda: *Messe de la Pentecôte – Communion*

Un peu lent (♩ = 69)

Frère  
Léon

*f*

*f*

*f*

*f*

8 J'ai peur, j'ai peur, 8 j'ai peur sur la rou - - 8 te.

Cordes soli

Bois soli

Cordes soli

*mf*

*p*

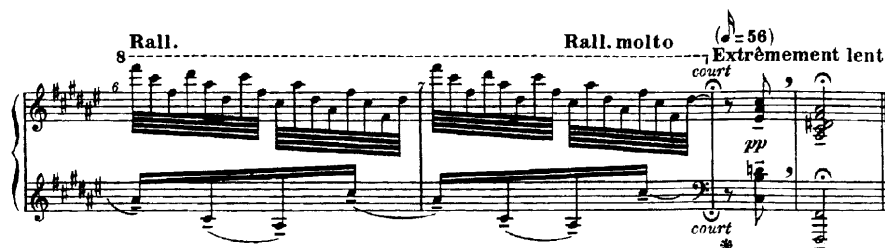
*mf*

7. kottapélda: *Saint François d'Assise – „J'ai peur...”*

Ezekben az esetekben Messiaen szinte túllép a moduszok által emelt korlátokon, mivel ritmus és akkord elválaszthatatlan kapcsolatba kerül.<sup>28</sup> Ugyanez

<sup>28</sup> Hasonlót látunk a *Chronochromie* idő-akkord viszonyában is. Sőt, már a *Quatuor pour la fin du Temps* első, *Liturgie de cristal* tételében is megfigyelhető, hogy az időtartamok és a hangmagasságok sora divergál. A két módusz egybeesése csak véletlenszerű lehet. Ha belegondolunk, a *Saint François d'Assise* egyik nagy újításának, az úgy nevezett *langage communicable*-nak (hangzó betűkód) is végül

figyelhető meg az akkordok használatakor a tradicionális funkciós rend hiányában is felbukkanó funkció- emlékekben. Ennek egyik legjellemzőbb példája a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* tizenötödik tételének (*Le Baiser de l'Enfant-Jésus*) zárása, melyben ugyan a mű alapjául szolgáló második modusz dönt a hangkészletről, mégis, az akkordok egyértelmű domináns-tonika relációt mutatnak.



8. kottapélda: *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* – No.15

Tekintve, hogy Messiaen a zenében a ritmust tartja a legfontosabbnak (és a dallamok létét is a ritmus függvényének tekinti), érthető, hogy dallamvilágára azért hatott elsősorban a madárdal és a gregorián, mivel mindkét minta autonóm és ametrikus ritmusokban mozog. Érdekes, hogy e két dallami forrás rendszerint egymást erősíti és befolyásolja, ahogy ez számos műben megfigyelhető. Ezt láthatjuk a *Quatuor pour la fin du Temps* első stilizált madárdala esetében (*egy fülemüle, vagy egy rigó éneke*), ahol egyértelmű a rokonság a gregorián dallamok és az egyes felhasznált madárdalok között. Példánkon jól látszik, hogy először tizenhatodikban, másodsorban lassabb értékekben mozog ugyanaz a dallam. Első esetben stilizált madárdalt, másodsorban – ahogy maga a szerző nevezi az előszóban – kvázi-gregorián dallamot (*Mélodie quasi plain-chantesque*) hallunk:

**Presque vif, joyeux**

VIOLON

VIOLONCELLE

hasonló célja van; a különböző zenei rétegek olyan módon történő egymáshelyezése, mely nem sérti az egyes szintek önállóságát.



Presque lent, impalpable, lointain

von

9. kottapélda: *Quatuor pour la fin du Temps - Vocalise*

A madárdal és a gregorián dallamok gyakran szétbonthatatlan egységbe forrnak össze, vagy más, kívülről érkező forrást módosítanak.<sup>29</sup> Mindkettő olyan hangsúlyos szerepet kap, hogy egyúttal formaalkotó tényezővé is válik.<sup>30</sup> E két forrás sokszor annyira egybefonódik, hogy együttesük az elkészült műben már egészen új stiláris, dallami és ritmikai minőséget hoz létre.<sup>31</sup> Olykor meg sem mondható egyértelműen, hogy egy lelassított madárdal, vagy egy stilizált gregorián dallam szólal-e meg. E két elem szoros összekapcsolódását támasztja alá Messiaen megfogalmazása is:

„A neumák ahhoz hasonló dallamformulák, amit a harmóniával foglalkozó irodalom díszítésnek, előkének, átvezető hangnak hív, de használatuk sokkal kötetlenebb. A madarak énekében is megtaláljuk őket: a kerti poszáta, a barátposzáta, az énekes rigó, a mezei pacsirta, a vörösbecs neumákat énekel...”<sup>32</sup>

A gregorián dallamok és a madárdalok szimbolikus jelentősége pedig legalább annyira fontos, mint formaalkotó potenciáljuk (*guru*). A fentiekből is következik, hogy elemzéseinkben mindenképpen egységükben kell majd vizsgálnunk e két,

<sup>29</sup> Lásd: A *Quatre Études de Rythme* etüdciklusból az első darabot (*Île de Feu I*), annak kódáját, ahol a hindu „játi” szabályai szerint történő vonalvezetés a jobbkézben akár stilizált madárdalként is tekinthető.

<sup>30</sup> Ez jellemzi az *Un vitrail et des oiseaux* és a *Pièce pour Piano et quatuor à cordes Fauvettes de jardin*-szakaszait, a gregorián idézeteket a *Livre du Saint Sacrement*-ban. A madárdal önmagában is képes egy-egy formarész megtartására: ez figyelhető meg a *Messe de la Pentecôte* ötödik (*Sortie*) és a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* tizennegyedik (*Regard des Anges*) tételében.

<sup>31</sup> Anyagok egész különleges finomságú folyama jön így létre az ötvenes évektől kezdve a szerző több művében is; a *Messe de la Pentecôte* jellegzetes monódikus dallama a korábbi *Cantéyodjayá*-ból származik, az 1951-es *Le Merle noir* pedig több elemet is a *Cantéyodjayá*-ból vesz át.

<sup>32</sup> Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome IV*. Paris: Alphonse Leduc, 1997, 7-8.

szinte mindenütt jelenvaló elemet.<sup>33</sup> A Messiaen által felhasznált különböző elemek azonban igen sokféle módon kapcsolódhatnak össze. Ez figyelhető meg annak az egyetlen hangot ismételtető formulának esetében is, amely ugyanazt a stilizált madárdalt rejt a *Méditations* nyolcadik tételének zárásakor hallható madár (citromsármány, [bruant jaune]) énekében, mint a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* utolsó tételének (*Regard de l'Église d'Amour*) repetált Fisz-dúr akkordjaiban, vagy a *Livre du Saint Sacrement* utolsó tételét záró hét, megismételt akkord sorozatában.

10. kottapélda: *Méditations sur le Mystère de la Saint Trinité* – No. 8.

11. kottapélda: *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* – No. 20.

<sup>33</sup> A gregorián dallamok gyakori használata fontos gyakorlati vonatkozást is rejt: a párizsi *Église de Saint Trinité*-ben eltöltött évtizedek liturgikus szolgálatai megmagyarázzák ezek konstans használatát. A madárdal gyűjtését – melyet a szerző egyébként Bartók népdalgyűjtésével érez hasonlóknak – tudatosan a negyvenes években kezdi el (leelőször csak az 1941-es *Quatuor pour la fin du Temps*-ban jelenik meg tudatosan a madárdal), rendszerezésüket pedig nagyjából tíz évvel később.

12. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement – No. 18.*

Messiaen számára a ritmus egyfelől a „mozgás rendje”, másfelől csak az olyan zene ritmikus, mely nem veszi számításba az ismétlést és az egyenletes tagolást, továbbá olyan természeti mozgások inspirálják, melyek különböző időtartamúak és szabadok, annak ellenére, hogy sajátos belső periodicitással rendelkeznek. Nem véletlen, hogy Messiaen a *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*-ban a tenger hullámzását tekinti az „igazi” ritmus legfőbb mintájának.<sup>34</sup> Messiaen számtalanszor hivatkozik a természet törvényszerűségeire. A természet iránti erős vonzalmáról így beszél:

„... a zene az idő része, az idő egy töredéke, ahogy a saját életünkben és a természetben is, [mely] kifogyhatatlan kincsesára hangoknak és színeknek, formáknak és ritmusoknak, a tökéletes fejlődésnek és a folyamatos variációknak, ezért a természet a legfontosabb forrás.”<sup>35</sup>

A különféle időtartamokból álló természeti mozgások között a tenger hullámzása mellett az ember járásának szabálytalansága, többé-kevésbé elkerült botlásai azok, melyek Messiaen számára alapvető példát jelentenek a zenéjében használt ritmusokban. Ezzel helyezi szembe a szabadságot szerinte tökéletesen nélkülöző katonaindulót, illetve Bach és Prokofjev zenéjét:

<sup>34</sup> Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie. Tome I.* Paris: Alphonse Leduc, 1994, 39.

<sup>35</sup> Olivier Messiaen: *Conférence de Bruxelles.* Paris: Alphonse Leduc, 1960, 6.

„Igen, egy Bach-versenymű vagy egy Prokofjev szimfonikus költemény a zenebarátok számára ritmikusan tűnik, pontosan azért, mert nincs bennük ritmus (...): ezekben a művekben azonos hosszúságú rövid hangok megszakítatlan sorozatát halljuk, ami a hallgatóból a teljes meglepedettség érzetét váltja ki; összhangban van a hallgató pulzusával, lélegzetével, vagy szívverésével.”<sup>36</sup>

### 1.2.1. Külső tényezők

Messiaen zenéjében különösen fontos szerepet kapnak a különféle szimbólumok, illetve külső – a zenén kívülről vett – asszociációk. E források rendre módosítják az adott mű strukturális rendjét. Az úgynevezett *langage communicable*-t, egyfajta hangzó betűkódot a szerző először a *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* orgonaciklusban használja, egyértelműen szimbolikus tartalommal.<sup>37</sup> E technika sok tekintetben hasonló Messiaen-nak az 1950-es évektől használt experimentális eljárásaihoz. Tekintethető egyfajta „szériának”, azzal a nagy különbséggel, hogy míg a betűkódot sokkal inkább egyfajta véletlenszerűség jellemzi, addig a szériák egyes hangjai előre meghatározott tulajdonságok alapján különböztethetők meg. Tehát a hangzó betűkód használatát – bár Messiaen nem tekinti ugyan magát aleatorikus szerzőnek – bizonyos mértékben aleatorikus eljárásnak is tekinthetjük.

Messiaen persze nemcsak az aleatorikus szerzők közé nem sorolható, nem nevezhető szerzialistának sem; ezt az interpretációt a *Quatre Études de Rythme* legújabb kiadásában közölt szerzői előszóban ő maga utasítja el határozottan azzal, hogy saját gondolkodását megkülönbözteti a szerzialistákétól: míg az előbbi gondolkodásban nincs szerepe a regisztereknek, addig nála regiszterváltáskor a hang hossza, színe is megváltozik.

---

<sup>36</sup> Olivier Messiaen: *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond, 1986, 72.

<sup>37</sup> A kései korszakban az egyetlen mű, amelyben találkozunk ezen eljárással a *Livre du Saint Sacrement*. Messiaen eszköztárában az egyetlen, totális módon véletlenre épülő eljárás.

13. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement – No. 11.*

Ahogy a példán is látjuk, a betűkód használata egyazon művön belül szigorú rendet követ (tehát a példa minden szavának „E” hangzói ugyanazt a konkrét hangmagasságot jelölik). Érdeemes megfigyelni továbbá, hogy a szerző mely szavakat kódolja műveiben. Egyértelműnek látszik, hogy a betűkóddal szerkesztett szakaszok abszolút szimbólumok, kizárólagos jelentéstartalommal.

Messiaen nemcsak az egyes betűk mozaikszerű egybeillesztésével, hanem a bizonyos szavakban rejlő szimbolikus tartalom által is programot keres műveihez.<sup>38</sup> Szimbolikus rendszerét gazdagítja továbbá sajátos szóalkotásainak felhasználása is. Ehhez nagymértékben hozzájárul még az a rendkívül gazdag dallam- és ritmusgyűjtemény is, mely az évtizedek során összegyűjtött és rendszerezett, a világ minden tájáról és kultúrköréből merítő példákat fogja egybe a *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*-ban.

Bár dolgozatunk tárgyához nem tartozik szorosan hozzá, mégis érdemes elgondolkodnunk azon, hogy a hangokhoz rendelt betűk, illetve hangzók képesek-e arra, hogy befolyásolják a ritmus rendjét, a zene prozódiaját? Vajon a betűkód használata egyúttal azt is jelentheti-e, hogy a szigorúan önálló dallam és a felhasznált szöveg meghatározottsága miatt ugyancsak szigorú önállóságot mutató szavak közt felállítható egy fontossági sorrend? Ha a dallam előnyt élvez, csorbulhat a betűk

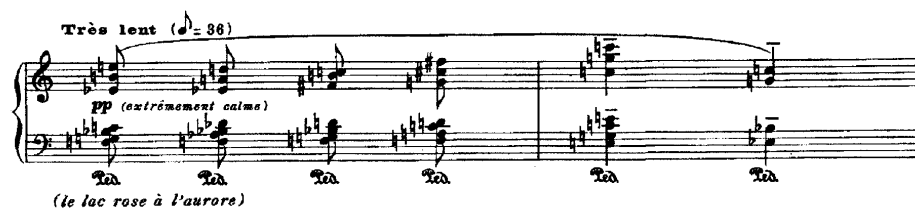
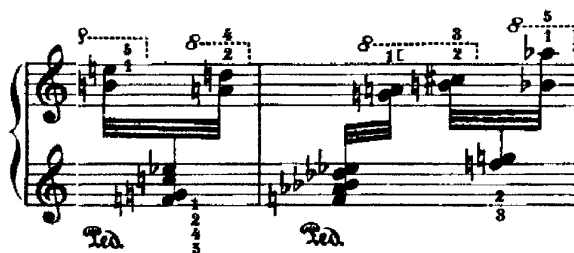
<sup>38</sup> Lásd a *Turangalila-symphonie* ciklikus témáit a „szobor”, „virág”, „szerelem”, „kö” szavakra.

kódrendszere. Ha a szöveget tekintjük elsődlegesnek, a dallam rajza eleve meghatározott. Éppen ezért véleményem szerint a betűkód részben véletlenszerű eljárásnak is tekinthető Messiaen zenéjében. A betűkód használatával azonban nemcsak az adott dallam, hanem annak ritmusa is meghatározottá kell, hogy váljon. Végeredményben tehát a betűkód használata feltételezi az elemek hierarchiáját. Ez pedig azért különösen érdekes, mivel Messiaen-nál az egyes elemek egymás mellé-és alárendelése nem feltétlenül fontossági sorrendet, hanem többfajta idejű és kiterjedésű, autonóm réteget jelent. E struktúrában az egyes elemek egymáshoz viszonyítva sokkal inkább tekinthetők egyenrangúaknak, és elsősorban a mindenkori *Idő* múlásának, illetve pillanatnyi rögzítésének vannak alávetve, mintsem hogy egymást gyengítenék, vagy esetleg kioltanák.<sup>39</sup> Itt Messiaen egy olyan előadóművészeti-zeneszerzői problémával találkozik, mely a „főanyag-kíséret” megkülönböztetést egy egészen új aspektusból világítja meg és egyúttal meg is kérdőjelezi. Éppen ezért a Messiaen műveivel foglalkozó előadó rendszerint olyan kérdésekkel találja magát szembe, melyek megválaszolása nélkül akár sérülhet is a zenei anyag. Elmondható, hogy a Messiaen-zene egyetlen alkotóeleme sem fontosabb vagy kevésbé fontos a másiktól, ugyanakkor egy mű léte alapvetően függ ezen alkotóelemek egyetemleges jelenlététől.

A fentebb említett mellérendelések következtében az adott mű gyakran sajátos időbeliséget kap, ahogy ez a *La Fauvette des jardins*-ban is megfigyelhető. Itt egy – a kései *Livre du Saint Sacrement*-hoz nagyon hasonló – narratívus szerkezet jön létre, melyet a mű kétfajta – zenei és valós – ideje biztosít. Ez a „többidejűség” figyelhető meg a *La Fauvette des jardins*-ben a madárdal aktív ideje és a hajnali tó passzív ideje között. A tó megjelenítésekor az *Accords transposés sur la même note du basse* összes fordítása, míg a *Fauvette des jardins* (kerti poszáta) énekében ugyanennek az akkordsornak csak néhány tagja hallható, biztosítva ezzel különféle idő-megjelenítések, valamint az egyes élőlények eltérő időérzékelésének egyidejű megjelenítését.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Az alá-fölé rendeltségi viszonyok hiányát látjuk a *Quatuor pour la fin du Temps* hetedik (*Fouillis d'arcs-en-ciel*) tételében, a *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* több tételében, továbbá alapvetően minden, szuperpozicionált elemet használó műben.

<sup>40</sup> Ugyanez érvényes a *Visions de l'Amen* második tételének augmentált-diminuált témáira, az univerzum és a csillagok a mienktől eltérő idejének megjelenítésére.

14. kottapélda: *La Fuvette des jardins*15. kottapélda: *La Fauvette des jardins*

Jellemző és gyakran használt külsődleges elem a vallásos-és számszimbolika, melyekre a kései művekben is több példát találunk. Gyakori a prímszámok használata, melyek akár ritmusok, akár szimbólumok képében jelennek meg.

Messiaen nyelvezetének akusztikus élményként talán leggazdagabb elemei az általa intencionált „színek” és a kifejezésükre hivatott színakkordok. Fontos kérdés, hogy az egyes akkordok létrejöttében mekkora az egyes moduszok szerepe. Másként fogalmazva: elképzelhető-e, hogy e színakkordok kialakulását több, egymást kiegészítő színkombináció „vizuális” igénye, szükséglete inkább meghatározza, mint az a modusz, melynek hangjait végül felhasználja? Jogosan tehetjük fel a kérdést, hogy a korlátozott transzponálhatóságú moduszok által meghatározott hangokból keletkeznek-e Messiaen jellegzetes akkordjai, vagy az egyes akkordok vezethetők-e vissza a hangsorok egyes hangjaira? Véleményem szerint az egyes akkordokat elsősorban a moduszok határozzák meg. Sőt, Messiaen rendszerint saját színhallásából mintegy visszafelé haladva bontja ki, vagy fejt ki zeneszerzői technikáit. Ez azt jelenti, hogy a moduszok hangkészlete már mintegy embrionálisan, csírájában, bekövetkezhető lehetőségként magában foglalja a belőle kibomló akkordokat. Ezért pontosabb lenne talán úgy fogalmaznunk, hogy a moduszok a hangnemszimbolika következményei, és nem fordítva.

Műveimben nagyszámú hangkombinációt alkalmazok, melyek mindegyike az egyes szinkombinációkkal egyidőben helyezkedik el. Madárdalok esetében minden egyes hangmagassághoz rendelék hozzá egy-egy akkordot.<sup>41</sup>

Ez azonban nem érvényes minden egyes műre, amelyben madárdalt használ fel, ugyanis az első, a madárdalt még inkább csak metaforaként, s nem nagy stiláris biztonsággal használó művekben e külső inspirációs elemek pusztán egyszerű szimbolikus jelentést hordoznak.<sup>42</sup>

A színek és szimbólumok szoros összefüggését bizonyítják Messiaen gondolatai is:

„A liturgikus zene Istent otthon, templomában, saját áldozatában ünnepli; a vallásos zene felfedezi őt minden órában és mindenhol a Föld bolygón, a hegyekben, az óceánokban, a madarak, a virágok és fák között, s a minket körülvevő csillagok látható univerzumában; a színes zene azonban azt teszi, amit a középkor üvegfestményei és rózsablakai: elkápráztat...”<sup>43</sup>

A színek használatának is alapvetően kétféle, egymástól eltérő használata figyelhető meg Messiaen-nál. Az egyik a már említett közvetlen hang–szín megfeleltetés eredménye, vagyis egy folyamatosan jelenlévő tulajdonság. A másik (ezzel meglepő ellentétben álló) módja a színek megjelenítésének a szó *igazi* értelmében vett „lefestése” az adott környezetnek (vagy természeti jelenség, vagy ausztráliai őserdő). A két módszer azonban – amint az látható a *Quatuor pour la fin du Temps* és a *La Fauvette des jardins* „hajnali” akkordjainál is [lásd: 14. kottapélda] – találkozhat.

---

<sup>41</sup> Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome VII*. Paris: Alphonse Leduc, 2002, 8.

<sup>42</sup> Két távoli példaként említhető a *Quatuor pour la fin du Temps*, és az „érett” *style oiseau* főmű, a *Catalogue d'oiseaux*.

<sup>43</sup> Olivier Messiaen: „A szakrális zene”. (Szita Bánk ford.) In: *Pannonhalmi Szemle*, 1998/4, 85-91.



Bien modéré, en poudrolement harmonieux (♩=54 environ)

16. kottapélda: *Quatuor pour la fin du Temps – Liturgie de cristal*

### 1. 3. A kései korszak művei

A továbbiak szempontjából célravezetőnek tűnik a kései korszak (1984-92) műveit, műfaji besorolásukat katalógusszerűen is, rövid jellemzésükkel összefoglalni:

*Livre du Saint Sacrement*, orgonaciklus tizennyolc tételben.  
Keletkezési idő: 1984

*Petites Esquisses d'oiseaux* zongoraciklus öt tételben.  
Keletkezési idő: 1985

*Un vitrail et des oiseaux* szóló zongorára és kisebb zenekarra, egy tételben.  
Keletkezési idő: 1987

*La Ville d'En-Haut* szóló zongorára és zenekarra, egy tételben.  
Keletkezési idő: 1987

*Un Sourire* zenekarra, egy tételben. Mozart halálának 200. évfordulójára készült.  
Keletkezési idő: 1989

*Pièce pour piano et quatuor à cordes* zongorára és vonóskvartetre, egy tételben.  
Keletkezési idő: 1991

*Éclairs sur l'Au-Delà...* nagyzenekarra.  
Keletkezési idő: 1987-91

*Concert à quatre* négy szólóhangszerre (fuvola, oboa, cselló, zongora) és nagyzenekarra. A mű befejezetlenül maradt, első tételének egy részét és negyedik tételét Yvonne Loriod hangszerelte és rekonstruálta a szerző jegyzetei nyomán.  
Keletkezési idő: 1991-92

A *Livre du Saint Sacrement* a nagy orgonaciklusok sorába illeszkedik. Rendkívül gazdag szimbólumrendszerével, technikai gazdagságával, a karakterek sokféleségével és kifejezésének viszonylagos szikárságával a korábbi orgonaciklusokhoz képest azonban még erőteljesebb hatású. Az egyes tételek közti koherencia azonban (ellentétben korábbi nagy orgonaciklusokkal) itt alapvetően a Szentírás szövegei által jön létre és nem a tételek közti zenei megfeleltetések révén. Ez azt jelenti, hogy legalábbis a Messiaen korábbi műveiben megszokotthoz képest – nem találunk ciklikus témákat sem.<sup>44</sup> Egyes tételeken belül viszont annál inkább, mégpedig a Szentháromság három isteni személyének (a *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*-ben is megfigyelhető) ciklikus témákkal való megszemélyesítését.

A *Petites Esquisses d'oiseaux* a ciklikus madárzenék folytatása. A korábbi művek ismeretében nem meglepő, hogy (az *Éclairs sur l'Au-Delà...* és a *Livre du Saint Sacrement* kivételével) minden kései műben kitüntetett szerepet kap a zongora. Hangszerkezelésében a nagy „madárciklusok” folytatása, stilisztikailag azonban jelentős módosulások tapasztalhatók a mű elődeihez képest. Alapvető különbség, hogy a mű minden egyes tétele egy adott madár énekét mutatja be, az adott madár természeti környezetének megjelenítése viszont (ellentétben például a *Catalogue d'oiseaux* darabjaival) e kései zongoraciklusban hiányzik. Továbbá érdekes, hogy a ciklus minden egyes darabjának középpontjába egy-egy főszereplő madár kerül. Ez az eljárás az 1952-es *Le Merle noir* óta példa nélkül áll.<sup>45</sup>

A *Petites Esquisses d'oiseaux*-ban az egymástól különböző anyagok használata azért is egészen újszerű, mivel a minden tételre egyaránt jellemző erős tematika (vagyis a főszereplő *egyetlen* madár jellegzetes éneke) nem teszi lehetővé több, egymástól eltérő anyag szuperpozícióját. Ráadásul a ciklusban az úgynevezett *thème de décor* vezérmotívum használata – a kései korszak egyetlen „igazi” vezérmotívuma –, valamint az egyes madárdalok folyamatos váltakozása egy erősen lineáris időkezelést, már-már filmszerű vágásokat eredményez. Ez a komponálásmód persze nem szokatlan Messiaen műveiben, hiszen már a *Cantéyodjayá* formai töredezettsége is ezt vetíti előre. Ezt erősíti a műben tapasztalható folyamatos, ütemenkénti tempóváltás. A korábbi művek fényében ez különösen fontossá válik azáltal, hogy a

<sup>44</sup> A tematikus kapocs még annyira sem erős az egyes tételek között, mint a *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*-ben.

<sup>45</sup> Figyelemreméltó, hogy a korai zongoraprelüdök nyitódarabja (*La Colombe*) is egyetlen madár zsánerkép-szerű bemutatását tűzi ki célul.

*Petites Esquisses d'oiseaux*-ban az egyes hangértékek növelése–csökkentése kevésbé jellemző, mint más, megelőző művek esetében, tekintve, hogy a tempóváltások beiktatásával erre nincs akkora szükség.

Másik jelentős – és az egész kései korszakra jellemző – módosulás a *Petites Esquisses d'oiseaux*-tól kezdve a basszus-és tenor textúrák feltűnő mellőzése. Ez a korszak minden további darabjában is megfigyelhető.

A *La Ville d'En-Haut* egyfajta *monumentalette*<sup>46</sup>, kisebb apparátusra íródott, az *Un vitrail et des oiseaux*-hoz és az *Un Sourire*-hoz hasonlóan. Az *Un vitrail et des oiseaux* és *La Ville d'En-Haut* testvér-darabok, utóbbi az *Un vitrail et des oiseaux* újraírt változatának is tekinthető.

Az *Éclairs sur l'Au-Delà...* kétségtelenül a kései korszak legfontosabb darabja. Az *Un sourire*-t a Mozart-bicentenárium inspirálta. A *Pièce pour Piano et quatuor à cordes* formailag roppant újszerű és tömör zongoráskvintett, mely Alfred Schlee kilencvenedik születésnapjára készült. Az Yvonne Loriod által rekonstruált négyesverseny második tétele egy korai, 1935-ös *Vocalise* átdolgozása.<sup>47</sup>

## 2.1. A kései korszak stiláris jellemzői

Hogy a dolgozat első fejezetében felvázolt kérdéseket megválaszolhassuk, a kései periódus egyes műveit ugyanazon paraméterek szerint vizsgáljuk meg. De míg ez a fajta vizsgálat inkább felsorolásszerű, addig a 2.2. szakasz elemzése átfogóbb igényű. A harmadik fejezetben közölt részletes elemzések pedig strukturálisan még bővebb betekintést nyújtanak a művekbe.

### 2.1.1. Az „hors tempo”

Az 1953-as *Réveil des oiseaux*-tól kezdve Messiaen már nemcsak tudatosan alkalmazza műveiben a madárdalt, hanem ornitológiai kutatásokat is folytat, és életének elválaszthatatlan része a gyűjtőmunka. Messiaen *style oiseau*-ja (és gyűjteménye) a *Réveil des oiseaux*-tól kezdve rendkívül gyorsan fejlődött, csúcát a

<sup>46</sup> Christopher Dingle: *The life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 231.

<sup>47</sup> Gyakran megfigyelhetők Messiaen-nál az egyes korábbi művekből való átvételek: így a *Quatuor pour la fin du Temps* utolsó tétele (*Louange à l'Immortalité de Jésus*) már egy korai orgonaműben (*Dyptique*) is megjelenik. Hasonló átfedés figyelhető meg a *L'Ascension* zenekari és orgona változata között is.

*Des canyons aux Étoiles*-ban és a *Saint François d'Assise* hatodik képében (*La Prêche aux oiseaux*) érte el az „hors tempo” bevezetésével. A kései korszak főművében, az *Éclairs sur l’Au-Delà...*-ban Messiaen több korábbi művéhez hasonlóan nemcsak a műben szereplő madár jellegzetes énekének, hanem természeti környezetének pontos megjelenítésére is törekedett.<sup>48</sup> E *style oiseau*-beli fejlődést felgyorsította a legelőször a *Saint François d'Assise*-ban használt *hors tempo* („tempón kívül”) technika, mellyel Messiaen hatékony eszközt talált arra, hogy egy olyan, csak a madarakra jellemző flexibilitást és autonomitást teremtsen meg műveiben, mely mindig is eszménye volt.<sup>49</sup> Ebből következik, hogy az *hors tempo*-nak az életművön belüli viszonylag késői megjelenéséből is arra következtethetünk, hogy *fejlődés* igenis létezik a messiaen-i oeuvre-ben, hiszen ez az eljárás még a kései korszak műveinek fényében is igen friss. Fontosnak tartom ugyanakkor megjegyezni, hogy ezen új technika bevezetése lényegileg nem változtat Messiaen évtizedek óta használt módszerein, csak más, többféle réteg szimultaneitását lehetővé tévő kontextusba helyezi azokat.

### 2.1.2. A forma módosulásai

Ha az *hors tempo*-ról beszélünk, feltétlenül ismernünk kell azt a hosszú utat, amit a szerző a madárdal használatával bejár a *Réveil des oiseaux*-tól az *Oiseaux exotiques*-on és a *Catalogue d’oiseaux*-n át egészen a *Petites Esquisses d’oiseaux*-ig. Az *hors tempo* a harmadik jelentős, a ritmus időbeli-mennyiségi változásaihoz elengedhetetlen eszköz. Messiaen az egyes hangértékek növelésén-csökkenésén, tehát az additív értékek használatán át jut el a folytonos tempóváltásokig, valamint az *hors tempo*-ig. Fontos megjegyeznünk, hogy az *hors tempo* szakaszok – a betűkódhoz hasonlóan – tekinthetők részben véletlen-eljárásnak is, mivel használatukkal az egyes elemek szuperpozíciója minden előadás alkalmával változhat. E változás azonban az adott mű formáját nem, legfeljebb az egyes rétegek indulását befolyásolja.

<sup>48</sup> Ez míg a *La Fauvette des jardins*-ben, illetve a *Catalogue d’oiseaux*-ban megfigyelhető, addig ugyanez a *Petites Esquisses d’oiseaux*-ban nem, sőt, az *Un Sourire* partitúrájában mindössze „un oiseau exotique” megjelölés található.

<sup>49</sup> Ezzel a technikával Messiaen ugyanazt éri el zenéjében, mint amit a betűkóddal, vagy ametrikus ritmusaival: egyfajta szervezett rendezetlenséget, megkomponált szabadságot.

Különös figyelemmel kell lennünk viszont a formának legfőképp a kései korszak *style oiseau*- műveiben (így a *Petites Esquisses d'oiseaux*-ban is) megfigyelhető bizonyos módosulásaira.<sup>50</sup> Milyen mértékben befolyásolhatja egy stilizált madárdal a forma törvényszerűségeit? Képes-e azt módosítani, s ha igen, hogyan? Ennek megválaszolása azért is különösen fontos, mivel meglátásom szerint Messiaen számára a madárdal az egyik legerőteljesebb experimentum. Tudjuk, hogy a szerző igyekezett a madárdalt a lehető legkisebb változtatásokkal beemelni műveibe, így azonban könnyen adódhat a kérdés: mennyire tud a madárdal, mint experimentum belehelyezkedni egy olyan formai követelményrendszerbe, mely az egyes műveket meghatározza.

A kései korszak egyik alapvető jellegzetessége a zenekari hangszerelésnek egy egész újszerű módja. Amint erre Dingle is rámutat, az *Éclairs sur l'Au-Delà...* hangszerelésének egyik jellegzetessége a basszus-regiszter gyakori hiánya. Ebben a műben éppen az egyes zenei anyagok egymásra rétegzése és egymásmellettsége az, mely a hangszerelést a korábbiaknál jóval koherensebbé teszi.

### 2.1.3. Hangsor és akkord összefüggése

Messiaen szólamképzésének és akkordikájának vitathatatlanul egyik legjellemzőbb szervező ereje a korlátozott transzponálhatóságú moduszok alkalmazása. A kései korszakban e moduszok használatának gyakorlata szinte tökéletesen azonos a korábban megszokottal. A *Livre du Saint Sacrement*-ban a clusterek használata révén azonban feltűnő módosulás figyelhető meg. A clusterekkel Messiaen-nak lehetősége nyílik arra, hogy az egyes moduszokat egyetlen akkordba sűrítve, erőteljes szimbólumként jelenítse meg, anélkül, hogy több jellegzetes akkord sorozatába vagy dallamívbe volna ágyazva. Habár első látásra a clusterek használata egybevág az egyes moduszok hangkészletével, mégsem mondható meg egyértelműen, hogy egy cluster hangjai mely moduszhoz tartoznak. Későbbi elemzéseink során látjuk majd, hogy a *Livre du Saint Sacrement*-ban egy-egy cluster használatával Messiaen kilép a moduszok szabta rendszerből és a kromatikus skála mind a tizenkét hangját egyetlen akkordba tudja sűríteni.

<sup>50</sup> Ahogy arra Roger Nichols is figyelmeztet, minden egyéb, Messiaen által használt technika könnyebben illeszkedik bármilyen formai keretbe, mint a madárdal. Többek között erre jelenthet megoldást a szerző kései műveiben az „hors tempo” alkalmazása.

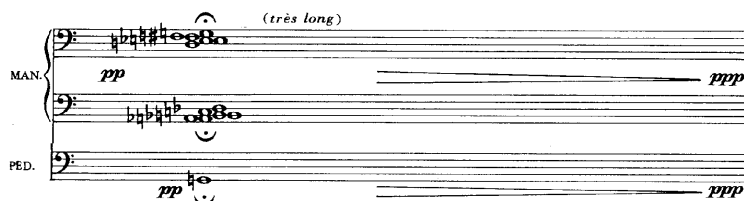
## 2. 2. A művek általános vizsgálata adott paraméterek szerint

Messiaen viszonylagos rendszerességgel komponálta nagy orgonaciklusait (egy-egy önálló orgonadaraboktól most eltekintünk, de később csak egyes helyek megvilágítására említjük majd őket). Az 1930-as évek korai orgonaciklusaitól (a ritmikai újítások első nagy gyűjteményeként tekinthető *La Nativité du Seigneur*) az 1950-es évek két nagy orgonaművén (*Messe de la Pentecôte*, *Livre d'Orgue*), majd az 1969-es *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*-n át érkezünk a *Livre du Saint Sacrement* tizennyolc orgona-meditációjához.

A *Livre du Saint Sacrement* legszembeütőbb jegye a korábbi ciklusokhoz képest a rendhagyó formálás. A művet a szerző egy nagycsütörtöki (1981. április 19.) improvizációja hatására kezdte komponálni.<sup>51</sup> Dingle a *Saint François d'Assise* „kézikönyvének” tekinti, többek között pontosan azért, mert az összes, a korábbi művekben is előforduló zeneszerzői eljárás megjelenik a sorozatban.<sup>52</sup> Messiaen-ra igencsak jellemző módon legmonumentálisabb művei rendszerint többfelé „íródnak szét”. Ahogy a *Livre du Saint Sacrement* az opera egyfajta kivonata, ugyanúgy tekinthető összegzésnek például a *Cantéyodjayâ* is a *Turangalîla-symphonie* után. A *Livre du Saint Sacrement*-ban a ritmikai struktúrák az életmű többi darabjához képest változatlanok, éppúgy találunk hindu ritmusokat, mint nem megfordítható ritmust, vagy akár görög metrumban írt dallamokat is. A dallam szintjén jellemző formaalkotó tényezők (madárdal, gregorián) is változatlanok, a moduszok, melyekre épülnek, úgyszintén. Ebből következik, hogy a szerző az egyes akkordstruktúrákat is a tőle megszokott következetességgel használja. Mégis, a darabban több olyan újszerű hangzás is megfigyelhető, mely nem lehet *csak* a moduszok következménye. Itt e hangsorok az eddig bevett gyakorlathoz képest cseppfolyósabbakká válnak, egy-egy cluster közbeiktatásával a szerző saját rendszerét kezdi meghaladni.

<sup>51</sup> Christopher Dingle: *The life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 221-222.

<sup>52</sup> Christopher Dingle: *The life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 58.



17. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement – No. 9.*

### 2.2.1. Program

Akár a Mária Magdaléna akklamációját, akár a Vörös-tengert szimbolizáló arpeggiokat (a kettéválasztás aktusa) tekintjük, egyértelműnek látszik, hogy a *Livre du Saint Sacrement* igazi programzene. Messiaen partitúrái rendszerint alapvetően nagyon informatívak, gondolhatunk akár különféle, Debussy-re emlékeztető instrumentalizmusaira, kedvelt teológusaitól idézett szövegeire, vagy az adott természeti környezet bemutatását szolgáló előadói utasításaira.<sup>53</sup> A *Livre du Saint Sacrement* programzene azért is, mert a ciklus kronologikus rendben eleveníti fel Jézus Krisztus életének bizonyos meghatározó eseményeit. Így a mű időbeliségének a zenein kívül egy másik, narratív síkja is kialakul, ami nemcsak a nagy ciklikus, hanem a rövidebb lélegzetű művekben is megfigyelhető már jóval korábban is.<sup>54</sup> Teológiai értelemben vett narratíva pedig már a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*-ben is jelen van (1944). A kései orgonaciklusban viszont kizárólag eszmei kapcsolat áll fenn az egyes tételek között. Ugyanez a narratívus rend a *style oiseau* több művében is megfigyelhető (leginkább jellemző a *La Fauvette des jardins*), az illusztrativitás szinte az impresszionista művész munkamódszerét juttatja eszünkbe.<sup>55</sup> Messiaen mind a *La Fauvette des jardins*, mind a *Livre du Saint Sacrement* esetében az adott mű programjához kapcsolt időt (és annak múlását) is megjeleníti.

<sup>53</sup> A kései korszakban ilyenek például: a könny, a létra, vagy a vízcsepp (*Éclairs sur l'Au-Delà...*, *Livre du Saint Sacrement*).

<sup>54</sup> Ezt látjuk a *Réveil des oiseaux*-ban is, mely a madárdal első igazán tudatos használata. Ebben a műben a madarak énekének megfigyelése pár órára szűkül le. Ez a technika jelenik meg a *Catalogue d'oiseaux*-ban, majd később a *La Fauvette des jardins*-ben is. De nemcsak a madárciklusok sajátja ez: már a *Quatuor pour la fin du Temps*-ban is jellemző az egyes anyagok folyamatos átlényegülése, karakter-és ritmum módosulása.

<sup>55</sup> Gondolhatunk akár Debussy *La Mer*-jére, vagy Monet *Roueni katedrális*-ára.

### 2.2.2. A *Petites Esquisses d'oiseaux*

A *Petites Esquisses d'oiseaux* a nagy madárciklusokat, vagy más szóval „ornitológiai zongoraciklusokat”<sup>56</sup> idézi. Mint Messiaen-nál általában, a madár itt is az öröm és ujjongás, valamint az *anyagtalan öröm* megtestesítője. Dingle véleménye szerint a madár Messiaen-nál fontos vallásos szimbólum, ugyanis az Isten felé emelkedő embert szimbolizálja.<sup>57</sup> Habár a *Petites Esquisses d'oiseaux* a korábbi madárciklusokhoz képest látszólag csak a tételek rövideségében különbözik, mégis számos, csak a kései kompozíciókra jellemző tulajdonság megfigyelhető benne. Megfigyelhető egyrészt a basszus feltűnő hiánya, továbbá egy olyan fajta linearitás, amelyben a darab során előforduló anyagok, a mű egyes rétegei a korábbi gyakorlattal ellentétben nem rétegződnek egymásra, hanem úgy lehetnek folyamatosan jelen, hogy egyszerre mindig csak egyfajta anyag hallható, a többi periodikusan háttérbe szorul.

„A kékek, a vörösek, a narancsok, a violakékek, a felcserélt transzponálású akkordok, melyek dominálnak [a műben]. Az összevont rezonanciájú akkordok, és a totális kromatikájú akkordok által még finomabbá és violakékebbé váló színek.”<sup>58</sup>

Számos más analógia is kereshető a kései korszak többi műveivel, így például a második tétel (*Le Merle noir*) eszünkbe juttathatja akár a *Pièce pour piano et quatuor à cordes*, akár az *Éclairs sur l’Au-Delà...* tömörszerű fúvóskoráljait is. Ez azért sem meglepő, mivel a ciklust alapvetően egyfajta vezérmotívum-technika jellemzi: az úgynevezett *thème de décor* – ami a kései korszak darabjainak egyetlen igazi vezérmotívuma – rendszeresen visszatér, bárminemű módosítás nélkül.

18. kottapélda: *Petites Esquisses d'oiseaux*

<sup>56</sup> Peter Hill- Nigel Simeone: *Olivier Messiaen*. New Haven and London: Yale University Press, 352.

<sup>57</sup> Christopher Dingle: *Messiaen's Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013, 66.

<sup>58</sup> Olivier Messiaen: *Petites Esquisses d'oiseaux*. Paris: Alphonse Leduc, 1985, a mű szerzői előszava



### 2.2.3. Két zenekari „miniatűr”

A következő két mű kisebb apparátusra komponált zenekari darab. Az *Un vitrail et des oiseaux* az életművön belül is a legrövidebb zenekarra írt mű. Ha nem tudnánk, mikor készült, azt hihetnénk, hogy a *Saint François d'Assise* előtanulmánya. Erre utal a három triangulum használata is a darab kezdetén, továbbá az *hors tempo* passzázások (melyek a *Saint François d'Assise Le Prêche aux oiseaux*-ját idézik, ahol a szerző elsőként használta ezt az eszközt).

A *La Ville d'En-Haut* című zenekarra írt *monumentalette*<sup>59</sup> akár az *Un vitrail et des oiseaux* újraírt változatának is tekinthető. Mindkét mű hangszerelését alapvetően meghatározza a vonósok mellőzése és a zongora vezető szerepe. Ez azért is lényeges, mert – bár a *Pièce pour piano et quatuor à cordes* és a *Concert à quatre* – a zongorát is foglalkoztatja, az *Éclairs sur l'Au-Delà...* eltekint tőle. Feltűnő ez azért, mivel az életműben mindössze kettő olyan, az *Éclairs sur l'Au-Delà...*-hoz hasonlóan nagyformátumú, nagy apparátusra készült mű található, melyben nincs zongora. (E két mű a *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* és a *Saint François d'Assise*.)

Az *Un vitrail et des oiseaux* és a *La Ville d'En-Haut* több melodikai hasonlóságot is mutat más darabokkal, így az *Un vitrail et des oiseaux* első, korálszerű fúvós tuttijának kontúrjai több műben is feltűnnek.<sup>60</sup> Sőt, e jellegzetes dallamot a szerző két kései darabja, az *Éclairs sur l'Au-Delà...* hatodik tétele (*Les sept Anges aux sept trompettes*) és az Yvonne Loriod által befejezett *Concert à quatre* első tétele is idézi.

<sup>59</sup> Christopher Dingle: *The life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 231.

<sup>60</sup> Ez a motívum elsőként a *Turangelila-symphonie* hatodik tételében tűnik fel. Felhasználja továbbá a *Cantéyodjaya*-ban, a *Cinq Rechants*-ban, a *Messe de la Pentecôte*-ban is.

Très lent (♩ = 36)

The image shows a musical score for 'Un vitrail et des oiseaux'. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Très lent' with a quarter note equal to 36 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

19. kottapélda: *Un vitrail et des oiseaux*

3 Bassons

The image shows a musical score for 'Éclairs sur l'Au-Delà... - No. 6' for three bassoons. It consists of a single staff with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

20. kottapélda: *Éclairs sur l'Au-Delà... – No. 6.*

Ez a jellegzetes melodikai elem a kései korszakban jellemzően a korábbiakra hivatkozó önidézet. Így például a *Pièce pour piano et quatuor à cordes* szekvenciális rajzú dallama is megjelenik az *Un vitrail et des oiseaux*-ban és a *La Ville d'En-Haut*-ban egyaránt. Valójában azonban mind az *Un vitrail et des oiseaux*, mind a *La Ville d'En-Haut* az őket időrendben követő *Éclairs sur l'Au-Delà.....* előtanulmányának tekinthető, s e nagyszabású ciklusban a szerző valaha használt összes alkotói módszere megjelenik.

### 2.3. Az *Éclairs sur l'Au-Delà...*

A tizenegy tételes *Éclairs sur l'Au-Delà...* előadói apparátusát tekintve a kései korszak legmonumentálisabb alkotása. Ennek ellenére mégis a mű akár olyan kamaraműnek is tekinthető, melynek előadásához százhuszonnyolc előadó szükséges.<sup>61</sup> A mű eszmei rokonsága (a korábbi *Trois petites Liturgies* mintájára „Trois grand liturgies”-ként<sup>62</sup>) a *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*-tel, a *Des canyons aux étoiles*-lal és a *Saint François d'Assise*-szal nyilvánvaló.

<sup>61</sup> Christopher Dingle: *The life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 237.

<sup>62</sup> Paul Griffiths elnevezése. Lásd ugyanott.

Az *Éclairs sur l’Au-Delà...*-t sokrétű szimbólumrendszere és a benne szereplő karakterek sokfélesége (a „csillagok könyörtelen ritmusa” együtt szerepel a madarak elengedett „*hors tempo*” énekével) folytán különösen komplex alkotás. Vizsgálatunk alaptétele, hogy mindazok az elemek, melyek az *Éclairs sur l’Au-Delà...*-t megelőző valamennyi műben fellelhetők, itt is változatlanul megtalálhatók. Messiaen-nak utolsó műveiben is alapvetően jellemző magatartása a rendszeres visszatérés korábban lefektetett elveihez, a főbb princípiumaihoz való ragaszkodás, ugyanakkor – hasonlóan az ötvenes évek experimentális korszakát kísérő, az újabban felfedezett és korábbi metódusokat megvizsgáló rendszerezéshez – összegzésnek is tekinthető.<sup>63</sup> Ezt a már korábban is alkalmazott zeneszerzői eljárások mellett az is alátámaszthatja, hogy számos korábbi műből vett önidézet is megjelenik ezekben a művekben.

A mű elemzésének szempontjai a következők:

- A ritmus és annak (időbeli) módosulásai (additív ritmusok, hozzáadott értékek), valamint egyéb, a ritmust módosító tényezők (a madárdalok szó szerinti lemásolása és beillesztése), speciális ritmikai eljárások (ritmikus kánonok, aszimmetrikus növelés);
- A melódia, a dallamalkotó tényezők (korlátozott transzponálhatóságú moduszok és speciális akkordok, madárdal és gregorián elemek);
- formai analízis, az egyes formarészek behatárolása, főbb formaalkotó elemek;
- a külső, a zenét formáló erők (szimmetrikus permutációk, számszimbolika, vallásos szimbolika, hangzó ábécé, program, informatív kottakép, szent szövegek) vizsgálata;
- a hangszerelés sajátosságai;
- tematikai (és egyéb) rokonság más művekkel (tetszés szerint válogatva az egész életműből).

Elsőként a megadott szempontokat figyelembe véve világítunk rá a mű némely jellegzetességére. A mű első tételében (*Apparition du Christ glorieux*) nagyon

---

<sup>63</sup> Az egyes zeneszerzői technikáknak ilyen jellegű rendszerezése csak az 1950-es évek experimentális műveire jellemző, ahogy erre Christopher Dingle is rámutat. Christopher Dingle: *Messiaen's Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013, 64.

gyakori az additív ritmusok (itt egyre hosszabbodó értékek) használata.<sup>64</sup> A tétel első öt ütemének ritmikája és dallamrajza hasonlóságot mutat a *Livre du Saint Sacrement* hatodik (*la Manne et le Pain de Vie*) tételének „Un peu vif” szakaszával:

Lent (♩ = 44) *Majestueux*

21. kottapélda: *Éclairs sur l'Au-Delà... – No. 1.*

Un peu vif

22. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement – No. 6.*

A dallamrajz jellegzetessége, hogy a második és harmadik ütem a második korlátozott transzponálhatóságú moduszra utaló és arra jellemző zárlatba is érkezik. A második és a harmadik modusz alapvetően meghatározza az egész tétel hangvételét. Ugyanebben a tételben „Krisztus Király Allelujája”nak több motívuma is felfedezhető.<sup>65</sup> Gregorián dallamnak ilyen módon történő beillesztése és meghangszerelése más kompozícióiban is igen jellemző Messiaen-ra.

<sup>64</sup> A hozzáadott érték az egyik leghangsúlyosabb elemként Messiaen szinte minden művében megfigyelhető, de legelsősorban is a *Quatuor pour la fin du Temps* hatodik (*Danse de la fureur, pour les sept trompettes*) tételében.

<sup>65</sup> Olivier Messiaen: *Éclairs sur l'Au-Delà... Première Partie*. Paris: Alphonse Leduc, 1998, Yvonne Loriod előszava

23. kottapélda: *Alleluia potestas eius – Éclairs sur l’Au-Delà – No.1.*

Hangszerelésében a tétel közvetlen elődjének tekinthetjük a *La Ville d’En-Haut* fűvós koráljait, valamint elsősorban a *L’Ascension* első tételét (*Majesté du Christ, demandant sa gloire à son Père*), mely mind karakterében, mind hangszerelésében (fűvósok), mind az E-dúr akkord centrális szerepével közvetlen előzménynek tekinthető.

A tétel elsősorban dallamrajzolatának hasonlósága miatt (természetesen több más mű mellett) szoros rokonságot mutat az *Harawi* dalciklus kilencedik tételének (*L’escalier redit, gestes du soleil*) negyedik ütemében (és minden analóg helyen) előforduló jellegzetes tritonusz lépéseivel is. De ugyanígy kimutatható volna a rokonság a *Turungalila-symphonie* nyolcadik (*Développement d’amour*) tételének Ondes Martenot-szólamával és az *Et exspecto resurrectionem mortuorum* második tételével (*Le Christ ressuscité des morts, ne meurt pas; la mort n’a plus sur lui d’empire*) is.

A második tétel (*La constellation du Sagittaire*) ritmikailag több hindu ritmust használ fel Sharngadeva 120 *deçi-tâla*-jából. A műben megtalálható az úgynevezett „Borisz-téma”, amely már a *La Nativité du Seigneur* első tételében (*La Vierge et l’Enfant*) is megjelenik és a szerző elsőként a *Technique de mon langage Musical*-ban tesz róla említést.<sup>66</sup> Ez a téma *La Nativité du Seigneur*-től kezdve az *Harawi*-ig folyamatosan jelen van az életműben. Később is megtalálható, egészen a *Concert à*

<sup>66</sup> Az úgy nevezett „Borisz-téma” nemcsak eredeti alakjában jelenik meg, hanem a dallamrajz különböző regiszterekbe való széttrakásával is. (lásd: a *Cantéyodjayá* kezdőmotívumát)

*quatre* negyedik (*Rondeau*) tételéig bezárólag. Jellegzetes melodikája a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* tizenegyedik (*Première communion de la Vierge*) tételében és a *Cantéyodjayâ* kezdetekor egyaránt megfigyelhető.

24. kottapélda: *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* – No. 11.

25. kottapélda: *Cantéyodjayâ*

A jellegzetes kromatikus lépésekben haladó dallamformula a *Quatuor pour la fin du Temps* hetedik (*Fouillis d'arc-en-ciel*), a *Trois Petites liturgies de la présence Divine* harmadik (*Psalmodie de l'Ubiquité par amour*), vagy a *Pièce pour piano et quatuor à cordes* kezdő motívumában megegyező.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> E formulát Messiaen a *Technique de mon langage musical*-ban *intersion de notes*-nak nevezi és használatát Marcel Dupré *Traité d'improvisation*-jára vezeti vissza

Même mouv<sup>e</sup> (♩=66 env.)

26. kottapélda: *Quatuor pour la fin du Temps – Fouillis d'arcs-en-ciel*

un peu vif (♩=120)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

27. kottapélda: *Pièce pour Piano et quatuor à cordes*

Az „Un peu vif” szakasz a hatodik modusz ötödik transzpozíciójának minden egyes hangját a vonóskar összes szólamában kezdőhangként használja. Ezzel a hangsor minden egyes hangja megszólal az összes szekundlépésben.

The image shows a musical score for a string ensemble. It consists of seven staves. The top five staves are for Violins (1st and 2nd) and Violas (2nd and 4th). The bottom two staves are for Cellos (1st and 2nd) and Double Basses (1st and 3rd). The score is in 3/4 time and features a dynamic range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo), with a *cresc.* (crescendo) marking. A *cour.* (crescendo) marking is also present at the end of the piece. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

28. kottapélda: *Éclairs sur l'Au-Delà... – II. La constellation du Sagittaire*

Az *Éclairs sur l'Au-Delà.....* az *Un vitrail et des oiseaux* mellett az egyetlen, mely a madárdal rugalmasságát és önállóságát megtartandó *hors tempo* játékot ír elő.

A harmadik tétel (*L'Oiseau-lyre et la Ville-Fiancée*) címadó madara (lantfarkú madár) az „eljegyzett várost” szimbolizálja.<sup>68</sup> A mű hangszerelésében hasonlóságot mutat a *La Ville d'En-Haut*-val, különös tekintettel az ütők használatára.

A negyedik tételben (*Les élus marqués de sceau*) fontos szerepet kap a szimmetrikus permutáció. A vonóskar által játszott akkordok három különböző szinten színezik a három különböző permutációt.<sup>69</sup> Az akkordváltások ideje megegyezik a permutáció által meghatározott ritmikus renddel (hangértékekkel). (Ezzel épp ellentétes a *Quatuor pour la fin du Temps* nyitótételének (*Liturgie de cristal*) gondolkodásmódja, ahol a ritmikus sík nem mindig vág egybe az egyes akkordsorokkal. [lásd: 16. kottapélda]

<sup>68</sup> Lásd a mű előszavát. Ugyanezt jelöli a „mennyei város” a *La Ville d'En-Haut*-ban. Az Oiseau-lyre madár tette a legnagyobb hatást Messiaen-ra élete utolsó szakaszában, amikor Ausztráliában hallja; ez a madár minden más madarat tud imitálni énekével, emellett sajátos táncot is lejt közben. Jellemző módon a *Petites Esquisses d'Oiseaux* is egy olyan madár énekét jeleníti meg (többek közt), mely Messiaen személyes kedvence volt (vörösbecy [Rouge gorge]). Sőt, ez a madár valójában a szerzőt szimbolizálja, csakúgy, mint ahogy egyes reneszánsz festményeken a festő saját magát is megjeleníti.

<sup>69</sup> Csakúgy, mint a *Chronochromie* hasonló szakaszában.



A *Demeurer dans l'Amour* hangszerelési sajátossága, hogy a vonóskar egyik része (tizenhat játékos) szordinált hegedűn, a másik része (tizennyolc vonós) szordinó nélkül játszik. A tétel hangvétele szoros rokonságot mutat a *L'Ascension* – szintén a vonóskar által megszólaltatott – lassú zárótételével (*Prière du Christ montant vers son Père*).

A tétel végtelennek tetsző szünetei a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* tizenkilencedik tételét (*Je dors mais mon coeur veille*) idézik. A dallam szekundlépései pedig (itt tizenhat első hegedű játssza) hasonlóak a *Pièce pour piano et quatuor à cordes* „Modéré” szakaszának rövid zongora-közjátékához.



29. kottapélda: *Pièce pour piano et quatuor à cordes*

Emellett egyes korai hegedű-zongora tételek is szoros rokonságot mutatnak a kései művel (*Thème et variations, Quatuor pour la fin du Temps*)<sup>70</sup>.

A dallam jellegzetes, szekundokban való emelkedése számos más darabban is jellegzetes megoldás. Véleményem szerint e motívum valamennyi megjelenésekor programot takar. Gondolhatunk akár a *Livre du Saint Sacrement* hatodik (*le manne et le Pain de Vie*) tételére, vagy a *Saint François d'Assise* második felvonásának hatodik képére. (François: „*Nous monterons de l'échelles du ciel...*”)

<sup>70</sup> Lásd a *Quatuor pour la fin du Temps* befejező (*Louange à l'Immortalité du Jésus*) és a *Thème et variations* zárótételét.

Modéré, un peu vif (♩ = 96)

Saint François  
nous mon - te - - rons les é - - chel - les du ciel

1<sup>re</sup> VI (tous)  
2<sup>e</sup> VI (tous)  
Altos (tous)  
Vcl. (tous)

30. kottapélda: *Saint François d'Assise – Acte II, Tableau VI:*

*Saint François: „Nous monterons de l'échelles du ciel...”* [kivonat; csak vonósok]

A hatodik tételben (*Les sept Anges aux sept trompettes*) – a másodikhoz hasonlóan – az egyes melodikus szakaszok rendszerint jellegzetes kadenciával zárnak (*intersion de notes*). E tételben is megtalálható a *Turangalilá-symphonie*-t idéző dallam, mely a negyvenes-és ötvenes évek műveiben, majd több kései darabban (*Un vitrail et des oiseaux*) is jelen van.

A tételben a gong, a tam-tam és a cintányér egyre hosszabbodó értékű ritmikus cellákat játszanak, miközben a nagydob értékei változatlanok maradnak. E jelenség egybevág a ritmikus személyiségek (*personnages rythmiques*) elméletével. Statikusnak és dinamikusnak ilyen jellegű kombinálása már a *Vingt regards* harmadik tételében (*L'Échange*) is megfigyelhető, mivel bizonyos – tematikailag azonos – szakaszok változatlan időtartamúak maradnak (a változhatatlan Istent szimbolizálva), más témák viszont rendszerint hozzáadott értékkel nőnek, tehát változnak (az embert jelképezve). Ugyanez a gondolkodás a *Cantéyodjayâ*-ban is megfigyelhető a nem megfordítható ritmusú cellák közepének additív értékekkel való tágításakor.

(potançigourou)  
Un peu moins vif

The image shows a musical score for a piece titled '(potançigourou) Un peu moins vif'. It consists of two systems of music, each with a piano (right hand) and bass (left hand) part. The piano part features complex chords and melodic lines, while the bass part provides a rhythmic foundation. Dynamics range from *f* (forte) to *fff* (fortissimo). There are also markings for '2da' (second ending) and '8' (octave) in both parts.

31. kottapélda: *Cantéyodjayâ - Potançigourou*

A hetedik tétel (*Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux...*) nyitótémája és dallamrajza jellegzetes, hangsúlyos nyolcad lépéssel kezdődik és az *Accords à renversement transposés* különféle transzpozíciói harmonizálják a harmadik modulusban.

A tétel formailag viszonylag rövid, háromtagú (ABA), mely kéttagú témával kezdődik, majd különféle szólóhangszereken játszott cadenzákkal folytatódik (xilofon, fuvola), végén konkluzív zárással.<sup>71</sup> Ezután ezt (részben kibővülten) megismételve zárul a tétel. Dingle szerint a mű háromtagú (ABA) formája rokonságot mutat a szerző *La Colombe* című legelső zongoraprelüdjével. Hangszerelését tekintve figyelemreméltó, hogy a főrészt a fűvósok játsszák, miközben az első hegedűk extrém magas fekvésben *ppp* trillát játszanak.

A nyolcadik tételben (*Les étoiles et la Gloire*) a kürtök és a trombiták tritonuszokban mozgó főtémát (*thème principal*) játszanak.

Lent (♩ = 76)

The image shows a musical score for a piece titled 'Éclairs sur l'Au-Delà... - No. 8'. It is marked 'Lent (♩ = 76)'. The score is for four parts: CLARINETTE, CONTREBASSE, CONTREBASSES (toutes), and X. TAM-TAMS. The Clarinette and Contrebasse parts are in 3/8 time and feature a melodic line with dynamics *f* and *ff*. The Contrebasses part is in 8va bassa and features a rhythmic pattern with dynamics *f* and *ff*. The X. TAM-TAMS part features a rhythmic pattern with dynamics *pp*. There are also markings for 'pizz.' and '8va bassa'.

32. kottapélda: *Éclairs sur l'Au-Delà... - No. 8.*

<sup>71</sup> A tétel fuvolaszólója egy 1982-ben készült darab (*Sigle*) beemelése a műbe.

A tétel kódája („*Gloire à Dieu dans les Hauteurs!*”) karakterében megegyezik a *Livre du Saint Sacrement* nyitótételével (*Adoro te*).

A *Plusieurs oiseaux des arbres de Vie* tétel ismét jellemző példa a *hors tempo*-játékra. Ebben a darabban Messiaen a ritmust alárendeli az adott madárdal ritmusának, amelyet szó szerint idéz meg. A tétel kizárólag madárdalokból építkezik, így mind a dallam, mind a ritmus a darabba illesztett experimentumok eredménye. Ennek következtében az egyes madárdalok kiterjedése, zártsága a tétel formai rendjére is hatással van.

A tizedik tétel (*Le chemin de l'invisible*) ritmikáját a nem megfordítható ritmusok alapvetően meghatározzák.<sup>72</sup> A vonósok folyamatos tizenhatod értékekben történő játéka hangszerelésében a *Pièce pour piano et quatuor à cordes* vonós tutti-ját idézi [8. partitúraoldal, 9. próbajel]. A kürtök szignálszerű dallama a *Des canyons aux étoiles* tizenegyedik tételében (*Omao, Leiothrix, Elepaio, Shama*) hasonló [356. partitúraoldal, „Vif”]

A ciklust lezáró tizenegyedik tétel (*Le Christ, lumière du Paradis*) A-centruma számos helyen megfigyelhető az egész életművön belül. (*Livre du Saint Sacrement, Un sourire, Trois petites liturgies, Visions de l'Amen, Concert à quatre*)

### 3.1. Egyes művek analízise

Messiaen bármely művének formai analízisének figyelembe kell vennünk, hogy az adott mű formáját majdnem mindig a benne szereplő elemek sorozata organikusan adja, és nem az előre meghatározott formai keret az, mely mintegy teret enged az egyes elemeknek. Bár a felhasznált komponensek önmagukon belül tökéletesen zártak, mégis egymás mellé állítva, nem pedig önmagukban értelmeződnek.<sup>73</sup> Egész korai művektől megfigyelhető gondolkodásmódról van szó, mely a kései művekben a

<sup>72</sup> Csakúgy, mint a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* tizedik (*Regard de l'Esprit de Joie*) tételének induló-témája, valamint a *Quatuor pour la fin du Temps* hatodik tétele (*Danse de la foureur pour les sept trompettes*) is hasonló ritmusokból építkezik.

<sup>73</sup> Ennek egyik legjellemzőbb példája a *Visions de l'Amen* ötödik tételében (*Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*) figyelhető meg, ahol – ha a második zongora szólam balkezének arpeggio-it kibontjuk –, a *Canteyodjayâ* egyik témájával tökéletesen megegyező szakaszt kapunk. Fontos megemlíteni, hogy a Messiaen-zene egyik legalapvetőbb jellemzője az Idő inkább statikus, mint dinamikus megjelenítése, az „időtlen” keresése. Az egyes elemek kiterjedése a legfontosabb.

formák még erőteljesebb töredezettsége révén rendre csak tovább fokozódik.<sup>74</sup> Ez a fajta „kollázstechnika”, a különböző idősíkoknak egymásra rétegzése, a *Catalogue d'oiseaux*-ban teljeseedik ki, ugyanakkor már a *Cantéyodjayâ*-ban is felismerhető.<sup>75</sup> Fontos kérdés, hogy az önmagukban zárt elemek (és experimentumok) hogyan viselkednek a különböző formájú művekben?<sup>76</sup> Megtartják-e zártságukat, más szóval „ledobják” magukról a formát, vagy hasonulnak ahhoz, tehát saját zártságukat adják fel? Ha a korszak legjelentősebb művét, az *Éclairs sur l’Au-Delà.....*-t és különösen annak harmadik tételét (*L’oiseau-lyre et la Ville fiancée*) vizsgáljuk, jellemző a rendkívül sűrű tempóváltás (a tétel során összesen hatvanhét alkalommal). Míg a kései művekben egyre inkább jellemzővé válik, addig a korábbi művekben csak elvétve találkozni a tempó gyakori változtatásával. Helyette inkább az egyes hangértékek növelése, illetve csökkentése figyelhető meg.

A kiválasztott művek, illetve tételek elemzéseiben elsősorban a forma jellegzetességeit, esetleges módosulásait vesszük figyelembe, másfelől az életmű legáltalánosabb jellemvonásait vetjük össze.

### 3.1.1. *Éclairs sur l’Au-Delà..... – No.1., Apparition du Christ glorieux*

Az első (*Apparition du Christ glorieux*) tételt legelsősorban a dallam rajzolatának végigkövetésével és ritmikájának elemzésével kezdjük. Mint már arra korábban utaltam a dolgozatban, Messiaen dallamalkotására (kezdve a legkorábbi darabokon) elsősorban mindig is külső, zenén kívüli tényezők voltak döntő hatással, s ezek alapvetően határozzák meg azok karakterét és formáját.

Messiaen jellemzően lassú irányváltásokkal mozgó dallamai egyértelműen utalnak a gregorián dallamalkotás bizonyos gyakori formuláira. Ez természetesen nem véletlen, ugyanis a messiaen-i dallamalkotás nagyrészt a gregorián ének horizontális gondolkodását veszi alapul. Ebben a tételben a kis hangközlépések folyamatos tágulása figyelhető meg. Az egyik leggyakrabban használt (és a második moduszt jelző) lefelé lépő tritonusz hangköz esetében rendszerint a magasabb (és

<sup>74</sup> Olyannyira erős ez a „kollázs-jelenség”, hogy Dingle a kései művek névjegyének tekinti azt. Christopher Dingle: *Messiaen's Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013, 122.

<sup>75</sup> Christopher Dingle: *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 123.

<sup>76</sup> Érdemes megemlítenünk, hogy az „hors tempo” játékmód ezt bizonyos mértékig kikerüli, feloldja, átértelmezi.

sokszor egyúttal rövidebb) érték kap akcentust.<sup>77</sup> Megfigyelhetjük, hogy a dallam csak lépésről-lépésre éri el a hangsor egyre magasabb hangjait. Először a  $c^2$ -t, amelyről egy  $fisz^1$ -re lelépve (tritonus) újramezdi az emelkedést.<sup>78</sup> A  $c^2$ - $fisz^1$  tritonuszlépés megismétlődik ( $b^1$ - $e^1$ ). A két tritonuszlépés nem lép ki az alaphangsor vonzásából. Amikor az  $e^1$ -t eléri, változó (jellemzően egyre hosszabbodó, itt egyetlen hosszabb) ritmusértékekkel erősíti azt meg. Ezzel nyilvánvalóvá válik az  $e^1$  centrális jelentősége az „A” formarészben, másrészt a formahatárt is egyértelműen kijelöli. [1. partitúraoldal, „Lent”]

A harmadik és negyedik ütem jellegzetes dallamrajza távoli rokona az úgynevezett „Borisz-témának”.

A „B” rész kezdete [2. partitúraoldal, 2. ütem] megegyezik az „A” harmadik ütemének kezdetével ( $a^1$ - $b^1$  indulás). A formarész kezdete látszólag skálamenetben, de valójában a második modusz második transzpozíciójának kivágataként éri el a  $cisz^2$  hangot, melyet csak akkor tekintünk váltóhangnak, amikor már visszalépett a  $cisz^2$ -t az adott hangsorban megelőző  $c^2$ -re. [2. partitúraoldal, 2. és 3. ütem]

A tételben a szokott értelemben vett alterációk nem is fordulnak elő, miután eleve egy adott hangsor (esetünkben a második modusz) többféle transzpozíciója határozza meg a hangmagasságok rendjét.<sup>79</sup>

A „B” szakasz [2. partitúraoldal 2. ütemétől a 4. oldal 6. üteméig] elsősorban az  $a^1$ ,  $b^1$ , ( $aisz^1$ ),  $h^1$  és  $c^2$  hangok folyamatos felcserélődésén alapul. A „B” szakasz tizenhét üteme egyértelműen statikus színezetű az „A” rész dinamizmusa után. A dallam mozgását jellemzően meghatározzák a kisszekund lépések. Az azonos hangokból építkező, folyamatosan variálódó dallamvezetés alapvetően igen gyakori Messiaen-nál. A 19. ütemben [4. partitúraoldal, 1. ütem] a négyhangos dallamformula  $d^2$  helyett  $cisz^2$ -en zár.

A  $b^1$ - $e^1$  tritonuszlépést  $h^1$ - $f^1$  előzi meg az „A” rész  $c^2$ - $fisz^1$ -e helyett, ezzel hajlékonyabban éri el az új formarész kezdetét [4. partitúraoldal, 4. és 5. ütem].

A „C” indulásakor [4. partitúraoldal 6. ütem] a szerző megtartja az „A” szakaszból már ismert  $disz^1$ - $e^1$  relációt (ellenben most megfordítja azt), majd a  $disz^1$

<sup>77</sup> És ezzel szinte átlépjük az egyenlő, de némileg szabad (adott tempón belüli, az előadás mindenkorai szabadságán alapuló, mégis kötött) és az additív ritmusok közti határvonalat. Additív ritmusként a magasabb, (és jellemzően rövidebb ritmusértékű) akcentussal ellátott hang akcentus helyett hosszabb ritmusértéket kapott volna.

<sup>78</sup> Alapvetően jellegzetes komponálási metódus ez Messiaen-nál (*Quatuor pour la fin du Temps* zárótétele).

<sup>79</sup> És természetesen nemcsak a dallam, hanem annak hangjaiból kialakuló akkordok lineáris elrendezésének kialakulásában is meghatározó szerepe van.

-re való visszahajlás nélkül ér fel a tétel eddigi legmagasabb *disz*<sup>2</sup> -ére, melyről hirtelen irányváltással ismét az *h*<sup>1</sup> – *f*<sup>1</sup> tritonuszrelációt éri el, melyet – hasonlóan az előbbiekhöz – ismét az *aisz*<sup>1</sup> – *e*<sup>1</sup> zárlat követ [5. partitúraoldal, 1.-4. ütem]. A harmincadik ütem [5. partitúraold., 5. ütem] két nyolcadból álló szünet, mely egyértelműen a záró *e*<sup>1</sup> része, kicsengése, ennek ellenére hangsúlyos ütem. A következő ütemben a „C” rész variálódik, mely megegyezően megismétlődik [6. part. old., 1. ütemétől].

Messiaen saját elnevezése a moduszok közti szabad átjárást biztosító moduláció.<sup>80</sup> Formailag ugyan nagy szerepet kap az általam „A”-val jelölt (fő) rész modulatív bővülése, mégis, itt csak az alaphangson belüli „arrébb lépés” vehető észre. Formailag egyértelműen egy tükörforma rajzolódik ki.

### 3.1.2. *Éclairs sur l’Au-Delà..... – No. 2., La constellation du Sagittaire*

A második tétel (*La constellation du Sagittaire*) anyagában már sokkal kevésbé homogén, mint az első.

Az „A”-ként jelölt szakasz [19.- 20. partitúraoldal] ritmikailag viszonylag giusto, változó ütemekben haladó korálszerű refrén. Ritmikája – és legkülönösebben az első három és második három érték – belső tágulást mutat (a ritmikus sor tizenhatod értékekben a következő képlettel írható le: 22233312348, lásd: 19.-20. part. old.) A szakasz – amint az fenti ábránkon is látható – folyamatosan hosszabbodó értékekkel zár, mely ugyancsak nagyon jellegzetes.

A „B” rész [21.-25. part. old.] tematikusan legerőteljesebb anyaga az első -és második hegedűk, illetve a brácsa által játszott, akár Messiaen névjegyének is tekinthető unisono dallam, mely a rajzolatában mindenkor hasonló úgynevezett „Borisz-téma”. A „Borisz-téma” ritmikája dallami meghatározottsága ellenére rendszerint apró módosulásokat mutat, ahogy ez ebben az esetben is megfigyelhető. Az *esz*<sup>2</sup> hang a vártnál egy tizenhatoddal megrövidül.

<sup>80</sup> Erre legjobb példa a *Visions de l’Amen* második tételének *Modéré* szakasza. A jelenséget a szerző *modulation en modes de passage*-nak nevezi.

33. kottapélda: *Éclairs sur l’Au-Delà – No.2.*

Két hasonló frázis követi egymást, alapvetően mindkettő a „Borisz-téma” rajzát mutatja és a második modusz hangjaiból építkezik. A második periódus az utolsó előtti  $e^2$  hangon megtorpan (hozzáadott érték, ponttal megnövelt hang), ezzel a záró  $c^2$  hangot sokkal jobban előkészíti s annak tágasabb lezárását eredményezi [25. part.old., 2. ütem]. Ezzel egyidejűleg három, egymástól különböző ritmikus réteg figyelhető meg. Ebből kettőt az ütők, egyet a fúvósok játszanak.

A harmadik, „C” szakasz (hatodik modusz, ötödik transzpozíció) az első hegedűk által játszott három ütemes felfutás (akkordfelbontások, négyeshangzatok) után a második hegedűk és a brácsa az adott modusz hangjait, egyre emelkedő, felfelé törő, „ritkuló levegőjű”, ritmikailag egyre rövidülő értékekben játssza. Közben az egyes szólamok (osztott) indító hangjai vertikálisan ugyanazt a sort adják ki. Tehát (egyszerre történő) indulásuknak köszönhetően az egész hangsor egy viszonylag rövid (három tizenhatodnyi) ideig egyszerre, mintegy akkordként szólal meg.<sup>81</sup> A mű ötödik tételében hasonló emelkedést találunk [27. part. old.].

A „D” hors tempo szakasz összesen hat madár énekét foglalja magában [28.-30. part.old.]. Az „A” szakasz visszatérése bővülést mutat és ritmikájában is sokrétűbb, mivel első megjelenéséhez képest nem megfordítható ritmust és ponttal megnyújtott hangértéket is megfigyelhetünk benne [31. part. old. 1. ütemétől].

Ezután ismét a „Borisz-téma” jelenik meg, mely ritmikájában az előző szakaszhoz képest változatlan, záradéka viszont módosul [33. part. old.].

A  $desz^2 - g^2$  tritonusz-reláció többszöri ismétlése után lendül tovább a  $h^2 - f^2$  viszonylat felé [34. part. old. 2.-4. ü., 35. part. old. 1. -2. ü.]. A  $desz^2 - g^2$  reláció eszerint a második modusz első, a  $h^2 - f^2$  viszonylat azonban annak második transzpozíciója. Ebben az esetben tehát csak az adott alaphangsor fordítása eltérő. A Borisz-téma második periódusa jelentős bővülést mutat. A bővítmény jellegzetes figurációi a *Concert à quatre* első tételével állnak rokonságban.

<sup>81</sup> Újabb bizonyítékként a moduszok és az azokból kialakuló akkordok összefüggésére.



34. kottapélda: *Concert à quatre - Entrée*

Az „E” szakasz [49. part. old.] a csellók és a harangjáték unisono-jával kezdődik, melynek dallamrajza ismét számos rokonságot mutat más művekkel. A *Pièce pour Piano et quatuor à cordes* vonós tutti indítása melodikailag megegyező az itt hallható *desz<sup>1</sup> – gesz<sup>1</sup> – asz<sup>1</sup> – g<sup>1</sup>* dallamrészlettel, mely legalább annyira kedvelt formulája Messiaen-nak, mint a „Borisz-téma”.<sup>82</sup>

Ezután az első hegedűk jellegzetes négyhangos (két lefelé lépő hangpár) formulája következik. Ezt bővíti az ismét fentről lefelé lépő hangpárok gazdag ritmikájú ismételtetése.

### 3.1.3. *Éclairs sur l’Au-Delà....., No. 4., Les élus marqués du sceau*

A negyedik tétel (*Les élus marqués du sceau*) legfőbb jellegzetessége a szimmetrikus permutációk használata. Messiaen a szimmetrikus permutációk jelentőségét a nem megfordítható ritmusképletekkel és a korlátozott transzponálhatóságú moduszokéval azonosítja. Fontossága abban az elbizonytalanításban rejlik számára, amit ő *charme des impossibilités*-nek hív. A moduszok jellemző módon bizonyos számú transzpozíció után önmagukat kezdik ismételni, tehát önmagukba térnek vissza, hasonlóan a nem megfordítható ritmusok

<sup>82</sup> Az egyetlen (de vizsgálatunk szempontjából elhanyagolható) különbség a hangok sorrendje; itt a *desz<sup>1</sup>* indít, a *Pièce pour piano et quatuor à cordes*-ban pedig a *desz<sup>1</sup>* a többi három hangot követi. Itt tehát pontosan fordítva értelmeződik.

lezáratlanságához, palindróma jellegéhez.<sup>83</sup> A tétel háromféle permutációt használ az egyes szólamok között szétosztva. A szimmetrikus permutációk rétegekben történő alkalmazása rokonságot mutat a *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* hetedik tételének sajátos, a Szentháromság három személyének már-már vezérmotívumszerű megjelenítésével is. Ugyanez látható a *Livre du Saint Sacrement* tizenegyedik tételében is (*l'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine*). Itt ugyancsak a három isteni személy kap vezérmotívumot, jellemző módon többféle átfedéssel, de szigorúan csak a tételen belül.

Miután mindhárom permutáció következetesen egy-egy különböző speciális akkord többfajta fordítását alkalmazza, mindhárom permutációt hangzatonként elemezzük.

A Messiaen sajátos rendszere szerint tizenhatodiknak nevezett permutáció (az első hegedű, első harangjáték, gong) az *Accords tournants* különféle fordításait hordja magán.<sup>84</sup> Egy kivétellel az adott akkord összes transzpozíciója megjelenik. Az úgynevezett tizenhetedik permutáció az *Accords à renversement transposés* összes transzpozíciójával, a tizennyolcadik permutáció (brácsa, cselló, harmadik harangjáték, gong) pedig az *Accords à résonance contractée* különféle fordításaival jelenik meg. [Lásd: 35. kottapélda]

Ezen akkordok meghatározott számú transzpozíciója<sup>85</sup> és az egyes akkordokra jellemző specifikus színek-és színkombinációk miatt egyes hangzatok természetesen más művekbe is átjárást teremtenek. Ilyen átjárhatóságot teremt például az úgynevezett 8/A akkord (az *Accords tournants* transzpozícióinak sorában a nyolcadik helyen álló, „disszonáló” akkord), mely mind a *Visions de l'Amen*, mind a *Cantéyodjayâ* megkülönböztetett akkordja is. Előbbi műben Messiaen *colonnes d'air*-ként aposztrofálja ezt a hangzatsoportot. Alábbi példáinkon ugyanezen akkordcsoport meghatározott permutáció részeként önállóan (tehát nem az összes transzpozícióval), arpeggioként, valamint erős tematikájú akkordsorként egyaránt megjelennek.

<sup>83</sup> Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Tome III*. Paris: Alphonse Leduc, 1996, 7.

<sup>84</sup> Ahogy a *Chronochromie*-ban, itt is a ritmus változásai hatnak a színek változásaira.

<sup>85</sup> Csakúgy, mint a korlátozott transzponálhatóságú moduszok esetében is.

non vibrato  
 non vibrato  
 non vibrato  
 non vibrato  
 non vibrato  
 non vibrato

sfz mf  
 sfz mf  
 sfz mf  
 sfz mf  
 sfz mf  
 sfz mf

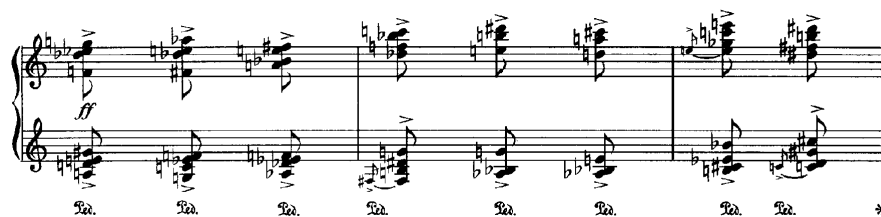
mf  
 sfz mf  
 sfz mf  
 sfz mf  
 sfz mf  
 sfz mf

mf  
 sfz mf  
 sfz mf

35. kottapélda: *Éclairs sur l'Au-Delà...* – No. 4. –  
 a permutációk kezdete és a felső réteg permutációjának további részlete

mf  
 pcc. pcc. pcc. pcc. pcc.

36. kottapélda: *Visions de l'Amen* – No. 2.

37. kottapélda: *Pièce pour piano et quatuor à cordes*38. kottapélda: *Cantéyodjayâ*

## 3.2. Részletes formai elemzések

### 3.2.1. *Éclairs sur l’Au-Delà..... – No. 5., Demeurer dans l’Amour*

Az ötödik tételt (*Demeurer dans l’Amour*) indító négyhangos motívum nagyon gyakori Messiaen-nál.<sup>86</sup> Ennek magyarázata ismét a gregorián stílusból táplálkozó dallamalkotás.<sup>87</sup> A folytonos ütemváltás eredményeként különféle sebességérzetek épülnek ki, melyek a súlyrend vizsgálatokor alapvetően fontossá válnak. Az első négy ütem megismétlődésével, majd a rákövetkező három ütemnyi lezárással valójában egy rendhagyó (változó ütemekben haladó) periódus valósul meg [141. part. old. 1.- 11. ütem]. Csak egyetlen váltóhangban figyelhető meg minimális különbség (esz<sup>3</sup>). Az első négy ütem megismétlése – valójában két (megismételt) félperiódus – eredményeként az első nyolc ütemet követő három ütem egy sokkal radikálisabb, hirtelenebb lezárását adja az „A” jelzetű szakasznak.

A „B” szakasz [142. part. old. 3. ütemtől 143. part. old. 5. ütemig] tematikailag megegyező első három üteme „kvázi-auftakt”-ként funkcionál. E tematikus

<sup>86</sup> Messiaen már a *Technique de mon langage musical*-ban is Debussy *Reflets dans l’eau*-ját tekinti az itt is szereplő négyhangos formula egyik legfontosabb gyökerének.

<sup>87</sup> Például az  $a^1 - gisz^1 - d^1 - a^1$  csoportot tekinthetjük *climacus resupinus*nak, a  $d^2 - h^2 - b^1$  csoportot *torculus*nak.

azonosság az *Accords transposés sur le même note du basse* tizenkettedik transzpozíciójából származó első három akkord használatának következménye. A dallam szintjén megfigyelhető csökkenő hangközintervallum-használat már jóval korábban, a *Quatuor pour la fin du Temps*-ban is feltűnik, igaz, ott egyre szűkülő elnyújtott zárlatként (*Danse de la fureur pour les sept trompettes*).

Az ezt követő félzárlat [142. part. old. 9. ütem] visszarímel az első tizenegy ütem lezárására. Ezúttal egy tematikailag megfeleltethető záróformuláról van szó, mely ráadásul hangkészletében is rokon az előző zárlattal.<sup>88</sup> Ritmikájában és kiterjedésében viszont másodjára hirtelenebb módon zár [lásd ugyanott].

A „B” szakasz összesen tizennégy ütemből áll. Az elemzésben „C”-nek nevezett rész az eddigiek egyikével sem mutat azonosságot [143. part. old. 6. ütemtől 147. part. old.-ig]. E szakaszt formailag akár a tétel kidolgozásának is tekinthetjük. E terület az  $e^1 - disz^1$  lépést járja körül. Az indító háromhangos motívum – akárcsak az „A” rész kezdetén – megmarad, irányában viszont módosulás lép fel a tétel elején hallható variánshoz képest. A „C” szakasz ötödik ütemében [143. part. old. 11. ütem] jellegzetes harmóniamenet indul, mely számos más művel teremt átjárhatóságot, így a *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* nyolcadik tételével is. Jellemző módon egyre hosszabbodó értékekkel éri el a tisztán megszólaló G-dürt.

Ezt két, eltérő kezdőhangon induló, félhangokban lefelé haladó, kiterjedésében viszont egyaránt hét ütemes szakasz követi [144. part. old. 7. ütemétől a 145. part. old. 9. üteméig]. Újabb hat ütem után érkezünk el a visszatérést megelőző négy záró ütem nem megfordítható ritmusú skálamenetéhez ( $c^2 - d^2$ ), amely számos más Messiaen-mű általában fokozatosan hosszabbodó, rendre fermátába torkolló menetével is rokonságot mutat. S ahogy erre a kotta előszavában Yvonne Loriod is felhívja figyelmünket; ez az emelkedő motívum a *Saint François d'Assise La Prêche aux oiseaux* képének „Nous monterons les échelles du ciel...” kezdetű áriájában is megtalálható. Korai példaként említhetjük a *Poèmes pour Mi* hatodik (*Ta voix*) dalát, melynek kilencedik ütemében hasonló, felfelé haladó, minden egyes félhangot külön-külön megharmonizáló, crescendo szakasz található.

A visszatérő szakasz [147. part. old.- tól] az első tizenegy ütemben változatlan, mind bővítés, mind modulatív szakasz csak a „B<sub>1</sub>” részben található [148. part. old. 1. ütemétől]. Az eddigiekből akár arra is következtethetünk, hogy a tétel a bécsi

<sup>88</sup> Ez természetesen azzal is magyarázható, hogy mind az „A”, mind a „B” szakasz rendre a hetedik modusz második transzpozícióját használja.

klasszikus szonátaforma törvényszerűségeit használja (Amennyiben az „A” szakaszt az exozíció főtémájának, a „B” szakaszt az exozíció melléktémájának, a „C” szakaszt a kidolgozási résznek, az „A<sub>1</sub>”-et és „B<sub>1</sub>”-et repríznek tekintjük). A többször megismétlődő, mindig lefelé irányuló skálamenet a *Concert à quatre* második (*Vocalise*) tételének fuvola-kadenciáját is eszünkbe juttathatja.

Jellemző módon (a „B<sub>1</sub>” visszatérő zárásakor) a záróformulára vezető skálánál a b<sup>1</sup> hang más értelmet nyer, mint korábbi megjelenésekor [142. part. old. 9. ütem], itt ugyanis egyfelől beleolvad a tizenhatod menetbe, másfelől két előbbi kadenciát olvaszt egybe, ami következtében a záró b<sup>1</sup> hang sokkal kevesebb időt kap a megérkezésre [149. part. old. 7. ütem]. Ez a szűkebb időkezelés adhat magyarázatot majd az akkordoknak a kódában megfigyelhető hangérték-növekedéseire is, ugyanis öt, mindig egy tizenhatoddal meghosszabbított értékű, a hetedik modulusz hangjain lefelé haladó sorozatba rendezett akkorddal zárul a tétel.<sup>89</sup> E fokról-fokra augmentált akkordsorozat alatt Messiaen az eddig használt hetedik moduluszról átvált a melodikusabb hatodikba, annak ötödik transzpozíciójába.<sup>90</sup>

### 3.2.2. *Éclairs sur l’Au-Delà..... – No. 6., Les sept Anges aux sept trompettes*

A tétel alapvetően két rétegű. Egyik síkja dallami, melyet három fagott, a kürtök és a három trombita unisono játszik. A dallam részben rokonságot mutat a *Livre du Saint Sacrement* első tételének (*Adoro te*) dallamrajzával.

A mű másik rétege az ütők által játszott, három ritmikai síkon zajló folyamat. Míg a nagydob az egész darabban folyamatosan ugyanazokat az értékeket játssza (tizenhatod értékben: 222), addig a többi ütőhangszer játszanivalója (az ostor kivételével) folyamatosan tágul, illetve szűkül (333, 444, 555, 666, 777, 666, 555, 444, 333, 444, és így tovább). Míg ezt a réteget dinamikus, előbbit statikus rétegnek

---

<sup>89</sup> Ez a záróformula is jellegzetes, megtaláljuk például a *La Nativité du Seigneur Le Verbe* tételének záróakkordjaiban. A „hangértékek gyorsulása” (*accelerando de valeurs*), illetve lassulása számos műben megfigyelhető, elsősorban azok záradékaiban. Lásd: *Île de Feu I.* befejezése, *Les Corps Glorieux* negyedik (*Combat de la mort et de la vie*) tételének zárata

<sup>90</sup> Az egyes moduluszok közti modulációról lásd bővebben: *Visions de l’Amen* szerzői előszavát. E mű második tételében találunk is erre példát.

tekinthetjük.<sup>91</sup> A statikus és dinamikus réteg szimultán egymásmellettiége ismét a ritmikus személyiségeket juttatja eszünkbe. Az ostor, mely az állandóságot jelentő nagydob ellenpólusaként mindig a dinamikus anyag cezúráinak helyén jelentkezik [legelőször a 153. part. old. 5. ütemében], mindig ugyanazon formarészen jelenik ugyan meg, mégis, hatással van rá a dinamikus réteg nagyobbodása, illetve csökkenése. Ennek következtében ez a réteg is folyamatos tágulást- szűkülést mutat (19-22-25-28-25-22-19-16-19, és így tovább). A *Turangalila-symphonie* jellegzetes motívumát a három fagott játssza [156. part. old. 7.- 11. ütem]. [Lásd: 20. kottapélda]

### 3.2.3. *Éclairs sur l’Au-Delà... – No. 7. Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux*

A hetedik tétel mind formailag, mind tematikailag a korábbiaknál jóval áttetszőbb. Míg a vonóskar a felső regiszterekben trillázik (ppp), addig a fúvósok játsszák a témát („thème très pur”<sup>92</sup>) a harmadik moduszban, az *Accords à renversement transposés* gyakori használatával. Az „A”-val jelölt főrész [háromszor (és mindig valamelyest kibővítve) jelenik meg. Először négy, másodsor öt, legvégül pedig kilenc ütemes. A következő ábrával jelölhetjük e tágulást: „A<sub>1</sub>” < „A<sub>2</sub>” < „A<sub>3</sub>” Hasonló szerkesztésmóddal találkozhatunk később a *La Ville d’En-Haut* főrészeiben is.

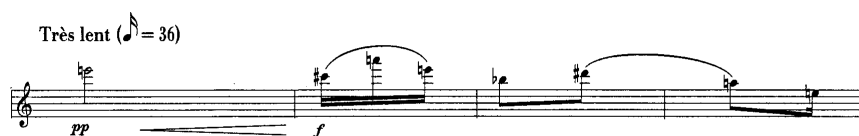
A „B”-vel jelölt szakasz madárdal (sziki pacsirta, [*alouette calandrelle*]) [először 4. part. old. 3. ütem]. Tematikusan nem számottevő, inkább a fúvósok témájának színezésére, lecsengetésére szolgál minden egyes megjelenéskor. Ezután a feketetergő (*Merle noir*) hosszabb kadenciája következik (szóló fúvóla szakasz, némileg előlegezve a *Concert à quatre* hasonló területeit). Az előbbi madárdal duplázva követi ezt, közben a fúvósok a harmadik moduszból vett kettősfogásokkal kísérik. Az „A<sub>3</sub>” szakasz [6. part. old. 3. ütemétől] az „A” szakaszok között az eddigi leghosszabb (*Accords à renversement transposés*), melyre az *Alouette Calandrelle* válaszol, tökéletesen megegyezően, mint legelső alkalommal [8. part. old. 6. ütem].

<sup>91</sup> Messiaen itt ismét a „nyitott és zárt legyező” elvét (*un éventail fermé et refermé*) említi. Hasonló szellemben íródott többek között a *Quatre Études de Rythme* negyedik (*Île de Feu 2*) darabja, a *Livre d’Orgue* zárótétele (*Soixante-quatre durées*) és a *Cantéyodjayâ* több szakasza.

<sup>92</sup> Olivier Messiaen: *Éclairs sur l’Au-Delà*. Paris: Alphonse Leduc, 1998, Yvonne Loriod előszava.

### 3.2.4. *Éclairs sur l’Au-Delà..... – No. 11., Le Christ, Lumière du Paradis*

A ciklus zárótételének (*Le Christ, Lumière du Paradis*) analízisét – az ötödik tételéhez hasonló módon – alapvetően a lineáris dallamívek, illetve a forma vizsgálata határozzák meg. Ez esetben azonban kiegészül motivikus elemzéssel, különös tekintettel arra, hogy bizonyos elemek nemcsak egyes kései, hanem sokkal korábbi művekben is feltűnnek. A kezdőmotívum az egyik leggyakoribb formula az életműben.



39. kottapélda: *Éclairs sur l’Au-Delà – No. 11.*

Modéré (♩ = 88)

The image shows a two-staff musical score in treble and bass clefs. The tempo is marked 'Modéré' with a quarter note equal to 88 (♩ = 88). The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The music is in a key with one sharp (F#) and consists of several measures of music with various note values and rests. There are some large, stylized notes or chords in the upper part of the score.

40. kottapélda: *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus - No. 9.*



41. kottapéllda *Des Canyons aux Étoiles* - No. 2.

Hasonlóan az ötödik tételhez, ez esetben is megduplázódik az indító motívum, talán csak azzal a különbséggel, hogy az ismétlés ellenére lezártabbnak hat, mint más, hasonló helyeken [163. part. old. 1. ütemtől 164. part. old. 1. ütemig; 164. part. old. 2. ütemtől 165. part. old. 3. ütemig]. E két, egymást követő szakaszt alábbi sematikus ábránkon „A<sub>1</sub>”, illetve „A<sub>2</sub>” jelzettel jelöljük. A második érkezés ( $b^2$ ) ugyan lezártaságot mutat, mégis, e zárlat látenszen már a továbbmenetel lendületét is magán hordja. A tételben – ahogy a mű ötödik tételében is – jellemző az egyre táguló három szakaszos felépítés.

„I.” = [A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> A<sub>3</sub>],

„II.” = [A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B<sub>1</sub> A<sub>3</sub> C D],

„III.” = [A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B<sub>1</sub> B<sub>2</sub> A<sub>3</sub> C A<sub>3</sub> D coda]

*Éclairs sur l’Au-Delà... – No.11 – formai áttekintés*

A négyhangos zárómotívum [165. part. old. 4. és 5. ütem, 166. part. old. 1. és 2. üteme, az ábrán lásd: „A<sub>3</sub>”] a *Pièce pour Piano et quatuor à cordes* négyhangos marcato-motívumának mása (azzal a különbséggel, hogy ott  $g^1$ -ről indul). Ez a

motívum még négyszer tér vissza a tétel folyamán, eggyel több alkalommal, mint ahány római számmal jelzett formarészt megkülönböztettünk. Az említett négyhangos motívum első, második és negyedik alkalommal tökéletesen megegyező. Harmadik – transzponált – megjelenése az első változathoz képest csak abban különbözik, hogy  $a^1$ -ről indul [175. part. old., 1. és 2. ütem]. Ezen az analógia teszi lehetővé, hogy a forma burjánzását, tágulását, tölcseres nagyítását megfigyelhessük.<sup>93</sup> A második, az elsónél valamivel hosszabb formarészben („II.”) két ütem („B<sub>1</sub>”) [168. part. old. 5. ütem és 169. part. old. 1. ütem] az „A<sub>3</sub>” négyhangos zárlatát kimozdítja megszokott helyzetéből, a harmadik formarészben („III.”) pedig az „A<sub>2</sub>” bővülése miatt, illetve a „B<sub>1</sub>” és „B<sub>2</sub>” szekvenciális ismétlődéseinek köszönhetően ezen formarész ismét eltolódik, végül a kódát megelőzően az általam „D<sub>1</sub>”-nek jelölt szakasz előtt már meg is jelenik, rögtön a „C” tritonuszban lépő kétütemes szekvenciája után.<sup>94</sup> Nyilvánvaló, hogy az előbb említett tágulás mint jelenség hasonlóan értelmezhető vízszintes irányban is. Ahogy fenti ábránkon is látszik, a formarészek egyre hosszabbodnak. Ezt mutatja a második formarészbe betörő „B<sub>1</sub>” jelzetű szakasz is, ami majd a harmadik formarészben fog megduplázódni („B<sub>1</sub>” és „B<sub>2</sub>”). A harmadik szakaszban („III.”) a már említett „C” szakasz is bővül, sőt, a harmadik formarészben kromatikusan lefelé haladva a ritmika folyamatos enyhülésével szinte a szabadesést juttathatja eszünkbe [175. part. old. 3.-5. ütem, 176. part. old. 1.-4. ütem]. A szekvenciális tritonuszmenet  $e^2$ -re érkezik, ami az egész tétel egyfajta centrumává vált eddigre. A darab két meghatározó akkordja az *Accord à renversement transposés* és az *Accord à résonance contractée*. Fontos szerepe van a tétel A–E központú hangnemi rendjének is. Nyilvánvaló, hogy a kései alkotóperiódus számos emblemikus műve (*Un Sourire, Concert à quatre*) ezt a hangnemi tervet követi.

### 3.2.5. *La Ville d'En-Haut*

Az eddigi vizsgálatokhoz hasonlóan ismét rendre a vízszintes vonalvezetés fontosságát tartjuk legfontosabb szempontnak elemzésünkben. A mű több motívuma felfedezhető már sokkal korábbi darabokban is. E jellegzetes dallamformula

<sup>93</sup> Messiaen kedvelt kompozíciós módszere, lásd *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* harmadik (*L'Échange*) és tizennegyedik (*Regard des Anges*) tételét.

<sup>94</sup> Lásd *Trois petites liturgies* második (*Séquence du Verbe, Cantique Divin*) tételét.

legelőször az *Un reflet dans le vent* című zongoraprelűdben szerepel, majd később a *Cinq Rechants* harmadik tételében is feltűnik. Itt már megtoldva azzal a különösen sokszor előforduló típusdallammal, ami a *Turangalila-symphonie*-től kezdve rendszeresen visszatér.<sup>95</sup> E típusdallam esetenként változtatásokkal, vagy csak a dallamrajz nagy vonalakban történő lemásolásával (*La Fauvette des jardins*) jelenik meg. Jellemző, hogy a *La Ville d'En-Haut*-beli megjelenési formájával megegyezően használja a szerző az *Éclairs sur l'Au-Delà...* hatodik tételében (*Les sept Anges aux sept trompettes*) és az *Un vitrail et des oiseaux*-ban is. A *Concert à quatre* kezdőtétele (*Entrée*) pedig ismét a korai prelűdre visszavezethető, négyhangos formulát használja, itt viszont az előbbi motívum utótagként való használata nélkül.

A műben alapvetően két különböző karaktert különíthetünk el; egyiket „A”, másikat „B”, „C” illetve „D” betűjellel láttuk el. Az „A” rész alapvetően korálszerű, főként rézfúvókat foglalkoztató, egyre bővülő szakaszokban megírt formarész [1. és 2. part. old.]. E szakasz a darab során háromszor tér vissza, harmadik alkalommal bővítménnyel [27.- 29. part. old.].

Ahogy azt az *Éclairs sur l'Au-Delà...* utolsó tételében is láttuk, itt is egyre hosszabbodnak a „B”-vel jelölt formarészek. Ez a bővülés a következő képlettel írható le: B<sub>1</sub> (rövid bevezetés, majd az ezt követő korál) <B<sub>2</sub> (ugyanaz, csak a korálsor befejezettebbnek tűnik az előzőhöz képest, mivel itt újabb négy ütemet kap, tehát formailag akár egy önálló nyolcütemes egységnek is tekinthető) <B<sub>3</sub> (mely azonos B<sub>2</sub>-vel, viszont az azonos területet mind újabb bővítmények követik).

Az említett korálszerűség látszólag ellentmond a – mindig a korálsorokat bevezető – statikus, vaskos akkord-tömböknek (A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>). Mégis, e jelenség azonnali hozadéka e két szakasz különböző karaktere. Jellegzetes akkordként az *Accord du total chromatique* – a kései korszak műveire nagyon jellemző – negyedik és hetedik transzpozíciója jelenik meg.<sup>96</sup> [Lásd például: 18. kottapélda – *thème de décor*]

A „B<sub>1</sub>” szakasz négy ütemből áll [3. part. old.]. Rövidsége ellenére önálló számmal láttuk el, a későbbi, analóg részekkel („B<sub>2</sub>”, „B<sub>3</sub>”) való hasonlósága és erős

<sup>95</sup> Érdekes, hogy e típusdallam nem mindig sértetlenül tér vissza, ugyanis a *Cinq Rechants* harmadik tételében a héthangos típusdallam utolsó három hangja módosul: az eddigi (és későbbi művekben is jellemző) kis szekund hangköz helyett nagy szekund lépéssel érkezik el a formulát záró bővített kvarthoz.

<sup>96</sup> A negyedik transzpozíció a *Petites Esquisses d'oiseaux* ciklikus *thème de décor*-jának egyik meghatározó hangzata, mind a negyedik, mind a hetedik transzpozíció megjelenik többek között a *Livre du Saint Sacrement* hatodik (*la Manne et le Pain de Vie*) tételében.

tematikája miatt. Az „A<sub>1</sub>” és „B<sub>1</sub>” szakaszt a legalább ugyanilyen önállóságot mutató, kadenciaszerű madárdal (*Hypolaïs polyglotte* [déli geze]) követi („C<sub>1</sub>”) [4.- 5. part. old.] Ebben az esetben is megfigyelhető, hogy a madárdal önmagában válik formarészé. Hasonló módon, ahogy az egyes kiállítási tárgyak egymás mellé kerülnek és válnak egyetlen összkép részévé.

Folytatásként az „A<sub>2</sub>” szakasszal látszólag újakezdődik a darab, úgy, mintha egy expozíció megismétlése lenne [6. part. old.]. Az ezután következő „B<sub>2</sub>” első négy üteme teljesen azonos az „B<sub>1</sub>” szakasz első négy ütemével, viszont újabb négy ütemmel bővül (tehát duplája lesz „B<sub>1</sub>” résznek), [8.- 9. part. old.]. A könnyebb áttekinthetőségért először az „B<sub>1</sub>” és „B<sub>2</sub>” területek motivikus jelenségeit vizsgáljuk meg. Az alapvetően tercmozgású, erősen felfelé törő motívumot a Messiaen-nál gyakran megfigyelhető tritonusz-mozgás követi, mely viszonylag erős zárlatot eredményez.

A „B<sub>2</sub>” szakasz esetében az első pár azonos ütemet egészen új motivikus jelenségek követik. Nagyon nagy amplitúdóban mozgó dallamív ez, mely megegyezik a *Messe de la Pentecôte* második (*Offertoire*) tételének (és számos más műnek) főmotívumával [9. part. old.].

Az ezt követő (az előbbi, ennek megfelelő szakaszhoz képest némileg hosszabb) „C<sub>2</sub>”-vel jelölt kadenciális területet ismét (már harmadszor) a korálszerű, „B<sub>3</sub>” jelzetű szakasz követi. Az általam „B<sub>3</sub>”-ként jelzett rész tökéletes mása „B<sub>1</sub>”-nek és „B<sub>2</sub>”-nek. A „B<sub>2</sub>” lefutása után viszont hirtelen burjánzásnak indul, különféle motivikus megfeleltetésekkel és belső rímekkel gazdagítva, jellegzetesen duplázva záródó kisebb belső egységekkel [32. part. oldaltól a darab végéig]. Itt figyelhető meg az a jellegzetes melodikus formula (*intersion de notes*) is, mely számos korábbi és ezt követő műben is megfigyelhető. Ez a négyhangos motívum nyitja a *Pièce pour piano et quatuor à cordes* című művet is. E típusdallam gyakran rendeződik szekvenciába, ahogy azt ebben az esetben is láthatjuk [33. part. old. 3. ütemtől 34. part. old. 4. ütemig]. A négyhangos dallamformula hasonló szekvenciális sorozata figyelhető meg a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* tizennyolcadik (*Regard de l'onction terrible*) és az *Éclairs sur l'Au-Delà...* ötödik (*Demeurer dans l'Amour*) tételében is.

E szekvenciával erőteljesebb, belső lezárások alakulnak ki. A darab végén (és ez az  $f^2-h^1$  tritonuszlépésből nyilvánvaló) mozgásában és tematikájában is visszatérésről beszélhetünk, annak elenére, hogy nem tökéletes az azonosság. Az

említett tritonuszlépésen állapotodik meg végül a darab, a máshol is igen jellemző időtágítással. Alapvető ismertetőjegye Messiaen zenéjének az időfogalom tágabb értelmezése, mely alapvetően az idő visszafordíthatóságát és felfüggeszthetőségét, megállíthatóságát hirdeti. Nem szoltunk a két első és a harmadik „A”, illetve „B” szakasz közé ékelődő „D” és „E” szakaszokról [14.- 26. part. old.]. Az általam „D”-nek jelölt terület a barátposzáta (*Fauvette à tête- noire*) énekét jeleníti meg. A darab folyamán összesen öt alkalommal (legutoljára bővített variánsként) megjelenő *style oiseau* karakter az „E” szakaszok (kerti poszáta, [*Fauvette des jardins*]) által rendre megszakított – folyamatosan hallható – madárdal széttöredezése.

### 3.2.6. *Livre du Saint Sacrement – No. 6., la Manne et le Pain de Vie*

A tétel formáját elsősorban a kis elemekből való építkezés, valamint a folytonos elakadások, tempó-és karakterváltások jellemzik. A tétel tükörben elhelyezett kis szekund lépésekkel, tölcészerű tágulásokkal, kvart-és kvint hangközökben indul ( $A_1$ ) [35. old., 1.- 4. ütem].

A szűkebb hangzat nyolcad értékű, tehát a második, félkotta értékűnél rövidebb. A harmadik ütemben az előbb nyolcad értékű hangzat válik uralkodóvá és válik hosszabbá. Az eseménykort koronás ütem tagolja. Megjegyzendő, hogy a ciklus egészében (!) hiányoznak az ütemmutatók. Tehát az ütemek hosszúságát az egyes elemek hossza határozza meg, és a nagyformához is az egymáshoz képest fennálló viszonyuk alapján hasonulnak.

A kezdőmotívum után egy, az irányultságában rendkívül jellemző „B” jelű szakasz (hatodik moduszban) következik (egyébként jellemző módon ugyanúgy kis szekund lépéssel indulva), mely ismét két nyolcad értékű szünetbe érkezik [35. old., 5. ütem]. Érkezés ez egyáltalán? Egy ehhez hasonló struktúrában mennyire lehetséges az egymás után, szukcesszíven következő kisebb-nagyobb elemek között értelmezési tartományukon belül különbséget tenni? Ezután az „*Un peu lent*” szakaszban a kezdőmotívum egy fragmentuma ismétlődik meg egy tritonuszlépéssel lejjebb ( $A_2$ ) [35. old., 6.- 7. ütem]. Majd egy madárdal-betoldás (gyászposzáta [*Traquet deuil*]) és ismét szünet következik. Minden egyes formarész más tempóban van. Az „*un peu vif*” tempójelzésnél egyszerűen, monodikus dallam indul, látszólag

erősebb tematikát mutatva az előző részeknél (hetedik modusz, „D” jelzettel) [36. old. 1.-6. ütem].

Ezt nagymértékben erősíti az előző, töredékes madárdalt követő két negyed szünet is. A példán „D” -nek jelölt motívum formailag akár egy gregorián dallam beemelésének is tekinthető. A terület ritmikailag gazdagon tagolt, aszimmetrikus ritmusértékek és hozzáadott értékek váltakoznak.

Ezt az eddig megismert szakaszok (néhol variált) megisméltése követi, végül a monodikus karakterű rész második, lezáró szakasza.

A tétel középső részében az „A” jelzetű szakaszok ötvöződnek az akkordikus felrakású – a monodikus tematikájú szakaszokból nyert – kísérettel („D”) [37. part. old., 11. ütemtől]. Ez háromszor – mindig új „A” -szakasszal – indul újra. Harmadszor csonka változatban jelenik meg [37. part. old. 14.-15. ütem].

Ezután ismét a „C” szakasz (*Traquet deuil*) következik. Majd egy teljesen új („E” jelzetű) cluster-szerű, kilenc hangú trilla mindkét kézben [38. part. old. 2. ütem]. Az „F” jelű átvezető passzázs virtuóz, „*Vif*” jelzésű, a korai orgonaciklusok (például a *La Nativité du Seigneur*) nagy zárótételeit juttathatja eszünkbe [38. part. old. 3. ütem].

A „G” jelzetű szakasz harmadik moduszú kitarzott akkordja alatt egyre növekvő értékek (Messiaen szavával: *agrandissement*) figyelhetők meg [38. part. old. 4. ütem]. Az új formarészek indulását megelőző – rendszerint additív értékekkel, vagy *ritardando*val történő – tágulás egyébként rendkívül jellemző Messiaen-ra.

Ezután hosszabb szakasz következik (*Ammomane du désert*), mely egy formailag teljesen önálló madárdal [39. part. old.].<sup>97</sup> A forma ez esetben adott, miután a választott madár stilizált éneke által jön létre. Jellemzőek az apró, pár hangos, kis értékekben notált, a gregorián neumákkal rokon gesztusok, melyek sokszor ismétlődnek, és a Messiaen számára annyira fontos szimmetriákat eredményezhetik.

E hosszabb (és már csak ennél fogva is tematikusabb hatású) szakasz után megisméltődik a három – a tételt indító „A” jelzetű – motívum a monodikus szakaszt idéző akkordmenetekkel [40. old.]. Itt hasonlóan az előzőekhez, az értékek hosszabbodása által széthullik az indító, feszesebb, giusto karakter. Nyilvánvaló,

<sup>97</sup> A madárdal itt saját ritmusban, az adott madár énekének pontos visszaadására törekedve jelenik meg. Az ütemvonalak itt teljesen eltűnnek, viszont a madár minden egyes megszólalását ütemmel leválasztott két nyolcad szünet követi, mintegy cezúraként, vagy két megszólalás közti csendként.

hogy a szakaszt követő szünetek egyfelől a záróhang érvényének hosszát növelik, másfelől a folytatást bizonytalanítják el. Ezután ismét a „B” szakasz variánsa következik, majd a monódikus szakasz első, illetve második fele, közben a „Vif” jelzetű madárdal-terület. megszakítás nélkül. A „C”, „E”, „F”, „G” szakaszok megismétlése után ismét az előbbi hosszabb madárdal következik. Ez az utolsó formarész a teljesen új tematikát mutató kóda előtt.

A kódában („Lent”) újra visszatérnek az ütemvonalak [45. old.]. Mint annyiszor az életműben, ebben a tételben is megtalálhatók a ciklikus témák. Ellentétben azonban a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*-vel, a *Livre du Saint Sacrement*-ban nem annyira dallami, hanem inkább ritmikai megfeleltetésről beszélhetünk. Ez a tizenegyedik tételben (*l'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine*) is megtalálható, jellegzetes ritmusmodellt alkalmazó formarész itt annak „negatívját” adja ki. Ugyanez a formai-ritmikus egyezés látható a *Cantéyodjayá* megegyező szakaszában is. [Lásd: 5. kottapélda]

A tétel zárásaként a már ismert akkordmenet következik, de e fölött a hetedik modusz elemeiből alakult nagyon erős Cisz-dominanciájú akkord áll, mely mintegy Cisz-dúrban zárja a darabot.

### 3.2.7. *Livre du Saint Sacrement – No.9, Les ténèbres*

A tétel a sötétséget imitáló clusterekkel indul.<sup>98</sup> Egy-egy cluster-pár kettőződik meg (ebből az első cluster a második modusz első, a második cluster annak második transzpozíciójában jelenik meg). A modusz ilyen módon történő használata egész újszerű ebben a műben. Korábban nem volt ugyanis jellemző, hogy egy adott hangsor cluster-szerűen peregjen le egyetlen akkordba sűrítve. Másrészt a clusterok használata erősen szimbolikus tartalmat is kap: a keresztrefeszített Krisztus megkínzását.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> „horribles cluster sur le mode deux” – olvasható a szerzői előszóban. Olivier Messiaen: *Livre du Saint Sacrement*. Paris: Alphonse Leduc, 1984

<sup>99</sup> A *Livre du Saint Sacrement* szimbólumok gazdag gyűjteménye. Egyes szokványosnak tűnő technikai megoldások itt még a korábnál is erősebb szimbolikus tartalmat kapnak. Így például a tizenkettedik tételt (*la Transsubstantiation*) nyitó – a *Cantéyodjayá* óta használt – hangmagasságot, hangszínt és ritmust meghatározó modusz (úgynevezett „mode de durées, de hauteurs, et de timbres”) a misztérium jelenvalóságát szolgálja.

Bár ez leginkább a kései művekre jellemző, hasonló clustert találunk a *Visions de l'Amen* harmadik tételében is (*Amen de l'agonie de Jésus*). Ezen a példán jól látszik, hogy mind a tizenkét hang megszólal a darab végén.



42. kottapélda: *Visions de l'Amen* – No. 3.

E nyitó cluster-sorozatot az ötödik ütemben az *Accord à résonance contractée* alaphelyzete követi. Ebbe torkollnak az első négy ütem második moduszú clusterei.

A hetedik ütemben újabb cluster-sorozat indul, azzal a különbséggel, hogy most a harmadik modusz első, második, illetve negyedik transzpozíciójában. Formailag tekintve: a kezdeti négy ütemhez képest valamelyest hosszabb szakaszt egy tizenegy hangú akkord követi, melynek értéke az előzményekhez hasonlóan meghosszabbodik [57. old., 13. ütem].

A „*Lent*” szakasz nyolcadokban haladó, majd a zárás előtt hirtelen megrövidülő ritmusa is jellemzően messiaen-i [58. old.], az *Éclairs sur l’Au-Delà...* hetedik tételének (*Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux...*) indítása ritmikájában hasonló.

A hangsúlyos tizenhatoddal indító, sóhajszerű sűrűsödése idézi elő a hirtelen tempóváltásba („*Très lent*”) torkolló három negyedes értéket [58. old., 9. ütem].<sup>100</sup> Az előbbi ritmus a *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus* negyedik (*Regard de la Vierge*) tételének alapritmusával, karakterében a *Visions de l’Amen* harmadik tételének (*Amen de l’Agonie de Jésus*) egy szakaszával azonos. E jellegzetes ritmus fontos szimbólum is egyben; a keresztrefeszített Krisztust jelképezi.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Messiaen ritmikus celláiban sokszor megfigyelhetjük a rövidebb értékek többszöri ismétlődésével kezdő, majd hosszabb értékben kicsücsösödő ritmusok állandó jelenlétét, így a *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus* egyik ciklikus témájánál (*Thème de Dieu*) is.

<sup>101</sup> E szimbolikára utal a mű előszavában olvasható mondat is: „A sötétség elárasztja az egész földet” Olivier Messiaen: *Livre du Saint Sacrement*. Paris: Alphonse Leduc, 1984



43. kottapélda: *Visions de l'Amen – No. 3.*

A darab harmadik (és egyben befejező) harmadában nem megfordítható ritmusokból (itt a leggyakrabban használt hindu *râgavardhana*) építkező és aszimmetriájában a hozzáadott értékekkel (ponttal) megnövelt (*agrandissement avec ajout du point*) monodikus szakasz következik. A kései művek egyik legszembeötlőbb jellegzetessége (és ez részben megmagyarázza az ugyancsak nagyon gyakori formai széttöredezettséget) a folytonos ütemváltás, melynek következménye az additív ritmusok ritkább használata. A hosszú, koronás szünetek szinte *space-notation*-ként csúcsosodnak ki az egyes művek strukturális rendjében [59. old.]. A tétel a kromatikus skála minden hangját magába foglaló clusterrel zár.

### 3.2.8. *Livre du Saint Sacrement – No. 11., l'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine*

Ez a tétel is gazdag gyűjteménye a Messiaen által alkalmazott komponálásmódoknak. Megfigyelhetők a változatosan használt moduszok, a speciális akkordok, vagy akár a szerző ritmikus gondolkodására annyira jellemző hozzáadott értékek, és fontos szimbolikák is megjelennek a műben. Elemzésünkben egyfelől ezeket a komponálásmódokat, másrészt a tétel formai rendjét próbáljuk végigkövetni.

A tétel az egész sorozatnak a programzene jegyeit leginkább magán viselő darabja, valószínűleg ennek hatására megnő az egyes formarészek töredezettsége. Ahogy más művekben, ez esetben is inkább a különböző formarészek egymáshoz való viszonya és nem az egyes szakaszok milyensége határozzák meg a tétel

struktúráját, rendjét. A könnyebb áttekinthetőségért most is betűkkel jelöljük az egyes szakaszokat.

A tétel kezdete a korábbi tokkátyszerű orgonaművekkel áll rokonságban, annak ellenére, hogy a szerző itt „*Modéré*” előadást kér az előadótól. Folyamatos mozgású tizenhatod értékek váltakoznak eltérő hosszúságú centrumhangokon nyugvó nem megfordítható ritmusú cellákkal [65.- 67. old.]. E palindróma-szerű (melodikájukban tritonusz-távolságot bejáró) ritmikus cellák („*Bien modéré*”) rendkívül jellemzők más orgonaművekben is, így például a *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* nyolcadik darabjának (*Dieu est simple*) „*Le Trois sont Un*” (a Három egy) szakaszának ritmikájában is.<sup>102</sup>

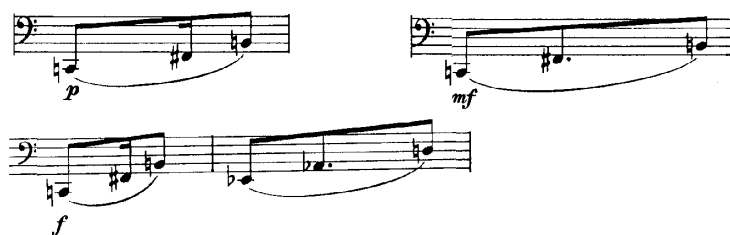
(les Trois sont Un)

**Très modéré**

44. kottapélda: *Méditations sur la Mystère de la Saint Trinité- No. 8.*

45. kottapélda: *Neumes Rythmiques*

<sup>102</sup> Ugyanez a gondolkodás hatja át a *Quatre Études de Rythme* harmadik darabjának (*Neumes Rythmiques*) hasonló szakaszait is.



46. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement - No. 11.*

Csak a „*Très lent*” szakasznál érjük el az első, igazán erős tematikájú és a ciklus hatodik tételéből ismert ritmikájú területet [68. ütem]. Már a mű kezdetén fontos programra hívja fel Messiaen a figyelmet: *fin de la nuit* („az éjszaka vége”). Ugyan pontos megfelelést nem találunk, mégis egyértelmű a gondolati kapcsolat Messiaen hajnali zenéivel. Messiaen zenéjében a *hajnal* többfajta értelmezést takar; egyrészt annak színeit szimbolizálhatja megkülönböztetett akkordok használatával – ahogy ezt a *Quatuor pour la fin du Temps* első tételében (*Liturgie de cristal*) és a *La Fauvette des jardins*-ben teszi [lásd: 19. és 20. kottapéldák] –, másrészt a középkori hajnali dal (*alba*) stílusában történő komponálást is jelenti, ahogy ez megfigyelhető a *Cantéyodjayâ*-ban.

A darab programját a kottában találjuk: *Jésus lui dit: Marie!* És itt nem pusztán egy szentírási szakasz beemeléséről, hanem szövegnek és zenének mély összefüggéséről van szó.<sup>103</sup> Vérbeli programzene ez tehát, amely nincs híján egyfajta látens vokális jelenlétnek sem – éppen ezért bizonyos, jellemző ritmikus sorok sokszor különféle prozódiaát is képviselnek. A „Marie!” megszólítás egyértelműen megjelenik a két félkotta ritmusú nagy szeptim lépésben.

<sup>103</sup> Már-már Schumann-t, vagy Mendelssohn-t idéző módon. Lásd Op. 20 *Humoreszk, Lieder ohne Worte*

(Jésus lui dit: Marie!)

Très lent

47. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement - No. 11.*

A „*Bien modéré*” szakasz egy záró C-dúr akkordot követő koronás ütem (*elle s'écria: Rabbouni!*) után kezdődik [68. old., 6. ütem]. Formailag Messiaen akkora önállóságot ad e szakasznak, hogy az már szinte a nagy zongorakadenciákat idézi. E terület motivikailag is rokonságban áll a *Visions de l'Amen* második tételének első zongora kadenciájával.

Un peu plus lent Pressez *très expressif et passionné* *pp*

*cour* Au mouvt *f*

Un peu plus lent Pressez *p*

*cour* Au mouvt *piu f*

48. kottapélda: *Visions de l'Amen - No. 2.*

(elle s'écria: Rabbouni!)

**Bien modéré**

legato *p* (R >)

**Modéré**

*mf* (R < 1/2)

49. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement - No. 11.*

A „*Bien modéré*” szakaszban az első ritmikus formula variálódik úgy, hogy a hangmagasságok nem, csak a hangok hossza módosul. A felhasznált hangok a harmadik modusz második transzpozíciójából származnak. Első alkalommal két nyolcad által közrezárt tizenhatod, majd szünetbe futó két nyolcad érték figyelhető meg. Másodszor a közrezárt érték tizenhatod helyett pontozott nyolcad lesz, a két nyolcad pedig arányaiban ugyan megmarad, de az első nyolcad érték felső tritonusz hanggal átmenő hangot képez. Harmadszor az első ritmikus formula (tizenhatoddal) megduplázódik és magával vonja a dallamot is, végül a harmadik modusz negyedik transzpozíciójában fokozatosan megnövelt értékekkel félzárlatot ad, miután az  $es^2$  továbblendül  $e^2$  -re, mellyel újabb lendületet nyer, illetve kibővül. A záróakkord Desz-dúr [68. old., 13. ütem].

A teraszosan gyorsuló tétel következő szakasza („*Un peu plus vif*”) ugyanennek a formulának újbóli ismétlésével, majd újbóli lezárásával folytatódik, de transzponálva, egy nagy terccel feljebb. Ezután még egyszer, ismét transzponálva, szintén egy nagy terccel feljebb. Az „*Encore plus vif*” tempójelzésnél a formula eredeti állapotában kezdődik újra. Az indulást két nyolcad szünet előzi meg, mely még nagyobb lendületet és sebességet ad az újrainduláshoz. A záróakkord helyett viszont elízióval, – súlyos ütemrészen –, retardált Desz-dúr akkord szól, melynek pontozott nyolcadaival mintha az idő is lassabban telne [69. old., 12. ütem]. Ennek

még kétszer való megisméltése után ismét a darab elején megfigyelt, tizenhatodokban mozgó tokkátaszzerű szakasz következik, mely az előbbi retardált formulákból épít formarészt. („Vif”)

Motivikusan folyamatosan sűrűsödik, először három késleltetett formula és egy *litanie harmonique*<sup>104</sup>, majd egyre sűrűbb *litanie harmonique*-ok egész sorozata és ezek felezése hangzik [70. old., „Vif”], majd a „Très modéré” elérését megelőzően a harmadik és második modusz több transzpozíciójából nyert akkordsorok legato-staccato váltakozása, mely végül a kilencedik tételben is megfigyelt három rövid és egy hosszú értékű, a *Vingt regards* főtémájából már ismert, jellegzetes ritmikus formulát éri el [73. old., 1.- 2. ütem]. A *litanie harmonique*-ok szinte mértéktelen halmozása egyfelől az anyag féktelen tobzódásaként az öröm elengedettségének szimbólumai, másfelől a mű improvizatív jellegének bizonyítékai.



50. kottapélda *Livre du Saint Sacrement – No. 11*

Ezután hosszabb fejlesztés vezet az újabb (az előbbi, az „Encore plus vif”-t követő elíziós induláshoz tematikailag nagymértékben hasonló) tetőponthoz, mely a „Très modéré” tempójelzésnél, a *Visions de l’Amen*-ből ismerős Esz-dúr nónakkorddal való késleltetésként jelenik meg.

<sup>104</sup> Az elnevezés először a *Technique de mon langage Musical*-ban jelenik meg. Párba rendezett, két (a felső szólamban) azonos motívum eltérő harmonizációját jelenti. Elsősorban korábbi Messiaen-művekben (prelűdök, de később is, például a *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*-ben) jellemző.

Un peu plus lent    Pressez - - beaucoup    Au mouv<sup>t</sup>

The image shows a musical score for 'Visions de l'Amen - No. 2'. It features two staves: a piano part on the left and an organ part on the right. The piano part starts with a forte (fff) dynamic and includes markings for 'p cresc.' and 'molto'. The organ part is marked 'Un peu plus lent' and 'Pressez - - beaucoup' with a 'triple' (3) marking. The score includes various chords and melodic lines, with a double bar line and a star symbol at the end.

51. kottapélda: *Visions de l'Amen - No. 2.*

Très modéré

The image shows a musical score for 'Livre du Saint Sacrement - No. 11'. It features two staves: a piano part on the left and an organ part on the right. The tempo is marked 'Très modéré'. The piano part consists of chords and the organ part has a melodic line with some grace notes. The score is in a key with one flat and a common time signature.

52. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement - No. 11*

A kiindulásakor egyértelműen hármas tagolódást mutató szakasz később egyre inkább páros tagolódásba vált, négy nyolcad, majd két félkottával. Az ezt követő (és ebből az anyagból építkező) átvezetés után különféle speciális akkordok szólnak. Először az *Accords à résonance contractée* 2/7 és 1/2-es, majd az *Accords à renversement transposés sur la même note du basse* negyedik transzpozícióival, azok ismételtetésével [72. old., 13.- 16. ütem, 73. old., 1.- 5. ütem]. Itt hozzáadott értékek tágitják az időkeretet. Az „Un peu lent” szakasz távoli tematikus rokonságot mutat a tétel kezdetén álló „Bien modéré” témával. Ez a rész a már a *La Nativité du Seigneur*-ből is ismert egyszólamú, ritmikájában variációs szerkesztésű, az adott modusz hangjaiból összeállított akkordokkal kísért terület. Ezek Messiaen azon zenéi, ahol a „kíséret”, mint funkció említése helytálló – ellentétben főleg a későbbi műveivel, ahol mindig nagyobb önállóságra tesz szert egy-egy, első látásra kísérelőfunkciójú anyag. Összegezve az eddig elmondottakat, egyértelmű, hogy ez a fajta gondolkodás mind formailag, mind tematikailag egy hagyományosabb stílust képvisel Messiaen-nál.

Ezután a második moduszt követő, szekundokban mozgó, és idejében egyre hosszabbodó (hangértékeiben folyamatosan megnövelt) akkordsor vezet rá a „Très lent” szakasz erősen tematikus hatású témájára [74. old., 10.- 12. ütem].

A „*Modéré, un peu vif*” szakasz a *Méditations sur la Mystère de la Sainte Trinité*-ben már korábban is alkalmazott, a vezérmotívum-technikához nagymértékben hasonló, a Szentháromság három Isteni személyét megszemélyesítő témákat vezet be. A Fiú és az Atya témája ritmikájában megegyező, de egymás tükörképét csak látszólag adják.

The image displays three staves of musical notation for the piece "Modéré, un peu vif". The first staff is labeled "Fils" and the second "Père". Both staves begin with a forte (f) dynamic marking. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, characteristic of Debussy's style. The third staff continues the musical development.

53. kottapélda: *Livre du Saint Sacrement - No. 11.*

E megszemélyesítő erejű vezérmotívum használatának elve hasonlít ugyan a korábbi orgonaciklus-beli gondolkodáshoz, mégsem azonos vele. E későbbi mű ugyanis olyan motívumokat rejt, melyek csak az egyes tételeken belül, s nem azokon átívelve alkotnak szimbolikusan megfeleltethető, visszatérő formulákat. E témák mellett másik réteggént egy-egy madár éneke szól. Az ezt követő, s a hangzó betűkód szabályai szerint megkomponált szakasz tökéletesen önálló formarészt alkot. Korábbi példákhoz hasonlóan itt is megfigyelhető az egyes betűknek mindig ugyanazon időtartammal való behelyettesítése. [Lásd: 13. kottapélda] A betűkód „*Un peu lent*” szakaszai („*Votre Père*”) után ismét az előbbi, tematikusabb – vezérmotívumokat felsorakoztató – szakasz következik. Itt már teljesen hiányzik az ütemvonal, az egyes részek szabadon követik egymást és önmagukban képeznek zárt



egészet. Jellemző módon az egyes szakaszokat itt is szünetek választják el egymástól. Az Atya témája, majd az ismételt hangzó betűkód után a „*Modéré*” szakaszban a tétel kezdetén felfelé haladó akkordsor és a tritonusz-kvart építkezésű, nem megfordítható ritmusú formulák most fordított irányban, lefelé haladnak. Ez a fajta keretes szerkesztés már a *Vingt regards* tizennyolcadik tételében (*Regard de l'onction terrible*) is megfigyelhető.

A zárószakasz (kóda) Mária Magdaléna témáját idézi a következő megjegyzéssel: „*l'apparition s'évanouit*” („a jelenés eltűnése”).

A tétel időbe-ágyazottsága egyáltalán nem példa nélküli az életműben, hiszen ugyanez a gondolkodás figyelhető meg a *La Fauvette des jardins* esetében is. Bár időtartamukban különbözőek, kezdetük (a hajnal) azonos.

### 3.2.9. *Pièce pour piano et quatuor à cordes*

1991 februárjában keletkezett az Universal Kiadó vezetője, Alfred Schlee kilencvenedik születésnapjára a *Pièce pour Piano et quatuor à cordes*. A mű elsősorban különös formájával hívja fel magára a figyelmet. A darab rendkívüli tömörsége mind tematikusan, mind pedig formailag erősen koherens, összetartó formát eredményez. A mű formai tagolása egyértelmű A-B-A szerkesztést követ. A mű tematikus anyagainak megjelenését tekintve palindróma formájú.

A darab kezdetén megszólaló, két tritonusz és két szekund lépésből építkező, jellegzetesen messiaen-i kadencia talán a leggyakrabban visszatérő dallamalkotó elem Messiaen-nál [1. próbajel].

Ahogy a kései darabokban annyiszor, itt is jellemző az unisono-szerkesztés. A darab kezdetén felhangzó, jellegzetes „ritmikus neuma” is unisono szólal meg. Az unisono a kései művekben gyakran előfordul, legjellemzőbb az *Éclairs sur l'au-Delà.....*-ban. Miután a korábbi művekben megtalálható ugyan de nem jellemző, az unisono-szerkesztés, tekinthető ez a kései művek egyik legfőbb jellegzetességének is.<sup>105</sup> Tekintettel arra, hogy a négy vonóshangszer a fent említett jellegzetes motívumot játssza (mintegy idézőjelben, kivilágítva), e négyhangos indítást joggal tekinthetjük a mű legerősebb tematikus szakaszának. Megfigyelhető, hogy e

<sup>105</sup> Ennek ellenér korábbi művekben is megfigyelhető, például a *Quatuor pour la fin du Temps* hatodik tételében (*Danse de la fureur pour les sept trompettes*).

négyhangos dallamformula tizenhatod szünettel kezdődik, tehát  $d^1$  -re érkező Auftakt-ként is értelmezhető. Ahogy az a *Livre du Saint Sacrement*-ban is látható volt, itt is, az egyes szakaszok között hosszabb, esetenként koronás szünet áll. Bár műfaját tekintve zongoráskvintett, mégis, a vonósnégyes és a zongora szólórészeinek folytonos váltogatása jellemzi. A második próbajel „*bien modéré*” szakasza a *Petites Esquisses d’oiseaux* ciklikus *thème de décor*-ját és második tételét (*Le Merle noir*) juttathatja eszünkbe. A harmadik próbajelnél („*modéré*”) míg a zongora megkülönböztetett akkordokat játszik, addig a vonósok ezeket az – egyenként nyolc-nyolc hangból álló – akkordokat dúsítják fel újabb négy hanggal, melynek eredményeképp minden nyolcadon mind a tizenkét félhang megszólal legalább egyszer.

The image shows a musical score for a piece titled "Pièce pour piano et quatuor à cordes". It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked "modéré (♩ = 88)" and the performance instruction is "non legato". The score shows a sequence of chords in a 12-tone scale, with dynamics marked "mf". The chords are:  $d^1$ ,  $d^2$ ,  $d^3$ ,  $d^4$ ,  $d^5$ ,  $d^6$ ,  $d^7$ ,  $d^8$ ,  $d^9$ ,  $d^{10}$ ,  $d^{11}$ ,  $d^{12}$ . The chords are played in a sequence, with the first chord being  $d^1$  and the last being  $d^{12}$ . The score is in a key signature of one sharp (F#).

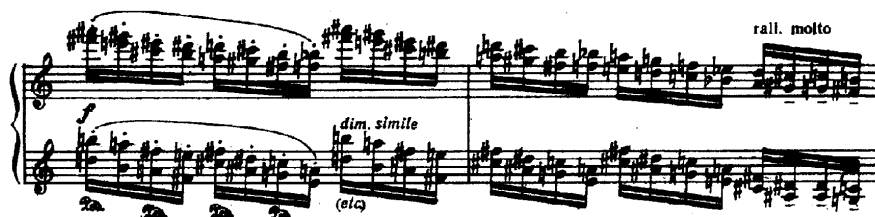
54. kottapélda: *Pièce pour piano et quatuor à cordes*

A zongora első három akkordja (*Accords tournants*, nyolcadik transzpozíció) szimbolikus jelentőségű az életműben. Elsőként a *Visions de l’Amen* második tételében (*Amen des étoiles, de la planète à l’anneau*) jelenik meg, majd ettől kezdve több műben is (*Harawi – La Ville qui dormant*, *Turungalila-symphonie – Chant d’amour I.*, *Joie du sang des étoiles*, *Catalogue d’oiseaux – La Rousserole Effarvate*) szerepel „*colonnes d’air*”-ként. [Lásd: 35. és 36. kottapélda]

A negyedik próbajelnél („*un peu vif*”) a kezdőmotívum egy tizenhatod értékkel eltolt kánonban szólal meg, így a negyedik megszólalástól kezdve a motívum mind a négy hangja hangzik valamelyik vonóshangszereken.

A mű második „*modéré*” szakaszában (5. próbajel) ismét a zongora gazdagon harmonizált, monodikus szólója következik, mely szoros kapcsolatban áll a *Le Merle noir* „*Presque lent*” szakaszával és a korai zongoraprelüdükkel is. Az itt hallható frázis sajátossága a kétszer megismételt – egy kis szekunddal lefelé transzponált –

kezdőformula, melyet additív értékű akkordok és a balkéz *più f* válasza követ. Konklúzióként az első két ritmikus formulát idéző bővítés, majd az ugyancsak jellegzetes kvart-csúszás figyelhető meg, mely jellemző módon koronás szünetbe torkollik. Ez a kvartok általi modulatív csúszás megfigyelhető a *Quatuor pour la fin du Temps* hetedik tételében is.



55. kottapélda: *Quatuor pour la fin du Temps* – No. 7.



56. kottapélda: *Pièce pour Piano et quatuor à cordes*

Akkordikájában a korábbi Messiaen-művekhez képest szembevetendő változás az akkordok önálló, szeparált használata. Több speciális akkord más kései művekben is hangsúlyossá válik, természetesen minden esetben önálló hangzatként. Néhány ellenpéldát is találunk, így például a harmadik próbajel első három zongoraakkordját: itt az *Accords tournants* nyolcadik transzpozíciójának mindhárom fordítása hallható, mintegy visszatérő sémaként.

Ahogy az számos korábbi műben (de legelsősorban is a madár-tematikájú darabokban), itt is a zongora kapja a legnagyobb szabásúbb cadenzá-t, mely a *Fauvette des jardins* énekét használja fel. Érdekes, hogy a vonósnégyes és a zongora váltakozása ebben a részben is megmarad. Kérdés, hogy a vonósok közbeszólásaival

a szerző csak kompromisszumos megoldásként osztja-e kétfelé ezt a homogén madárdalt. Korábbi művekben ugyanis a zongora általában egyedül játssza az ehhez hasonló (például *Fauvette des jardins*) szakaszokat.

A kései alkotóperiódus műveinek fontos jellemvonása – a már a *Petites Esquisses d'oiseaux*-ban is megfigyelhető – formai töredezettség. Az egyes formarészeket a többi műhöz hasonlóan itt is koronával ellátott szünetek tagolják. Mennyiben sikerül ezekkel a szünetekkel cezúrákat illeszteni a formai rendbe? E műben ugyanis a forma kisebb-nagyobb elemeit szinte csak az tartja össze, hogy épp ezek az anyagok szólalnak meg egymás után – hasonlóan Schumann több rövid tételből összemontírozott, lazán összefüggő ciklusaihoz.

A *Fauvette des jardins* szakasz után ismét a szóló zongora hosszabb frázisa következik, ezúttal bővítve: a hatodik ütemben modulál, a szoprán aisz<sup>1</sup> hangja továbblép h<sup>1</sup>-ra. Innen jut el az a<sup>1</sup>-ra, majd kromatikusan lefelé haladva d<sup>1</sup>-ig.

A tizenegyedik próbajel vonósnégyes-szakasza a negyedik próbajel tökéletes megfordítása, hiszen a négyhangos motívumot a csellón halljuk először, és a hegedűn legutoljára. A tizenharmadik próbajelnél ismét a zongora – először a második próbajelnél hallható – akkordsorozatát halljuk, a szoprán szólam az első megszólaláshoz képest tükörfordításban szólal meg:

bien modéré  
(♩ = 80)

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system has five measures, and the second system has five measures. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The tempo is 'bien modéré' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The first system starts with a forte dynamic (f). The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings.



57. kottapélda: *Pièce pour piano et quatuor à cordes*

A három záróütem pontos mása a darab kezdetén hallhatónak. Messiaen itt is következetesen koronás ütemmel zárja e négyhangos formulát. A hallgató számára így a darab befejezése is bizonytalan.

### 3.2.10. *Concert à quatre - Entrée*

Az első tétel formája kéttagú. A mű a *Figaro házasságának* Suzanne áriáját felidéző első témája dallamrajzát tekintve rögtön számos analógiát mutat más kései (és korábbi) művekkel is. Így az *Un Sourire* kezdőmotívumával, az *Éclairs sur l'Au-Delà...* több, (I., *Apparition du Christ glorieux*, II. *Constellation du Sagittaire*, V. *Demeurer dans l'Amour*) tételével, a *Petites Esquisses d'oiseaux* II., *Le Merle noir* tételével, sőt, a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* kilencedik (*Regard du Temps*) tételével, vagy a *Des Canyons aux Étoiles* második tételével is.<sup>106</sup> [Lásd: 40., 41. kottapélda].

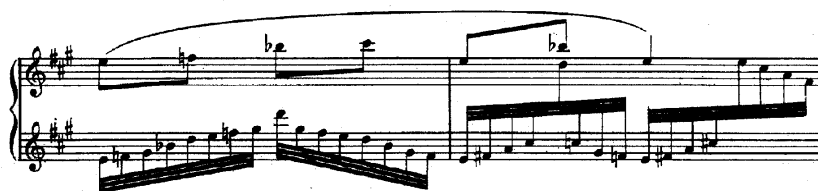
Hasonlóságuk a motivika jellegzetes rajzolatában, a hangközlépések következetes használatában rejlik. Ennek okát elsősorban a gregorián vízszintes gondolkodásában látom, illetve abban, hogy ez a dallamformáló elv mindig is sokat jelentett a szerzőnek. (Ezt nevezi ő *analyse neumatique*-nak). Eszerint az első, a *Figaro* Suzanná-ját idéző motívumot akár *torculus*ként is definiálhatjuk [1. old., 1. próbajel].<sup>107</sup> Ez a motívum kétszer ismétlődik meg egymás után. Másodsorú máshogy hangszerelve szólal meg. Klasszikus értelmezésben tehát ez a szakasz dupla motívumból álló félperiódus.

Ezt követi az erre a négy ütemre adott válasz, a korábbi darabokból már ismert kettesével tagolódó, sóhajszerű hajlítások sorozata (a cselló és oboa unisonója) [2.

<sup>107</sup> Messiaen Debussy *Reflets dans l'eau* című zongoradarabjának kezdőmotívumát is ezen elv szerint analizálja.

old., 1.- 4. ütem]. Természetesen csak egyfajta értelmezését adnánk e szakasznak, ha kizárólag a dallamrajz történéseit vizsgálnánk meg. Mint számos esetben igazolható, a lineáris történések (a moduszok léte) erősen befolyásolják a vertikális sík akkordjait. Ezek az akkordok megkülönböztetett fontossággal bírnak. És ahogy azt korábban már láttuk, az akkordok megnevezései szinte kizárólag azok specifikus színkombinációi miatt elengedhetetlenek.

Az életműben számos helyen megtalálható dallamformula Messiaen értelmezésében egy *scandicus flexus*. Az *Un reflet dans le vent* zongoraprelüd harmincharmadik ütemében ugyanez a dallam fedezhető fel, ráadásul egyező hangokkal.<sup>108</sup>



58. kottapélda: *Un reflet dans le vent*



59. kottapélda: *Concert à quatre – Entrée*

A kései művek közül a *La Ville d'En-Haut* idézi fel az „*Un peu lent*” szakaszban. Ezután – ahogy az a tétel kezdetén is történt – az előbbi két ütem ismétlődik meg.

Az oboa szólója a korai orgonaciklusok monodikus tételeit idézi meg, jellegzetes akkordkísérettel.<sup>109</sup> Öt ütem múlva csatlakozik a szóló oboához a cselló is, ugyanazt a melizmatikus dallamot játssza oktávkettségben és szinte észrevétlenül

<sup>108</sup> A dallam jellegzetes rajzolata és a gyakori kettős- és hármas tagolódás eszünkbe juttathatja a *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*-t.

<sup>109</sup> A *La Nativité du Seigneur*-t és a *L'Ascension*-t, de a jellegzetes *Thème de Dieu* is eszünkbe juthat a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*-ből, a főtéma a *Visions de l'Amen*-ből, vagy az *Harawi* kilencedik darabjának (*L'escalier redit, gestes du soleil*) egyik motívuma

hosszabbodnak az ütemek, először ötre, majd hatra. Az *Accords tournants* egyes transzpozícióival figyelhetjük meg ezt a jellegzetes, megkomponált lassulást, kiengedést [5. old., 3. próbajel].

Az „*Un peu vif*” zongora-cadenza (*Fauvette des jardins*) tipikus példája a Loriod-inspirálta grandiózus madárkadenciáknak [6. old., 4. próbajel]. Mint ahogy a következő, a szólóhangszereket szokatlanul homogén módon használó „*Modéré*” szakaszban is láthatjuk [7. old., 5. próbajel], Messiaen-nak (legalábbis a műnek ebben a tételében) nem áll szándékában a versenymű eredeti, konvencionális megoldásait követni. Úgy gondolom, a négy szólóhangszernek inkább valamifajta szimbolikus jelentőséget kell tulajdonítanunk, ha tetszik, egyfajta hommage-t Mozart felé.<sup>110</sup>

### 3.2.11. *Concert à quatre – Vocalise*

Egész más értelmet nyer a concertáló szólam a mű második tételében. Ez a tétel az 1935-ben énekhangra és zongorára írt *Vocalise* meghangszerelt változata. Mivel Messiaen viszonylag ritkán írta át és hangszerelte meg saját műveit, érdemes e korai dal és késői párja közti egyetlen apró módosulást megvizsgálnunk. Ettől eltekintve az eredeti változat pontosan megegyezik a *Concert à quatre*-beli változattal.

Formája háromszakaszos dalforma, a késői művek közt gyakran visszatérő A-alaphangnemmél, melyet sokkal inkább nevezhetjük a mű alapjául szolgáló második modusz hangjaiból kikristályosodó hangzásnak, mint egy, a diatonikus rendszerbe ágyazott „A-dúr”-nak.

## 4.1. Akkordstruktúra- módosulások a kései korszakban.

### „Hiperkonszonzancia” és „idill”

Annak az alapfeltevésünknek, hogy a kései korszakban „letisztultságot” találjunk, egyik legfőbb kérdése az akkordmódosulások vizsgálata. Módosulások ezek egyáltalán, vagy csupán arról van szó, hogy az egyes korlátozott

<sup>110</sup> A szólóhangszerek használata nagyban emlékeztet a *La Transfiguration de la Notre-Seigneur Jésus-Christ* megoldásaira, tudniillik ott ugyanezen hangszerek kapnak szólistaszerepet.

transzponálhatóságú moduszok hangjai ezeket a hangzatokat eredményezik? Vagy éppenséggel pont a diatonikus rendszerből kiszakított hármashangzatok nyernek valamiféle magyarázatot a moduszban elfoglalt helyük szerint? A *Livre du Saint Sacrement*-ban számtalanszor találkozunk erősen tonális hangzatokkal. Fel kell tennünk viszont a kérdést: tonalitás-e ez a szokott értelemben, vagyis beszélhetünk-e ezek után konszonanciáról (és disszonanciáról), vagy e helyett inkább a hallott-látott szinkombinációk szimbólumként való rendszerbe ágyazódásának illetve permutálódásának egy olyan folyamatáról volna-e szó, amely tonalitást eredményez? Nem utolsósorban az sem mindegy, hogy egy-egy „tiszta” hangzat hány alkalommal szólal meg viszonylag rövid idő alatt.

Nevezhetjük-e tehát a *Livre du Saint Sacrement*-t a benne felhasznált akkordok alapján erősen, „hiper”-konszonánsnak, vagy sem? Van-e egyáltalán létjoga a „konszonáns” jelzőnek? Van-e létjoga a messiaeni zenében bármi, a zenére általában jellemző, megnevezhető tulajdonságoknak? Ha van is, úgy gondolom, hogy elsősorban csak Messiaen alapvetően zárt rendszerén belül. Mert mit is jelent Messiaen számára egy akkord? Mindenképp többet, mint pusztán hangmagasságok összeadódását, vagy a legáltalánosabb módon, valamilyen hangnemi tervbe illeszkedő, funkciós rendbe ágyazott – így mindenképp alárendelt – zenei komponenst.

Mindezek alapján érthető, hogy Messiaen gondosan kerül mindenfajta, a zenéjét akár tonális, akár modális rendszerbe beszorító, túlzott pedantériát. Ennek nyilvánvaló oka épp az általa bejáratott rendszer zártságában keresendő, mely e sokféle gondolkodásmódot magába foglaló zenei nyelvezetet tökéletesen befogadóvá és ahogy arra Messiaen is rámutat: improvizatívává teszi – sajátos zártsága ellenére.<sup>111</sup> Messiaen leginkább az egyes elemek megindokolhatósága érdekében alkotja meg zárt rendszerét, melynek köszönhetően meg tudja teremteni nyelvezetének sajátos szimbólumokba való kódolását.

---

<sup>111</sup> Bernard Gavoty: „Who are You, Olivier Messiaen?” *Tempo, New Series*, No.58 (Summer, 1961), 33-36.



#### 4.1.1. „Ubiquité tonale”

A konszonancia és disszonancia megkülönböztetése is csak e sajátos rendszeren belül érvényes. Messiaen zenéjében egy szín kizárólag saját értelmezési tartományán belül, vagy egy másik színhez (hangzathoz) *képest* válhat disszonánssá vagy konszonánssá. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy akár e konszonancia, akár e disszonancia ne viselkednék a diatonikus rendszerben megszokott módon, vagyis az itteni konszonáns akkord ne ugyanazokat a fizikai hatásokat eredményezné a hallgatóban, mint bármely diatonikus zenében. Ezért Messiaen-nak a moduszok által létrejövő konszonanciái értelmezhetők valódi konszonanciaként is. S ugyan némileg különbözik ettől Webern gondolata, Messiaen legfőbb indítéka hasonló:

„Aki azonban a konszonancia és disszonancia között lényegi különbséget feltételez, annak nincs igaza, mert a hangokban, úgy ahogy a természet adta őket, benne van a hanglehetőségek egész birodalma...”<sup>112</sup>

Messiaen a következőket mondja a színek jelentőségéről:

„...Minél jobban megdöbbenünk és sokkolják belső fülünket a hangok, minél jobban megmozdítják és irritálják belső szemünket ezek a tarka-barka színek, annál inkább létrejön a kontaktus, a kapcsolat (...) egy másik valósággal, hogy képes átalakítani a legrejtettebb, legmélyebb legintimebb énjünket és képes feloldani minket egy olyan magas Igazságban, amelyet nem is reméltünk elérni...”<sup>113</sup>

Miután Messiaen *tonális mindenütt-jelenvalóságot (ubiquité tonale)* említ az általa alkalmazott moduszok kapcsán,<sup>114</sup> egyértelműnek látszik tehát, hogy számára mind tonalitás és atonalitás, mind konszonancia és disszonancia sajátos értelmezési tartományba kerül.<sup>115</sup> Ez a „tonális határozatlanság” az, mely megengedi több, különböző tonalitás egyidejű jelenlétét, és a különféle tonalitások környezetében a politonalitást mellőzve ruházza fel az egyes hangnemeket önállósággal. És ugyanez

<sup>112</sup> Anton Webern: *Előadások-Írások-Levelek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 28.

<sup>113</sup> Olivier Messiaen: „A szakrális zene” (Szita Bánk ford.) In: *Pannonhalmi Szemle*, 1998/4, 85-91.

<sup>114</sup> Antoine Goléa: *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: René Juilliard, 1960, 29.

<sup>115</sup> Christopher Dingle terminusa erre a „kvázi-tonális modalitás”, mely annál fogva is inkább fontos megjelölés, hogy több alkalommal maga Messiaen is dúr-moll tonalitásról beszél. (Így tesz például a *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*-ban, a *Petites Esquisses d'oiseaux* harmadik tételének elemzésekor)

érvényes a hangnemekre és a hangnemszimbolikára is, hiszen – bár nagyon is létezik Messiaen-nál hangnemszimbolika – ez a moduszokhoz képest mégis mindig csak másodlagos fontosságú lehet.<sup>116</sup> Ennek ellenére a hangsorok által eredményezett hangnemek szimbolikus jelentősége kétségkívül nagyon erős. Fontosnak tartom azonban megjegyezni, hogy ez *kizárólag* következmény. Ahogy Wagnernél a Rajna kincsének felragyogását a C-dúr, úgy a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* zongoraciklusban egyfajta centrális Fisz-dúr az, melynek mindenütt-jelenvalósága az egyes szimbólumokat jelképezi.<sup>117</sup> Ugyanígy a *Visions de l'Amen* is végeredményben egy meg nem nevezett A-dúr köré összpontosul, ahogy a kései *Un sourire* is.<sup>118</sup> A *Livre du Saint Sacrement* két fő hangnemi pólusa pedig a C és G. Az egyes hangnemek gyakorisága legjobban a második modusz használatakor figyelhető meg. E hangsor hangjaiból négy hármashangzat is kialakulhat (ezek egyike a Fisz-dúr).

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ez nem jelenti azt, hogy bármely műben úgy beszélhetnénk alaphangnemről, hogy az egy funkciós rend részeként lenne értelmezhető. Ehelyett inkább egy olyan tonális változékonyságot figyelhetünk meg, mely független az egyes hangnemek közt fennálló vonzástól, illetve taszítástól. És noha Hirsbrunner Dukas operájának (*Ariane et Barbe-Bleue*) fény-szimbólumát fedezi fel a messiaeni Fisz-dúrban,<sup>119</sup> mégis, ez bármennyire igaz is, e Fisz-dúr egy korlátozott transzponálhatóságú modusz hangjaiból is összeállítható. Ennek pedig véleményem szerint azért van nagy jelentősége, mert a hangkészlet kibontatlansága az, amely által az egyes elemek használatának egyfajta improvizatív sokszínűsége jöhet létre.

Annak ellenére, hogy az egyes akkordok mindig csak *egy* bizonyos színt (vagy színekombinációt) jelenthetnek Messiaen-nál,<sup>120</sup> vagy a *style-oiseau-* darabok egyes hangjai közt kezdetben leginkább csak a dallam linearitásának szintjén létezik

<sup>116</sup> Ha nem az lenne, értelmetlennek tűnne a moduszok használata is. Óvakodnunk kell azonban minden ilyenfajta rangsorolástól, tekintve, hogy egyik elem sem létezhet a másik jelenléte nélkül

<sup>117</sup> Theo Hirsbrunner: *Olivier Messiaen. Leben und Werk*. Laaber: Laaber Verlag, 1988, 184.

<sup>118</sup> Vagy ugyanígy a *Trois petites liturgies* is „A” köré rendeződik. Sőt, az *Éclairs sur l’Au-Delà...* második (*Le constellation du Sagittaire*) tételében a C-dúr megjelenése a fényt és a Napot jelképezi. A *Livre du Saint Sacrement* kilencedik (*Les ténébres*) tételében a clusterok a fekete színt és a sötétséget szimbolizálják. Szinte Haydn *Die Jahreszeiten* oratóriumának C-dúrja jut eszünkbe.

<sup>119</sup> Ugyanott Dukas operájában Kékszakáll kincseinek felcsillanását jelzi a Fisz-dúr hangnem.

<sup>120</sup> Messiaen sokat hivatkozik a rá oly nagy hatást gyakorolt svájci festő, Charles Blanc-Gatti úgynevezett „szimultán kontrasztban” lévő festményeire, illetve a művész által tervezett „kromofon zenekar” elnevezésű, a hangfrekvenciák és az egyes színek vibrációjával szín-hangokat előállító hangszerre.

átjárás, fontosnak tartom megjegyezni, hogy (főleg a kései művekben) mind az egyes megkülönböztetett akkordok használatának, mind a madárdal megharmonizálásának módja jelentősen megváltozik. Míg korábbi darabok esetében inkább találkozunk az egyes akkordoknak az ös-alakjaival és elméleti síkon, egyfajta, a szerző általi idealizált sematikus változataival, a kései művekben az egyes megkülönböztetett akkordok elméleti rendszerüktől függetlenül is megjelennek és a korábbi gyakorlattal ellentétben egyesével is sajátos értelmet nyernek. Ez azt jelenti, hogy az *Accords à renversement transposés*-nak például nem feltétlenül jelenik meg (az egy basszusra épülő) mind az öt transzpozíciója. Az akkordok önállósága a kései művek egyik legjellemzőbb vonása, egy „új világra kinyitott ablak” káprázata.<sup>121</sup> Ezt a jelenséget leginkább a *Liturgie de cristal (Quatuor pour la fin du Temps)* akkordsorából és az *Éclairs sur l’Au-Delà... negyedik (Les élus marqués du sceau)* tételének részletéből, a két akkordhasználat közti lényeges különbségből érthetjük meg. Ebben a műben az *Accords transposés sur le même note du basse* azon akkordjait jelennek meg, melyek a *Quatuor pour la fin du Temps* első tételében (*Liturgie de cristal*) egyaránt megfigyelhetők [Lásd: 19. és 39. kottapéldák].

#### 4.1.2. Változások a „style oiseau”-ban

Az akkordok használatához hasonló fejlődés látszik a madárdal használatának módjában is. Míg a korábbi darabokban csak kevésbé jellemző azok megharmonizálása, a *Catalogue d’oiseaux*-tól kezdve egyre inkább uralkodóvá válik a szerző azon törekvése, hogy az egyes madarak énekét még nagyobb pontossággal, hangszínüket még hitelesebben jelenítse meg műveiben.<sup>122</sup> Így viszont ellentmondásosnak látszik a lineáris dallamívek egyes hangjainak és a mögöttük létező akkordoknak az összefüggése.<sup>123</sup> Ez különösen akkor figyelemreméltó, amikor minden egyes hang eltérően harmonizálódik, mint ahogy azt például a *Catalogue d’oiseaux*-ban láthatjuk. Hasonló jelenség figyelhető meg később a *La Fauvette des jardins*-ben is. Részben hasonló jelenség játszódik le az *Un Sourire* dallama és harmóniai között. Ebben az esetben a dallam és a harmóniasor alaphangsoraikat

<sup>121</sup> Christopher Dingle: *Messiaen’s Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013. 28.

<sup>122</sup> Christopher Dingle: *Messiaen’s Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013. 26

<sup>123</sup> Főként, ha emlékezünk Messiaen kijelentésére, miszerint az általa használt moduszoknak inkább tulajdonít harmonikus, mint melodikus jelentőséget.

tekintve önállóul, tehát a dallam esetleg másik moduszt használ, mint az alatta hangzó akkord. Más szóval, a dallam hangjait nem feltétlenül kell egy adott hangsor részének tekintenünk: ebben az esetben önállóul a dallam és a harmónia. Egyértelmű, hogy még itt sem szabad alá-fölérendeltségi viszonyról beszélni, ugyanis az akkordok nem a mozgó szólamot (dallam) harmonizálják meg, hanem csak egy másik idősíkon mozogva, egy pillanatnyi együttállás eredményeképpen találkoznak. Ennek pontosan az ellenkezőjét látjuk a *Petites Esquisses d'oiseaux*-ban, ahol Messiaen esetenként a lineáris dallam (madárdal) egy-egy hangját használja fel – mintegy clusterként – annak megharmonizálására.

#### 4.1.3. Szín és akkord kapcsolata

Ha akkordstruktúra-módosulásokról nem beszélhetünk is Messiaen zenéjében, a színek változó sorrendű megjelenéséről annál inkább. Ez azért válik különösen fontossá, mivel egy adott szín bármelyik pillanatban minden előzmény nélkül is megváltozhat, még akkor is, ha a rákövetkezővel nem feltétlenül áll rokonságban. Ez a jelenség a kései korszak műveiben egyre inkább felerősödik. Az egyes akkordok „kvázi-pointillista”, izolált megjelenésének sajátos formaképző ereje is lehet.<sup>124</sup> Ezt a gondolkodást hívja Messiaen akkord-kaleidoszkópnak, amely ezt a folyamatos változékonyságot takarja. Elmondható, hogy fentiek miatt az akkordok használata (és ezzel együtt a forma is) a kései művekben a korábbinál sokkal töredezettebbé válik.

„...Mindez a káprázat nagy lecke. Megmutatja, hogy Isten a szavak, gondolatok és fogalmak fölött áll, földünk és napunk, a minket körülvevő csillagok ezrei fölött, túl és kívül időn és téren, s mindazon, amit ráakasztunk...”<sup>125</sup>

Messiaen zeneszerzői technikái tehát egyfelől korlátozzák a lehetőségeket, másfelől viszont a megkötések, szabályok által alkotnak egy olyan rendet, amelyet a szerző lehetőség szerint örömmel bont meg.

„

<sup>124</sup> Christopher Dingle: *Messiaen's Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013, 27.

<sup>125</sup> Olivier Messiaen: „A szakrális zene”(Szita Bánk ford.) In: *Pannonhalmi Szemle*, 1998/4, 85-91.

Jó, ha tudatában vagyunk annak, hogy a zene nem változott meg, s ugyanúgy, mint a régi időkben, a szervezett szabadság és a szigorú rend keveréke, lévén, hogy az alkalmazott szervezőmód megválasztása, mint olyan, már maga is a szabadság aktusa.”<sup>126</sup>

Elmondható tehát, hogy Messiaen speciális hangsorainak használatával feloldja a disszonanciák és konzonanciák megszokott rendjét, mellyel egész más értelmet nyer a tonalitás és atonalitás közti differencia is. Ezzel az alterációk jelenléte is kérdésessé (vagy legalábbis gyengébbé) válik, mivel a moduszokon belül alterációkról semmiképp nem beszélhetünk, hiszen akkor ez a „módosított hang” nem tölthetné be az adott moduszon belüli szerepét. Az egyes hangsorok közti átjárhatóság viszont számos esetben megfigyelhető. Kizárólag akkor beszélhetnénk tehát a szokott értelemben alterációkról, ha a különféle moduszok keverednének egymással, és állandó oda-vissza csatolással váltakoznának és így az egyik hangmagasság a másikhoz képest lenne eltérő.<sup>127</sup> Mégis, az egyes hangok között semmifajta hierarchia nem alakul ki, tekintve, hogy az egyes moduszok hangjai egymáshoz képest is, és az egyes akkordokban betöltött szerepeik szerint is egyenlően fontosak. Ez azzal is bizonyítható, hogy az alaphangsorként funkcionáló modusz sosem alaphangnem, melyhez képest elmozdulások jönnének létre, hanem inkább egy potenciális hangkészlet, vagy az egyes akkordok kialakulásának előfeltétele, azok embrionális megjelenése. Még egyszer hangsúlyozom, hogy a korlátozott transzponálhatóságú moduszok használata Messiaen-nál megkérdőjelezhetetlenül fontos szervező elv. Ennek ellenére a vertikális sík történései mégis erősen hatnak rá, mint azt az *Un Sourire* dallamkezelésénél láthattuk.

Miután a moduszok lényegi szerepét említettük az akkordok kialakulásában, szót kell ejtenünk a – talán még ennél is fontosabb, bár ezzel szoros összefüggésben álló – színek jelenlétéről, mint a szerző által gyakran hivatkozási alpnak tekintett úgynevezett üvegablak-effektusról, illetve szivárványról. Mindkettő a színek használatának egy olyan gazdag váltakozását jelenti, melyet legpontosabban – a Messiaen által is rendkívül kedvelt svájci festő – Blanc-Gatti – „szimultán kontrasztú” festményei magyarázhatnak meg.

<sup>126</sup> Antoine Goléa: *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: René Juilliard, 1960, 179.

<sup>127</sup> Ez viszont odáig vezetne, hogy a moduszok elvesztenék önállóságukat, lévén minden hang más moduszhoz tartozna. Ennek nem mond ellent, hogy a színek folytonos keveredése az egyes moduszok közti állandó oda-vissza vándorlást eredményezheti.

Kimondható, hogy Messiaen akkordjai inkább színükben, mint a harmóniák rendszerén belül válnak érvényessé.<sup>128</sup> Ezen felül szoros összefüggés látszik az egyes akkordok színe, hangmagasságai és ritmusértékei között is.<sup>129</sup> Eszerint úgy tűnik, hogy Messiaen számára az egyes akkordok egymásutánisága (és önálló jelentése) sokkal fontosabb, mint azoknak valamifajta rendszerbe-ágyazottsága. Hasonlóan gondolja Dingle is, aki szerint az akkordok szerkezetét legjobban nem is pusztán a szín, hanem a színek közti *különbség* határozza meg.<sup>130</sup>

Messiaen akkordjai szétbonthatatlanul is teljes „hangzó entitások”,<sup>131</sup> érvényességük nem csorbul akkor sem, ha rövidebb hangértéket kapnak, változó regiszterben szólalnak meg, eltérő karakterű zenékben jelennek meg.<sup>132</sup> Abban az esetben viszont, ha adott pillanatban egy hang is hiányzik (vagy például nem kap kellő indítást a zongorán), az akkord sérül, illetve tökéletesen más jelentéstartalmat nyer.<sup>133</sup> E nagyon erős beágyazottsággal csak látszólag válik átjárhatatlanná a ritmus és a dallam, tekintve, hogy ha egy ezredmásodpercre is megjelenik, akkor már a csak rá jellemző színekombináció kért helyet magának a hangzó térben.<sup>134</sup> Ellenben ha egy adott akkordot akár csak egy hanggal is megcsonkítunk, már nem azt a színekombinációt kapjuk.<sup>135</sup>

„Gyermeteg dolog lenne minden egyes hanghoz egy külön színt társítani. Nem az egyedül álló hangokból születnek meg a színek, hanem az akkordokból, vagy jobban mondva az összhangzatokból.”<sup>136</sup>

Mint ahogy azt alábbi példáinkkal igazolni fogjuk, Messiaen speciális akkordjai (és az akkord-struktúrák) jórészt változatlanok maradnak a kései művekben is. Az

<sup>128</sup> Robert Sherlaw Johnson: *Messiaen*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975, 19.

<sup>129</sup> Lásd a *Chronochromie*-t, ahol a hangértékek sorát a vonóskar akkordjai „színezik”. Erről lásd még: Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome II*. Paris: Alphonse Leduc, 1995, 9, a moduszok és nem megfordítható ritmusok kapcsolatáról.

<sup>130</sup> Christopher Dingle: *Messiaen's Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013, 99.

<sup>131</sup> Robert Sherlaw Johnson: *Messiaen*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975, 18.

<sup>132</sup> Ezzel egész más értelmezést nyernek a diszítőhangok is. Itt is a korlátozott transzponálhatóságú moduszok elsődlegessége dönt, hiszen egy, legfeljebb a másodperc töredékéig megszólaló hangminőség is az adott hangsor többi hangminőségeihez képest egyenrangú, mindenfajta hierarchikus rangsor nélkül.

<sup>133</sup> Épp annyira, mintha a betűkódban az egyik betűt felcserélnénk a másikkal.

<sup>134</sup> Ezt csak a betűkód írhatja felül, ahol az idézett szöveg és zene összeforrnak.

<sup>135</sup> Ezért nagyon fontos a művek interpretálásakor az akkordjátékra való különös gond. Tehát, ha egy hang is elsikkad, az adott akkord már hitelét is veszti ezáltal.

<sup>136</sup> Olivier Messiaen: „A szakrális zene”. (Szita Bánk ford.) In: Pannonhalmi Szemle 1998/4, 85-91.

egyed színek permutálódása dönt a soron következő akkord milyensége felől. Ez a mindenkor kiszámíthatatlan sorrend adja az egyes akkordok látszólagos egyszerűségét. Összegzésként elmondhatjuk, hogy az egyes akkordok önmagukban sokkal gazdagabb jelentést hordoznak annál, mintsem funkcionálisan ágyazódnának be egy másfajta szigorúsággal megszerkesztett környezetbe. Így lesz nyilvánvalóvá az is, hogy az egyes akkordok elnevezése csak megkülönböztetésüket teszi egyértelműbbé és szimbolikussá. Emellett arra figyelmeztetnénk, hogy sajátos módszereivel Messiaen az általa érzékelt színek megnevezésére keres közérthetőbb nyelvet a színek pusztá (és az ő esetében olykor rendkívüli módon követhetetlen) megnevezésénél. Számára minden egyes szín, illetve színekombináció szétbontathatlan egység, ezért van szüksége azok megnevezésére, *valamilyen* rendszerbe ágyazására. Pontosan azért, hogy a köztük lévő különbségek ilyen módon felerősödjének. Nem utolsósorban műveinek mindenkori előadója felé tett gesztusként, másrésztől – ahogy a szavak szimbolikus ereje is mutatja – elnevezésük is hordozza a csak rá jellemző jelentésüket. A következő fejezet ezeknek a szimbólumoknak jelentőségéről, használatáról szól. Messiaen bármihez nyúl, az misztikusan fontossá válik számára.

#### 4.2. Külső inspirációs források

Fontos leszögeznünk, hogy Messiaen műveinek elsődleges forrásai, kiindulópontjuk a szimbólumok. Megfigyelhető, hogy számára bármi lehet szimbolikusan érdekes, amit aztán művei alapanyagául használ fel. Messiaen-nak egy ritmus (lásd a nem megfordítható ritmusképleteket, a hindu ritmusokra egyenként jellemző különféle lelkiállapotok), egy speciális szín, egy kanyonban hallott madárdal egyaránt lehet *igazi* szimbólum. De nem kevésbé fontos szimbólum egy hangsor, vagy egy abból nyert dallamív, vagy akár egy jellegzetesen visszatérő (ciklikus) téma sem. Meg kell azonban különböztetnünk az olyan ciklikusan visszatérő témákat, melyek valamely határozott szimbolikus tartalommal rendelkeznek és azokat, melyek talán még ennél is mélyebb (ritmikai, formai) hasonlóságot mutatnak. Egyértelműnek látszik tehát, hogy Messiaen művészetében minden elem szimbolikus jelentéssel telített. Ezt felerősíti *bizonyos* elemek *rendszeres* visszatérése, mely különösen a kései korszak alkotásaira jellemző, hiszen

e művekben Messiaen mintegy újra felsorakoztatja teljes eszköztárát illetve azokat az elemeket, amelyeket az általunk vizsgált korszakot közvetlenül megelőző *Saint François d'Assise*-ban kipróbált és összegyűjtött. És itt nemcsak az évek során felhalmozott és bejáratott zeneszerzési metódusokról, hanem bizonyos dallami, illetve ritmikai elemeket is említhetünk. Éppen emiatt is tekinthetünk úgy a *Livre du Saint Sacrement*-ra, mint az opera komponálása során tett újabb felfedezéseket megszilárdító, bejárató központi jelentőségű műre.<sup>137</sup> Máskor azonos akkordfűzéseket találhatunk, melyre egyik legjellemzőbb példaként említhetjük a *Petites Esquisses d'oiseaux* és a *La Ville d'En-Haut* azonos megkülönböztetett akkordjainak megegyező transzpozícióit.

Tekintettel arra, hogy a választott korszak több műve is közvetlen átjárást biztosít az életmű többi, esetenként sokkal korábbi műveibe, alábbi példáinkon ezen stiláris és tematikus egyezéseket mutatjuk be. A kései korszak műveiben több olyan motívum is található, melyek korábbi művekből átvett önidézeteknek tekinthetők. Ezek közül a legjellemzőbb még a „Trisztán-trilógia” műveiből (pontosabban a *Turangalila-Symphonie* óta) átöröklött jellegzetes, szekundlépésekből és egy záró tritonusz kadenciából álló dallam. Ennek legelső előfordulása a *Turangalila-symphonie* harmadik tételében található (*Jardin du sommeil d'amour*). Ezután változó gyakorisággal újra és újra visszatér, először a *Cinq Rechants*, majd a *Cantéyodjayâ*, végül a *Messe de la Pentecôte (Offertoire)* használja fel. Ezután hosszabb szünet után két kései darabban, az *Un vitrail et des oiseaux*-ban és az *Éclairs sur l'Au-Delà...*-ban (a mű hatodik, *Les sept Anges aux sept trompettes* tételében) újra megjelenik. E motívum használata rendre összekapcsolódik egy másik jellemző, felfelé haladó (négy és három hangos) formulával, melynek következtében (ahogy azt az *Un vitrail et des oiseaux*-ban és a *La Ville d'En-Haut*-ban is láthatjuk) ezen előbbi motívum utótaggá válik. Ez a dallam így előtag lesz, mely Messiaen-nak egy korai prelűdből (*Un reflet dans le vent*) vett önidézete, s jellemző módon a *Concert à quatre* első tételében (*Entrée*) és az *Éclairs sur l'Au-Delà...* hatodik

<sup>137</sup> Az életműben még egy hasonlóan összegző, jellemzően egy korszakos mű „árnyékában”, annak mintegy utórezgéseként álló mű az 1949-ben keletkezett *Cantéyodjayâ*, mely a *Turangalila-symphonie* utáni első darab. Éppen ezért találjuk meg előbbi műben a monumentális testvérdarab több ciklikus témáját.



tételében (*Les sept Anges aux sept trompettes*) is megjelenik. [Lásd: 20. kottapélda]<sup>138</sup>

Egyik típusdallam visszatérte sem feltétlenül történik viszont módosulás nélkül. Ahogy a *Cinq Rechants* harmadik tételében ennek az utótaggá változott motívumnak a végződése eltér az eddigiéktől, úgy a *La Fauvette des jardins* nyitómotívuma már csak arányaiban (összesen hét hang) és jellegzetes rajzolatában tartja meg korábbi elődjét. Ehhez hasonló mutatkozik a *La Ville d'En-Haut* és a *Cantéyodjayá* ugyancsak önidezetként megjelenő (fent előtaggá váló) motívumainál.

**Rechant**  
**Un peu vif**

1<sup>re</sup> Sopr. *Solo*  
trou-ba-dour Vi - viane Y-seult tous les cer-cles tous les yeux

3<sup>e</sup> Contr. *(bouche fermée)*  
um um

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Tén. *(bouche fermée)*  
um um

3<sup>e</sup> Tén. *(bouche fermée)*  
um um

2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Sopr. *(ouvert)*  
pieu-vre de lu - miè-re blessé fou-le-ro-se ma ca - res-se

2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Contr. *(ouvert)*  
um um

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Tén. *(ouvert)*  
um um

1<sup>re</sup> Basse *(ouvert)*  
um um

60. kottapélda: *Cinq Rechants*

Modéré (♩ = 66) Très modéré (♩ = 60) Modéré (♩ = 66) Très modéré (♩ = 60)

*(la nuit)* *p pp mf mf pp*

8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 6<sup>va</sup> \*

61. kottapélda: *La Fauvette des jardins*

<sup>138</sup> Ez nem meglepő, hiszen már a *Messe de la Pentecôte Offertoire* tétele is e jellegzetes motívum mellé illeszt egy ebből származtatható formulát, mely egyébként már a *Cantéyodjayá*-ban is megjelent néhány évvel korábban.

Modéré (*gamme chromatique des durées, droite et rétrograde*)  
(*rétrograde*)

pp (droite)

p

62. kottapélda: *Cantéyodjayá*

f

[court]

f

[un peu long]

63. kottapélda: *La Ville d'En-Haut*

A fent említett jellegzetes, szekundokban haladó típusdallamot rajzolata alapján a szerző Ravel *Le Tombeau de Couperin*-jének első darabjával (*Prélude*) hozza összefüggésbe. Épp sajátos dallamrajza miatt válik az előző példához hasonlóvá.

Vir  $\text{♩} = 92$  Ravel

pp

(*berceur et tendre*)

mf

lo - san - gé ma fleur tou - jours philtre Y - seult ra - meur d'a - mour

64. kottapélda: Ravel: *Le tombeau de Couperin – Prélude*; Messiaen: *Cinq rechants*

Másik (és első megjelenését tekintve az előbbinél jóval korábbra datálható) jellegzetes, témaként erős szimbolikus tartalmat hordozó – Muszorgszkij *Borisz*

*Godunov*-ját idéző – típusdallam a „Borisz-téma”, mely két felfelé lépő tercből és egy záró, lefelé lépő bővített kvart hangközéből áll. Szimbolikusan különösen fontos dallamformula ez Messiaen-nál, mely a *La Nativité du Seigneur*-ben vagy a *Visions de l’Amen*-ben ugyanolyan kitüntetett szerepet kap, mint a *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus* több darabjában (ezekben Szűz Máriát szimbolizálja), vagy az *Éclairs sur l’Au-Delà*..... második, *La Constellation du Sagittaire* tételének cluster-kánon által kísért motívumaként [21. partitúraoldal].

Ennél talán még érdekesebb és ritkább jelenség egy olyan ritmikus analógia, mely ebben az esetben két, egyazon korszakon belüli műben figyelhető meg. A *Livre du Saint Sacrement* hatodik tételének (*La Manne et le Pain de Vie*) – a gregoriánt idéző – monodikus szakasza ritmikájában megegyezik az *Éclairs sur l’Au-Delà*... nyitótétele (*Apparition du Christ glorieux*) első és második frázisának ritmikájával és dallamrajzával. Érdeemes megfigyelni, hogy a kettő közt csak minimális eltérés van. Míg az előbbi példán páros és nem megfordítható ritmusú értékek váltakoznak, addig utóbbin páratlan értékek és az előbbi nem megfordítható képlet aszimmetrikussá tétele látható. [Lásd: 28. és 29. kottapéldák]

Ugyancsak jellemző, hogy a *Livre du Saint Sacrement* tizenegyedik tételében hallható, dupla sóhajjal induló motívum (mely a *Cantéyodjayâ*-ban is feltűnik) a *Saint François d’Assise J’ai peur, j’ai peur sur la route*... kezdetű áriájának és *Frère Léo* témájának is ritmikái váza egyben. [Lásd: 4.- 7. kottapéldák] Érdekes megfigyelnünk továbbá, hogy míg a *Livre du Saint Sacrement*-ben a két sóhajmotívum után egyetlen hangból szimmetrikusan táguló és szekundokban mozgó dallamív bomlik ki, addig a *Cantéyodjayâ*-ban még jellegzetes akkordfűzésű utótag követi azt. Ez az utótag a *Visions de l’Amen* zárótételében (*Amen de la Consommation*) meglepő módon még kísérőformulaként van jelen.<sup>139</sup>

Az akkordsornak ez a felhasználása még inkább tekinthető egy *Technique*-beli példa idézetének, mint a pár évvel később már erősen tematikus frázis zárásának. Példáinkon először a *Technique*-ben dallami-akkordikus modellként való első megjelenését, ezután a *Visions de l’Amen* kísérőformuláját, majd a kezdő sóhajokkal kibővített – a *Cantéyodjayâ*-ban, illetve a *Messe de la Pentecôte*-ban megjelenő – formáját, végül a *Livre du Saint Sacrement*-ben látható legutolsó alakját mutatjuk be.

<sup>139</sup> Ez a jellegzetes akkordfűzés a *Technique de mon langage musical* példatárába is bekerült.

65. kottapélda: *Technique de mon langage musical*

Musical score for example 66, titled "Un peu plus vif (♩=138)". It consists of two staves, treble and bass clef, with a fortissimo dynamic marking 'ff'. The tempo is marked as "Un peu plus vif" with a quarter note equal to 138. The score shows dense, rhythmic passages.

66. kottapélda: *Visions de l'Amen - No. 7.*

Musical score for example 67, titled "Messe de la Pentecôte". It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked "Lent". The score includes various dynamic markings: "mf legato", "p", "dim", "p louré", and "pp". The music is characterized by slow, expressive passages.

67. kottapélda: *Messe de la Pentecôte*

Egyértelmű tehát, hogy nemcsak a dallam síkján fedezhetők fel asszociatív kapcsolatok, hanem az egyes ritmikai rétegekben is. Az egyes ritmikai formuláknak is lehet szimbolikus tartalma azáltal, hogy többszeri megszólalásuk hatására minden egyes újabb megszólalás a megszólalás pillanatának fontosságára utal. Ez figyelhető meg az *Éclairs sur l'Au-Delà...* második tételének „*Un peu lent*” és a *Cantéyodjayâ* „*Modéré, presque vif*” szakaszának zárása között, illetve a *Les Corps Glorieux* második (*Les Anges aux parfums*) és a *Quatuor pour la fin du Temps* hatodik tételének (*Danse de la fureur pour les sept trompettes*) ritmusa között is. Alábbi példáink is a különféle (hindu) ritmusok szimbolikus használatára hívják fel a figyelmet.

Cloches 1

un peu long

68. kottapélda: *Éclairs sur l’Au-Delà...*, No. 2.

(candrakalá)

(rágavarāhana)

69. kottapélda: *Cantéyodjayá*

(Dieu est immuable)  
Très lent

MAN.

PED.

(lit. G)

70. kottapélda: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité – No. 5.*

Ezen összefüggések híján Messiaen jellegzetesen szimbolikus tartalmú betűinek és számainak használata öncélúnak tűnhetne. Az általa használt jellegzetes dallami-ritmikai elemek mindig csak a megszólalás pillanatában felidézett emlék

hatására válnak szimbólummá. Elég itt akár csak arra gondolnunk, hogy a negyvenes évek számos opusza (legelsősorban igaz ez a szerzőnek a Trisztán-trilógiához köthető és néhány azutáni darabra, például a *Cantéodjayâ*-ra) már címadásánál fogva is szimbolikusan meghatározott.<sup>140</sup> Ennél még erőteljesebb hatást képviselnek a *Cinq Rechants* különös, a perui folklórt is magukba szívó hangutánzásai, vagy az *Harawi* öserejű rituáléja. Ebből is egyértelmű, hogy Messiaen gyakran keresett szavak mögött is szimbolikus erőt, gondolhatunk itt akár saját szóalkotásaira [*langue inventé*] is (ugyancsak a *Cinq Rechants*-ban).

De vajon nem szimbólum-e Messiaen egy-egy akkordja vagy stilizált madárdala? Ha ciklikus témáira, szimbolikus hangnemeire, a csak a halála pillanatában éneklő amazóniai madárra, az *uirapuru*-ra<sup>141</sup>, vagy a Szentháromság három isteni személyét vezérmotívumként alkalmazó *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*-re<sup>142</sup>, vagy a „Csillagok témájá”-ra, vagy akár „hangzó betűkód”-jára gondolunk, ez egyértelművé válik.<sup>143</sup> A madár is mindig szimbolikus elem Messiaen-nál, az isteni terv megjelenítőjeként jelképezheti az Időt és az Örömet is.

Kimondható, hogy bármely elem, mely egyes darabjainak alapját képezi, szimbólumként értelmezendő. Számára egy szimbólum mindig az adott tárgy mélyebb megértését szolgálja és segíti a mű paramétereinek definiálását.<sup>144</sup>

A kései darabok fényében pedig még jobban feltűnik, hogy a Messiaen által alkalmazott „kvázi-szeriális” technikák (*Éclairs sur l’Au-Delà*...) látszólagos kiismerhetetlenségükkel is a kései darabokban „az áthatolhatatlan isteninek a megnyilvánulásai.”<sup>145</sup>

<sup>140</sup> A *Cantéodjayâ*-ban szereplő (az egyes szakaszokat jelölő) megnevezések a szanszkrit nyelv különös átírásai.

<sup>141</sup> A madár Messiaen-nél mindig az Isteni tervet szimbolizálja. A leggazdagabb szimbólum, az Időt és az örömet is jelképezi. Az „uirapuru” madár csak a halála pillanatában énekel.

<sup>142</sup> NB. az E-dúr Messiaen-nál mindig a Szentháromságot szimbolizálja.

<sup>143</sup> Véleményem szerint e sajátos zeneszerzői technikák egyfajta csak Messiaen-ra jellemző kódrendszert alkotnak, szinte egyfajta „látens szerializmust”. E kódrendszer az, melynek arányait műve mindenkor előadójának meg kell fejtenie.

<sup>144</sup> Christopher Dingle: *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975, 56.

<sup>145</sup> Christopher Dingle: *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975, 125.

### 4.3. Mozart

Hogy mit jelentett Messiaen számára Mozart művészete, azt kimondva az *Un Sourire* szerzői előszava mutatja. Mégis, ennél sokkal mélyebb és funkcionálisabb kapcsolat is megfigyelhető; Messiaen a *Téchnique de mon langage musical*-tól kezdve számos esetben hivatkozik Mozart műveire, kezdetben leginkább dallamaira – melyekkel saját dallamait veti össze (*Technique*) – és ritmikájára. Messiaen számára Mozart „a legnagyobb ritmikus”. Később már a hangsúlyozás módját és magyarázatát is Mozart-elemzéseiből vezeti le (*Traité*). Fő elméleti munkájában, a *Traité*-ben már bizonyos megkülönböztetett akkordjait is Mozart művei alapján magyarázza, (tizenkét hangot talál a *g-moll szimfónia* első tételének kidolgozásában, mely az *Accord du total chromatique* bizonyítéka lesz nála) sőt, szuperponált struktúráinak gyökereit is Mozart *Don Giovanni*jában keresi. Figyelemreméltó, hogyan nyilatkozik a szerző Mozartról:

„Épp ez jelzi különbözőségét a többi klasszikustól. Mozart nem mindig tonális. Gyakran kromatikus.”  
146

Érdeemes megfigyelnünk tehát, hogy hány dallama, illetve akkordja utal vissza valamilyen módon a bécsi mester műveire. A kései korszak Mozart-inspirálta és Mozart emléke előtt tisztelgő alkalmi műve ugyan hivatalosan az *Un Sourire*, mely a Mozart-bicentenáriumra készült, mégis a *Concert à quatre* első tételének – az *Un Sourire*-éhoz nagyon hasonló – indulását is a *Figaro házassága Suzannéjának* áriájából vezeti le. A *Concert à quatre* valószínűleg műfaját tekintve is egyfajta Mozart-hommage. A versenymű az a műfaj, mely – az *Oiseaux Exotiques*-ot kivéve – melyet a szerző az előszóban versenyműként aposztrofál – mindeddig hiányzott az életműből. Mozart huszonkét zongoraversenyét viszont sorban elemzi a *Traité* negyedik kötetében. A kései korszak műveiben figyelemreméltó, hogy az általa használt „kvázi-tonális” környezetben hányszor tér vissza az A-dúr hangnem – bizonyára nem véletlenül leginkább az *Un Sourire*-ban.

---

<sup>146</sup> Olivier Messiaen: *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond, 1986, 7.

„Szeretem és tisztelem Mozartot. Egy ember, aki egész életében szenvedett, fázott, gyermekei meghaltak, felesége betegeskedett... és mégis mindig tudott nevetni a zenéjében és az életében is. Tiszta és tökéletes zene. Mozart a legnagyobb muzsikus a muzsikusok között. Keresve sem találok hibát műveiben.”<sup>147</sup>

#### 4.4. A „variats perpétuelles”

„Nem ugyanannak a megismétlése, sem ugyanannak s valami másnak a váltakozása, hanem a mindig mássá vált ugyanannak és valami másnak az egymásutánja, ami ugyanakkor mégis rokon vele: ez az örökös variálódás... [variation perpétuelle]...”<sup>148</sup>

„...Hogy érem el legkönnyebben a megfoghatóságot? – Ismétléssel! – Minden formálás erre épül, minden zenei forma ezen alapszik...”<sup>149</sup>

Messiaen művészetének egyik legszignifikánsabb tulajdonsága a variációs szerkesztés. E komponálásmódbeli irányultság alapja véleményem szerint elsősorban a gregorián dallamokra jellemző variabilitással függ össze. Természetes, hogy Messiaen mindennapos liturgikus szolgálatainak alkalmával gregorián dallamokra improvizál, illetve e dallamokat saját műveiben parafrázeálja. Az viszont annál különösebb, hogy még Mozart-elemzéseiben is rendszeresen a gregorián dallamokra, azok jellegzetes dallamformuláira („neumái”-ra) hivatkozik. Ennél még tovább menve, ezek után az sem meglepő, hogy a madárdalok elemzéseinél is ezen elvet követi, nevezetesen, hogy a legkisebb egység *neumái* felől indulva építi fel a nagyformát. Messiaen már korábbi zenéje kapcsán is „*quasi plain-chantesque*” karaktert említ.<sup>150</sup> A gregorián dallamokra való utalás, valamint azok következetes felhasználása számára egyértelműen egy ritmikai sokszínűség lehetőségét is magában rejtik, azt, amellyel az adott metrikát kiszakíthatja az idő keretei közül. Messiaen egyik legfőbb törekvése pedig éppen az, hogy a ritmikát kimozdítsa a saját megkötései alól. A variációs szerkesztés egyik előfeltétele ez a fajta ritmikai változékonyság.

<sup>147</sup> Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome IV*. Paris: Alphonse Leduc, 1997, 129.

<sup>148</sup> Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome I*. Paris: Alphonse Leduc, 1994, 39.

<sup>149</sup> Anton Webern: *Előadások-Levelek-Írások*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 39.

<sup>150</sup> A *Quatuor pour la fin du Temps* második tételének középrésze kapcsán.



Mivel Messiaen számára műveiben a gregorián dallamokkal egyenértékű alapelem a madárdal is, ezek számtalan kisebb-nagyobb eltérése is fontos ihlető forrása a zeneszerzőnek. Ennek elsődleges oka a szerző által lejegyzett madárdalok közti – sokszor elég jelentős – eltérés. Minden egyes lejegyzés egy-egy újabb variáció lehetőségét rejti magában.

E két, szorosan a zeneszerzéshez szorosan kapcsolódó ihlető forrás mellett nem elhanyagolható, hogy Messiaen számára ugyanolyan érdekesek a pillangó szárnyai, a levél rajzolata, vagy akár az ember szimmetriái is. Mindezt olyan sajátos elemekkel fejezi ki műveiben, mint a nem megfordítható ritmus, vagy az aszimmetrikus növekedés. Ezek használata a felhasznált anyagok rugalmasságának határait keresve, ugyancsak a folytonos variálódást (*variations perpétuelles*) biztosítja.

A variált szerkesztésnek azonban számos, gyökeresen eltérő változata figyelhető meg Messiaen-nál. A variációk kialakulásában sorsdöntő szerepe van a ritmusnak, azon belül az additív ritmusoknak, melyek „kimozdítják” helyéből az éppen aktuális anyagot. Ezekben az esetekben hangig egyezés áll fenn, de a hozzáadott érték hatására (és a ritmikus személyiségek sajátos viselkedésének mintájára) valamelyik elem módosul. (Természetesen nem kritérium az sem, hogy bármely elem statikus állandóságot mutasson).

Ezek mutatják a legnyilvánvalóbb kapcsolatot a gregorián énekkel. Az *Éclairs sur l’Au-Delà...* ötödik, *Demeurer dans l’Amour* tételében additív értékekben mozgó monodikus dallam hangzik fel vonószekari kísérettel. A kései korszakban, hasonlóan a korábbi művekhez nagy számmal találkozni a (jórészt a két alapvető forráson, a madárdalon és a gregoriánon alapuló) variációs szerkesztés elvével. A korai művek között erre talán legjellemzőbb példa a *Quatuor pour la fin du Temps* hatodik tételének (*Danse de la fureur pour les sept trompettes*) unisono-dallamfolyama, ahol állandó hangmagasságok különféle ritmikai síkokra (esetenként nem megfordítható ritmusú szimmetriákra) helyezve variálódnak. Természetesen az utolsó művekben is éppígy jellemző az ilyen fajta variációs szerkesztés, leginkább az *Éclairs sur l’Au-Delà...* tizedik tételében (*Le chemin de l’invisible*) ciklikusan megjelenő téma folytonos változásából adódóan. Érdekes módon néha pusztán azzal variálódik, hogy a hangok sorrendje módosul. Ez a bizonyos állandó hangmagasságok (vagy azokból épült mintázatok) folytonos permutálódásával keletkező variálódás nagyon jellemző szerkesztési módszer Messiaen-nál.

### 5.1. A következetesség, mint vezérelv

Noha találunk arra utaló jeleket, hogy a szerző kései műveiben megújulni kész, mégis talán inkább arról lehet szó, hogy ugyanazokat a módszereket, zenei anyagokat, szimbólumokat minden egyes esetben más és más fénytörésbe helyezi. S bár mint utolsó alkotói korszakot jellemezhetné egyfajta összegző magatartás, ez mégsem a szerzőknél gyakran megfigyelhető *összegzést* takarja. Egyik fő célom a dolgozatban pontosan annak megértése, hogy meghatározott elemeket, struktúrákat miért idéz vissza újra és újra a szerző. Messiaen önidézetei ugyan szolgálhatnak egy végső rendszerezést az életműben, mégis, elsősorban egy saját zártságán belül jól működő zeneszerzői rendszer és érzék fenntartásáról lehet szó. Ez a magatartás kizárólag a már meglévő elemek használatában tekinthető újító szelleműnek. S bár több olyan technika is felfedezhető a kései korszak műveiben, melyek egész addig nem, vagy csak kevéssé volt jellemzőek, ezek megjelenései minimális változások az életmű egészének súlyához viszonyítva.

Mennyire tekinthetjük tehát Messiaen-t újítónak? Eszközrendszere egyfelől teljesen átalakult az évek során – bizonyítják ezt a *Technique* és a *Traité* közti ellentétek –, másfelől azonban az általa használt személyes zenei nyelvezet (legszemélyesebb közléseire alkotta meg a betűkód-eljárást) speciális burkot képez a művek felett. Más szóval, Messiaen egy olyan sajátos világot teremtett jellegzetes módszereivel, melybe csak a fent említett visszacsatolások *déja-vu*-in keresztül lehet belépni, hiszen számos esetben csak egy adott elem újbóli megjelenése ad szimbolikus értelmet az előzőnek.

Ezért is érdekes, hogy a moduszok rendszere (mely végeredményben meghatározott hangkészletet, a hangok előre eldöntött kapcsolat-lehetőségeit jelenti) a *Livre du Saint Sacrement*-ban képes olykor feloldódni. Bár ellentmondásosnak tűnhet, mégsem az, hiszen a szerző több különböző rétegbe helyez eltérő moduszokat, ezzel gyakran mind a tizenkét hangot eléri.

Egész gondolkodására egyfajta kódfejtés jellemző, hiszen bár az általa felhasznált elemek (ritmusok, metrumok) megismerhetők, mégis csak azok sajátos kontextusa adja meg végeredményben a művek tökéletesen zárt rendszerét. Minden

általára felhasznált elem egyfajta *objet trouvé*, melyek egymás mellettsége dönt az egyes darab lefolyásáról. Tehát tévedés azt hinnünk, hogy az egymásra rétegződő (egymással tökéletesen ellentétesnek tűnő) anyagok között bármifajta eszmei kapcsolat állhat fenn. Ehelyett inkább úgy gondolom, egész gondolkodására jellemző egyfajta szerialista magatartás, mely minden elemet saját, következetesen visszatérő tulajdonságokkal ruház fel.

## 5.2. A *Technique de mon langage musical* és a *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* a kései művek tükrében

Messiaen alkotóművészetének több, zenetörténeti jelentőségű kompendiuma létezik. Minőségileg azonban hatalmas különbségek fedezhetők fel a korai (1944) *Technique de mon langage Musical* és a nagyszabású *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (töredékesen maradt) nyolc kötete között. E fejezetben a lényegesen rövidebb *Technique de mon langage musical*-ban felsorolt egyes metódusokat vetem össze a későbbi, sokkal teljesebb és kifinomultabb *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*-val. Fontosnak tartom leszögezni, hogy kizárólag a dolgozatomban felsorolt és a kései alkotóperiódusban is használt eljárásokat veszem figyelembe. Az egyes elemek összehasonlítása azért is különösen fontos, mert egyértelműnek látszik, hogy bár a szerző korábbi elveihez következetesen hű maradt mindvégig, ennek ellenére lényegi eltérések tapasztalhatók e két összefoglaló munka között. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy Messiaen feladta volna zenéje bármelyik olyan alkotóelemét vagy metódusát, mely a *Technique*-ben ugyan megtalálható, a *Traité*-ben viszont már nem. Mindössze arról lehet szó – és ez alapvető fontosságú – hogy e következetesség ellenére Messiaen zenei nyelve lényegi dolgokban alakult át. Habár ezt az átalakulást tekinthetjük *fejlődésnek*, valójában mégis azt gondolom, hogy csak a megközelítés módja változott.

A legfontosabb módosulások az akkordstruktúrákban figyelhetők meg. Messiaen speciális akkordjai mondhatni a szemünk láttára csiszolódnak, nyerik el „végleges” formájukat. Gondolhatunk itt az *Accord sur la dominante*-nak (*Technique*) módosulására *Accords à renversement transposés sur le même note du Basse*-szá, az egyes akkordok színeinek táblázatba foglalására, a gregorián éneknek a

korábbihoz képest lényegesen bővebb áttekintésére. Úgy tűnik, a *Technique* a *Traité*-hez képest vázaltszerű, és inkább tekinthető egyfajta példatárnak, mint átfogóbb igényű elméleti munkának. Mindezek ellenére a *Traité*-ben

„... semmi nem következik valójában az előzményekből, hanem minden mintegy egyszerre van jelen, állandó egymásra-vonatkoztatásban.”<sup>151</sup>

A *Traité* egyik nagy hozadéka a *Technique*-hez képest az egyes problematikák bővebb kifejtése (pl. az Idő kérdésköre), a felhasznált elemek történeti áttekintése (pl. hindu ritmusok, középkori indiai zene, folklór) és Messiaen számos elemzése – nemcsak saját, hanem más szerzőké is.<sup>152</sup>

A *Technique*-ben sem a mozarti hangsúlyozás kérdése, sem a madárdalok ilyen igényű rendszerezése még nem jellemző.

Több olyan metódus is helyet kap a *Traité*-ben, melyek a *Technique*-ből hiányoztak. Ez számunkra azért is különösen fontos, mivel ezen elemek mindegyike feltűnik a kései alkotóperiódus valamennyi művében. A teljesség igénye nélkül hármát említünk meg (a könyvbeli megjelenésük sorrendjében): szimmetrikus permutációk (*permutations symétriques*, hangzó betűkód (*langage communicable*), tempón kívüli eljárások (*hors tempo*). A szimmetrikus permutációk elsőként a *Chronochromie*-ban, a betűkód a *Méditations sur le Mystère de la Saint Trinité*-ben, az *hors tempo* a *Saint François d'Assise*-ban jelenik meg. A kései korszak művei között két olyan művet találunk, melyek a fentiek közül kettő elemet magukba foglalnak. A *Livre du Saint Sacrement* a szimmetrikus permutációk kivételével, az *Éclairs sur l'Au-Delà...* pedig a betűkódot kivéve mindkettőt magába foglalja, továbbá az *Un vitrail et des oiseaux*-ban található *hors tempo*-szakaszt.

## 6. Messiaen egyes zongoraművei az előadóművész szemszögéből

Ha összevetjük Messiaen zongoradarabjait más szerzők zongoraműveivel, látszólag hagyományos, minden részletében egyértelmű kottaképet látunk. Messiaen speciális rendszerének ismeretében azonban felvetődik a kérdés; szükséges-e a

<sup>151</sup> Wilhelm András: „Messiaen – elméletének tükrében” In: *Esszék. Írások zenéről*. Budapest: Kortárs, 2010, 264.

<sup>152</sup> A *Traité* hatodik kötete például kizárólag Debussy-vel foglalkozik.

Messiaen művével foglalkozó zongoristának ezt a sajátos rendszert minden részletre kiterjedően ismernie? Egyáltalán, e tudás híján eljátszhatóak-e a szerző művei?

Meglátásom szerint a művek alapját képező moduszok ismerete nem azért fontos, hogy az előadó azok minden egyes hangját felismerje, azonosítsa, hanem azért, hogy azok arányait (színkészletét) érezze, mintegy „clusterként” tárolja az idegrendszerében.

A ritmus kérdése talán még ennél is összetettebb feladatot és felelősséget kíván meg az előadótól. Nevezetesen azt, hogy e számos additív, nem megfordítható, szimmetrikus, repetitív ritmus sosem válhat ritmizálttá. Különösen bonyolult feladat a legapróbb eltéréseket az izomzatban minden direkt érzékeltetéstől mentesen ismerni. A ritmusoknak egy olyan érzékeny, hajlékony ismeretére van tehát szükség, mely a formát nem sérti. Messiaen-nál ez azért különösen fontos, mert ő gyakran aszimmetrikus ritmusokban gondolkodik, és egy interpretációban könnyen fennállhat a veszélye azok felpuhításának, lekerekítésének, szimmetrikussá tételének. Ezért nagyon fontos additív és aszimmetrikus ritmusainak nem csupán a hosszát ismerni, vagy csak a hangok értékét kiszámolni, hanem azok formai kiterjedését is beérezni tudni. Így válhatnak élővé a forma „tágulásai”, jöhet létre az idő megállíthatóságának illúziója, válhat evidenciává az egyes formarészek dinamikus vagy statikus karaktere és a dimenziók folytonos váltakozása.

Az akkordjáték különös nehézsége az akkordok játékának megkívánt transzparenciája. Mivel az egyes moduszokon belüli helyzetük szerint a hangok közt ritkán állítható fel fontossági sorrend, minden hangot megfelelő intenzitással kell megütni. Tekintve, hogy valamennyi akkord mindig egy bizonyos színre is utal, a hangzat minden hangjára ugyanolyan szükség van. Éppen ezért a messiaen-i zenében a dinamikai jelzéseknek inkább tulajdoníthatunk formaalkotó szerepet, mint pusztán árnyalást. Messiaen-nál ugyanis az alapvető színkombinációkat az egyes akkordok adják, tehát nincs szükség azok további „színezésére”. Ezért is különösen fontos, hogy Messiaen bejegyzéseit alaposan tanulmányozza a hangszeres előadó. Ráadásul különös virtuozitást igényel az előadótól az is, hogy az egyes speciális hangzatok lehetőleg mindig azonos intenzitással szólaljanak meg. Ennek különös nehézsége pedig abban rejlik, hogy az egyes akkordok előre appercipiálhatatlan sorrendben következnek egymás után. Hasonló nehézséget rejt az egyes idősíkok önállóságának megtartására irányuló előadói igény is. Ez azt jelenti, hogy a sokszor egymásnak

ellentmondó zenei anyagok fizikailag is egymással szemben álló érzeteket jelentenek.

A notáció alapján nyilvánvaló, hogy Messiaen gyakran az orgonadarabokhoz hasonló „térbeliséggel” jegyzi le a zongoraműveket. Ez arra enged következtetni, hogy a sokféle réteg mögött megannyi hangzásfaj áll, ugyanolyan igényvel, mint az orgona regisztrálásakor. Tehát minden egyes réteg megformálása különös műgondot követel meg az előadótól. A zongoraművekben elengedhetetlen annak tudása, hogy (Liszt nagy zongoradarabjaihoz hasonlóan) a zenekari hangzásokban való gondolkodás nagymértékben hozzájárul a darab nagyformájában való biztos tájékozódáshoz. Ezt segítik a szerző gyakran költői igényű bejegyzései és a zongorán egyértelműen csak nehezen megvalósíthatató hangszer-hivatkozásai is. Messiaen zongoradarabjainak kottaképe egyértelműen egyfajta „imaginárius partitúra”. A regiszterek változékonysága (például a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus Regard du silence* vagy *Regard du fils sur le fils*) sajátos hangszerkezelést kíván, továbbá az egyes kontúrok és színakkordok megfelelő arányú intenzitását követeli meg. Az akkordjáték komplexitása miatt nagyon fontos szerepe van Messiaen eredeti, a megfelelő, a hangzást nagymértékben segítő ujjazatainak. Fontos leszögezni, hogy az ujjazat csak a legritkább esetben szolgálhat gyakorlatias szempontokat.

Messiaen zongorafaktúráinak létrejöttében számos, döntő hatás figyelhető meg. Az egyik leggyakrabban használt effektus a zongora szubkontra oktávjának *a*, *b* és *h* hangját clusterként ötvöző sforzato-hangzat, mely a Messiaen által nagyra tartott (és előszeretettel játszott) André Jolivet *Mana* című hat zongoradarabjának is egyik lényeges eleme.

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 4/4 time, marked *ff* and *pp*, with a tempo of quarter note = 66. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings like *ppp* and *una corda*. The second system continues with *poco* and *pp subito* markings, showing a change in texture and dynamics. The third system is marked *pp* and *rall.*, with a dynamic range from *pp* to *ppp*.

71. kottapéllda: Jolivet: *Mana – La princesse du Bali*

Szembetűnő, hogy az orgonadarabok a zongoraművekkel szinte teljesen megegyező faktúrát használnak. Így például a *Cantéyodjaya* és a *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* kottáját látva aligha volna eldönthető, mely hangszerre szánta is a szerző.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked *Vir* and *legato*, with a dynamic of *ff*. It features a complex, flowing melodic line with many accidentals and fingerings. The second system continues the piece with similar complex textures and fingerings.

72. kottapéllda: *Cantéyodjaya*

The image shows a system of musical notation for piano accompaniment, marked *ff*. It features a complex, flowing melodic line with many accidentals and fingerings, similar to the previous example.

73. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*

Sőt, véleményem szerint a Messiaen-ra az ötvenes évektől kezdve annyira jellemző madár-kadenciák egyértelműen zongoraspecifikusak. S talán nem túlzás azt állítani, hogy ez teljesen érthető; (többek között) a *La Fauvette des jardins*-ben olvasható – a hangszeres előadóművészek szóló, sokszor mehökkentő – instrukciói (például: „vol des Hirondelles”, „a fecskék röpte”) a zongorázás művészetének olyan mély megértéséről árulkodnak, melyek egyértelművé teszik, hogy Olivier Messiaen (az előadók által jócskán kiaknázatlan) életművének mielőbbi megismerése és feldolgozása minden zongorista (és más hangszeres) számára sürgető, halaszthatatlan és felettébb tanulságos feladat. Nagyon fontos volna, hogy Messiaen zongoraművei az őket megillető helyre kerüljenek a zongoristák repertoárjában.



## Bibliográfia

- DINGLE, Christopher: *The Life of Messiaen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007
- DINGLE, Christopher – SIMEONE, Nigel (szerk.): *Olivier Messiaen. Music, Art and Literature*. London: Ashgate, 2007
- DINGLE, Christopher: *Messiaen's Final Work*. Farnham: Ashgate, 2013
- GAVOTY, Bernard: 'Who are You, Olivier Messiaen?' In: *Tempo, New Series*, No. 58 (Summer, 1961), 33-36.
- GOLÉA, Antoine: *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: René Julliard, 1960
- HALBREICH, Harry: *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard/SACEM, 1980
- HILL, Peter – SIMEONE, Nigel: *Messiaen*. Mainz: Schott, 2007
- HIRSBRUNNER, Theo: *Olivier Messiaen. Leben und Werk*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988
- MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Bruxelles*. Paris: Leduc, 1960
- MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Notre Dame*. 'A szakrális zene' In: *Pannonhalmi szemle*, 1998/4, 58-91 (Szita Bánk fordítása)
- MESSIAEN, Olivier: *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1966
- MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Tome I*. Paris: Alphonse Leduc, 1994
- MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Tome II*. Paris: Alphonse Leduc, 1995
- MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome III*. Paris: Alphonse Leduc, 1996
- MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome IV*. Paris: Alphonse Leduc, 1997
- MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome VII*. Paris: Alphonse Leduc, 2002
- METZGER, Heinz-Klaus / RIEHN, Rainer (szerk.): *Olivier Messiaen. Musik-Konzepte* 28. München: Edition Text+Kritik, 1982
- NICHOLS, Roger: *Messiaen*. London: Oxford University Press, 1975
- POPLE, Anthony: *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998
- REVERDY, Pierre: *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Leduc, 1978

RÖSLER, Almuth: *Contribution to the Spiritual World of Olivier Messiaen*. Duisburg: Gilles & Francke Verlag, 1986

Messiaen, Olivier – Samuel, Claude: *Musique et couleur – nouveaux entretiens*. Paris: Pierre Belfond, 1986

SHENTON, Andrew: *Olivier Messiaen's System of Signs. Notes Towards Understanding His Music*. Aldershot: Ashgate, 2008

SHERLAW-JOHNSON, Robert: *Messiaen*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975

WILHEIM András: *Esszék. Írások zenéről*. Budapest: Kortárs, 2010