

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

KLAVÍR

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Olivier Messiaen:
SYMPHONIE TURANGALÎLA
PRO SÓLOVÝ KLAVÍR, MARTENOTOVY VLNY A ORCHESTR

Tomáš Vrána

Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský

Oponent práce: prof. MgA. František Malý

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

ART OF MUSIC

PIANO

DIPLOMA THESIS

Olivier Messiaen:
TURANGALÎLA-SYMPHONIE
FOR SOLO PIANO, ONDES MARTENOT AND GRAND ORCHESTRA

Tomáš Vrána

Thesis advisor: Prof. Ivan Klánský

Examiner: Prof. MgA. František Malý

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA

Prague, 2021

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

**„Olivier Messiaen: SYMFONIE TURANGALÎLA pro sólový klavír,
Martenotovy vlny a orchestr“**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

UPOZORNĚNÍ

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá jedním z největších milníků hudební tvorby 20. století - Symfonií Turangalîla Oliviera Messiaena.

První polovina studie se zabývá životem skladatele a jeho hudebním stylem. Druhá se pak již věnuje kompletní analýze symfonie, přičemž každé části je věnována jedna kapitola.

Sólový klavír je jednou z nejdůležitějších součástí díla. Jakožto klavírista, který měl možnost part nastudovat, se na něj při rozboru zaměřuji hlouběji. Vycházím z originálního, skladatelem revidovaného klavírního výtahu z roku 1990, stejně jako z orchestrální partitury.

Ke konci připojuji chronologický seznam Messiaenova kompletního díla a přehled nejvýznamnějších nahrávek této symfonie.

KLÍČOVÁ SLOVA

Olivier Messiaen, Turangalîla, symfonie, klavír, Martenotovy vlny

ABSTRACT

This diploma thesis focuses on one of the greatest milestones of the 20th century music - Olivier Messiaen's Turangalîla-Symphonie.

The first half of the study is aimed at the composer's life and his musical style. The second contains a complete analysis of the symphony, with one chapter devoted to each movement.

The solo piano is one of the most important parts of the work. As a pianist who had the opportunity to study it, I focus more deeply on it in my analysis. My primal source is the original version of piano part from 1990 - revised by the composer, as well as the orchestral score.

At the end I enclose a chronological list of Messiaen's complete work and an overview of the most important recordings of this symphony.

KEYWORDS

Olivier Messiaen, Turangalîla-Symphonie, piano, Ondes Martenot

OBSAH

Úvod	1
Životní osudy Oliviera Messiaena (1908-1992)	4
Dětství a studium	4
První úspěchy skladatelské	7
Mladá Francie	11
Ve válce múzy nemlčí	13
„Případ Messiaen“	17
Tristanovská trilogie	23
Messiaenův ptačí svět	26
Yvonne Loriod a konec života	29
Messiaen jako pedagog	32
Duch víry nad hmotou	35
Mody omezených transpozic	37
Messiaen a barva	40
Interpretační problematika klavírních děl O. Messiaena - uvádění jeho skladeb na koncertech	42
Symfonie Turangalîla - komplexní analýza díla	51
1. Introduction - Introdukce	58
2. Chant d'amour I. - Píseň lásky I.	62
3. Turangalîla I... ..	66
4. Chant d'amour II. - Píseň lásky II.	69
5. Joie du sang des étoiles - Radost z krve hvězd	74
6. Jardin du sommeil d'amour - Zahrada spících milenců	81
7. Turangalîla II.	84
8. Développement d'amour - Rozvoj lásky.	88
9. Turangalîla III.	93
10. Final - Finále	96
Významné nahrávky Symfonie Turangalîla	102

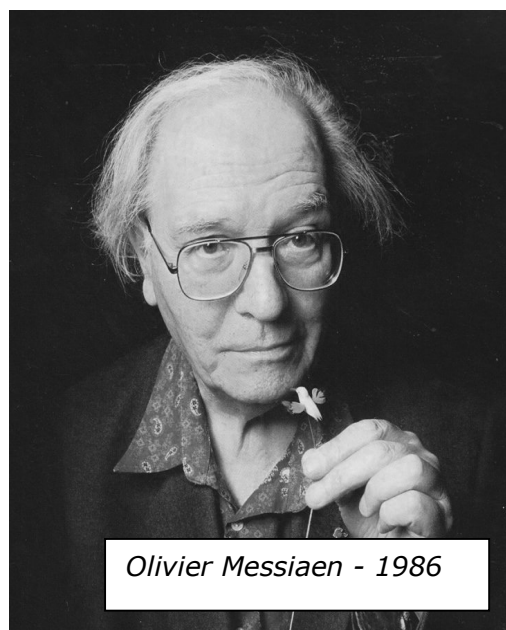
Seznam kompletního díla Oliviera Messiaena	104
Závěr	108
Soupis pramenů a literatury	111

ÚVOD

„Drama mého života spočívá v tom, že jsem psal náboženskou hudbu pro publikum, které není věřící. Mým hlavním přínosem je, že jsem vynesl to hlavní z katolické liturgie, která se nabízí věřícím, z její kamenné stavby a přenesl ji do jiných staveb, které pravděpodobně nejsou určeny k tomu, aby takovou hudbu přijímaly, ale které je nakonec přijaly s nadšením.“

- Olivier Messiaen ¹

„Dnes nás čeká velký den hudební historie,“ pronesl prý dirigent Sergej Kusevickij, když se chystal navštívit premiéru Messiaenovy *Symfonie Turangalíla*, kterou objednal pro svůj Bostonský symfonický orchestr. Kusevickij šel ve svém vyjádření ještě dál a neváhal označit Turangalílu za „první milník na hudebním obzoru od Stravinského *Svěcení jara*“. Přestože reakce kritiků, jak už to bývá, nebyly zdaleka tak jednoznačné, historie dala Kusevickému plně za pravdu. Premiéru



Olivier Messiaen - 1986

neřídil nikdo menší než mladý Leonard Bernstein a u klavíru byla pozdější Messiaenova žena Yvonne Loriod. S kompozicí začal Messiaen už v roce 1945 a o tři roky později dokonce nechal provést tři věty pod jiným názvem na koncertě v Paříži, aby slyšel, jak bude dílo působit. Sám autor nazval Turangalílu *písní lásky* a zanechal nám v ní jedno z nejkrásnějších a zvukově nejopojnějších děl 20. století.²

Olivier Messiaen jako hudební skladatel, muž víry, milovník přírody, mystik i badatel, klavírista i varhaník. Málokdy je dílo avantgardního modernisty natolik jasně poznatelné, na první pohled fascinující a tak úzce spjato s přesvědčením skladatele samotného. Přesto má i dnes po tolika letech od jeho úmrtí Messiaenovo dílo své zaryté zastánce i zapříisáhlé odpůrce. Ani u laické veřejnosti

¹ KARS, JEAN-RODOLPHE. *Dílo Oliviera Messiaena a katolická liturgie, Hudba a liturgie*: str. 86

² z bookletu koncertu České filharmonie - 2016

rozhodně nezanechává lhostejnost, ale spíše krajní meze pocitů plných úžasu, nebo znechuceného šoku. Pro mnohé nepřekonatelná filosoficky-náboženská stránka jeho skladeb přivádí na svět další nové teorie o skutečném obsahu hudebního díla, spíše racionálně smýšlející hudebníci se zase blaženě probírají mračny tabulek a nákresů s Messiaenovými uměle vytvořenými mody. A obyčejní posluchači v sálech buď nevěřícně vstřebávají nekonečné vlny oslňujících barev, zmateně hledají v programech čeho by se mohli chytit, nebo pod tíhou nepoznaného jen rozčileně rezignují, sami pro sebe si zaklejí pár slov o tom, do jaké zvrácené uličky se to klasika zase dostala a raději odcházejí ze sálu za něčím pohodlnějším a snáze pochopitelným.

Skladatel Arnold Schönberg, který podle mnohých přivedl klasickou hudbu na scestí, kdysi prohlásil: „*Skutečné umění není pro všechny, dokonce ani nesmí být pro všechny.*“ Rovněž od samotných počátků cest, po kterých se nakonec vydal Olivier Messiaen, bylo od začátků jasné, že ani on se ve své době nestane skladatelem „pro všechny“, ačkoliv po tom sám mnohdy toužil. A možná i jeho Symfonie Turangalíla, která je hlavním tématem této práce, je takovým smělym pokusem oslovit novou hudbou širší vrstvy posluchačů, jelikož dodnes patří k Messiaenovým nejvíce přístupným a nejhranějším dílům.

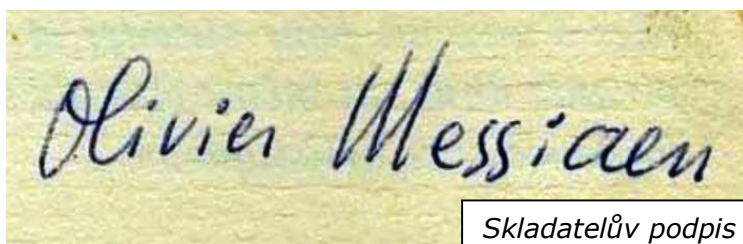
Na závěr tohoto krátkého úvodu mi dovozte jen pár slov ke struktuře práce. Sestává ze dvou polovin, z nichž první se blíže věnuje Messiaenovu životu a osobnosti, seznamuje s podstatou jeho díla a nejdůležitějšími složkami. Ač se možná bude zdát, že těmto věcem věnuji v práci podstatnou část prostoru, vzhledem k povaze rozboru symfonie, ve které Messiaen shrnul svou dosavadní tvorbu, domnívám se, že je to více než žádoucí. Jakožto klavírní interpret, který měl příležitost mnohé z jeho děl pro tento nástroj nastudovat, dovoluji si na mnohých místech připojit i své vlastní postřehy a rady. Mé zaměření je tedy hlavně na klavírní sólový part symfonie, který nese spoustu společných znaků i se skladatelovým klavírním dílem obecně, u kterého se rovněž v této práci pozastavuji déle než u jiných.

Vzhledem k absolutnímu nedostatku zdrojů v češtině o Messiaenovi a jeho díle, vycházím zejména ze skladatelových vlastních publikací a jejich překladů. Jako výchozí zdroje skladatelovy biografie, posloužily zejména dvojice podrobných diplomových prací o Messiaenově díle varhanním od Marie Zahrádkové a díle klavírním od Eleny Knápkové. Tyto výborné práce mě mile překvapily v tom, že v českém prostředí není dílo O. Messiaena pro mladé hudebníky přehlíženým a mohu je doporučit všem, kteří se chtějí o jiných dílech

skladatele dozvědět více do hloubky. Skvělou studii o Messiaenově stylu - s přístupem k technickému aspektu jeho děl - jsem našel v práci *Projevy synestezie v díle O. Messiaena* od Dominika Leppla.

Druhou polovinu tohoto pojednání tvoří pak již vlastní analýza Messiaenovy Symfonie Turangalíla. Jejím cílem není dopodrobna rozebrat každou notu či akord, ale spíše seznámit s charakterem a stavbou každé věty zvlášť, poukázat na zvláštnosti v orchestraci a exponovaných sólových partech (zejména toho klavírního) a upozornit na důmyslné detaily, kterých si posluchač při prvním poslechu nevšimne. Považuji za promarněnou příležitost, že u nás nemáme k dispozici podrobnější rozbor tohoto vsutku zásadního díla pro hudební svět. Vřele doporučuji číst tuto analýzu vždy s poslechem každé jednotlivé věty a zaposlouchat se do díla společně s kontextem jednotlivých kapitol rozboru - takto stejně jsem totiž postupoval i v průběhu psaní této práce. Jako zdrojový podklad posloužil zejména klavírní part symfonie - samostatně vydaný nakladatelstvím Durand a pochopitelně velká orchestrální partitura. Z čistě praktického hlediska jsem se po delší úvaze nakonec rozhodl vypustit číslování kapitol a podkapitol. Jelikož je Messiaenovo členění jednotlivých vět poměrně komplikované a samotné názvy obsahují často také číslovky, nakonec ještě veškeré číslování podkapitol působilo zbytečně nepřehledně a znesnadňovalo orientaci čtenáře v návaznosti textu s jednotlivými částmi symfonie.

Tato práce je vhodná především pro ty, kteří se s Messiaenovým dílem setkávali zatím spíše povrchně, případně o něm nemají širší povědomí. Zejména pak klavíristům, kteří stále hledají odvahu, zařadit některé z jeho skladeb do svého repertoáru. Symfonie Turangalíla pak tvoří vynikající dílo k seznámení se s autorem a jeho stylem, který se poté zase až tolik neměnil. Z pozice interpreta pak rovněž zařazuji i své vlastní praktické poznatky k cvičení mnohých technických problémů, přístupu ke skladbám samotným a jejich uvádění na běžných koncertech.



Olivier Messiaen

Skladatelův podpis

ŽIVOTNÍ OSUDY OLIVIERA MESSIAENA (1908-1992)

„Přináším zpěv ptáků těm, kteří přebývají v rušných městech a nikdy je neslyšeli, přináším rytmus tam, kde znají pouze vojenské pochody a jazz, a také malují barvy pro ty, kteří žádné vidět nedokáží.“

- Olivier Messiaen ³

DĚTSTVÍ A STUDIUM

Narodil se 10. 2. 1908 v Avignonu jako syn proslulého anglisty a překladatele Shakespearových dramati Pierra Messiaena a básnířky Cécile Sauvage, která napsala k příležitosti Olivierova narození sbírku veršů *„Duše v rozpuku“*. Malý Messiaen tak pocházel z velmi vlivného kulturního prostředí. Přesto však skladatelovo dětství nebylo lehké. V šesti letech, když vypukla první světová válka a jeho otec musel narukovat do armády, uprchl s matkou a bratrem do Grenoblu. Zde strávil podstatnou část dětství, které bylo pro jeho další působení důležité. Ačkoli sám tvrdí, že se jako věřící už narodil, tak právě při pobytu v Grenoblu zcela přistoupil na



Malý Messiaen se svou matkou a otcem na rodinné fotografii z roku 1910

katolickou víru, která ovlivňuje prakticky celé jeho dílo. Právě v této válečné době, kdy byl Messiaenův otec v armádě, měla na něj vliv jen jeho matka, která jej vychovávala v prostředí poezie a pohádek, což Messiaen později označil za zásadní z hlediska vývoje jeho představivosti.⁴

³ MESSIAEN, O. *Quotes* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: www.oliviermessiaen.org (oficiální společnost *Oliviera Messiaena*)

⁴ MESSIAEN, O. *Hudba a barva - Rozhovory s Claudem Samuelem*. Singapore: Amadeus Press, 1994, s. 109. - parafrázováno z LEPLT, D. *Projevy synestezie v díle Oliviera Messiaena*. Brno, 2009, s. 19

Velký zájem o hudbu a hudební nadání Messiaen prokazoval již ve velmi útlém věku. V sedmi letech se sám začal učit na klavír a dokonce i komponovat.



Teprve jednorochní Messiaen na vzácné fotografii se svou matkou Cécile Sauvage z roku 1908

Zatímco jiné děti si k Vánocům přály hračky, on na vlastní přání dostával partitury skladeb Mozarta, Berlioze, Glucka, Debussyho nebo Ravela. První lekce ve hře na klavír se mu dostalo při půlročním pobytu v Nantes. Jedním z učitelů, kteří mu dobrovolně dávali tyto neplacené hodiny, byl Jehan de Gibon. Tento chudý, ale výborný umělec a pedagog měl pro Messiaena zásadní význam. Daroval mu totiž partituru Debussyho opery *Pélléas a Melisanda*. Jak sám Messiaen říká:

„Venkovský učitel dal do rukou obyčejného dítěte opravdovou bombu.“

Malý Olivier si ji okamžitě zamiloval, hrál ji a zpíval stále znovu a znovu. Sám později přiznal, že právě toto dílo na něj mělo rozhodující vliv.

Po skončení první světové války se rodina přes Nantes dostává v roce 1919 až do Paříže. A zde byl jedenáctiletý Messiaen díky mimořádnému talentu přijat na pařížskou konzervatoř. Studoval hru na klavír (v letech 1919 – 1930) a hru na varhany u Marcela Duprého (1886 - 1971) - vynikajícího hudebního teoretika a interpreta děl Johanna Sebastiana Bacha. Messiaen, coby katolický skladatel, byl varhanami přitahován, a Dupré mu ukázal, že i varhany mohou být nástrojem virtuosů. Ve své době se mu nemohlo snad ani dostat lepší péče. Vždyť Dupré byl označován za „Paganiniho varhan“.⁵

Mladý Messiaen dále studoval kompozici u Pavla Dukase - výborného pedagoga, od



⁵ LEPLT, D. - (tamtéž)

něhož čerpal poznatky z instrumentace. Z hlediska Messianovy budoucnosti, konkrétně jeho budoucích inspirací, je dobré zmínit i dalšího vyučujícího - Maurice Emmanuela. Ten se mimo jiné zabýval starořeckou, orientální a exotickou hudbou, která později lákala i Messiaena. A stejně jako později Messiaen, Emmanuel užíval ve svých kompozicích zpěvu ptáků.

Ačkoliv byl vzhledem ke svému vskutku mladému věku mezi studenty poměrně nezvyklým zjevem, byl již během svých studií postupně odměňován prestižními cenami za umělecké a studijní výsledky - nejen v hlavních oborech. V patnácti letech, v roce 1924, získal své

první ocenění za harmonii. A sbírka získaných triumfů se stále rozšiřovala. O dva roky později získal první cenu za kontrapunkt a fugu, následující rok vyhrál klavírní soutěž, v roce 1929 vyhrál klání v improvizaci a o rok později získal první cenu za kompozici



(Premier prix de composition). V téže roce složil a poprvé také vydal - díky nakladatelství Durand - *Préludes pour piano (Preludia pro klavír)*. Byla to první veřejně uvedená Messiaenova práce - ač silným inspiračním zdrojem při komponování těchto roztomilých miniatur byl dozajista Debussy. Dalšími vydanými díly z tohoto období je *Diptyque* pro varhany a *Trois melodies* pro zpěv a klavír - nádherný písňový cyklus na památku své matce, která nakonec nešťastně zemřela na tuberkulózu. Jako student konzervatoře se dostal ke skladbám Bartóka, Stravinského či Schönberga, a ačkoliv díla těchto skladatelů obdivoval, nedokázal upustit od svých idolů z dětství - zejména Debussyho, Mozarta, Berlioze, Wagnera. Díky Stravinskému a Bartókovi se však aktivně seznámil i s hrou na tympány, různé bicí a perkuse. Později ve svých dílech tuto znalost hojně využil.⁶

⁶ LEPLT, D. - (tamtéž)

PRVNÍ ÚSPĚCHY SKLADATELSKÉ

Messiaen se dokonce rozhodl ucházet i o slavnou Římskou cenu – zejména z finančních důvodů. Římskou cenu za hudbu každoročně udílela v letech 1803-1968 *Academie des Beaux-Arts*. Vítězi 1. ceny, spojené kromě zisku stipendia i s tříměsíčním pobytem ve *Ville Medici* v Římě, byli např. Hector Berlioz, Georges Bizet, Jules Massenet, Claude Debussy. Neméně zajímavý je však i výčet skladatelů, kteří navzdory vícečetným pokusům neuspěli – Camille Saint-Saëns (dvakrát), Paul Dukas (čtyřikrát), Maurice Ravel (pětkrát). Stejný osud bohužel potkal i Oliviera Messiaena. Soutěže se zúčastnil v roce 1930 a 1931. Poprvé nepostupuje do finálového kola. Jeho soutěžními kompozicemi byla fuga na téma Georgese Hue ve 2/2 taktu a *Sainte-Boheme* pro sbor a orchestr na text Theodora de Banville. Messiaen sice v soutěži neuspěl, ale uznávaný skladatel a kritik Gustave Samazeuilh (přítel Ravela a Dukase) v dlouhém článku v *Courier musical* zpochybňuje rozhodnutí poroty:⁷

„Nemohu přestat myslet na dva nejlepší žáky pana Dukase: Georgese Hugona a Oliviera Messiaena, vítěze cen za kompozici [na konzervatoři] a skladatele Tria a Smyčcového kvartetu, resp. Preludií pro klavír a varhanních skladeb. U nich můžeme vidět nanejvýš potěšující náznaky pro budoucnost a oba dva byli obdarováni vzácným a drahocenným darem opravdové muzikality. Není správné, aby zůstali nepovšimnuti, už jenom proto, že uspěli v jiné soutěži pořádané za zavřenými dveřmi [cena konzervatoře za kompozici], která vyžaduje přípravu, musím poznamenat, neméně seriózní, než pro Prix de Rome.“⁸

Po pokusu o Prix de Rome strávil Messiaen letní prázdniny ve Fuligny a zde dokončuje své první uznávané orchestrální dílo *Les Offrandes oubliées*. Dílo bylo poprvé provedeno v roce 1931 tehdejším nejvyhlášenějším pařížským tělesem zabývajícím se interpretací soudobé hudby - L'Orchestre des concerts Straram. Většina kritiků byla nadšena. André George, uznávaný kritik a autor prvního životopisu Arthura Honnegera, píše:

„Chtěl bych především upozornit na dvaadvacetiletého Oliviera Messiaena, jehož Les Offrandes oubliées právě uvedl Orchestr Straram. Jeho hudba svědčí

⁷ parafrázováno z KNÁPKOVÁ, Elena. *Klavírní dílo O. Messiaena*, str. 14

⁸ HILL, Peter, SIMEONE, Nigel. *Messiaen*, str. 28.

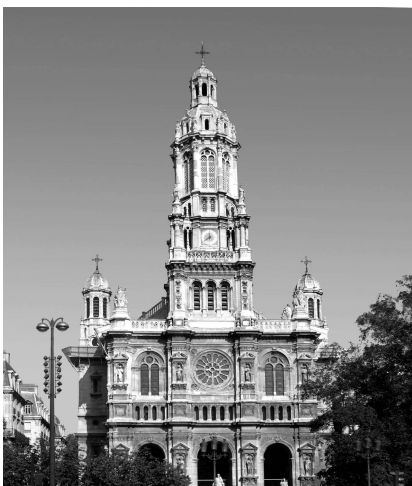
o uměleckém temperamentu, ve kterém se objevuje duch poezie jeho matky a nalézám v něm skvostné nadání, které jsem u něj poprvé spatřil v deseti letech. Skladatel Les Offrandes oubliées (skladby zcela mystické), se nezaleká lidského, ani toho, co člověka přesahuje. Ale přesto, že se řídí svým srdcem, uvědomuje si, že se musí vyjadřovat v jasných strukturách. Rytmická pestrost první části a překrásná orchestrace naprosto postačují k tomu, aby se Messiaen zařadil vedle těch, kteří na sebe už od počátků upozorňují.”

V roce 1931 se znovu uchází o Prix de Rome. Tentokrát postupuje do finálového kola, ve kterém účastníci museli napsat kantátu. Messiaen nezískává žádnou cenu, avšak v tisku je mu opět předpovídána skvělá budoucnost. Paul Bertrand v časopise *Le Menestrels* píše:

„I když nenapsal nejlepší kantátu, Messiaen bezpochyby předvedl neporovnatelný hudební talent. Messiaen má silný vnitřní život a nebylo pro něj zřejmě jednoduché zápolit s konfliktem lidských osudů a střetů lidských emocí. To je důvod, proč jeho kantáta vyvolávala poněkud dojem nevyrovnaného chaosu, ne zcela prostého monotónnosti. I přesto, zapamatujme si jeho jméno! Je nepravděpodobné, že uspěje jako skladatel dramatické hudby, ale budu překvapený, jestli nedosáhne výšin v hudbě abstraktní.”⁹

Sám Messiaen o kantátě píše v jednom z dopisů:

„Moje kantáta byla hudebně dobrá, ale jako divadlo podřadná. Takže považuji rozhodnutí poroty za spravedlivé.”¹⁰



Po absolutoriu se Messiaen od roku 1931 stal varhaníkem ve významném pařížském chrámu „*St. Trinité*” (Nejsvětější Trojice). Už dříve jako student občas zaskakoval za tamějšího nemocného varhaníka Charlese Quefa, který měl těžkou cukrovku. Nakonec tomuto zaměstnání věnoval většinu svého života - vydržel zde neuvěřitelných 60 let. Odtud vyplývá jeho silná inspirace pro

^{9,10} HILL, P. SIMEONE, N. ; KNÁPKOVÁ E. - (tamtéž)

varhanní tvorbu, která má cenný význam pro celou oblast varhanní literatury - zejména v jeho improvizacích, které se stávaly náměty i pro jeho další díla. Navzdory mnoha doporučením, cesta k získání místa hlavního varhaníka nebyla tak jednoduchá. Hlavní farář kostela Curé Hemmer měl totiž vůči mladému hudebníkovi nemalé výhrady - obával se, aby farníci nebyli disonantností jeho hudby rozrušeni. Sam Messiaen o tomto tématu později řekl toto:

„V hudbě musí každý hledat nové, ale zároveň si toto hledání musí vyhradit pro komorní a orchestrální skladby, ve kterých je fantazie přijatelná. Co se týče varhan, a zejména pak kostelních varhan, liturgie je rozhodující činitel - proto, a také kvůli nástroji, není moderní hudba vhodná a člověk nesmí rušit zbožnost věřících anarchickými akordy. Mimoto, nemyslete si, že jsem schopný psát pouze disonance. Nejsou vhodné pro liturgickou hudbu a možná ani pro soutěže Konzervatoře a pokud jsem vyhrál nějaké ceny, je tomu proto, že díky mým učitelům vlastním solidní základy harmonie a techniky. Mohu tedy nyní sám bezpečně hledat nové cesty - ale také umím být citlivý a klasický.“¹¹

Nakonec díky další přímluvě Marcela Duprého bylo místo hlavního varhaníka Messiaenovi přiklepnuto. Na počátku této své služby se přece jen setkával s jistou nevolí, občas přímo i pobouřením věřících, kteří nebyli připraveni na Messiaenův styl hry a chodili si na něho po bohoslužbách stěžovat. Proto s postupem času vykrytalizoval jistý plán, jak na které mši bude Messiaen hrát. Na některých bohoslužbách tak zněly klasické písně a improvizace, kdežto na jiných - většinou díky časovému umístění málo navštěvovaných - mohl nechat volný průchod svým hudebním myšlenkám a nezvyklým harmoniím.¹²



¹¹ DINGLE, Christopher. *The Life of Messiaen*. Cambridge University Press, 2007, str. 35 - parafrázováno z KNÁPKOVÁ E. *Klavírní dílo O. Messiaena*

¹² HILL, P. SIMEONE, N. ; KNÁPKOVÁ E. ; LEPLT D. - (tamtéž)

V roce 1932 se Messiaen poprvé oženil. Jeho ženou se stala houslistka a skladatelka Claire Delbosová. Jak moc si jí a manželství s ní vážil, vyjádřil Messiaen v díle *Téma a variace pro housle a klavír*, které dal své ženě jako svatební dar. Ještě o něco otevřeněji vyjádřil manželskou lásku o čtyři roky později (r. 1936) ve skladbě *Poèmes pour Mi (Básně pro Mi)* pro soprán s doprovodem klavíru nebo orchestru (Mi byla přezdívka Messiaenovy ženy).¹³



*Fotografie ze svatby
Messiaena a Claire Delbos
z roku 1932*



*Houslistka Claire Delbos
- 1937*

¹³ GRIFFITHS, Paul. Messiaen, Olivier. Grove Music Online. Oxford Music Online [online].

MLADÁ FRANCIE

Meziválečná doba s sebou nesla nutnost vytvořit si postoj k různým proudům v hudbě: pro Messiaena a podobně smýšlející skladatele bylo nepřijatelné tvořit podbíživou hudbu, aby se zavděčili veřejnosti, neoklasicismus pro ně byl povrchní, avšak absolutní atonalita jim rovněž nebyla blízká. Navíc cítili potřebu vyjádřit své znepokojení s rostoucí tvrdostí a necitlivostí doby, nad světem se vznášel přízrak dalšího válečného konfliktu. Tyto zásady se staly stěžejními pro skladatelskou skupinu „*La Jeune France*“ (*Mladá Francie*) založenou v roce 1936. Pro její další formování bylo zásadní zejména hudební přátelství Messiaena s André Jolivetem. Jejich první setkání proběhlo již v roce 1934, kdy se Messiaenovi dostala do rukou partitura Jolivetova smyčcového kvartetu a poté mu napsal krátký vzkaz:

*„Pane, píšete hudbu, kterou bych chtěl psát. Můžeme se setkat?“*¹⁴

Nedlouho poté bylo poprvé uvedeno Messiaenovo do té doby nejprogresivnější dílo, zejména v rytmické oblasti: *La Nativite de Seigneur* (1935) pro varhany. Jeho devět částí si mezi sebou rozdělili hned tři varhaníci, což už samo svědčí o obrovské náročnosti celého cyklu. Jedním z nich byl i Messiaenův přítel Daniel Lesur, který se záhy stal třetím členem skupiny. Posledním členem se měl stát skladatel samouk Yves Baudrier, otec celé myšlenky a zároveň člověk, který jako jediný byl schopen projekt finančně zastřešit. První koncert *La Jeune France* se konal 3. června 1936 za účasti významných osobností. Sami členové nově vzniklé skupiny byli sice zcela rozdílnými skladatelskými osobnostmi, spojoval je však jejich postoj k umění. Jejich celé prohlášení znělo takto:

„Podmínky života se stávají tvrdší a tvrdší, mechanické a neosobní, stává se úkolem hudby, aby těm, kteří ji milují, přinášela neúnavně svoji duchovní vášnivost a ušlechtilou reakci. „Mladá Francie“, která převzala svůj název od Hectora Berlioze, sleduje cestu, po které kdysi Mistr těžce kráčel. Přátelské seskupení čtyř mladých skladatelů: Oliviera Messiaena, Daniel-Lesura, André Joliveta a Yvese Baudriera - La Jeune France, si vytyčila za cíl šířit mladou hudbu, stejně tak vzdálenou revolučním i akademickým klišé. Tendence této skupiny budou rozličné, shodují se jedině v touze spokojit se pouze s upřímností.

¹⁴ KNÁPKOVÁ E. - str. 33

Jejich společnou snahou je jedině shodné přání uspokojovat posluchače opravdovostí, štědrostí a kritickým svědomím. Cílem seskupení je vytvořit hudbu životnou. Na každém z koncertů, La Jeune France, tvoříc svobodnou porotu, zhodnotí, dle míry svých možností, jedno nebo více děl, která jsou charakteristická nějakou zajímavou tendencí pro rámeček jejího úsilí. Také doufá, že povzbudí mladou francouzskou školu, kterou lhostejnost nebo nouze mocných nechávají zemřít, a že bude s vírou pokračovat v díle velkých mistrů, kteří udělali z francouzské hudby, v jejich století, jeden z nejčistších klenotů civilizace.”¹⁵

Do základu svého programu si tak skladatelé zvolili tvůrčí svobodu (na rozdíl třeba od Pařížské Šestky) a společně hledali nové nezávislé cesty, jež nacházeli v nutnosti vnést osvobozující citlivost, meditaci, smysl pro soustředění do moderní technicky se rozvíjející civilizace. Ve skupině se již od počátku vytvořily dva odlišné tvůrčí názory. Olivier Messiaen a André Jolivet inklinovali k neustálému přetváření stávajících prostředků, k jejich novým kombinacím a kontextům a k objevování nových cest. Lesure s Baudrierem byli zastánci konzervativnějšího způsobu vyjadřování. Domnívali se, že se hudba posluchači vzdaluje právě v důsledku přílišných inovací. Postupem času se však výrazněji prosadila první tendence. S vypuknutím druhé světové války však celá skupina zaniká.¹⁶



¹⁵ [online]. [cit. 2012-04-03]. Dostupné z:

<http://www.jolivet.asso.fr/AJFR/etudes/groupe-jf.asp>

¹⁶ ZAHŘÁDKOVÁ, M. *Varhanní dílo O. Messiaena*, Praha, 2014, str. 3

VE VÁLCE MÚZY NEMLČÍ

V červenci 1937 došlo v Messiaenově soukromém životě k radostné události – po několika potratech Claire se mladým manželům konečně 14. 7. 1937 narodil syn Pascal, který inspiroval Messiaena k napsání cyklu písní *Chants de terre et de ciel* (*Zpěvy země a nebe*), kde vytvořil hudební portréty své rodiny. Texty pro tyto skladby sepsal zcela sám, ostatně jako pro většinu svých děl, ve kterých využíval zpěvu. Dílo vyvolalo příliv ne zrovna přívětivé polemiky, která již tak trochu předznamenává nemilosrdnou kritiku Messiaena ve druhé polovině 40. let. Sám Messiaen se k tomuto tématu vyjadřuje v jednom z dopisů takto:

„Mnoho let jsem studoval harmonii, fugu a kompozici, takže mohu tvrdit, že své řemeslo znám. A jestli je zde více vevy než v dílech předcházejících, mé mody omezených transpozic jsou tu stále, stejně jako mé harmonie, skupiny prodlev, clustery. Stále jsou zde také mé obvyklé rytmy, založeny na přidaných notách, na augmentaci, na absenci taktových čar. Kromě toho, nejsem v tom nikterak osamocený. Mým vzorem byl nejdříve Debussy, poté gregoriánský chorál a dílo velkého indického znalce rytmu Carngadevy. Některé momenty Schönberga, Joliveta, některé francouzské a ruské melodie mě také ovlivnily. Přidejte k tomu fakt, že mám rád Masseneta, protože je jeho hudba tonální a dobře harmonizována, a máte některé myšlenky mého stylu. A těm, kteří úpí nad mými tak zvanými disonancemi, říkám zcela jednoduše, že nejsem disonantní: měli by si raději vypláchnout uši!“¹⁷

Válka se nezadržitelně blížila. 20. 6. 1939 byl uspořádán poslední (čtvrtý) koncert La Jeune France. V době, kdy byla Francie zabrána německými fašistickými vojsky, Messiaen narukoval. Claire s Pascalem se odjeli ukrýt ke vzdálené rodině do Neussargues a zůstali zde po další dva roky. Skladatel Messiaen se od nynějška stává vojínem Messiaenem a je poslán se ženisty do Sarreguemines, do těsné blízkosti německých hranic. Zde musel jako všichni ostatní vykonávat těžkou manuální práci, která byla zcela nad jeho síly. Na začátku roku 1940 píše v článku pro časopis *L'Orgue*:

„Po kopání jam, řezání stromů, nošení těžkých nákladů nebo tlačení vagónů, je těžké myslet na hudbu, vrátit se k ní, jako k utěšující starší sestře. Nicméně,

¹⁷ HILL, P. SIMEONE, N. ; KNÁPKOVÁ E.

každou noc, v hodinách, které jsou určeny ke spánku, rozhodl jsem se přečíst si pár stran z kapesních partitur, které jsem si láskyplně naskládal na dno svého tlumoku. Kdykoli se mi podaří najít světlo, plním své předsevzetí, čtu si je; analyzuji formy, harmonie, témbry Beethovenových symfonií, Mou matku husu od Ravela, Stravinského Les Noces anebo Honeggerova Horace victorieux.”¹⁸

Radostí mu také byla občasná možnost hrát na varhany při svátcích. Pro Messiaena byla ale natolik namáhavá práce nevhodná, proto se nechal na vlastní žádost převelet ke zdravotníkům. Veškerým jeho snahám vrátit se do civilního života učinila přítrž porážka Francie a Messiaen byl vzat do německého zajetí. Deset dní strávil společně s 30 000 dalšími vojáky na poli v Toul u Nancy, kde čekali na přesun do pracovních táborů. Zde brzo potkává další hudebníky, zejména klarinetistu Henriho Akoku a cellistu Etienna Pasquiera, kteří ho již brzy velmi silně inspirovali. Etienne Pasquier vzpomíná:

„Zatímco jsme čekali, než nás přesunou, Němci nás shromáždili na otevřeném poli nedaleko Nancy. Jeden náš kamarád byl klarinetista a bylo mu dovoleno, aby si nechal svůj nástroj. Jeho jméno bylo Henri Akoka. Messiaen pro něj složil sólovou skladbu, která se brzy měla stát třetí větou Quatuor pour la fin du temps. Byl jsem u toho, když na tomto poli Akoka poprvé četl skladbu z listu. Sloužil jsem jako stojan not, tj. držel jsem mu noty. Chvilími reptal, protože ho skladatel nutil dělat obtížné věci: „To nikdy nezvládnu“ vzdychal. „Ale zvládneš, zvládneš. Uvidíš.“, říkal mu Messiaen.”¹⁹

Na tomto válečném poli také poznává Guy Benard-Delapierra - egyptologa a hudebníka, se kterým ho později mělo pojít celoživotní přátelství. Ten seznámení s Messiaenem popsal takto:

„Když jsem poprvé uviděl Messiaena, zdál se mi jako postava nějaké fantastické legendy zasazené však do té nejhrůzostrašnější reality. Byl červen 1940, doba katastrofy, při níž nás osud svedl dohromady do jednoho z improvizovaných táborů, kam nacisté až příliš snadno shrábli tisíce vyčerpaných zrazených vojáků, jakoby do sítě. Čekali jsme, co s námi bude, jestli nás zabijí a skončí to rychle. Za těchto tragických okolností jsem potkal Messiaena. V jeho bledé, hloubavé

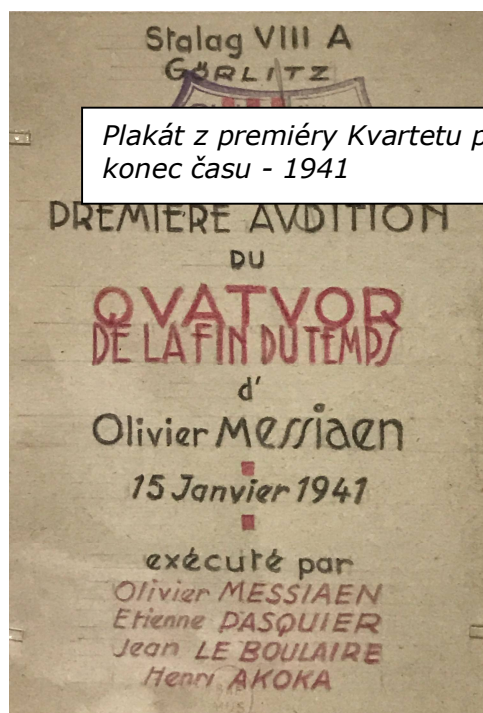
^{18,18} KNÁPKOVÁ E. - str. 47, 48



tváři se zračil pohled naprosto klidný, jako nebe nad ním. Byl jsem zaskočen tou úctou, kterou k němu jeho věrní kamarádi chovali. Patřili k nim Etienne Pasquier, cellista Tria Pasquier, Akoka, kultivovaný mladý muž, který hrál na klarinet

a sólový zpěvák, jehož jméno jsem zapomněl. Když se někomu z nás konečně podařilo sehnat nějaké jídlo, stále před sebou vidím tyto kamarády, jak Messiaenovi nesou naběračku polévky, anebo čtvrt litru vody – poklady nevyčísitelné hodnoty, které přijímal s nevzrušenou jemností nějakého indického poustevníka. Navzdory jeho hladu a žízni, vypadal, že je kdesi daleko, zdálo se, že myslí na něco jiného: na něco velmi čistého a jasného, něco, co se pohybovalo velmi pomalu v dálce, něco, co neustále pohlcovalo jeho pohled - plný života a lásky.“²⁰

V červenci 1940 byl Messiaen spolu se svými přáteli v dobytčích vagónech převezen do Slezska, do tábora pro válečné zajatce nedaleko saského Görlitz (dnes německý Zhořelec na hranici s Polskem). Po strašlivé čtyřdenní cestě v neúnosných podmínkách onemocněl úplavicí a strávil měsíc v péči polských jeptišek, kde v každé místnosti nemocnice visel Hitlerův portrét umístěný mezi krucifix a obraz Panny Marie. Messiaen se od nynějška stává vězněm č. 35333 v budově 19A tábora Stalag VIIIA, kde píše dílo „*Quatuor pour la Fin du Temps*“ (Kvartet pro konec času - 1940-41) pro housle, klarinet, violoncello a klavír. Právě pro tyto nástroje našel skladatel hráče mezi svými vězeňskými přáteli. Klavír Messiaenovi dlouho chyběl, až v listopadu se podařilo zajistit stařícké pianino, které bylo ovšem ve velmi



Plakát z premiéry Kvartetu pro konec času - 1941

²⁰ HILL, P. SIMEONE, N. ; KNÁPKOVÁ E.

špatném stavu a zasekávaly se mu klávesy. Nejspíš právě kvůli špatnému stavu pianina nemá kvartet žádnou sólovou klavírní část. Poprvé také Messiaen do partitury zaznačil přesnou barevnost akordů. Je pravděpodobné, že Messiaenovo barevné slyšení bylo ještě umocněno tím, že měl příležitost spatřit během kruté zimy 1940-1941 polární záři. Někteří vědci se však také domnívají, že Messiaen měl barevné halucinace z hladu a zimy. Po měsících zkoušení se konečně 15. 1. 1941 konala premiéra kvartetu v boudě č. 27B, kde Messiaen spolu s ostatními pomohl vytvořit provizorní divadlo, v němž hudebníci poté pravidelně koncertovali. Dílo bylo provedeno před dozorcí i spoluvězni s nevídaným úspěchem. Divadlo bylo zaplněné do posledního místa a hudebníci museli později dílo často opakovat. Messiaen často říkal, že „již nikdy více nebyla jeho hudba vnímána s takovou pozorností a pochopením jako tehdy.“

Jednoho večera přišla na zkoušku hudebníků skupina německých důstojníků. Nebyla to ovšem náhoda. Pasquier později vzpomínal:

„Kapitán Brüll se přiklonil k Messiaenovi a řekl: „Během několika týdnů se budou vracet vězni do Paříže. Nezmeškejte vlak“. Messiaen se užasle zeptal: „Jak to, že se budeme moct vrátit domů?“, Brüll mu jenom řekl: „Protože jste byli hudebníci a neměli jste žádné zbraně.“²¹

²¹ DINGLE, Christopher. The Life of Messiaen. Cambridge University Press, 2007, str. 74 - parafrázováno z KNÁPKOVÁ E.

„PŘÍPAD MESSIAEN“

Po propuštění z vězení a radostném znovuohledání v Neussarges se svou ženou a synem, získává Messiaen místo profesora na konzervatoři v tzv. École Normale v Paříži (1942), kde zpočátku vyučoval hlavně hudební estetiku a hudební teorii, od roku 1947 pak svoji



specifickou nauku o rytmu a počínaje rokem 1955 proslulou hudební filosofií. Teprve až o několik let později byl jmenován profesorem skladby. Kompoziční třída mu dříve nebyla svěřena pravděpodobně proto, že svojí novátorskou skladebnou metodou zaskočil mnohé z řady vlivných osobností pařížského hudebního života. Messiaenovy nezvyklé názory i skladatelské metody, které lákaly mladé studenty, vyvolávaly u některých jeho kolegů jistou nevoli, ba dokonce takovou, že studenty od Messiaenových hodin zrazovali a mluvili o něm jako o nebezpečném člověku. Svým žákům se totiž nesnažil dávat „recepty“ na komponování hudby, ale spíše se v nich snažil vypěstovat odvahu ke hledání nových výrazových možností na základě důkladné znalosti tvůrčího procesu minulosti i přítomnosti evropské i mimoevropské hudební kultury. Messiaen kdysi vyslovil:

*„Já, jako pedagog jsem se vždy snažil ukázat svým posluchačům všechny styly a všechny možnosti s tím, aby si poté pro sebe vybrali ten, který nejlépe vyhovuje jejich osobnosti.“*²²

26. 8. 1944 byla Paříž definitivně osvobozena spojenci, válka pro Messiaena tímto končí. Zcela nová válka - tentokrát však jiných rozměrů a zcela osobní však teprve měla začít. V této době je důležitá dvojice okolností. Nejprve je to vydání *Technique de mon langage musical (Technika mého hudebního jazyka)* na počátku roku 1944 vydavatelstvím Leduc. V této - i pro laika jinak velmi čtivé knize vysvětluje zásady svého hudebního jazyka - jako úplně první skladatel

²² LEPLT, D. ; KNÁPKOVÁ E. - (tamtéž)

naprosto přesně a do nejmenších detailů vymezil svoje kompoziční prostředky, uvádí své zdroje inspirace a popsal tak poměrně uzavřený systém, který se však zvenčí jevil některým jeho kritikům jako uměle vytvořená konstrukce. Bohužel se tak *Technique de mon langage musical*, zároveň i s Messiaenovými komentáři ke svým vlastním skladbám (kterými si sám uváděl své koncerty), stala ve druhé polovině 40. let ostře nabitou zbraní v rukách Messiaenových kritiků. Druhou okolností je pak vznik dvou klavírních děl gigantických rozměrů: *Visions de L'Amen* (pro dva klavíry) a *Vingt regards sur l'Enfant-Jesus* (pro sólový klavír).

S *Visions de L'Amen* se Messiaen hlouběji seznamuje s Yvonne Loriod – do této chvíle, pouze jako jeho studentka, pouze čas od času uvedla některou z Messiaenových starších klavírních skladeb, nebo mu obracela stránky na



koncertech. Nyní ji ale Messiaen svěřuje part prvního klavíru, druhý hraje on sám. Na této kompozici se jasně ukazuje vztah učitel-žák a zejména to, jak byl Messiaen uchvácen hrou této fenomenální klavíristky. Snad v žádné skladbě pro dva klavíry nejsou role pianistů tak odlišné. Messiaen jí její part doslova „ušil na míru“ - svěřil jí komplikované virtuózní pasáže, ptačí popěvky, zvonové efekty. Dá se tedy říct, že její hra změnila jeho kompoziční techniku. Messiaenův part druhého klavíru nebyl natolik technicky náročný, ale z hudebního hlediska

nadřazený – jsou v něm uvedena témata a celkově má dirigentskou funkci. Dílo se při premiéře setkalo ještě s relativně vlídným přijetím.²³

Naopak uvedení *Vingt regards sur l'Enfant-Jesus* (*Dvacet pohledů na dítě Ježíše*) rozpoutalo doslova vlnu nenávistné kritiky, která do té doby skrytě bobtnala u části hudební veřejnosti. *Vingt regards* tvoří jakýsi pomyslný předěl v Messiaenově tvorbě - jedná se v podstatě o poslední „hudebně-teologické“ dílo

²³ parafrázováno z KNÁPKOVÁ, E. - str. 56

až do začátku 60. let. Zároveň tu nacházíme zřetelné stopy nových směrů, kterými se měla v budoucnu jeho cesta ubírat (neustále vzrůstající zájem o ptačí zpěv a rytmická vynalézavost, velmi pomalá tempa v kontrastu s oslnivými až epickými výbuchy radostné extáze, na následující „tristanovské období“ poukazuje atmosféra lásky, celkové prosvětlení). Sám Messiaen cyklus popsal takto:

*„Rozjímání nad malým Ježíškem v jesličkách a nad pohledy, které jsou na něj upřeny, od nepopsatelného pohledu Boha Otce po mnohonásobný pohled Církve Lásky, přes nesmírný pohled Ducha radosti k něžnému pohledu Panny, poté Anděle a Mudrcové a nehmotná symbolická stvoření (Čas, Výšiny, Ticho, Hvězda, Kříž).“*²⁴

Toto dílo - trvajících neuvěřitelných dvě hodiny a dvacet minut, a které ze začátku ještě nemělo definitivní podobu takovou, v jaké ho známe dnes - bylo opět psáno pro Yvonne Loriod, která jej premiérovala. Je to vskutku Messiaenem vzdaný hold jejímu klavírnímu umění:

*„Mohl jsem si dovolit ty největší výstřednosti, protože ona zahraje všechno - pro ni není nic nemožné“*²⁵

Dodnes se jedná o jedno z technicky i výrazově nejnáročnějších klavírních děl vůbec. Nejznámějšími se staly šestý Pohled: *Par Lui tout a été fait (Jím bylo vše stvořeno)* - monumentálně excentrická fuga, která je ve druhé polovině rytmicky obrácena - a desátý Pohled: *Regard de l'Esprit de joie (Pohled Ducha radosti)* - se svou radostně zvonivou virtuózní melodikou. *Vingt regards sur l'enfant-Jesus* jsou v zahraničí (stejně jako *Visions de L'Amen*) v současné době skladbami často uváděnými a posluchačsky dokonce velmi vděčnými. Je poněkud smutné, že v českém koncertním životě tomu tak bohužel není.

Ačkoliv náznaky nenávistné kritiky vůči Messiaenovi nacházíme už i v dřívějších letech, lavinu později nazvanou jako „*Le cas Messiaen*“ (Případ Messiaen) spustila právě veřejná premiéra *Vingt regards sur l'enfant-Jesus* (26. 3. 1945

²⁴ MESSIAEN, O. *Předmluva autora k Vingt regards sur l'enfant-Jesus* - notové vydání Durand, 2020

²⁵ LEPLT. D - (tamtéž)

v Salle Gaveau) a následná recenze Clarendona (přezdívka hudebního kritika Bernarda Gavoty) v deníku Le Figaro:

„Chtěl bych, aby tento „pohled“ byl jasný a prostý povrchního posměchu. Otřesné Messiaenovy komentáře už stačily víc než dost a kdybych je sem přepsal, někdo by to mohl zaměnit s parodií. Zaměřme se tedy na hudbu, i když ta bude sotva příjemnější. Co zde nacházíme? Ambiciózní plán: vyjádřit nevyjádřitelné. Kritický smysl je opuštěn. Erudovaný skladatel, který je věznem svého vlastního systému, se pokouší přeložit Boží výroky Apokalypsy zmateným textem a hudbou, zavánějícími režnou košilí, ve které je nemožné najít ani účelnost ani potěšení. Je zde neustalý rozpor: jako šílený kurátor prázdného muzea, hlasatel ohlašuje zázraky, když mluví, ale klavír je bezprostředně na to popře. V této suítě „pohledů“ na Boží dítě není ani naznak něhy. K vyvolání věčnosti hvězd jen obrovský chumel akordů, nehybný až ke zvracení, poté vzepnutí se k prudké křeči. Je tohle ráj? Ne, to je očištec!“²⁶

Tato kritika v podstatě shrnuje všechny argumenty proti Messiaenovi: jednak odpor k jeho slovním komentářům, které byly pro mnoho lidí jen nesmyslnou a nestravitelnou směsí hudební teorie a teologie. Většinu posluchačů navíc vyrušovaly od vnímání hudby samotné a nedávaly podle nich žádný smysl. Za druhé kritika polemizovala o tom, jestli je Messiaenův uzavřený hudební systém životnou součástí jeho hudebního jazyka, anebo jestli ho naopak svazuje.



A hlavně – je jeho zvukový svět vůbec vhodný pro náboženské skladby? Ačkoliv sám Clarendon po premiéře *Trois liturgies* svůj názor na Messiaena změnil, stále zůstávalo mnoho podobně smýšlejících hudebníků a kritiků. Fred Goldbeck v článku „Rizika vynalézavosti“ píše:

²⁶ HILL, P. SIMEONE, N. ; KNÁPKOVÁ E.

„Představte si chvíli takový systém aplikovaný na architekturu: fasáda katedrály s oblouky vedoucími do zkrouceného hranolu, vedle jsou spirálovité dórské sloupy, létající pilíře vyrobené z pochromovaného niklu, asymetrická pagoda místo kostelní věžičky a tu a tam, ve výklencích, pár tradičních náboženských soch. Zatímco pro katedrálu by to bylo zcela nevhodné, fungovalo by to velmi dobře pro surrealistický balet.“²⁷

Ačkoliv vyšlo i mnoho pozitivních kritik, vyzdvihující krásu a citovost některých částí cyklu, vynalézavost a osobitost a zejména interpretační mistrovství Yvonne Loriod, Messiaena tento boj ve skutečnosti vnitřně ubíjel. To však ještě zdaleka neměl být konec. 15. 4. 1945 se uskutečnila v Palais de Chaillot dlouho odkládaná oficiální premiéra staršího Messiaenova díla *Les corps glorieux*. Kritik Claude Rostande uveřejnil nemilosrdně jedovatý komentář:

„Ano, my už dobře víme, že Olivier Messiaen rád zaobaluje svá díla do komplikovaných hatmatilek, jako by jimi nebyla díla sama. Ale když hovoří o „ptácích, kteří polykají modrou“, odpověděl bych mu jednoduše pěti písmeny, kterými se proslavil generál Cambonne (eufemismus pro francouzské „merde“) V jeho díle jsou ty nejkrásnější i nejodpornější věci, které v Messiaenově světě mohou existovat dohromady! Je tu zatuchlý puch zbožné kongregace a zobrazení slizkých bigotních věřících.“²⁸

To byl doposud nejostřejší útok na Messiaena. Zanedlouho následovala další premiéra – *Trois petites liturgies de la Presence divine (Tři malé liturgie Boží přítomnosti)* byly poprvé uvedeny v rámci *Concerts de la Pleiade* v Salle du Conservatoire 21. 4. 1945 s orchestrem, sborem a sólistkami Yvonne Loriod (klavír) a Ginette Martenot (Martenotovy vlny). Přítomni byli Arthur Honneger, George Auric, Francis Poulenc, Andre Jolivet, Claude Delvincourt, Lazar Levy, Georges Braque, Paul Eluard, Jean Cocteau a další významní umělci. Dílo sice oslavilo úspěch, nicméně Claude Rostand toto dílo označil za „skladbu z řetězů na vánoční stromeček, falešně velkolepou a pseudo-mystickou, se špinavými nehty a ulepenýma rukama, nafouknutou pokožkou, přeplněnou nechutnými věcmi, jako když nás úzkostlivě hlídá anděl se rtěnkou.“ Většina kritik a ohlasů však nakonec byla nadšených. Roland-Manuel, žák Ravela, nalézá v tomto díle

^{27, 28} HILL, P. SIMEONE, N. ; KNÁPKOVÁ E.

přirozenost hudebního vyjádření a v Messiaenovi rozeného melodika. Klavírista Jean Wiener označuje Messiaenovu hudbu za „hudbu lásky“.²⁹



*Herbert James Draper -
„Tristan a Isolda“*

²⁹ KNÁPKOVÁ, E. - str. 119

TRISTANOVSKÁ TRILOGIE

Rysy jako melodičnost, láska v hudbě, velmi živý rytmus, obrovská barevnost jsou již předzvěstí „tristanovské trilogie“, kterou se Messiaen v příštích letech zabýval. Název, který se používá pro skladby inspirované legendou o Tristanovi a Isoldě - písňový cyklus *Harawi*, *Symfonii Turangalíla* a *Cinq Rechants (Pět refrénů)*. Spojuje je téma lidské lásky - nikoliv v tělesném slova smyslu, ale spíše jako radostném daru spojení dvou lidí.



Obraz Rolanda Penrose - „Vidět znamená věřit“ - 1937 - jako inspirace pro Messiaenův cyklus *Harawi*

Název „harawi“ označuje v prastarém jazyce Inků většinou pomalou a smutnou píseň, hranou na flétnu, nejčastěji v pentatonice. Hovoří většinou o lásce, a to o nešťastné, které společnost (případně jiné okolnosti, kterým milenci nemohou zabránit) nepřeje – jako je tomu i v tomto případě, milenci jsou spojeni až po smrti, což opět vytváří spojení s tristanovskou legendou. Cyklus je inspirován surrealismem – a to jak literárním, tak i výtvarným. Messiaen v té době často četl Pierra Reverdyho, Paula Eluarda nebo André Bretona. Jak

Messiaen sám řekl, *Harawi* je symbolizováno surrealistickým obrazem Rolanda Penrose *Seeing is believing neboli L'Ile invisible (Vidět znamená věřit)* z roku 1937, jehož reprodukci viděl Messiaen v časopise.³⁰

Jak je tomu i u předchozích písňových cyklů, nacházíme tu odraz Messiaenova osobního života. *Harawi* – s podtitulem *Chant d'amour et de mort* (Zpěv života a smrti) jednak zrcadlí nemoc jeho manželky a podle některých badatelů i lásku k Yvonne Loriod. Příznaky duševní choroby se u Claire Delbos začaly projevovat už kolem roku 1943. Messiaen její stav zpočátku tajil, později o ní mluvil jako o mučednici, která musela projít dlouhým a bolestným utrpením. Ke konci druhé světové války podstoupila operaci, po které začala přicházet o paměť. Musela být

³⁰ - parafrázováno z KNÁPKOVÁ, E. - str. 120, 121, 122

doživotně hospitalizována a nakonec zemřela v roce 1959. Je tedy pravděpodobné, že např. v části *Adieu* se Messiaen loučí se svoji milovanou Mi, která pomalu, ale jistě odcházela z tohoto světa do svého vlastního. Messiaen zůstal se svoji ženou spojen do konce jejího života, ačkoliv ona už jej na nemocničním lůžku nepoznávala. V této době vzniká i vztah k Yvonne Loriod – ten ale existoval, až do smrti Claire Delbos, pouze v hudební rovině. Co se týká hudebních prostředků v *Harawi* – Messiaen začíná používat indických rytmů, v klavírním partu se objevují i první motivky ptáků, které předznamenávají pozdější skladatelovo „ptačí“ období. Pravděpodobně jako reakce na ostré kritiky v tisku, Messiaen od této chvíle definitivně přestal živě uvádět své koncerty vlastními předmluvami.

O historii vzniku prostřední části tristanovské trilogie – gigantické *Symfonie Turangalila*, která se stala pomyslným historickým milníkem v orchestrální hudbě 20. století, hovoří podrobněji druhá polovina této práce.

Posledním dílem tohoto období jsou *Cinq rechants*. Messiaen o nich říká, že jsou „písni lásky“. „*To je jediné slovo, které by mělo vést zpěváky při interpretaci básně a hudby*“, radí v předmluvě k tomuto dílu. Dílo se vymyká tehdejšímu jeho skladbám hned v několika aspektech: jednoduchostí instrumentace (je určena dvanácti hlasům bez doprovodu), a také inspiračními zdroji, kterými jsou kromě surrealismu i milostné písně středověku. Messiaen také zmiňuje, že v básních k *Cinq rechants* použil celkem pěti symbolů lásky i z jiných děl, která pohlížejí na tento cit z pozitivních i negativních stránek – kromě bájí o Tristanovi se odvolává i k Orfeovi (Claude Monteverdi i Christoph Willibald Gluck), Modrovousovi (Béla Bartók), Perseovi a Merlinovi (Richard Wagner).³¹

Zatímco *Harawi* bylo elegií pro Claire, která Messiaenovi čím dál tím více unikala do „jiného světa“, *Cinq rechants* jsou zpěvem naplněné lásky a mají v sobě i záblesk naděje pro milence – jsou již psány s myšlenkou na Yvonne Loriod. „Tristanovská trilogie“ tvoří přechodné období mezi dvěma životními



Yvonne Loriod

³¹ HILL, P. SIMEONE, N. ; KNÁPKOVÁ E.

etapami skladatele. Zaznamenáváme v ní pokračující zájem o rytmus a odklonění se od teologických témat v hudbě. Messiaen začíná své skladby výrazně zestručňovat. To bylo zapříčiněno mimo jiné zejména tragickými osobními okolnostmi jeho života, když už bylo jasné, že se Claire nikdy neuzdraví. Messiaen z toho musel vyvodit praktické důsledky – kromě toho, že přesunul do bezpečí konzervatoře některé své rukopisy, neměl už prostor pro nerušené skládání během prázdnin, kdy každé léto téměř bez přestávky po tři měsíce komponoval. Nyní musel pracovat nárazově, v krátkých dávkách – podíváme-li se na výčet Messiaenových děl, vidíme zcela zřetelně, že po monumentálních cyklech *Vingt regards* nebo *Turangalîla-Symphonie*, skládá v následujících letech rozměrově daleko skromnější kompozice.³²

³² KNÁPKOVÁ, E. - str. 128

MESSIAENŮV PTAČÍ SVĚT

Propracovaný rytmický systém a skladatelův zájem o tuto „nejstarší“ složku hudby představují zejména: „*Quatre études de rythme*“ (Čtyři studie rytmu 1949 - 1951) pro klavír, kde autor osobitým způsobem organizuje tónový materiál a „*La Messe Pentecôte*“ (Svatodušní mše - 1950) pro varhany. Zde uplatňuje své módy a rytmické zákonitosti o asymetrických rytmech, objevují se úvahy o rytmickém pedálu, asymetrických augmentacích a diminucích rytmického kánonu, stejně jako principy slavných neobratitelných (tzv. *nonretrogradabilních*) rytmů, které znějí stejně, hrány dopředu i zpět (čteny stejně zleva i zprava).³³

Messiaenovo „ptačí“ období začínající rokem 1953 skladbou „*Le reveil des oiseaux*“ (Probuzení ptáků - 1953, pro klavír sólo a orchestr) je známé studiem ptačích popěvků, které Messiaen s oblibou poslouchal a zapisoval již od svého mládí. Získané poznatky ze studia ornitologie mu umožnily věrohodně zachytit konkrétní hlasy ptáků. Tento zpěv autor doplnil harmonickým a rytmickým materiálem „vůní a barev krajiny“, v níž určitý pták žije. Messiaen také rád naslouchal mořským vlnám, horským bystřinám, vodopádům a vůbec všem zvukům vody a větru. Postupem času dospěl k věrohodnému napodobení zvuků přírody. Navození přírodních dojmů u něho není samoúčelné, neboť napomáhá uvědomit si vlastní kořeny trvale srostlé s přírodou, přičemž se člověk může navrátit do „polozapomenutého ráje“, kde je zpěv ptačí volnosti symbolickým vyjádřením pramene života, podstaty lidské existence. Sám Messiaen svůj vztah k přírodě vyjádřil slovy:

*„Pro mne existovala vždy pravá jediná hudba ve zvucích přírody. Harmonie větru ve stromech, rytmus mořských vln, témbra dešťových kapek, lámaných větví, nárazů kamenů. Různé křiky živočichů jsou pro mne skutečnou hudbou.“*³⁴



Messiaen zapisující v přírodě popěvky ptáků

³³ LEPLT, D - (tamtéž)

³⁴ ZAHŘÁDKOVÁ, M. *Varhanní dílo O. Messiaena*, Praha, 2014, str. 13, 14

Messiaen samozřejmě nebyl jediným skladatelem, který použil ve své tvorbě ptačích motivů, avšak jako jediný použil věrnou reprodukci ptačího zpěvu jako základní hudební materiál celé skladby. Autora zajímala nejen melodicko-rytmická stránka ptačích popěvků a možnost jejího využití ve skladbě, ale i psychologická podstata ptáka jako symbolu:

„V každém stromě je fantastická logika i logická fantazie, kterou nenajdeme ani v sebekrásnějším paláci. Ptačí zpěv jsem si vybral jako model ve chvílích nedůvěry k lidskému druhu, tj. k sobě samému. Chcete-li symboly, dalo by se říci, že pták je mi symbolem svobody. My kráčíme a pták létá. My válčíme a pták zpívá. Většina bojů mezi ptáky se vyřizuje pěveckým soubojem. Konečně pak, ačkoliv hluboce obdivuji světový folklór, nevěřím, že lze v kterékoli lidské hudbě, ať je sebeinspirovanější, nalézt melodie a rytmy, jež by vynikaly stejně suverénní svobodou jako ptačí zpěv.“

Po díle „*Le Réveil des oiseaux*“ (Probuzení ptáků - 1953) Messiaen zkomponoval „*Les oiseaux exotiques*“ (Exotičtí ptáci - 1955), jenž je inspirováno zpěvem ptáků žijících v Indii, Číně, Malajsku a obou částech Ameriky. Třetí z nejvýznamnějších „ptačích kompozic“ je „*Le catalogue des 'oiseaux*“ (Katalog ptáků - 1955 -1958), rozsáhlý cyklus pro sólový klavír, který sám Messiaen považuje za nejzdařilejší. Ve zhuštěné časové podobě zde zaznamenává zpěv ptáků od 3 hodin ráno do 3 hodin dalšího dne, přičemž není opomenuta ani doba ticha, kdy ptáci nezpívají. Mnozí ptáci zpívají ve čtyř i více čárkové oktávě. Jejich popěvky se pohybují v mikrointervalovém systému, proto musel Messiaen při své stylizaci vše podřídít zvukově barevným možnostem, rozsahům nástrojů, půltónovému intervalovému systému a kritériím tonality-modality. Také rytmickou složku ptačích popěvků nelze většinou přesně reprodukovat. Ptačí zpěv stylizoval podle přesně stanoveného řádu, kde se snažil zachovat základní charakteristiku zpěvu určitého ptáka. Vynikající ornitologické znalosti mu umožnily dokonale zvládnout stylizovanou imitaci tak, že ve vnímavém posluchači skutečně vyvolá opravdové přírodní dojmy či dokonce pozná podle melodie konkrétní ptačí druh.³⁵

³⁵ ZAHŘÁDKOVÁ, M. - (tamtéž), MESSIAEN, O. *Birdsongs* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: www.oliviermessiaen.org (oficiální společnost *Oliviera Messiaena*)



Kardinál červený



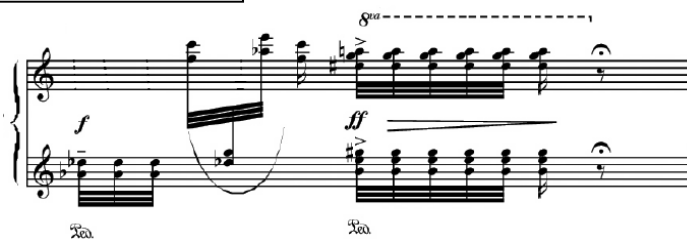
Tetřev hlušec



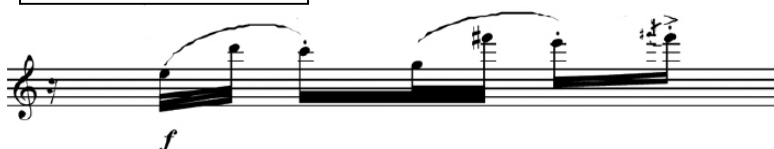
Papežík lazurový



Drozd lesní



Žluva baltimorská



YVONNE LORIOD A KONEC ŽIVOTA

Kolem roku 1960 Messiaen shrnul ve své tvorbě dosud vynalezené hudební prostředky a kompoziční techniky. Dílo „*Chronochromie*“ (*Barvy času* - 1960) o sedmi větách, srší tvůrčí energií, což se projevilo zejména v instrumentálních barvách - především v uplatňování témbrově bohatých bicích nástrojů a 26 chromaticky laděných zvonů.



Dva roky po smrti Claire se Messiaen a Yvonne Loriod vzali (1961). Ze skladatelových písemných i ústních svědectví je zřejmé, že Messiaen musel být její hrou zcela uchvácen. Hra Yvonne Loriod byla u tehdejšího hudebního obecnstva velkým zážitkem -

diváckým (až do svého stáří zásadně vystupovala při svých koncertech v šíleně pestrobarevných extravagantních šatech) a samozřejmě posluchačským. Oplývala obrovskou barevnou škálou. Zejména v rychlých skladbách dokázala svým neskutečně dravým rytmickým cítěním dodat skladbám strhující plamennou energii. Měla obrovskou a neomylnou paměť (Messiaenova díla interpretovala z not jen zřídka, ve 14 letech již hrála oba díly Bachova *Dobře Temperovaného klavíru* a brzy na to všech 32 Beethovenových *Sonát*, slavná byla i její první premiéra Bartókova *Druhého klavírního koncertu*, který se údajně naučila za pouhých osm dní). Od roku 1967 se stává profesorkou Pařížské konzervatoře, mezi její studenty patří klavíristé Michel Beroff, Pierre-Laurent Aimard nebo Roger Muraro. Messiaen pro ni skládal až do konce života a Yvonne Loriod celé jeho klavírní dílo nahrála. Jejich vztah bývá občas přirovnáván ke vztahu Roberta a Clary Schumann. Pamětníci však často vzpomínají, že i po svatbě zůstal velmi často jen „úzce pracovním“ a skutečnou citovou lásku, kterou věnoval své předchozí ženě Claire, už Messiaen podruhé opětovat nedokázal. I samotná Yvonne Loriod v životopisném dokumentu o Messiaenovi říká, že jej poznala jako učitele a jejím učitelem zůstal po zbytek života, proto jej kupříkladu nikdy neoslovovala křestním jménem, ale jen a pouze příjmením.³⁶

³⁶ LEPLT, D. ; ZAHŘÁDKOVÁ, M. - (tamtéž) ; KNÁPKOVÁ, E. - str. 149

V roce 1965 - 1969 Messiaen složil oratorium „*La transfiguration de Notre Seigneur Jesus Christe*“ (Proměna našeho Pána Ježíše Krista) na texty z Bible, misálu a díla sv. Tomáše Akvinského. Mezi nejvýznamnější orchestrální partitury patří *Sept Haikai - les esquisses Japonaises* (Sedm Haikai - Japonské skici - 1963) - jako památka na Messiaenovu svatební cestu s Yvonne Loriod v Japonsku, *Les couleurs de la ville céleste* (Barvy nebeského města - 1964), *Des canyons aux étoiles* (Od kaňonů ke hvězdám - 1974) pro klavír a orchestr, *Et expecto resurrectionem mortuorum* (A očekávám vzkříšení mrtvých - 1965) pro dechový orchestr a bicí.

Snad nejdokonalejším dílem Messiaenovy tvorby se stala velkorozměrná opera *St. Francois d'Assisi* (Sv. František z Assisi - 1983), psaná na objednávku, do které se skladatel - i přes počáteční nedůvěřivost ke scénickému dílu, pustil. Zde Messiaen shrnul doslova vše, co v hudbě „vynalezl“. Za nejdůležitější však považoval onen první pokus o vyjádření své katolické víry. Dílo obsahuje skoro všechny ptačí zpěvy zachycené během jeho života, všechny barvy zpěvů i inovační harmonické postupy. Dále zde užívá onoho překrývání různých prvků, díky kterému funguje naprostá nezávislost několika nástrojů v tzv. „organizovaném nepořádku“ s kontrolou vedoucího. Poslední velká symfonická skladba je meditací o věčnosti a nebeském Jeruzalémě, nazývá se „*La tempête au-dessus du monde éternel*“ (Bouře nad oním světem 1992), napsaná pro 120 členný orchestr Bostonské filharmonie. V posledních chvílích svého pozemského putování tak autor dílem projevil vděčnost za život. Messiaen umírá tiše ve spánku po nezdařené operaci (kvůli dodnes přesně nezveřejněné chorobě) v pozhnaném věku 83 let v pařížské nemocnici Beaujon 27. dubna 1992.³⁷



Messiaen, Yvonne Loriod, Jimmy a Rosalyn Carterovi a Mstislav Rostropovič na návštěvě v Bílém domě - 1978

Z rozhovorů s Yvonne Loriod se dozvídáme, že v jeho pozůstalosti se našel nedokončený pětivětý koncert *Concert à quatre*, na kterém pracoval v posledních měsících svého života. Byl zamýšlen pro čtyři hudebníky, kterých si během svého života nejvíce vážil -

³⁷ ZAHRÁDKOVÁ, M. - str. 14, 15

klavírní part pro Yvonne Loriod, violoncellový pro Mstislava Rostropoviče,
hobojový pro Hainze Holligera a poslední pro flétnistku Catherine Cantin.



MESSIAEN JAKO PEDAGOG

Zcela bez nadsázky se dá říci, že Olivier Messiaen byl jedním z nejvýznačnějších učitelů kompozice, harmonie a analýzy ve 20. století. Jak již bylo zmíněno dříve, je autorem dvou pojednání, ve kterých popisuje svůj hudební jazyk a které jsou rovněž vodítkem pro interprety – jedná se o *Technique de mon langage musical* a *Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Dále je také autorem *Vingt leçons d'harmonie* – 20 lekcí harmonie. Pro klavíristy jsou jistě nejzajímavější jeho velmi čtivé a působivé analýzy klavírních děl Maurice Ravela - nezapomeňme, že Messiaen vstoupil na Pařížskou konzervatoř jako student klavírní hry a pro dráhu skladatele se rozhodl až později.

Cenné svědectví se nám zachovalo z úst české skladatelky Ivany Loudové, která i přes nepříznivou dobu pro studium v zahraničí, měla možnost u Messiaena v 70. letech studovat:

„Messiaen jako pedagog byl opravdu jedinečný. Nikdy nevnucoval sebe a neměl rád, když ho někdo napodoboval. S úžasnou trpělivostí se snažil vcítit do stylu a záměru každého žáka, velmi si vážil osobitých projevů v koncepci i v malém detailu, dovedl povzbudit, pochválit, vedl k samostatnému myšlení a práci. Nikdy nezesměšnil žáka před ostatními, dělal spíš sám sebe nejnepřístupnějším a nechápajícím, vynutil si tak několikeré opakování a vysvětlení sporného místa, a tak upozornil autora na nějaký ten zádrhel. Měl velký smysl pro humor a rád se smál. Dovedl bezvadně imitovat různé nástroje, zejména lesní roh. To jsme se smáli všichni a žadonili o opakování.“³⁸

Další hezkou vzpomínkou je vyprávění Messianeova žáka George Benjamin:

Byl to člověk, který navzdory těžkým časům, které prožil, nacházel stále velké potěšení v životě a byl velmi pozitivní osobností. Především, nikdy neztratil dětský smysl pro zázraky ve světě. Byl vždy zvědavý, když se dozvěděl o nové technice hry, když slyšel popěvek ptáka, kterého dosud neznal, nebo když studoval přízvuky v cizím jazyce. Jako dospívající jsem u něj v 70. letech studoval na Pařížské konzervatoři a zůstali jsme blízkými přáteli až do jeho smrti. Za tento celý čas jsem nikdy nezažil, že by se s někým pohádal. Naprosto mu

³⁸ LOUDOVÁ, I. Má setkání s Olivierem Messiaenem. *Harmonie*. roč. 2008, č. 12.

chyběla zlá vůle, byl velmi laskavý a zdvořilý. Byl nesmírně odhodlaný, hluboce přesvědčený o svém životním poslání a ze své přirozenosti velmi taktní, až tajnůstkář. Jenom jednou jsem viděl, že se nekontrolovatelně rozzuřil, ale bylo to, jako když se rozzuří dítě. Jinak byl velmi milý, laskavý, ohleduplný, s obrovským rozhledem a také velmi zábavný. Vzpomínám si, jak přišel do třídy a vesele si pískal Rigaudon z Ravelova Le Tombeau de Couperin. Také si vzpomínám, jak jeden nezbedný student jednou ráno před Vánoce hrál Rolničky harmonizované ve stylu hlavního tématu Messiaenových Vingt Regards, a jak se on pobaveně usmíval, když to zaslechl. Měl rad učení a měl požitek z kontaktu se studenty.”³⁹



Messiaenova třída kompozice na konzervatoři v Paříži - 1952
- Karlheinz Stockhausen v bílém obleku za Messiaenem,
Yvonne Loriod vepředu hledící přímo do objektivu

Instruktivní literaturu pro děti Messiaen v pravém slova smyslu bohužel nenapsal. Pokud tedy nepočítáme krátkou skladbu *Morceau de lecture áa vu*, která kdysi sloužila jako čtecí dílo při zkoušce hry z listu na Pařížské konzervatoři. Na dětských soutěžích v zahraničí se občas objevují některá z jeho jednodušších *Preludií*. Oblíbenou je i skladba *Rondeau*, která je díky nenáročné technice a jasné struktuře vhodná pro zdatnější pianisty druhého stupně ZUŠ. Messiaenova díla jsou pro děti atraktivní hlavně pro svou zvláštní modální stránku a zálibu v hutné pedalizaci. Pro studenty konzervatoří a vysokých škol by

³⁹ Make a joyful noise. BENJAMIN, George. THE GUARDIAN HOME. [online]. [cit. 2012-05-02]. dostupné z: <http://www.guardian.co.uk/music/2008/dec/05/olivier-messiaen-centenary>

Messiaenovo dílo mohlo být přirozeným přechodem od impresionismu k hudbě 20. století. Bohužel toho u nás v Česku prakticky není využíváno.

Messiaenovou třídou prošli mnozí významní hudebníci Evropy i Ameriky druhé poloviny 20. století – Iannis Xenakis, Nguyen-Thien Dao, Tristan Murail, Jean-Louis Florenty a George Benjamin, v čele s hlavními dvěma zástupci Pierrem Boulezem (mj. interpretem Messiaenových děl) a Karlheinzem Stockhausenem. Ve spolupráci s mladými umělci vedl Messiaen skladatelské semináře, při nichž jeho klavírní kompozice interpretovala Yvonne Loriod. Ta ho též doprovázela na mnohých koncertních cestách. Společně navštívili i ČSSR, a to v roce 1966, 1972, 1987. Zde byla sólistkou české premiéry díla „*Oiseaux exotiques*“ (*Exotičtí ptáci*). Českou filharmonii tehdy řídil dirigent Václav Neumann.⁴⁰



Messiaenova poslední skladatelská třída na konzervatoři v Paříži - 1972 - druhý zleva George Benjamin

⁴⁰ Zahrádková, M. ; Knápková, E.

DUCH VÍRY NAD HMOTOU

„Každé téma může být náboženské, pod podmínkou, že se na něj díváme pohledem věřícího člověka.“

- Olivier Messiaen ⁴¹

Obrovskou roli v Messiaenově osobním i hudebním životě hrála jeho silná katolická víra. Kromě období mezi lety 1945 až 1962 se věnoval prakticky jen náboženským tématům, na čemž nic nemění ani jeho záliba v číslech, ptačích melodiích nebo jeho úcta k lásce, až člověka překvapí, jak to vše dokázal skloubit s náboženstvím. Nebyl mystikem hlásajícím nové přístupy nebo moudrosti, jen se snažil věrně osvětlovat hudbou učení církve - a to i ateistům. Ačkoliv ne úplně všechno. Vybíral si pečlivě vždy jen určité části, především ty, které se týkají Boží existence, potažmo života Ježíše Krista, jeho narození, proměnění, zmrtvýchvstání a nanebevstoupení. Nevyhýbá se ovšem ani zlu v podobě hříchů, které člověk během svého pozemského života páchá. Nicméně Messiaen se vždy snaží končit v dobrém, proto nezapomíná na naději a víru ve spasení. Tím se dostáváme k poslední části jeho víry, která jej poměrně hodně přitahovala - posmrtný život, naše vzkříšení, Boží království. Mnohá jeho díla jsou inspirována texty z Bible, zhudebňoval různé žalmy, pašije, nebo i části Janova evangelia, například o nebeském Jeruzalémě.⁴² A je to právě tato inspirace, která dává možnost vzniknout velmi osobité barevné hudbě. A to i přesto, že se Messiaen vždy snažil zaměřovat, jak již bylo psáno, na tu radostnější část teologie.

V souvislosti se silnou Messiaenovou vírou je třeba zmínit i jeho nepříteli známou zálibu v magii, kterou zmiňuje francouzský skladatel Francois-Bernard Mache. Je to prý jen napůl přiznaná záliba, protože Messiaen nechtěl jít proti katolické víře. Nicméně právě obdiv čísel je základem některých skupin pohybujících se na hranici magie. Mache nechce Messiaena označovat za nějakého čaroděje, na druhou stranu ale jasně vnímá vábení a pokušení, které jej k této oblasti mánilo. Naopak Yvonne Loriod víru svého manžela vždy obdivovala. Dokázala prý zapálit

⁴¹ HILL, Peter, SIMEONE, Nigel. Messiaen, str. 83

⁴² GRIFFITHS, Paul. Messiaen, Olivier. Grove Music Online. Oxford Music Online [online]. - parafrázováno z LEPLT, D. - str. 31

každého, ačkoliv nebyla nijak agresivní. Přicházela prý přímo z jeho osobnosti a dělala lidi kolem šťastnější. Jeho víra byla pevná, i když obdivoval i astronomy, geology a jejich výzkumy v oblasti Země a vesmíru. Messiaen zůstal údajně vždy naprosto klidný při námitkách proti některým bodům křesťanské nauky, případně když se setkal s velmi silným antiklerikalismem.⁴³

⁴³ LEPLT, D. - (tamtéž)

MODY OMEZENÝCH TRANSPOZIC

„Abyste psali hudbu jako on, potřebujete... opravdu hodně inkoustu.“

- Igor Stravinskij o Messiaenovi

Základním prvkem Messiaenova hudebního jazyka, vedle osobitě pojímané rytmiky, je melodika. Sám Messiaen o melodice říká:

„Melodie je výchozím bodem. Necht' zůstane suverénní! Byť byla komplikovanost našich rytmů a harmonií sebevětší, nikdy nesmí ohrozit melodii, nýbrž naopak, rytmus i harmonie ji musí poslouchat jako věrní služebníci. Mody a jejich střídání v průběhu skladby vůbec dávají hudbě barvitost - jako když se procházíte budovou a přecházíte z červené budovy do modré a pak do zelené!“⁴⁴

Zásadním přínosem Messiaenovy melodiky a harmonie je jeho soustava sedmi modů tzv. omezených transpozic, sestavených podle přesných pravidel. Kromě I. modu, který je celotónovou stupnicí, Messiaen všechny ostatní vytvořil uměle a to tak, aby umožňovaly omezený počet transpozic.

I. ² = celotónová stupnice

II. ¹⁻² = zm. septakord

III. ²⁻¹⁻¹ = zv. kvintakord

IV. ¹⁻¹⁻³⁻¹ = triton

V. ¹⁻⁴⁻¹ = triton

VI. ²⁻²⁻¹⁻¹ = triton

VII. ¹⁻¹⁻¹⁻²⁻¹ = triton

⁴⁴ MESSIAEN, O. *Technika mého hudebního jazyka*, kap. VIII - parafrázováno ze ZAHŘÁDKOVÁ, M. - str. 18

Sekvence čísel nad každým modem znázorňuje počet půltónů (1=půltón, 2=dva půltóny=celý tón) - jako šablona, podle které byl modus vytvořen. Součtem půltónů každého modu, ze kterých byla sekvence vytvořena, matematicky ověříme počet transpozic daného modu.

I. modus je transponovatelný **2x**

II. modus známý již od Korsakova, Stravinského, Ravela, Skrjabin a Bartóka je transponovatelný **3x**

III. modus je transponovatelný **4x**

IV. - VII. modus jsou transponovatelné **6x**

Platí pravidlo: „Čím méně se vyskytuje transpozic, tím více osobitosti přináší daný modus.“ I. modus má sice nejméně transpozic, ale je příliš známý a využívaný zejména impresionisty, proto ho Messiaen užívá spíše zřídka a málo postřehnutelně. Při vyčerpání všech transpozic od jiných tónů mody dostávají opět totožný obraz tvaru základního, tj. první transpozice modu, a proto nemohou být dále transponovány.⁴⁵

Messiaen teorii modů rozpracoval mnohem podrobněji, dá se díky nim krásně odvodit valná většina Messiaenovy akordiky - jak zmíním později. Přesto s těmito originálními prostředky rozhodně nezacházel jako s dogmaty, které je nutno bezpodmínečně dodržet. Při rozboru *Turangalíly* ve druhé polovině této práce, budu na mody omezených transpozic rovněž často odkazovat. Je dobré je vnímat spíše sluchově než čistě teoreticky - jako to ostatně dělal Messiaen sám - naslouchat si zvláštnosti každého z nich a zapamatovat si jejich osobitost. Některé se poznávají snadněji, jiné hůře.

Zcela samostatným tématem diplomové práce by mohla být i Messiaenova rytmika, u které vycházel zejména z klasických tabulek hindských rytmů - tzv. *120 desí-tálas*, utříděných indickým teoretikem Carngadévou ve 13. stol. Z nich vyšel a vytvořil vlastní systém, který nejenže odstraňuje omezující a organizující funkci taktové čáry, ale i metriky a rytmické symetrie. Nezřídka se interpret setká s tím, že skladba žádné - předem dané rytmické značení na začátku notové osnovy zkrátka nemá a musí se tak orientovat pouze podle notových délek. Jak

⁴⁵ MESSIAEN, O. *Technika mého hudebního jazyka*, kap. VIII - parafrázováno ze ZAHŘÁDKOVÁ, M. - (tamtéž)

jsem již zmínil v biografii, často měl v oblibě i tzv. *nonretrogradibilní rytmy* (neobratitelné rytmy), které při klasickém čtení zleva a při račím postupu zprava, dávají naprosto stejný rytmický obraz.

Tématu Messiaenovy rytmiky se v této práci podrobněji věnovat nebudu - už jen z toho důvodu, že dle skladatelových slov: „*přestože si lidé myslí opak, žádného specifického orientálního rytmu v mé Symfonii Turangalíla použito nebylo*“, a také proto, že tato hudební složka není pro pochopení Messiaenovy hudby až tolik příznačná, ačkoliv se jí během svého života skladatel věnoval velmi intenzivně a s rytmy dokázal pracovat velmi nápaditě. Stejně tak navzdory jeho slovům, mnozí teoretici dokázali přítomnost některých indických rytmů v Turangalíle. Mohu ale odkázat na mnohé zdroje na konci práce, které se této problematice věnují mnohem hlouběji a detailněji.

MESSIAEN A BARVA

„Lidská bytost je maso a vědomí - tělo a duše. Srdce je jako hluboká propast, která může být opravdově naplněna pouze tím, co je zbožné“

- Olivier Messiaen ⁴⁶

Lásku k barvám pocítil Messiaen už jako dítě, a to především díky svému otci, se kterým navštěvoval různé památníky, muzea a kostely. Největší vliv v tomto směru na něj měla jeho první návštěva baziliky Notre Dame, dále pak například katedrály v Bourges nebo Chartres. Už navždy zůstal oslněn úžasnými barvami středověkých oken a jejich skleněnými výplněmi. Dokonce jako malý chlapec doma natíral celofán inkoustem, přikládal k oknu a vytvářel tak na podlaze místnosti zajímavé barevné projekce.⁴⁷

Messiaen vidí barvy spíše jako záležitost mysli, než těla. Barvy a zvuky považuje za spojené složky. Když slyší hudbu nebo čte partituru, živě vidí barvy, které se točí, posouvají a kombinují. Stejně tak se podle něj točí i zvuky, posouvají se a kombinují zároveň. Ovšem barvy nevidí při jakémkoli zvuku, pouze u „opravdové“ hudby. Skutečné hudební barvy nepovažuje za dílo představivosti nebo nějaký fyzický jev, ale za jakousi vnitřní realitu, kterou ovšem nedokáže pořádně vysvětlit. Obecně vzato, každé Messiaenovo dílo je pro většinu lidí barevné. O tom, že pro samotného Messiaena byly všechny jeho skladby barevné, není třeba pochybovat, vzhledem k přesnosti, s jakou své skladby barevně označoval. Ovšem na stranu druhou je to jen jeho subjektivní vnímání, kterému ostatní mohou, ale i nemusí věřit. Přímých a jasných důkazů - mimo slov samotného Messiaena - že skutečně při poslechu hudby nebo čtení partitur svých nebo i cizích skladeb skutečně podvědomě vnímal barvy, není mnoho.⁴⁸

Podle Messiaena nelze přesně určit, jaký je vztah mezi tónem a barvou. Barvy samy jsou složité a jsou spojeny se stejně tak složitými tóny a akordy. Nicméně naráží na vztah mezi samotnými barvami, když zmiňuje barvy tzv. doplňkové.

⁴⁶ MESSIAEN, O. *Quotes* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: www.oliviermessiaen.org (oficiální společnost *Oliviera Messiaena*)

⁴⁷ MESSIAEN, Olivier. *Music and Color - Conversation with Claude Samuel*. s. 152-153.

⁴⁸ LEPLT, D. - str. 32, 33, 34

Například zelená je doplňkovou barvou červené, červená zelené, fialová žluté a žlutá zase fialové, oranžová modré a modrá oranžové. Všechny barvy i jejich kombinace mají své doplňky. A podobné je to i v hudbě.

Messiaen neskrývá svoji náklonnost zvláště k fialové barvě, kterou považuje za velmi složitou. Popisuje ji jako kombinaci chladné modré a teplé červené. Ale může mít i mnoho jiných variant - purpurová, hyacintová atd. Messiaen byl v barvách poměrně zásadový a jeho označování barvami neměnné. Například akord A-dur s přidanou sextou byl vždy světle modrý. Jeho modř přirovnával k modré v Chartres, nebo modré barvě Středomoří či nebe. Často Messiaen říkával, že jeho nejoblíbenějšími tóninami jsou Fis dur a Des dur - podle něj skrývají skoro všechny nejteplejší barvy. Des dur je tóninou transcendentální extáze a vyjadřuje nadpozemskost, Fis dur je zase tóninou božské nekonečné radosti (není divu, že právě těmto tóninám svěřuje často ty nejepičtější a nejhlasitější vrcholy svých skladeb).

S barvami jsou spojeny i Messiaenovy mody omezených transpozic. Každý modus a jeho příslušná transpozice má svoji charakteristickou barvu a v některých případech i barvy doplňující, a to i zcela vzdáleného odstínu. Například v první transpozici II. modu převládá fialová a jí blízké barvy (modrá, červená). Ovšem už ve druhé transpozici téhož modu se k fialovým odstínům přidávají zlatá a hnědá, třetí transpozice dokonce zelená. Takovéto popsání jednotlivých barev se může zdát poměrně jednoduché. Nicméně můžeme narazit i na mnohem složitější popis, jak si příslušné barevné odstíny autor představoval. U třetí transpozice VI. modu je následující Messiaenův popis: *„průhledná sírová žlutá s lila odlesky a malými políčky pruské modři a hnědo-purpurovo-modrá.“* Pokud bychom se opravdu pustili do hlubšího rozboru skladeb a přistoupili na tyto Messiaenovy barevné hrátky, došli bychom k poměrně složité struktuře barev odvozených nejen od modů a jejich transpozic, ale dokonce i od jednotlivých tónů v konkrétních akordech.⁴⁹

⁴⁹ LEPLT, D. - (tamtéž)

INTERPRETAČNÍ PROBLEMATIKA KLAVÍRNÍCH DĚL O. MESSIAENA - UVÁDĚNÍ JEHO SKLADEB NA KONCERTECH

„Nikdo by neměl interpretovat hudbu jako by byl ze dřeva. Jeden přece musí být schopen reprodukovat hudební text přesně, ale přitom nehrát zkameněle.“

- Olivier Messiaen ⁵⁰

Jako klavírista, který měl příležitost interpretovat některá z Messiaenových děl, bych na tomto místě chtěl shrnout některé vlastní poznatky při nácvičku jeho skladeb, případně nabídnout některé praktické rady - jak k nácvičku, tak i k dramaturgii.

Ačkoliv v zahraničí patří Messiaenovo dílo mezi mladými pianisty k docela oblíbeným a v současnosti dokonce velmi vyhledávaným, v našich zemích je poptávka po Messiaenových skladbách velmi mizivá. Po rozhovorech s několika mými přáteli i kolegy z hudební branže, není u nás dílo tohoto skladatele zkrátka zažité



natolik, aby se ho vyplatilo častěji uvádět i v našich končinách. Hodně pianistů považuje jeho skladby jednak za příliš technicky i výrazově náročné, nevhodné pro běžné obecnostvo - vychované spíše klasicistní a romantickou literaturou, případně jim není blízká skladatelova estetika, nebo nejsou s Messiaenovým dílem seznámeni natolik, aby si udělali celistvější obraz. Na druhou stranu lze při průzkumu internetu nalézt slušné množství zahraničních nahrávek z živých vystoupení mladších klavíristů (pravda, spíše ne tolik mediálně známých), kteří se nebojí provést během jednoho večera i některý z náročných Messiaenových klavírních cyklů v celé své délce. Reakce i laických posluchačů jsou překvapivě často velmi vřelé. Je však poněkud skličující skutečností, že stále dnes existuje

⁵⁰ MESSIAEN, O. *Quotes* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: www.oliviermessiaen.org (oficiální společnost *Oliviera Messiaena*)

pouze hrstka skutečně kvalitních oficiálních nahrávek Messiaenova klavírního díla a většinou pouze z rukou studentů jeho ženy Yvonne Loriod (Pierre-Laurent Aimard, Roger Muraro). Klavíristé si tedy v lepším případě pouze vybírají samostatné části z jeho cyklů, která často jen využívají k doplnění svého repertoáru a ke koncertům pro „osvícenější“ publikum.

Je to škoda už jen z toho důvodu, že Messiaenovy klavírní cykly jsou často velmi tematicky provázány a při poslechu pouze jedné části se vytrácí propracovanost jednotlivých témat, která spolu v celém cyklu souvisejí a mají své místo mnohdy i v jiných větách. Messiaen často dokonce i doporučoval, které části z cyklu je vhodné hrát spolu, a které mezi sebou nejsou propojeny - a tudíž se dají hrát i samostatně.

Mohu však z vlastní zkušenosti potvrdit, že Messiaenova díla vyžadují od interpretů vsutku mimořádný zápal i výdrž. Často jsem se setkával i s tím, že někteří klavíristé by si některé z jeho děl i rádi zahráli, zabrání v tom však nakonec první dojem z náročného notového zápisu, nové - dosud nepoznané technické obtíže a v neposlední řadě i mimořádné nároky na interpretovu paměť. Provedení některého kompletního cyklu se tak jeví jako téměř nadlidský úkol, na který je potřeba spousta času, kterého bohužel není nazbyt, a po kterém nemusí následovat požadovaná satisfakce v podobě posluchačského přijetí. Do jisté míry s tím opravdu souhlasit lze a je to pochopitelné. Občas jsem se i já - při nácviu jeho děl - ptal sám sebe, zdali má skutečně smysl číst noty dál. Nakonec ale mohu potvrdit, že se k mému vlastnímu překvapení, čas vložený do nácviu vrátil několikanásobně. Ačkoliv Messiaenovy skladby potřebují opravdu nadstandardní porci času nutnou k dostatečnému zažití - s čímž by měl interpret dopředu počítat - hrají se po dostatečném „uležení“ stále lépe. Technické problémy postupně zcela mizí a jak jsem se přesvědčil i od jiných - je velmi pohodlné se ke skladbám vracet po čase znovu.

Získal jsem i ústní reference některých mých klavírních přátel ze zahraničí, kteří se rovněž do Messiaenových skladeb pustili zprvu se skepsí. Ale po několika vyčerpávajících měsících, kdy se vzdali veškeré naděje, překvapivě zjistili, že skladba jim najednou sama „padne do rukou“ a skvěle se hraje. Technické extravagance, které se ze zápisu zdály zpočátku nehratelné, jsou vlastně velmi

pečlivě promyšleny tak, aby šly ve výsledku zahrát při troše snahy skoro bez problému.

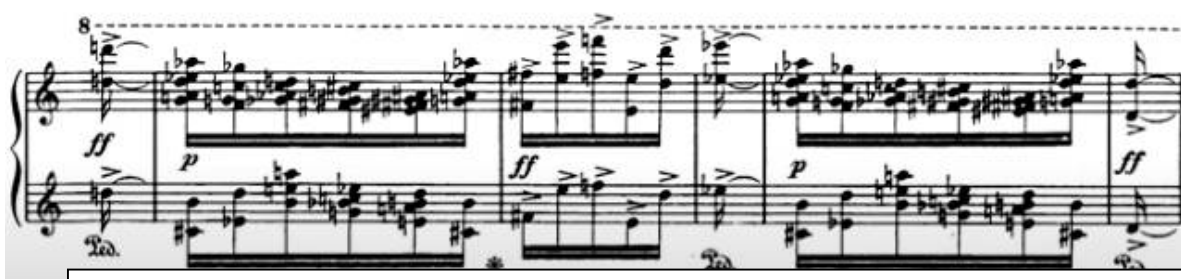
Jak již víme, drtivou většinu klavírních děl psal Messiaen přímo pro Yvonne Loriod. Ač byl sám technicky velmi zdatným virtuosem (na internetu lze najít i jeho vlastní nahrávky), sám sobě si nepředepisoval party, se kterými by měl mít na koncertech obtíže. S brilantním klavírním uměním své ženy si ale mohl dovolit experimentovat a nebylo výjimkou, že interpretům svých děl velmi ochotně radil při provádění nezvyklých či technicky obtížně proveditelných míst. Později už sám od koncertního vystupování upustil a „interpretační zodpovědnost“ nechal na jiných. Yvonne Loriod však měla při interpretaci jeho děl výsadní postavení, neboť plně rozuměla jeho kompozičním záměrům a dokázala přivést k životu jeho nové - často dosti šílené a neotřelé nápady.

Messiaenův klavírní zápis je pro jeho interprety rozpoznatelný v podstatě na první pohled. Dost často obsahuje i nějakou úvodní předmluvu - duchovní rozměr skladby, kterou interpret může a nemusí využít. Tyto předmluvy často Messiaen sám na svých koncertech před provedením citoval. Mnohdy však obsahují i užitečnou informaci o formě, jednotlivých tématech a prvcích, které ve skladbě hodlá použít. Škoda jen, že vydavatelé Messiaenových not nepřístupují u těchto prefací k překladům alespoň do angličtiny - často se totiž jedná o velmi pokročilou francouzštinu s Messiaenovými vlastními slovními obraty, se kterou si sebelepší internetový překladač nemá žádnou šanci poradit. Je milé, že Messiaen často i do samotného zápisu vyznačí a napíše přímo k notám o jaké téma se zrovna jedná, případně zkráceně popíše svůj záměr, co na interpreta čeká.

Messiaenův notový zápis je jinak až neskutečně detailní. Veškeré obloučky, frázování, dynamika, důrazy (což jsou pro mnohé pianisty mnohdy pouze maličkosti, které nemusí až tak striktně dodržovat) skutečně mají svůj důvod v zápisu a nevyplatí se je podceňovat. Dynamiku je u Messiaena nutno chápat s obrovskými, až přehnanými kontrasty. Často totiž skladatel ve dlouhé sekvenci přes několik stránek, odlišuje dynamiku třeba pouze jedním dynamickým stupněm (z *fff* do *ff*). Bohužel tak často vzniká sice barevná, ale neplastická a nezajímavá hra. Přitom z Messiaenových nahrávek je zřejmé, že na kontrastní dynamiku kladl při hře velkou důležitost, ačkoliv se ani nebrání pro posluchače až neúměrně dlouhým meditačním pasážím třeba ve třech *ppp*). Občas se zdá,

jakoby skladatel přistupoval ke klavíru jako k varhanám a přepínal různě hlasité rejstříky.

Díky Yvonne Loriod využívá Messiaen nástrojovou techniku do krajnosti. Používá všech technických možností, které mu nástroj může nabídnout. Využívá zvonové efekty, dlouhé trylky, tremola, velmi rychlé běhy v septimách, decimách i undecimách. Nebojí se využívat clusterů - ne však jako bicího efektu, ale spíše jako stylizaci varhanních mixtur. Většinou v pomalých tempech s dlouhým pedálem žádá po interpretovi obrovský, jakoby až kostelní dozvuk hustých shluků not - často využívající i jeden prst až pro tři klávesy vedle sebe. Docela velký technický problém nastane, když se Messiaen rozhodne tyto clustery použít pouze jako temnou barvu v rychlém tempu a ve slabé dynamice:



Úryvek z *Dvaceti pohledů na dítě Ježíše* - 6. část: *Jím bylo vše stvořeno*.
Tiché clustery tvoří mlhovou barvu vyplňující melodii ve fortissimových oktávách.
Je dobré cvičit tyto pasáže ve velmi pomalém tempu v silné dynamice, než si ruce na rychlé změny poloh zvyknou - poté postupně dynamiku ubírat.

Přesto je to možná výchova Chopinem, Debussym a jinými, ale jistým společným, ač možná trochu subjektivním znakem, může být i to, že tu nejtěžší techniku svěruje Messiaen často více pravé ruce, než levé. Nenechte se zmýlit, jsou pochopitelně i výjimky, ale ať už jde o ptačí zpěvy, girlandy či zvonové efekty, je právě pravá ruka nositelkou těchto komplikovaných postupů. Levá ruka má často spíše funkci dirigenta, občas je jí svěřen celý hlavní motiv ve střední poloze, zatímco pravá nahoře doslova „zvoní barvami“.



Úryvek z *Dvaceti pohledů na dítě Ježíše* - 11. část: *První přijímání Panny*. Téma Boha v akordech v levé ruce je doprovázeno hbitým švitořením ptáků v pravé.

Kostelní zvonové efekty jsou jakýmsi „trademarkem“ Messiaenovy tvorby obecně a v klavírních skladbách se většinou jedná bohužel o tu nejtěžší technickou překážku. Nositeli těchto efektů jsou totiž často sledy akordů v rychlém či pomalém tempu, které jsou sestaveny právě na základě Messiaenových modů omezených transpozic. Tyto pasáže mohou být navíc velmi dlouhé a jejich technické zvládnutí je opravdu nezvykem i pro velmi zkušené pianisty. Níže uvádím pár příkladů:

Virtuózní sekvence z Dvacetí pohledů na dítě Ježíše - 10. část: Pohled Ducha radosti. Rychlé akordy, které jsou dle vrchního hlasu sestaveny z II. modu omezených transpozic, vytvářejí zvonivý gejzír barev.

Klavírní part z Finále Turangalîly - opět II. modus - stejný typ rychlých akordů, nyní dokonce v protipohybu - kvůli měnícímu se střednímu hlasu se mění i celá poloha obou rukou, což vyžaduje pečlivou automatizaci.

Dříve nebo později se klavírista s těmito dlouhými řetězci akordů v Messiaenových skladbách setká, ať už v pomalém tempu (to je ta lepší možnost), většinou ale v dosti rychlém, za účelem vytvoření jakéhosi barevně duhového gejzíru směrem nahoru či dolů. Nehledě na fakt, že se akordy ze zápisu nečtou ani trochu pohodlně, prakticky se jedná o rychlé střídání

sextakordů a kvartsextakordů - bohužel každá ruka má většinou jiný vzorec tohoto střídání (kvůli transpozici modu), jen málokdy nechává Messiaen tyto akordy v unisonu. Přesto zápis občas bohužel „mate tělem“. Tím, že Messiaen zapisuje tyto akordy pomocí svých modů a nikoliv podle polohy ruky na klaviatuře, vzhled not mnohdy na první pohled poskytuje klamnou informaci. Podívejme se blíže např. na zápis tohoto akordu z minulého příkladu:



I zběhnutý hráč z listu může napoprvé mylně nabýt dojmu, že se podle vzhledu akordu jedná o sextakord. Když ale pečlivě přečteme všechny posuvky a enharmonicky je všechny zaměníme na křížky - zjistíme, že se ve skutečnosti vlastně jedná o *Fis dur* kvartsextakord a poloha ruky tedy neodpovídá vzhledu akordu v notách. Tady většinou Messiaenovi znalci upozorňují na to, že je dobré znát jeho mody alespoň rámcově - interpret na základě znalosti modu, může např. dopředu odhadnout, jak bude vypadat další akord bez nutnosti komplikovaného čtení.

K bravurnímu technickému zvládnutí těchto pasáží však tyto teoretické znalosti samozřejmě nepomohou. V rychlém tempu vzniká pro mnoho pianistů zdánlivě nepřekonatelný problém zahrání těchto akordů přesně a čistě, aniž by se celá sekvence „nevymkla z rukou“ z důvodu bleskového střídání poloh obou rukou. V pomalém tempu to lze snadněji ohlídat, v rychlém je potřeba precizní automatizace, která může trvat skutečně velmi dlouho. Problémem je samozřejmě měnící se střední hlas - proto mohu poradit např. cvičit celou sekvenci v tempu pouze se dvěma spodními notami akordu jako dvojhmat (kdy je střední hlas nahoře) a přísně hlídat prstoklad, který opravdu nedoporučuji v průběhu různě měnit - interpret se tak může dostat do bludného kruhu, kdy se bude sekvence rozpadat neustále. Doporučuji i rozdělit si řetězec na menší skupinky a trénovat je odděleně, a poté se je pokusit spojit. Jakmile dojde na celé akordy, je dobré vyzkoušet i cvičení „pokus-omyl“ - neboli být na dalším

trojzvuku včas a nečekat na něj - i za cenu toho, že se třeba nepovede úplně čistě, ale alespoň přinutit ruku k rychlejší výměně prstů - a tak k rychlejší reakci. Nakonec mohu říci jen to, že po úspěšném zvládnutí zní tyto zvonové akordy na klavíru opravdu skvěle a z nahrávek jde poznat, že si na nich pianisté nechávají záležet - možná i proto, že se skutečně jedná o Messiaenův typický znak. U jiných skladatelů jsem se opravdu s něčím podobným snad ještě nesetkal, a i mě samotného překvapilo, jak nemálo času nacvičení těchto zvláštních akordových postupů zabralo - ač na nahrávkách a různých videích vypadá jejich technické provedení docela jednoduše.

Na závěr této kapitoly přidám i odstavec s otázkou: *jak a kdy zařadit Messiaenovo dílo do programu běžného klavírního recitálu?* Na toto téma lze najít na internetu spoustu online přednášek slavných klavíristů⁵¹, kteří měli možnost se skladatelovým dílem zabývat, a i z jejich poznatků vyplývá, že tato záležitost není úplně triviální. Na začátku je stále nutno říci, že běžné obecnostvo, případně běžná veřejnost holdující klasické hudbě, stále není s Messiaenovým odkazem seznámena a jeho styl je v zahraničí málo zažitý - nemluvě u nás. Přesto s ním překvapivě laici nemají až takový problém, jako mnohdy „erudované“ obecnostvo zvyklé na klasicismus a romantismus. Je to možná dáno menšími předsudky od posluchačů, kteří o klasice nemají až takový přehled, případně jdou čistě pouze po zážitku z nové hudby. Problémem je však zasazení hudby do kontextu s obsahem. Většinu lidí, kteří o skladateli neví zhora nic, při poslechu většinou ani nenapadne nějaká spojitost s duchovní myšlenkou, kterou sice obsahuje často název skladby - ne vždy však čitelně. Proto mnozí interpreti doporučují - pokud už se rozhodne klavírista Messiaenovo dílo na běžný koncert zařadit, ať mu věnuje trochu větší blok - např. dvě, nebo tři kontrastní části z cyklu, které se dají zařadit po sobě. Ať se posluchači nejprve s novým stylem seznámí a dají mu čas. Proto je třeba ne úplně výhodné zařadit pouze tu nejkomplikovanější, technicky nejbrilantnější a freneticky nejvirtuóznější Messiaenovu skladbu. Běžný posluchač je sice uchvácen klavíristovou hrou - ale cítí se v novém stylu ztracen s pocitem že „zůstává pozadu“. Je dobré takovou skladbu „uvést“ třeba některou kratší, pomalejší částí, kde skladatel třeba pracuje se stejným tématem a posluchače tzv. „naladit“. Už vůbec se nedoporučuje hrát Messiaenovy skladby (zejména ty nejefektnější) jako přídatky - na to jsou příliš dlouhé - skladatel

⁵¹ na internetu lze najít např. online přednášku **Joanny MacGregor** - specialistky na Messiaena, která na klavírních *Vingt Regards* ukazuje mladým interpretům velmi osobitý pohled na skladatelovo dílo a poskytuje rovněž praktické rady k uvádění jeho skladeb

bohužel nepsal krátké prskavkové miniatury, které by se pro tento účel daly použít. Naopak na zahraničních interpretačních soutěžích je situace jiná - dnes už i ty největší často přímo doporučují Messiaenovo dílo do výběru některého z kol a není prakticky problém uvést i samostatně pouze jednu část z cyklu - porotě by měl být skladatelův styl dostatečně znám.

Z vlastní zkušenosti vím, že Messiaenova hudba má velký úspěch u menších dětí, se kterými jsem pracoval při výpomoci v hodinách hudební nauky. Nebál jsem se zařadit do poslechu vedle Messiaena třeba dokonce i Schönbergovu hudbu - děti, jejichž sluch ještě není „zpracován“ klasickou dur-mollovou harmonií, nemají sebemenší problém s vnímáním takovéto hudby - naopak si často ještě na konci hodiny u mě vyprosily internetový odkaz, kde by si ji mohly poslechnout znovu.

Klavír byl vedle varhan Messiaenovým ústředním nástrojem po celý život. Velmi osobitý je např. jeho názor o tom, že po Fryderyku Chopinovi, který byl podle Messiaena na dlouhou dobu posledním ryze klavírním skladatelem, se neobjevila skladatelská osobnost takových kvalit, která by klavírní techniku obohatila něčím originálním. V klavírní tvorbě tak nastala doba sucha, kterou opět oživily až osobnosti 20. století novými zvukovými technikami, jak s nástrojem zacházet. Co se týká varhan, vidí Messiaen situaci ještě hůře. Ve 20. století se stalo jakousi módou při rekonstrukci varhan provádět úpravu, jejíž výsledek měl být návratem do doby baroka. Docházelo tak k omezování varhanních rejstříků nebo i celkové síly nástroje. Podle Messiaena jsou sice takovéto nástroje vhodné například pro starou bachovskou hudbu, nicméně pro současné autory a jejich tvorbu je toto směřování varhanářů poměrně nešťastné.⁵²

Samotný Messiaen pak není nikterak těžko poznatelnou osobností. Je zcela zřejmé, čemu věřil, co hlásal, pro co žil a co stálo za jeho životní cestou. O co jsou tato fakta jasnější, o to hůře poznatelné jsou některé jeho hudební prvky. Především mody omezených transpozic, jež jsou velmi propracovaným systémem samy o sobě a mohly by být opět zcela samostatným tématem práce, a do kterých není lehké proniknout. Přidáme-li k nim souvislost s barvami, barevné označení každého modu i transpozice zvláště, navíc s mnohými výjimkami, dojdeme k poměrně propletené a složité struktuře. Je však důležité si znovu uvědomit, že pro Messiaena nikdy nebyly jeho skladatelské techniky

⁵² LEPLT. D - str. 29

žádnými dogmaty (na rozdíl např. od Schönbergovy dodekafonie). Často komponoval velmi spontánně a spoustu míst v jeho hudbě, ať už jde o akordy, harmonii i melodii zkrátka nejde tabulkově vysvětlit. Messiaen ostatně sám nikdy nebyl nadšen z toho, když se jeho hudbu někdo snažil rozebírat matematicky pomocí všelijakých vzorců a tabulek. Po překonání počátečních problémů a proniknutí do modů může člověk skutečně vstoupit do jeho mysticky snového světa barev a hudby, aniž by se musel rozptylovat složitými myšlenkovými pochody nad každým akordem. K této fázi vede ovšem daleká cesta a je zapotřebí nemalého úsilí.

SYMFONIE TURANGALÎLA - KOMPLEXNÍ ANALÝZA DÍLA

„Můžeme říct, což od nás asi skladatel očekává, že je to nejrevolučnější a nejvýznamnější dílo od Svěcení jara? Můžeme říct, že to impozantní zacházení s rytmy v kontrapunktickém smyslu, podobně jako Bach zacházel s melodiemi, je cestou k hudbě budoucnosti? Můžeme říct, že je to gigantický – a z velké části úspěšný – pokus zasnoubit hudbu Východu a Západu? Nebo řekneme, že to hudební význam postrádá, že je to jen domýšlivé usilování osobitého skladatele, který předvádí sám sebe jako hudebního génia nespoutané tvořivosti? Upřímně řečeno, v tuto chvíli nevím...“

- recenze premiéry Turangalíly z prosincového měsíčníku Boston Herald ⁵³

V říjnu 1945 začíná Messiaen pracovat na svém epickém díle *Turangalíla-Symphonie* – pomyslném druhém dílu „tristanovské trilogie“. *Turangalíla* vznikla na základě zakázky Sergeje Kusevického pro Boston Symphony Orchestra, jehož byl Kusevickij v té době šéfdirigentem. Byl velkým propagátorem moderní hudby - na jeho objednávku vznikl např. Ravelův *Klavírní koncert G dur*, Gershwinova *Druhá Rhapsodie*, Prokofjevova *Symfonie č. 4*, *Žalmová symfonie* Stravinského anebo orchestrální verze Musorgského *Obrázků z výstavy* od Maurice Ravela. Kusevickij údajně žádal „skladbu na jakékoli téma, pro jakékoli obsazení, o jakékoli délce a k dodání podle přání skladatele“. Této svobody Messiaen beze zbytku využil k vytvoření gigantického díla, jehož sanskrtský⁵⁴ název poukazuje na základní ideu skladby.⁵⁵

Slovo *líla* znamená v sanskrtu *hra*. Myšlena je hra ve smyslu božského působení na kosmické dění, tedy hra stvoření, zkázy, obnovy, hra života a smrti; *líla* ale znamená také *láska*, a *turanga* je plynutí času, času, který odsypá jako písek v přesýpacích hodinách – *turanga* tedy znamená pohyb a rytmus. *Turangalíla* tak zahrnuje významy jako „milostná píseň, radostný hymnus, čas, pohyb, rytmus, život a smrt.“⁵⁶

⁵³ z bookletu koncertu České filharmonie - 2016

⁵⁴ jeden z historicky nejstarších jazyků indického původu, považován víceméně za mrtvý - přesto dodnes stále jeden z oficiálně vyhlášených v Indii

⁵⁵ parafrázováno z KNÁPKOVÁ, E. - str. 124

⁵⁶ Messiaenova vlastní preface

Geneze vzniku díla však byla dlouhá, Messiaenova vize jeho podoby (např. počet vět) se totiž neustále měnila. Jednotlivé části byly napsány ve zcela jiném pořadí, než byla konečná podoba symfonie (konkrétně ve skupinách: 1, 4, 6, 10; 3, 7, 9; 2; 8; 5). Atypický počet konečných deseti částí není tvořen podle obvyklého schématu cyklické formy, přesto v něm její znaky lze nalézt. Např. 1., 5., 6. a 10. část lze chápat jako první větu, scherzo, pomalou větu a finále, 8. část zase jako rozsáhlé sonátové provedení.

Ještě před dokončením skladby si chtěl Messiaen ověřit dosavadní výsledek. Třetí, čtvrtá a pátá část byly uvedeny 14. a 15. února 1948 v Théâtre des Champs-Élysées v Paříži pod názvem *Trois Tâla*. Dirigentem byl André Cluytens, klavírní part hrála Yvonne Loriod, na Martenotovy vlny Ginette Martenot - sestra vynálezce tohoto nástroje Maurice Martenota. V programu se vůbec nezmiňovalo, že se jedná o část většího díla, Messiaen pouze komentoval, že „*tâla je indické označení pro rytmus*“. 28. června téhož roku byly *Trois Tâla* (rovněž s André Cluytensem a oběma sólistkami) uvedeny také ve vídeňském Konzerthausu. 28. listopadu 1948 Messiaen symfonii dokončil, ale ještě 25. února 1949 znovu zazněly *Trois Tâla* v Barceloně.⁵⁷ Messiaen si radostně po zhruba tříleté práci píše do svého diáře: „*Symfonie dokončena a ve všech ohledech dobře.*“⁵⁸

Obecenstvo při bostonské premiéře 2. prosince 1949 však již tolik nadšeno nebylo. Dirigoval mladý Leonard Bernstein, který musel zastoupit churavého Kusevického (který ji však poslouchal z balkónu). Byla to věru výzva, jelikož Kusevickij novému dílu poskytl na tehdejší poměry obrovskou propagaci a auru nového hudebního milníku po *Svěcení jara*. Ačkoliv provedení díla samotného proběhlo (vzhledem k novosti a náročnosti partitury i celé koncepce skladby) nad očekávání dobře, odborní kritici a posluchači se rozdělili možná tak trochu nepřekvapivě na dva zcela protichůdné tábory. Kritik Martin Cooper z The Musical Times píše: *Za celou svoji kariéru si nemohu vzpomenout, že jsem kdy slyšel hudební dílo (dá-li se to tak vůbec nazvat) tak neuvěřitelně nesmyslné a bombastické. Surovost a sentimentální banalita, do očí bijící plagiáty, ďábelský zvuk orchestrace učinily z poslechu Messiaenovy symfonie opravdové mučení. Jestli posluchač zvládne vydržet tohle, vydrží již všechno...*

⁵⁷ z bookletu koncertu České filharmonie - 2016

⁵⁸ HILL, P. SIMEONE, N. ; KNÁPKOVÁ E. - (tamtéž)

Týden po premiéře, 10. prosince, zaznělo dílo v premiérovém obsazení také v newyorské Carnegie Hall a prominentní kritik New York Times Olin Downes, pověstný svou břitkostí, symfonii přirovnal k „hollywoodskému spektaklu“. Ostatní recenzenti projevili dílu větší sympatie.

Evropská premiéra symfonie se konala 25. července 1950 opět s Yvonne Loriod a Ginette Martenot, Orchestre national de la RTF dirigoval Roger Désormière. Následovala provedení v Baden-Badenu, Bruselu, Mnichově a Londýně a roku 1954 konečně i v Paříži - na Messiaenovo přání řídil pařížské provedení německý dirigent Rudolf Albert, který už provedl mnichovskou premiéru a stal se skutečným propagátorem díla.⁵⁹

Většina tehdejší erudované hudební veřejnosti přijala Turangalílu s nevolí. Igor Stravinskij byl zvědav na nového nástupce svého *Svěcení* a přilákán velkou propagací navštívil osobně jednu z premiér - nad symfonií však ve svých typicky povýšených a jízlivých komentářích vyjádřil spíše chladné pohrdání. Dokonce i někteří Messiaenovi žáci se k dílu svého učitele stavěli odmítavě. Např. Pierre Boulez razantně prohlásil, že tuto symfonii nikdy dirigovat nebude:

*„S Messiaenem to mám velmi těžké. Nejdříve ta jeho otravná zbožnost, pak ti jeho ptáci a ještě k tomu varhany! Opravdu nevím, co je horší. Některá jeho díla obdivuji a jsem ochoten je provést, ale Turangalílu... nikdy! Pro mě je tenhle kus jako nějaký Bernini ze sídliště, zkrátka taková hudba z bordelu...“*⁶⁰

Dnes patří *Turangalíla-Symphonie* ke stěžejním dílům hudby 20. století a v repertoáru ji mají přední orchestry a dirigenti. Roku 1990 ještě Messiaen dílo zrevidoval a vyšlo jeho nové přepracované vydání, podle kterého se hrává dodnes.

Dle Messiaenových slov se v symfonii dají vyčlenit jakési čtyři hlavní motivy, jež znázorňují filosofickou ideu celého díla. V partituře jsou označeny čísly, ale později jim dal skladatel i vlastní jména, aby se daly lépe identifikovat. V každé z deseti částí symfonie se navíc ještě vyskytují i méně nápadné drobnější

⁵⁹ z bookletu koncertu České filharmonie - 2016

⁶⁰ McBURNEY, G. *Pierre Boulez: The naughtiest of great artists*, Guardian, 2014

motivky typické pro každou větu zvlášť. Hlavní motivy, které se však prolínají celým dílem jsou:



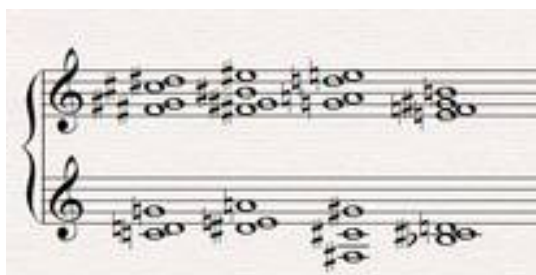
TÉMA SOCH - představeno hned v úvodu trubením tuby a pozounů má charakterizovat hrozbu, děs a hrůzu. Jsou hrány vždy v pomalém tempu *pesante*. Messiaenovou inspirací byly údajně obrovské depresivní sochy pocházející ze starého Mexika.



TÉMA KVĚTIN - je představeno dvěma klarinetami.



TÉMA LÁSKY - asi nejdůležitější téma, které se objevuje v mnoha variantách. Poprvé jde slyšet v 6. větě v táhlých smyčcích, později také jako vyvrcholení ve finále v celém tutti orchestru jako bouřlivá slavnostní augmentace ve fortissimu.



Tento řetězec akordů se objevuje jako hlavní motiv v sólovém klavíru a Messiaen s ním velmi často pracuje jako s kontrapunktickým motivem v orchestru. V rozboru jej uvádím jako **téma čtyř akordů**.



Důležitou součástí díla je i sólový part Martenotových vln - Messiaenův oblíbený nástroj, který velmi rád předepisoval do mnoha svých skladeb - např. jeho dílo *Fête des belles eaux* (Festival krásných vod) je psáno dokonce pro šest těchto nástrojů. Martenotovy vlny jsou monofonním elektronickým hudebním nástrojem. Řada jazyků

přebírá původní francouzský název *ondes Martenot*. Hráč na Martenotovy vlny se označuje *ondista*.

Nástroj vynalezl francouzský hudební pedagog a radioamatér Maurice Martenot (1898-1980), jenž se inspiroval setkáním s vynálezcem thereminu, Lvem Sergejevičem Těrmenem, v roce 1923. Martenot svůj nástroj poprvé veřejně předvedl 20. dubna 1928 v Pařížské opeře. Nástroj o rozsahu sedmi oktáv se ovládá pravou rukou pomocí klaviatury nebo pomocí prstenu, který vytváří glissando a je navlečen na drátu, který běží paralelně s klaviaturou. V raných verzích nástroje byla hra ovládána pouze prstenem, klávesnice byla používána pouze pro vizuální orientaci. Levou rukou může hráč upravovat hlasitost a ovlivňovat barvu tónu pomocí různých filtrů. Hráč je schopen tvořit i zvukové vibrato a to jednak ručním chvěním samotného drátu s prstenem, případně i zavibrováním prstu při zmáčknutí klávesy na klaviatuře.



Klávesy při zmáčknutí nevydávají žádný zvuk - dokud *ondista* levou rukou zároveň nestiskne speciální hlasitostní spínač, který podle citlivosti doteku může způsobit téměř neslyšné *pianissimo* do nejhluchnějšího až bolestivého *fortissima* schopného přehlušit svou frekvencí i celý orchestr. Pod klaviaturou a strunou s prstenem je navíc i pomocný pás s malými „žlábký“, které usnadňují orientaci *ondisty* s možností usadit do nich prst při tvoření vibrata.

Nástroj také posloužil pro tvorbu filmové hudby - zejména v rané hororové produkci pro svůj specifický houkavý zvuk. Dnes už je od něj víceméně upuštěno - zejména kvůli nástupu počítačových efektů a syntetizátorů, které jsou schopny vytvořit podobné zvukové efekty snadněji. Ruční sériová výroba Martenotových vln byla přerušena v roce 1988 a teprve v roce 2001 byl znovu postaven nástroj podle původních specifikací.⁶¹ Mezi nejvýznamnější interprety na tento nástroj patří zejména dvojice francouzských ondistek Valérie Hartmann-Clavierie a Cynthia Millar, dále pak japonský specialista Takashi Harada - tito tři jsou dodnes nejčastěji zváni právě k provádění Turangalíly.

Messiaen v symfonii svěřuje Martenotovým vlnám většinou dlouhé táhlé plochy plné vášně a zpěvné kantilény - jsou to právě vlny, které poprvé představí celé *téma lásky*. Dost často vlny podporují tutti smyčce. Jen opravdu zřídka využije u tohoto nástroje i vertikálního charakteru v rychlejších tempech. Tento úkol má většinu času spíše klavír - ať už jde o zvonové efekty, ptačí popěvky, případně imitaci perkusí. Na rozdíl od klavíru nemají Martenotovy vlny v Turangalíle žádnou sólovou kadenci.

Obsazení orchestru je opravdu monumentální - zejména v obrovské bicí sekci, která vyžaduje 8 - 11 hráčů.

Klavír

Martenotovy vlny

Dřevěné nástroje: 1 pikola, 2 flétny, 2 hoboje, 1 anglický roh, 2 klarinety, 1 basklarinet, 3 fagoty

Žestové nástroje: 4 lesní rohy, 3 trubky, 1 trubka in D, 1 kornet, 3 pozouny, 1 tuba

Bicí nástroje: vibrafon, xylofon, zvonkohra, triangel, templeblocky, woodblocky (čínské „rybí hlavy“), 4 činely, tam tam, tamburína, rumbakoule (maracas), malý bubínek, tambora, velký buben (gran cassa), zvony (tubular bells), celesta

Smyčcové nástroje: 32 houslí, 14 viol, 12 violoncell, 10 kontrabasů⁶²

⁶¹ OUMAROVÁ, Markéta. *Martenotovy vlny a jejich použití v hudbě*. Brno, 2017

⁶² MESSIAEN, O. *Turangalíla-Symphonie - orchestrální partitura (revize 1990)*, Durand, 2007

Všech deset vět symfonie sice není seřazeno symetricky, nicméně dají se rozčlenit do tří skupin podle tématu a charakteru.

První skupinu tvoří věty, které jsou propojeny navzájem tématem „rostoucí lásky“, jak je hudebně symbolizováno postupným rozšiřováním *tématu lásky*. To zaznívá nejprve v úryvcích, ale teprve až v 6. větě - *Jardin du sommeil d'amour* /*Zahrada spících milenců* je představeno kompletně celé. Do této skupiny tedy patří:

2. Chant d'amour I. - Píseň lásky I.

4. Chant d'amour II. - Píseň lásky II.

6. Jardin du sommeil d'amour - Zahrada spících milenců

8. Développement d'amour - Rozvoj lásky

Druhá pomyslná skupina je tvořena:

3. Turangalîla I.

7. Turangalîla II.

9. Turangalîla III.

Tyto tři věty spojuje název celé symfonie a jsou v ní ukryty kontrastní motivy smrti a stále ubíhajícího času, který je chápán jako nevyhnutelný a varující odpočet před koncem. Trojice *Turangalîl* vyznívá v celém díle po výrazové stránce velmi hrozivě a děsivě - jako smrt sama - důsledek zakázané lásky, která může špatně skončit.

Třetí skupinu pak tvoří:

5. Joie du sang des étoiles - Radost z krve hvězd

10. Final - Finále

Obě části jsou propojeny navzájem - mají charakter radostného scherza. Slouží jako vyvrcholení jedné a druhé poloviny symfonie. Finále je navíc úzce propojeno i s první skupinou, jelikož opět na konci cituje *téma lásky*, díky kterému je celá symfonie dovedena do extatického konce - a to (stejně jako 2., 6. a 8. věta) v dominující tónině Fis dur (Messiaenovy oblíbené tóniny nejvyšší radosti).

Úvodní věta **1. Introduction - Introdukce** - slouží pouze jako úvod a stojí sama o sobě.

1. INTRODUCTION - INTRODUKCE

Úvodní věta symfonie se dá rozdělit na dvě části A, B, které dohromady spojuje klavírní kadence. Zatímco část **A** představuje posluchačům některé z hlavních motivů celého díla, část **B** je nesmírně komplexní juxtapozice rytmických sekvencí, které se opakují v neutuchajícím sledu jako perpetuum mobile.

A	klavírní kadence	B	kóda
představení tématu soch a tématu květin			repríza tématu soch

Messiaen nazývá Turangalílu „písní lásky a hymnou radosti“, ale samotný úvod tomu moc nenapovídá. Hrozivě řezající smyčce v úvodu nás po krátkém přivítání přivedou až k přímé citaci hlavního *tématu soch*, které citují hluboké žestě. Jsou doprovázeny vřískotem smyčců v nejvyšších registrech a vysokým tremollem v klavíru, které připomíná chrastění kostí.

PIANO SOLO

Lourd, presque lent (♩ = 50)

(*)

Cordes, Onde ^{8va} gliss. Cuires

ff staccato

ff

16.

(*) : Aux trombones et tuba *ff* : 1^{er} thème cyclique.

Po chvíli je představen i další z hlavních motivů - *téma květin* - hráno něžně dvěma klarinetami.

Téma přirovnává Messiaen ke „květině, která postupně rozkvétá“. Jako kontrastní motiv k tématu soch hraje v symfonii mnohem menší úlohu - ačkoliv nejčastěji uslyšíme květinové téma v 8. větě - Rozvoj lásky. První dva takty hrají většinou dva klarinety, třetí takt flétna a fagot.

Následuje vcelku krátká virtuózní kadence klavíristy. Ta se skládá z rychlých běhů obou rukou - figury zároveň po bílých i černých klávesách.

Vif (♩ = 100)

p *cresc.* *cresc. molto* *ff*

8va

Red.

Najdeme zde i velmi oblíbenou Messiaenovu klavírní techniku - rychlá, jakoby „harfová“ arpeggia proti sobě.

Presque lent (♩ = 100)

ff

(arraché)

Red.

Sestupný běh a kráčejší chromatika v levé ruce nás již přivádějí do další části **B**.

Un peu vif (♩ = 80)

Bien modéré *ff* rall. molto

8va

Red. Red. Red. Red. Red.

Pierre Boulez kdysi prohlásil v jednom z rozhovorů, že „francouzští skladatelé neumí pracovat s tématy a motivy tolik jako skladatelé němečtí, a proto je jen jednoduše opakuji pořád dokola“. Ačkoliv je to jen další z jeho cynických komentářů, Messiaen tuto myšlenku přivedl do extrému právě v Introdouci v části B. To, co se zde děje je vlastně série rytmických motivů, které Messiaen spustí a nechá běžet. Někteří teoretikové se zde přou o to, zdali právě na tomto místě skladatel necituje některé z indických rytmů. V mnoha analýzách najdete srovnání s orientálními rytmy *Laksmica* (který citují údajně dřeva) a *Ragavardhana* (ten byl nalezen ve smyčcích), nicméně Messiaen tato tvrzení

nikdy nepotvrdil ani nevyvrátil. Jisté je, že si zde hraje s nonretrogradibilními rytmy v bicí sekci - zejména malý bubínek, jehož part má opravdu zrcadlovou kopii i při čtení pozpátku. Podobně jako Claude Debussy, Messiaen miloval zvuk indonéských gamelanových souborů (menší orchestry s kovovými bicími - „gamel“ znamená „kladivo“). Zatímco však Debussy používal jejich harmonie spíše zřídka, Messiaen jde ještě dál a přímo napodobuje kovový tónbr těchto malých orchestrů - a to v klavíru, celestě, vibrafonu a zvonkohře. Klavíristova levá ruka pak společně s fagoty, violoncelly a kontrabasy udržuje stálý osminový rytmus, zatímco Martenotovy vlny přidávají tiché, avšak zlověstné dunění v nejspodnější poloze.



Klavírní part má ve vrchním a spodním hlasu stále neměnnou strukturu, zatímco levá ruka udržuje rytmický puls (vrchní osnova je v houslovém klíči a spodní v basovém). Tento neustále se opakující motiv se skládá z pěti osminových dob a napodobuje společně s bicími indonéské gamelanové soubory.

Celá sekvence je občas přerušena sestupnými akordy v žestích, na které okamžitě odpovídá klavír v imitaci.



Repetitivní trojzvuky v žestích a klavíru jsou sestaveny ve III. modu omezených transpozic a objeví se celkem šestnáctkrát.

Celkový dojem je jako dlouhý neutuchající, rytmicky intenzivní tanec - charakterem možná až připomínající finální *Danse sacrale* ze Svěcení jara. Jako začátek rituálního magického zaříkadla - příprava na hru života a smrti, která se

chystá. Celá část **B** je náhle přerušena do nečekaného ticha a jako repríza se ozývá opět *téma soch*, tentokrát ještě podpořeno disonantními kombinacemi, které jsme slyšeli už v rychlejší variantě v části **A**. Martenotovy vlny zakončují celou Introdukci velkým glissandem odshora až dolů, podpořeny klavírem. Zazní čtyři stále zesilující údery činelů a velká rána gran cassy.

2. CHANT D'AMOUR I. - PÍSEŇ LÁSKY I.

První píseň lásky, která následuje, začíná rovněž v úvodu drásavým charakterem plným napětí směřující do gradace. Forma je v podstatě rondová (vzhledem k tomu, že se jedná o píseň, použijí spíše termín „refrén“) s několika kuplety. Samotný refrén se skládá nejprve z živé části, vždy s úsečnou odpovědí v klavíru:

4 **Passionné, un peu vif** (♩ = 176)

... následně z kontrastní pomalé části v podání smyčců a Martenotových vln. Jedná se o první malé zárodky *tématu lásky* ve variaci:

Tento refrén se v průběhu písně několikrát zopakuje. Charakter se mění neustále z živého na klidný. Tyto přechody často uvádí klavír dublovaný celestou - *tématem čtyř akordů*:

Téma čtyř akordů lze vidět v pravé ruce ve vysoké poloze.

První z vložených kupletů *Modéré* - opět uveden klavírem, přináší do písně hrozivější charakter pochodového rázu, drobnými sestupnými „miniglissandy“ doprovází vtipně i Martenotovy vlny:

Po repetici refrénu se objeví další „ukolébavkový“ kuplet - *Modéré berceur*. Pizzicata smyčců a fagoty však jakoby stále drží jasnou pochodovou pulsaci. Hrozivost i zdánlivé nebezpečí rozhodně nezmizelo. Messiaen jakoby kráčí po schodech nahoru a pomocí stále stoupající figury v trumpetách, buduje gradaci.

Podruhé zaznívá ukolébavka ještě neklidněji, tentokrát doprovázena klavírem. Stále naléhavější trumpety se však snaží vychýlit tóninu nahoru a celá gradace se úsečně vrací zpět do opětovné citace refrénu...

... která je však náhle zkrácena a poslední nejrychlejší kuplet vstupuje do písně okamžitě bez úvodu a rozehrává frenetickou vertikální akci ve smyčcích a klavíru, zatímco žestě úsečnými řezy drží puls.

Zatímco klavír a smyčce postupují přísně chromaticky, v žestích Messiaen používá další svoji velmi oblíbenou kompoziční hříčku tzv. *agrandissement asymétrique* (asymetrické rozšíření). Tuto metodu používá velmi často ve svých dílech k navození pocitu schodovité postupující gradace. V praxi se jedná o transponování pouze několika vybraných tónů z daného motivu o tón výše či níže (např. pouze první a poslední tón), zatímco ty ostatní zůstávají nezměněny. Takto „upraveny“ jsou krátké motivy naskládány za sebou a vytvářejí dojem neustálého stoupajícího napětí kvůli rozšiřujícím se intervalům mezi vybranými tóny.

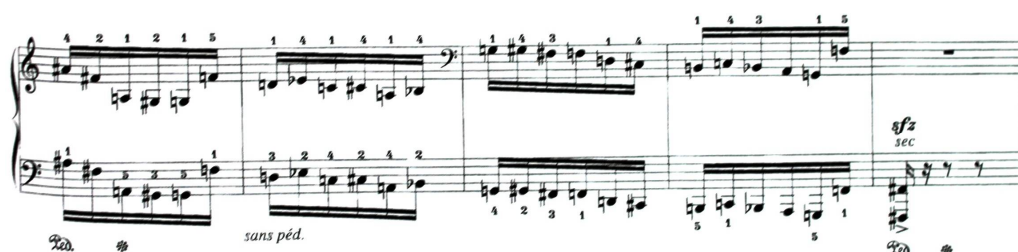


Ukázka Messiaenovy techniky „asymetrického rozšíření“. Na začátku je dán motivek. Zeleně ohraničené noty jsou každý takt posouvány o půltón nahoru, zatímco červené klesají každý takt o půltón dolů. Třetí nota zůstává nezměněna.

V Turangalíle se s tímto postupem setkáme ještě několikrát. Do kupletu se náhle přimíchá i klavírní odpověď, kterou známe z refrénu:

Stále vertikální puls nepřestává polevovat a Martenotovy vlny si vychutnají poprvé i skoky na klaviatuře ve staccatu v nepravidelném přerušovaném rytmu v pauzách vždy doplňovaném klavírem. Messiaen si s těmito postupy pohrává v inverzích a celá vyvolaná gradace se postupně zpomaluje až se zastaví docela.

Fragment z *tématu lásky* zazní naposledy ve fortissimu ve vítězné augmentaci a svůj „comeback“ si naposledy odbude i dobře známý refrén - opět variačně obměněn. Klavírista společně se smyčci pak celou větu zakončí dlouhým hbitým během přes celou klaviaturu unisono v obou rukou. Závěr je pak ještě podpořen vířením velkého bubnu a konečným hlubokým secco *Fis*.



Forma celé věty tedy vypadá takto:

úvod	R1	R2	k1	R1	R2	k2 - k2'	R1	k3	R1'	kóda
(ukolébavka s variací)										

R1, R2 = refrén a jeho variace

k1, k2, k3 = kuplety

3. TURANGALÎLA I.

První ze série *Turangalîl* začíná klidným, přesto tajuplným a mírně děsivým tématem **A**, kdy si mezi sebou něžně odpovídají klarinet a Martenotovy vlny. Messiaen vynalézavě píše oba nástroje ve stejné poloze, tudíž si oba sólisté až neslyšně předávají stejný tón a navazují na sebe, doprovázeni pouze tichými zvony a občasným xylofonem:

Presque lent, rêveur (♩ = 76)

Clar. p

Onde p

Clar. p

1

Onde p

Clar. p

Onde p

Clar. p

(Non mesuré) Rall. molto

dim. ppp

Tichá kantiléna charakterem trochu připomíná *téma květin*, přesto se po stáhnutí do neslyšného pianissima vynoří náhle kontrastní téma **B** - hrozivě silné kroky v kontrabasech, fagotech a hlavně pozounech. V klavíru, celestě a ostatních bicích se objeví doprovod v podobě neustále se opakující zvonivé figury, která opět vychází z Messiaenovy fascinace indonéským gamelanem:

2

Bien modéré (♩ = 100)

8va

ff non legato

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

(thème aux cuivres et contrebasses)

Je to jakoby první bití obrovských hodin, které odpočítávají čas do nevyhnutelné smrti. Martenotovy vlny ještě navíc v pozadí barví celou sekvenci glissandy.

Ukázka Messiaenovy techniky „rytmických charakterů“. Rytmičtý motiv rumbakoulí je při každém opakování krácen o jednu šestnáctinu (diminuce). Naopak velký buben je o šestnáctku postupně rozšiřován (augmentace). Rytmičtý vzorec woodblocku zůstává konstantní.

Všechna dosud představená témata se jakoby slíjí v jednu zvukovou masu v dalším fortissimu, téma **A** ve smyčcích a v Martenotových vlnách i **B** v pozounech v podobě rázných kroků. Tento gradační pochod je ve svém nejintenzivnějším momentu rázně přerušen a z ticha se naposledy vynoří jen kratičtý fragment tématu **C** v hoboji, mihne se i záblesk tématu **A** v klarinetu a Martenotových vlnách jako důkaz tematického sjednocení. Forma věty je čistě epizodická:

A	B	A'	C	provedení všech témat	kóda
				(personnages rythmiques)	téma C, A

4. CHANT D'AMOUR II. - PÍSEŇ LÁSKY II.

Messiaen popisuje druhou píseň lásky jako „*scherzo a dvě tria*“. Přesto se dá tato věta pomyslně rozdělit až na devět částí:

1. scherzo
2. mostní sekvence
3. první trio
4. druhé trio
5. sjednocení prvního i druhého tria se scherzem
6. mostní sekvence (repetice)
7. kánonické fugato (obě tria + scherzo + téma soch)
8. klavírní kadence
9. kóda

Scherzo této věty se samozřejmě liší od klasické podoby této formy, jelikož obě tria na sebe přímo navazují a nakonec zaznívají i najednou v jeden moment. První trio na sebe bere opět podobu refrénu s kuplety, zatímco druhé trio je dlouhou kantilénou bez přerušení. Samotný scherzový úvod vtipně zahájí pikola s fagotem. Ač to samozřejmě není zcela doslovně, je zřejmé, že tento motiv Messiaen vytvořil jako variaci na *téma květin* i *téma soch*. Přidá se ještě i woodblock se svým vlastním rytmickým motivem:

Bien modéré (♩ = 120)

The image shows a musical score for Piccolo and Flute in B-flat. The tempo is marked 'Bien modéré' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The music is in 3/4 time and starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score consists of three staves. The first staff is the main melodic line. The second staff shows a woodblock accompaniment with a rhythmic pattern marked with an asterisk (*). The third staff continues the melodic line with dynamics ranging from crescendo (cresc.) to sfz, dim., and mf. The woodblock part is described as playing a rhythmic theme starting at the fifth measure.

(*) Le wood block (*f*) joue ce thème rythmique :
Il entre à la cinquième mesure.

K motivu scherza se připojí klavír, který má doprovodnou funkci. I tak se jedná o poměrně virtuózní, technicky ne úplně pohodlné pasáže (křížení obou rukou ve

stejně oktávě) Některé prvky jsou zcela spontánní, jiné jsou vytvořeny Messiaenem jako rozložená varianta *tématu čtyř akordů*:

1

PIANO SOLO (**)
dr. dessus

p fondu

mf souple

acc. acc. acc.

(**) Au Piano : variante du 4^e thème cyclique.

Rozklady v prvním taktu jsou rozloženou variantou „tématu čtyř akordů“.

Vše nabíhá do živějšího tempa a jako lusknutím prstu náhle začíná mostní sekvence. Klavír má zde již dominantní roli - de facto první ryze efektní místo společně s většinou orchestru. Horizontální hudba se rázem změní na pravidelnou vertikální pulsaci.

Modéré, un peu vif (♩ = 72)

2

f

sff sec

p

Gradace vrcholí překotným rubatem do prvního tria. To uvádí smyčce a flétny společně s Martenotovými vlnami ve vášnivém forte fortissimu. Jedná se opět o trochu více rozšířené *téma lásky*. To je několikrát přerušeno intimnější mezihrá v hoboji.

Très modéré, avec amour (♩ = 88)
(passionné, généreux)

Onde, cordes, Fl.

Rall. molto

ff dr. 3

Red. Red. *

5

fff

Hrb

p tendre

Druhé trio je přidáno prakticky hned. Divizí prvních a druhých houslí rozehrává skladatel vzdychavou kantilénu, zatímco klavír švitoří pouze v dlouhém trylku nad ní:

Piano

Violin I.

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

131

Mostní sekvence se spustí znovu v repetici, některé klavírní běhy jsou nyní převráceny opačným směrem do inverze. Gradace však jakoby překvapivě nevyústí v další trio, ale vrací se úplně zpět na začátek ke scherzu. Následuje velmi komplexní a zároveň fascinující pasáž, kdy na sebe Messiaen nahustí postupně veškerá témata a motivy objevující se v této větě do jednoho dlouhého tahu. Je to jako kánon a fugato zároveň - ve stejnou chvíli slyšíme motiv scherza, obě tria, klavírista navíc stále opakuje jako v nekonečném kruhu virtuózní pasáže z mostní sekvence. Do této zvukové masy pak ještě hluboké žestě zacitují zpovzdálí *téma soch*. Až náhlá pauza rázně celou tuto šílenou zvukomalbu ukončí a klavír má před sebou další sólovou kadenci:

Poco rall. ----- Modéré ad lib. (♩ = 76)

Un peu plus vif (♩ = 92) Pressez

Klavír má zde opět spíše perkusivní charakter v podobě zvonových efektů a rychlých běhů. Přesto má celá kadence funkci spíše zklidňující, než aby celou větu dovedla do bouřlivého vrcholu.

Kóda se podvědomě navrácí až na úplný začátek celé symfonie. Nejprve zazní z ticha *téma květin* a poté *téma soch* v úplně stejné podobě jako v Introdukci. Přesto celá věta končí v poklidu, kdy nás *téma lásky* možná trochu překvapivě dovede až do tonální A dur, kde si klavír v dlouhém romantickém rozkladu odpovídá s vibrafonem.

Musical score for piano and vibraphone. The score is in two systems. The first system shows a piano accompaniment with a "Solo" section for the vibraphone. The second system includes a "Rall." (Ritardando) section and a "dim." (diminuendo) section. A note marked with "(**)" is indicated to be played on the vibraphone.

(**) : Faire attendre cette noire, jouée avec le vibraphone.

5. JOIE DU SANG DES ÉTOILES - RADOST Z KRVE HVĚZD

„Spojení opravdových milenců láskou je jako přeměna, přeměna v kosmickém měřítku“, říká Messiaen o této větě. Jedná se o opravdovou přílivovou vlnu orchestrálních barev v nejširším měřítku celého orchestru. Věta defacto slouží jako vrchol první poloviny symfonie - podobně třeba jako ve Svěcení jara. Již nezvyklý třišestnáctinový rytmus naznačuje svižné tempo. Hlavní tóninou je Des dur, ačkoliv z ní Messiaen několikrát modulačně vybočí. Stále se však jedná o nejtonálnější ze všech vět symfonie - hlavní téma je jasně zřetelné a i když se později začnou jednotlivé vrstvy motivů skládat na sebe, pořád má posluchač jakýsi podvědomý pocit ukotvenosti v tónině. Ta navíc ještě více vynikne i díky sonátové formě, ve které je tato věta napsána - hlavní téma v Des dur se tedy znovu vrátí v repríze a zopakuje se doslovně celé.

Technicky obtížný klavírní part z drtivé většiny tvoří skákavé dvojhmaty unisono v obou rukou využívající celého rozsahu klaviatury. Někdy tvoří část melodie, mnohdy však spíše vyplňují barevnou škálu orchestrálního zvuku a mají spíše doprovodnou úlohu. V některých případech vytvářejí tyto dvojhmaty akordické kombinace některého z Messiaenových modů. Nutno však dodat, že zrovna v této části je jich použito spíše poskrovnu a ryze spontánní hudební materiál notně převažuje.

Vif, passionné, avec joie (♩ = 138)

(*) : Variante du premier thème cyclique (dans tout l'orchestre).

Expozici zahajují trubky citací hlavního radostného tématu věty v Des dur. Jedná se o rychlou variaci na *téma soch*, ačkoliv ne doslovnou. Téma je tvořeno vždy otázkou trubek a odpovědí Martenotových vln. Sólový klavír pak druhou část hlavní linky podpoří melodickými akordy a celotónovou stupnicí (I. modus) zakončenou trylkem (většina klavíristů jej však hrává jako zvučnější tremollo).

Celý tento hlavní proud tvořící jádro celé věty se zopakuje doslovně ještě několikrát.

Nastupuje pomyslný motiv **b** - ten je zcela spontánně vytvořen pomocí půltónových kombinací a jejich inverzí do septim. Opět otázka smyčců společně s žesti, odpověď v klavíru.

Čtyřmi takty dvojhmatů v klavíru (tvořící navzájem akordy za použití VI. modu ve čtvrté transpozici) najíždí celý orchestr do jakési první variace hlavního tématu **a'**. To cituje celý orchestr i s Martenotovými vlnami podobně jako na začátku. Přesně metronomicky pak do rytmu zapadají klavírní šestnáctinové dvojhmaty (tercie a kvarty), které celý kolos ještě více barví. Celotónová stupnice s trylkem na konci je pak naprosto shodná s úvodem. Kratičký motiv **c** je spíše jen jakoby výkřikem, podpořeném na první době velkým bubnem s odpovědí klavíru. Totéž se zopakuje ještě jednou - klavír však tentokrát odpoví v inverzi.

Motiv **d**, který uslyšíme také pouze jednou, plní úlohu modulační. Klavír doprovází chromatickými durovými kvartsextakordy směrem dolů. Na ně okamžitě naváží smyčce a klavír se připojí již povědomými akordy v VI. modu, aby nás opět dovedl do Des dur. Navazuje „kukaččí motiv“ - **e**, kde zcela jasně zazní v klavíru roztomilý štěbet tohoto ptáčka - podpoří jej Martenotovy vlny. Smyčce mají nyní poměrně nelehký rytmický úkol vlézt se metronomicky přesně do dvou šestnáctinových pauz se stejným motivem kukačky, které s klavírem musejí zaznít pětkrát po sobě. Totéž se ještě jednou hned zopakuje.

Smyčce a dřeva pak již naváží na krátkou kódu celé této expozice, které tvoří náhodné skoky v klavíru (Messiaen využívá hlavně tritonových postupů, ale řád těchto virtuózních klavírních sekvencí je zcela nejasný) ústící triumfálně do hlavní Des dur v celém orchestru ve fortissimu s fermatou. Tím je expozice **A** zakončena.

A - expozice						
a	a	b	a'	c	d(b,a)	e kóda

Začíná provedení v A dur, kde Messiaen využije celého spektra práce s vrstvami, transpozicemi, inverzemi i zcela náhodných nečekaných modulací a postupů. Při širším celkovém pohledu se ale dá zjistit, že při vši komplikovanosti na poslech, je celé provedení vlastně rozděleno na dvě zcela zrcadlově obrácené dimenze. Řez mezi těmito dvěma polovinami je sice v toku zvuků na první poslech nemožné postřehnout, ale při bližším zaposlouchání a náhledu do partitury (kde je vše docela jasně Messiaenem vysvětleno) začne celé provedení dávat mnohem jasnější obrysy.

Klavír tentokrát začíná na lehkou dobu opět šestnáctinovými dvojhmaty - cituje opět *téma soch* - toto se opakuje několikrát stále dokola, skladatel vždy jen chromaticky přetransponuje zbytek motivku, jakoby klavírista stále stoupal po schodech vzhůru. Do toho mají trombóny a lesní rohy *téma soch* rozkouskováno v augmentaci po celé ploše vždy v rozmezí pouhých několika taktů následovaných pauzami. Dechy tedy musejí velmi přesně počítat, zatímco si klavír a smyčce hrají svůj part téhož tématu v rychlejší variantě. Messiaen sám v partituře detailně popisuje, že zde opět pracuje s *personnages rythmiques* - poprvé téma stoupá, podruhé klesá a potřetí zůstává rytmicky nehybným. Jedná se tedy i o pomůcku dechům a dirigentovi, jak se ve velmi hustém a komplikovaném zápisu lépe orientovat. Celkový posluchačský dojem totiž

působí spíše jako obrovský příliv zvuků a barev (využití zvonkohry a celesty doopravdy působí jako padající hvězdy z nebe), kde občas zkušený posluchač může postřehnout nějaký záblesk známého motivu.

14 Vif, de plus en plus passionné et joyeux (♩ = 138)

(*)De 14 à 21 : aux cors et trombones, développement du 1^{er} thème cyclique, traité en personnages rythmiques. A croît. B décroît. C reste immobile.
Aux bois et cordes d'une part, au piano d'autre part : 1^{er} thème cyclique traité en personnages mélodiques.

Tuto zvukově nesmírně bohatou, ačkoliv na poslech záměrně chaotickou sekvenci **f** doplňují do toho všeho ještě Martenotovy vlny, které mohutnými zvučnými glissandy přes celou vibrační strunu s prstenem dodávají celé této paletě zvuků kosmický nádech. Klavíristu v tomto momentě nesmí rozhodit rytmická rozkolísanost a nemožnost spolehnout se na první dobu, ačkoliv takt se vůbec nemění. Dvojhmaty opět tvoří zejména tercie s kvartami tentokrát i v hlubší poloze.

Následuje nádherné místo - další variace hlavního tématu věty **a''** ve Fis dur, které si postupně zacituje celý orchestr. Je fascinující slyšet, jak brilantně toto téma ponenáhlu vyleze ven z celého zvukového chaosu předchozích taktů - zejména díky podpoře Martenotových vln. Magické atmosféře dopomáhá zejména celesta, xylofony, vibrafony a zvonkohra, které se dublují navzájem společně s klavírem. Ten doprovází skákavými dvojhmaty zároveň v nejhlubší a nejvyšší poloze. Ruce jsou tedy velmi daleko od sebe a není vůbec lehké dostat tyto kombinace dvojhmatů do prstů, jelikož se bohužel nejedná o stále se opakující periodu. Messiaen si zde opět hraje s výškou tónů (*agrandissement asymétrique*). *Téma soch* je rozkouskováno na dvojice, které Messiaen pravidelným způsobem transponuje. Níže uvádím podrobný detail:

Červeně jsou podtrženy dvojice, které Messiaen transponuje o půltón níže.
Zeleně jsou podtrženy dvojice, které jsou transponovány o půltón výše.
Zbytek dvojhmatů zůstává nezměněn.

Důležitá spojka **s** tvoří již onen zmiňovaný pomyslný řez, kdy vstoupíme do zrcadlového prostoru - druhé poloviny celého provedení. Vrací se znovu zvuková vřava **f** - stejné písmeno jsem použil zcela záměrně, ačkoliv se z poslechu zdá, že jde o zcela nový úsek. Není tomu tak úplně. Celá partitura všech nástrojů je totiž převrácena naruby. Naprosto zřetelně to jde vidět na obrázku níže:

zrcadlová osa

Tady mi dovozte poznámku. Nápad „převrátit celou partituru zrcadlově naruby“ nepochází poprvé od Messiaena, ačkoliv tuto metodu používá často a skvěle sedí do jeho hravého stylu psaní. Mnohem slavnějším příkladem tohoto postupu je např. *Komorní koncert pro housle, klavír a 13 dechových nástrojů* od Albana Berga. V pomalé druhé větě zde skladatel převrátí rovněž celý ansámbl zrcadlově naruby. Berg dokonce instruoval svého vydavatele, aby vazba stránek not v tomto místě znázorňovala zrcadlovou osu.

Znovu slyšíme variaci na hlavní radostné téma - **a''** - pochopitelně v transpozici. Další spojka nás již zavede do reprízy - akordy v dobře známém VI. modu přivedou celou gradaci zpět do hlavní tóniny Des dur a začíná repríza.

dřeva a žestě smýčce a Martenotovy vlny

Opětovný návrat hlavního tématu v E dur.

Paradigma celého provedení **B** tedy vypadá zhruba takto:

B - provedení

f **a''**(Fis dur) **s** **f** (zrcadlově) **a''**(E dur) **c** **s**(b,e)

Hlavní téma v první variaci **a'** se dvakrát zcela shodně zopakuje. Jen podruhé je výběh celotónové stupnice nahoru v klavíru přesměrován výhybkou do kukaččího motivu **e**, který zaznívá již naposledy. Krátkou modulační spojkou vše nevyhnutelně směřuje do závěru a do nejvirtuóznější a nejefektnější kadence klavíru (byť krátké) ve skokových dvojhmatech přes celou klaviaturu - parafráze *tématu soch*. Zlověstně jej podporuje velký buben tichým virblem v pozadí. Jakoby Messiaen vložil veškerou energii orchestru pouze do jediného sólového nástroje:

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is in 2/4 time, the second in 2/4, and the third in 4/4. The score includes various dynamics like 'cresc.', 'molto', 'Rall.', 'Rall. molto', 'dr. ffff', and 'Lent, lourd (♩ = 60)'. It also features performance instructions such as '1er thème cyclique au tutti' and 'long'.

Mohutným crescendem pak již celý tutti orchestr recituje naprosto přesně celé *téma soch* v dlouhých *pesante* akordech v největší možné dynamice. Poslední akord hlavní tóniny Des dur s přidanou sextou pak celou větu velkolepě uzavírá.

Paradigma celé reprízy **C** tedy vypadá zhruba takto:

C - repríza

a' **a'** **e** **s** **kóda** (kadence klavíru, závěr)

6. JARDIN DU SOMMEIL D'AMOUR - ZAHRADA SPÍCÍCH MILENCŮ

Šestá věta symfonie tvoří nádherný kontrast k výbušně frenetickému tanci z předchozí části. Messiaenův popis má rovněž příchuť surrealismu: „*Dva milenci upadnou do spánku. Vyzařuje z nich snová krajina - zahrada, která je obklopuje se jmenuje Tristan. Zahrada, která je rovněž obklopuje, se jmenuje Isolda. Tato zahrada je plná světla i stínu, květů i nových květin a spousta pestrých barevných ptáků, kteří jim zpívají - všichni hvězdní ptáci. A jak čas dále plyne, jakoby zapomenutí milenci se nacházejí mimo tento čas - nebudíme je z jejich spánku...*“

Jedná se o nejdelší část symfonie - na ploše cca. 12 minut rozehrává Messiaen mystickou meditaci, ve které není ani náznak dramatu, či eruptické vášně. Romantická linka *tématu lásky*, které poprvé slyšíme v celé délce, se vine jako had celou větou:



Téma přednáší Martenotovy vlny se smyčci v tiché dynamice *p* a ačkoliv zde jsou i výkyvy do forte, plyne celá věta v poklidném charakteru až do konce. Je to možná až záměrně líná a neúnosně repetitivní fantazie, jelikož je celá věta postavena jen na jediném opakujícím se tématu. Messiaen jakoby chtěl posluchače ukolébat do spánku, o kterém vypráví v předmluvě. Jediným melodickým doprovodem je klavír, flétna a klarinet, které představují rostoucí přírodu kolem spící dvojice. Klavír se omezuje pouze na roztomilé citace ptáků - podle Messiaena je to konkrétně slavík, kos a pěnice. Tyto ptačí popěvky jsou hrány jakoby nezávisle na rytmu celého tématu, přesto jsou v zápisu opět detailně vypsány:

The image shows two systems of musical notation for flute and clarinet. The top system features the flute part with dynamics *f* and *piu f*. The bottom system features the clarinet part with dynamics *f* and *piu f*. Both parts include detailed fingerings and slurs. A tempo instruction "Ralentir peu à peu" is placed above the clarinet staff. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#).

Flétna s klarinetem mají dvojici táhlých motivů. Zajímavé je, že poprvé hrají přesně v pulsaci s *tématem lásky*, ale postupem času se jakoby rytmicky zcela oddělí a hrají naprosto nezávisle. Messiaen zde sám popisuje, že: „...vedlejší motivy v klarinetu a flétně připomínají svým tvarem květinové a sošné téma. Nejprve vyrostou z hlavního tématu a hrají společně s ním, ale postupně se od něj rytmicky vzdalují až skončí jako vlastní kadence...“

The image contains two musical examples. The first is labeled "Flétna:" and shows a melodic line in treble clef with brackets underneath labeled "tvar tématu květin". The second example is labeled "tritony" and "tercie" and shows a rhythmic pattern in treble clef with brackets underneath labeled "tritony a tercie dávají tvar tématu soch".

Celou kantilénu podbarvují ještě zvonkohra s celestou v pozadí - jedná se spíše však o krátké zvonkové efekty, případně drobné trylky. Zcela záměrně zde neuvádím formální plán, který je, vzhledem k povaze věty, zcela zbytečný. Posлуhač zde udělá nejlépe, když jen zavře oči a nechá se unášet na vlnách Messiaenova snového světa. Celkový dojem je opravdu spíše jako mystický opar, kde má celek hlavní slovo, než jednotlivý detail (ač je předem pečlivě promyšlen). Aura věty je i díky extrémně pomalému tempu zcela nehybná, jen

těsně před závěrem dojde ke krátkému dynamickému vzednutí, které však téměř hned poleví a celá část končí dokonce ve čtyřech *pppp* do ztracena s roztomilým trojzvukem ve vibrafonu s celestou.

The image shows a musical score for piano and vibraphone/celeste. The piano part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It begins with a *dim.* (diminuendo) marking and ends with a *pppp* (pianissimo) marking. The vibraphone/celeste part is written in bass clef and includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *p* (piano). It features several measures with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs). A *très long* (very long) marking is placed above the final notes. A French instruction in parentheses reads: "(laisser les mains sur le clavier jusqu'à l'extinction des cordes)" (keep hands on the keyboard until the strings are extinguished). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Následuje hrozivá pasáž chromaticky klesající stupnice v Martenotových vlnách, zatímco pozouny a tuba hrají stoupající stupnici ve spodních polohách. Messiaen zde říká, že byl na tomto místě přímo inspirován slavnou povídkou Edgara Allena Poea *Jáma a kyvadlo*. Stupnice v protipohybu tak mají znázorňovat pomalu se zužující zdi cely, ve kterých je držena nebohá oběť, kterou má navíc brzy rozčtvrtit obří kyvadlo s nabroušeným ostřím. Do toho hraje celý orchestr krátké šestnáctinové tóny jako výstřely do tmy. Jedná se o způsob tzv. *Klangfarbenmelodie*, jejíž autorem je Arnold Schönberg. Princip spočívá v tvoření melodie tak, že každý tón se liší nejen výškou, ale i úplně jiným témbrem:

Piano

Oudé Solo

(Haban-métallisé gumbé - M B 2 1)

1 Bien modéré (♩ = 100)

piss.

piss.

Následuje sólová kadence perkusí. Šest hráčů je na tomto místě rozděleno na tři páry - woodblock s velkým bubnem, triangel s rumbakoulemi a nakonec dva druhy činelů. Každá skupina hraje svůj vlastní rytmus, každý hráč v páru jej má však navíc zapsán obráceně. Další část je sólová vsuvka prvního violoncellisty - doprovázena ptačími zpěvy v klavíru a dřevěných nástrojích:

Modéré, un peu vif (♩ = 60)

3 SOLO

f

dr. dr.

m.g. dessus g.

Red. Red. Red. Red. g. g.

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

simile

f

Red.

Následuje opět Klangfarbenmelodie a pomalu se uzavírající stěny z *Jámy a kyvadla*. Sekvence je však rovněž zcela obrácena naruby - Martenotovy vlny nyní chromaticky stoupají, zatímco žestě klesají ve stupnici dolů. Přichází vrchol celé věty a jedna z nejkompexnějších rytmických pasáží celé symfonie. Messiaen na sebe opět vrší různé rytmy v různých nástrojových skupinách a výsledkem je děsivě chaotický, šílený atonální tanec symbolizující zlověstné kývání vražedného kyvadla.



Klavírní part hraje kanonický rytmus v akordech...



...zatímco flétna má virtuózní motiv, který uslyšíme i v deváté větě - *Turangalíla III*.

Tento hrůzný klimax je okamžitě přerušen reprízou sólového klavíru z úvodu. Ptačí zpěvy jsou však tentokrát mírně zkráceny. Ozývá se série zcela spontánních výkřiků orchestru - slyšíme i citaci *tématu soch*. Rychlá klesající skupina clusterů v klavíru společně s mohutným crescendem vygraduje celou tuto epizodu do poslední části věty:

Závěrečná Klangfarbenmelodie je opět Messiaenovou hříčkou. Začne úplně stejně, jako když se tento motiv objevil ve větě poprvé, nicméně v půli cesty udělá zlatý řez a znovu převrátí celou partituru naruby. Celé toto atonální

šílenství končí „bleskem a hromem“ - hbité clustery v nejvyšší oktávě klavíru zakončí rána gran cassy.

zrcadlová osa

12 Bien modéré (♩ = 100)

Un peu plus lent (♩ = 84)

(m.g. dessus)

8. DÉVELOPPEMENT D'AMOUR - ROZVOJ LÁSKY

Osmá věta je jakýmsi shrnutím *tématu lásky* a vrcholem „milostné filosofie“ celé symfonie. Obsahuje pravděpodobně největší a nejdelší (ač ještě předčasný) hudební vrchol celého díla. Avšak podobně jako předchozí sedmá věta, je osmá opět epizodická a velmi ostře fragmentovaná. Messiaen opravdu nemá problém přejít během vteřiny do úplně odlišného, zcela protikladného charakteru.

1. **Introdukce**
2. **První klimax**
3. **Druhý klimax**
4. **Třetí (největší) klimax**
5. **Repríza ve variaci a kóda**

Introdukce se otevírá v podobné náladě jako věta minulá - úvod rozhodně nenasvědčuje „láskyplnému“ dojmu. Naopak divoce rytmická, ostrá citace *tématu čtyř akordů* v klavíru (nyní v podobě skoků přes celou klaviaturu) zní jako otevírání bran pekelných. Klavíristu doprovází vibrafon a rumbakoule:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of chords in the treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The second staff contains a sequence of chords in the bass clef, with a key signature of three sharps. Below the second staff, there are rhythmic markings: a quarter note with an 'x' (likely indicating a percussive effect), followed by four groups of chords. The first two groups are marked with a bracket and the number '4', and the last two groups are marked with a bracket and the number '3'.

Rytmická nepravidelnost je vyjádřena počtem šestnáctin.

V pozadí akordových skoků se však skrývá i další rytmický motiv - nápadně připomínající *téma soch* - je hrán basklarinetem, fagotem, zvony a kontrabasy (v pizzicatech) s doprovodem činelů a gongu:

The image shows a single staff of musical notation in the bass clef, with a key signature of three sharps and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords. Below the staff, there are rhythmic markings: a quarter note with an 'x', followed by five groups of chords. The first group is marked with a bracket and the number '5', the second with '7', the third with '10', the fourth with '7', and the fifth with '5'.

Vzápětí se přidá i zbytek orchestru. Krátký přechod do další části věty tvoří krátké klavírní sólo:

5 Presque vif (♩ = 132)
Cadenza

SOLO *f* *cresc.* *presez*

Nejvyšší notu *dis*⁴ předepíše Messiaen zahrát pravou pěstí („poing droit“)

Modéré Très vif Rall. molto Très modéré Vif

poing droit *triller à 2 mains*

Objeví se nový rychlý motiv - pro přehlednost mu říkáme *radostný motiv*, který se v průběhu věty několikrát zopakuje v mnoha transpozicích. Při bližším pohledu a zaposlouchání se, může působit jako rychlá varianta fragmentů z *tématu lásky*:

Společně s tímto *radostným motivem* zaznívá v klavíru jako kladivo *téma čtyř akordů* v rychlých osminách. Striktně perkusivní, až bartókovský charakter není vůbec lehké v tak rychlém tempu napodobit, kvůli nezvyklé poloze akordů. Klavírista opět narazí na problém nutnosti hbité změny pozice celé ruky během několika setin vteřiny:

2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Těsně před první velkou gradací, objeví se několikrát útržek *tématu lásky* vždy pravidelně následován *tématem květin*. Tato sekvence se zopakuje několikrát za sebou:

10 Lent (♩ = 56) 11 Vif (♩ = 160)

Clars pp Rall. a T° Cordes f mf

(*) Aux 2 clarinettes pp : 2^e thème cyclique.

Bliží se první ze tří mohutných erupcí *tématu lásky*. Vše je vygradováno vždy v masivním crescendo, za pomoci akordů ve II. modu omezených transpozic, podpořených chrastěním rumbakoulí (Messiaenův charakteristický nástroj právě pro stupňované napětí před vrcholy skladeb). *Téma lásky* je v celé své kráse citováno smyčci, Martenotovými vlnami a třemi trubkami - vše doprovázeno barevnými akordy v klavíru, dřevěch, celestě a zvonkohře.

Jak již bylo napsáno dříve, Messiaenovy akordy v klavíru nejdu napoprvé do ruky vůbec příjemně a jejich nácvik může trvat velmi dlouho - na diagramu můžeme vidět, že akordy nejsou v unisonu - levá ruka je vždy o jeden shodný akord opožděna za pravou.

Druhý klimax, který přijde, je i se svou gradací v podstatě úplně stejný - pouze ve vyšší transpozici. Messiaen však ještě představí novou sekci, kde se objeví chromatický protipohyb i nonretrogradibilní rytmus - rozprostřen do tří skupin v orchestru:

fagoty, pozouny, činel, tamburina, basklarinet + **lesní rohy a tuba**

housle, klarinety, anglický roh, hoboje, flétny

violoncella, kontrabasy **violy, violoncella**

trubky + kornet

housle

Skupina A hraje stoupající sekvenci ve III. modu s postupnou augmentací, skupina B hraje ve IV. modu ten samý rytmus - pouze obrácený a konečně skupina C hraje stoupající celotónovou stupnici - I. modus. To vše ještě doprovázeno zdobnými figuracemi v klavíru, celestě a pikole.

Náběh do třetího a posledního vrcholu je tvořen pouze opakováním fragmentu z *radostného motivu*, vždy úsečně přerušován úsečnými glissandy Martenotových vln. Celý přechod je mnohem více dramatictější a vzrušenější. Jakoby se celý orchestr pustil do překotného závodu, na jehož konci čeká cosi obrovského a masivního. *Téma květin* se již vícekrát nezopakuje a ve zbytku symfonie jej už neuslyšíme. Tónina je nemilosrdně transponována výš a výš, až opět přijde již dobře známá gradace, tvořena opět opakováním drobného úseku z *radostného motivu*:

9. TURANGALÎLA III.

Předposlední větou se uzavírá i trilogie *Turangalîl* v této symfonii. Je opět velmi kratičká a slouží spíše jako přechod a příprava na finále. Přesto v ní můžeme slyšet ozvěny z předchozích částí této série (3. a 7. věta). Zejména charakterem není tak děsivě zdrcující jako její sestry. Hlavní motiv se dá téměř přirovnat ke scherzu, ale brzy zaslechneme i zvukomalebný tikot stále ubíhajícího času. Formálně se jedná o téma s variacemi. Samotné variace však nejsou naskládány za sebou, jak bývá u této formy zvykem, ale zaznívají současně. Hlavní téma se však nese zpočátku v komorním duchu v klarinetu:

Bien modéré (♩ = 80)

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 'Bien modéré' (♩ = 80). It consists of four staves of music. The first staff begins with a clarinet (Clar.) playing a melodic line marked 'mf'. The second staff introduces a horn (Htb.), trumpet (Trp.), and flute (Fl.). The third staff features a first ending bracket (1) and includes clarinet (Clar.), flute (Fl.), and Ondes Martenot (Onde). The fourth staff continues with flute (Fl.), clarinet (Clar.), horn (Htb.), and Ondes Martenot (Onde). The score uses various dynamics and articulations, including slurs and accents.

Následuje krátká sólová vsuvka bicích - jakási reminiscence na podobný úsek v *Turangalîle II*. Dynamika je však stále zastřena, až se zničehonic objeví druhá citace hlavního motivu v klavírních oktávách - podpořené celestou. Zajímavé je, že bicí sólo se nepřerušilo a bude v pozadí pokračovat až do konce věty. Přidávají se i hrozivé žestě a flétny. Celý orchestr se za chvíli rozdělí na skupiny jako několik komorních těles - každý se svou vlastní variací.

Messiaen až takovou sluchovou představivost, aby již při psaní samotném a při přidávání dalších a dalších svých ingrediencí, plně slyšel, jak asi bude vše znít vcelku. Celá barevná sekvence nabírá na dynamice - klavír jakoby každou notou neúnavně odpočítával poslední sekundy. Objeví se poslední variace hlavního tématu věty - tentokrát ve zdvojení v dřevěných nástrojích:

10
(*)
Bois
f
g. dessus
dim.
Red. * Red. * Red. * Red. * sans péd.

(*) Entrée des bois, *f*, staccato; thème du début du morceau.

etc.
non legato
dim. molto
f sub.
Red. *

Není zde žádná kóda, ani epilog. Věta prostě skončí náhle, kdy všechny nástroje naráz utichnou v nejvyšší dynamice a všechny variace se vyčerpají:

15 16
fff staccato, martelé
Red.

(*) Le crescendo concerne seulement piano solo, cuivres et cloches; le reste de l'orchestre ne change pas sa nuance.

10. FINAL - FINÁLE

„... s velkou radostí“, píše Messiaen přímo k tempovému označení finální věty. Závěr se podvědomě navrácí k páté větě *Radost z krve hvězd* jako extatický, možná až deliricky radostný tanec opět ve třináctinovém rytmu a tónině Fis dur. Celý materiál, který je ve větě použit, působí velmi svěže a spontánně - témata z hlavních čtyř, která se objeví, jsou pouze *téma lásky* a *téma čtyř akordů*. Celá forma je přehledně ABA. Ačkoliv celý hlavní motiv **a**, který se opakuje opravdu mockrát (zejména v repríze), může budít dojem až přílišné repetitivnosti, orchestrace a celková barevnost je natolik nosná, že posluchači opravdu nevdají poslechnout si ho tolikrát za sebou. Navíc jde zjevně i o záměr skladatele navodit až halucinogenní, šíleně nespoutanou jízdu tryskajících barev radosti a všeobjímajícího cukrkandlového štěstí:

Modéré, presque vif, avec une grande joie (♩ = 100)

Tutti

Vedlejší motiv **b** je zrychlená variace *tématu lásky*:

5

Celá tato sekvence je několikrát transponována, klavírista však posléze začne barvit celou masu akordy v protipohybu - II. modus. Jakmile se objeví hlavní téma znovu, v doprovodu se objeví rychlá varianta *tématu čtyř akordů* - podobně jako v osmé větě *Rozvoj lásky*:

(*) Au piano : 4^e thème cyclique.

Krátký motiv **c** a mostní přechod tvoří sekvence zcela spontánních skoků v klavíru, úsečných výkřiků celého orchestru, řezavých glissand smyčců, Martenotových vln a dvanáct ohlušujících úderů činelů.

A					
a	přechod*	b	a'	c	přechod
* použít i některý materiál z 5. věty					

Celá expozice **A** se ve zkrácené podobě zopakuje znovu, delší je pouze poslední mostní přechod, zvyšuje se dramatismus - místo dvanácti úderů činelů jich tentokrát zazní rovných patnáct.

Část **B**, která následuje je velmi krátká a rozhodně se nedá nazvat sonátovým provedením. Nastává změna charakteru z radostného a výbušného na plíživě

hrozivý. Jedná se o pravidelně stoupající, přímočarou gradaci a postupně budovanou přípravu na reprízu. Smyčce udržují pravidelný vertikální pohyb, zatímco žestě posouvají celou sekvenci postupně výš a výš. Napětí umocňuje i stoupající dynamika a zejména velký buben a tam-tam, který zesiluje své konstantní údery jako starý zvon, jehož dunění se přibližuje odkudsi z dálky. Klavír nyní hraje společně s bicími a doprovází pouze dvěma úsečnými motivky - jeden zůstává stále stejný (triton), druhý (příráz) chromaticky klesá níž a níž:

22

23

Bassons

Messiaen nyní použije pouze fragment z hlavního tématu k návratu k prosvětlené náladě a zpět do dominanty Cis dur. Klavírista nyní s postupným rallentandem napodobí předchozí údery činelů (ač ve slabší dynamice) na dvou unisono oktávách, a po chvíli váhání, orchestr okamžitě spustí reprízu.

B

**pravidelně stoupající gradace - vychýlení do Cis dur a přechod
do reprízy**

(*) Rentrée. Thème du Final au tutti.

Opětovný návrat do domovské tóniny Fis dur a celý kolotoč hlavního a vedlejšího motivu (**a'**, **b'**) této věty se rozjíždí nanovo. Zapojuje se však celý tutti orchestr, Martenotovy vlny i klavír. Ten teď doprovází celou dobu, ne jen na určitých místech osňujícím figuracemi a zejména střídavě stoupajícími a klesajícími akordy (nejbarevnější II. modus opět převažuje) přes celou klaviaturu:

Hlavní motiv slyšíme čtyřikrát za sebou, vedlejší zrychlené *téma lásky* je navíc ještě více rozvedeno a celý tento ohlušující ohňostroj přivádí celou reprízu do konce. Mohutné zpomalení a ohlušující bouřlivá gradace vyvrcholí definitivně poslední citací *tématu lásky* v celé své kráse. Téma je hráno celým orchestrem s Martenotovými vlnami v rozšířené augmentaci. Není však již nijak zdobeno či jinak podbarveno (jako třeba v osmé větě klavírem), jakoby chtěl Messiaen ještě

zdůraznit tento motiv v plné nahotě a epické jednoduchosti - v dokonalém lesku bez jakýchkoli příkras:

34 Très lent (♩ = 66)
Tutti
Rall. molto
fff
8va
Red. *

35
8va

Efektní briskní **kóda** je návratem k původnímu rytmu a scherzovému tanci. Je zde využít veškerý materiál, který měl ve větě pouze vedlejší doprovodnou úlohu, svůj „comeback“ si ještě naposledy odbude *téma čtyř akordů* v klavíru. I přes roztomile rozverný chaos slyšíme zřetelně, že Messiaen se již z tóniny Fis dur více nevychýlí:

36 Modéré, presque vif, avec une grande joie
(♩ = 100)
fff
8va
Red. 1 2 3 4 5
Red. 1 3
Red. 1 2 3 4 5
(*) 4^e thème cyclique *

37
8va
Red. 1 2 3 4 5
Red. 1 2 3 4 5
Red. *

Kulminace je již zcela tonální. Závěr celé této dlouhé desetivěté pouti korunují běhy v klavíru po černých klávesách, čtveřice mocných dunivých úderů do gran cassy a vášnivě magické trylky v Martenotových vlnách, které stoupají do

nebeských výšin. Celý orchestr pak symfonii zakončí dlouhým Fis dur akordem, dle Messianových slov: „*Sláva a radost jsou věčné!*“.

C*

a' b' téma lásky kóda

* vše již v domovské tónině Fis dur

VÝZNAMNÉ NAHRÁVKY SYMFONIE TURANGALÎLA

1950 - Yvonne Loriod (klavír), Ginette Martenot (Martenotovy vlny) Roger Désormière (dirigent), Orchestre National de la RTF

1951 - Yvonne Loriod (klavír), Ginette Martenot (Martenotovy vlny) Hans Rosbaud (dirigent), SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden

1962 - Yvonne Loriod (klavír), Jeanne Loriod (Martenotovy vlny) Maurice Le Roux (dirigent), Orchestre National de la RTF

1967 - Yvonne Loriod (klavír), Jeanne Loriod (Martenotovy vlny) Jean Fournet (dirigent), Netherlands Radio Philharmonic

1967 - Yvonne Loriod (klavír), Jeanne Loriod (Martenotovy vlny) Seiji Ozawa (dirigent), Orchestre National de la RTF

1977 - Michel Béroff (klavír), Jeanne Loriod (Martenotovy vlny) André Previn (dirigent), London Symphony Orchestra

1982 - Yvonne Loriod (klavír), Jeanne Loriod (Martenotovy vlny) Louis de Froment (dirigent), Orchestre Symphonique de RTL

1985 - Paul Crossley (klavír), Tristan Murail (Martenotovy vlny) Esa-Pekka Salonen (dirigent), Philharmonia Orchestra

1986 - Peter Donohoe (klavír), Tristan Murail (Martenotovy vlny) Simon Rattle (dirigent), City of Birmingham Symphony Orchestra

1990 - Yvonne Loriod (klavír), Jeanne Loriod (Martenotovy vlny) Myung-Whun Chung (dirigent), Orchestre de l'Opéra Bastille

1992 - Roger Muraro (klavír), Valérie Hartmann-Claverie (Martenotovy vlny) Marek Janowski (dirigent), Orchestre philharmonique de Radio France

1993 - Jean-Yves Thibaudet (klavír), Takashi Harada (Martenotovy vlny) Riccardo Chailly (dirigent), Royal Concertgebouw Orchestra

1998 - Howard Shelley (klavír), Valérie Hartmann-Claverie (Martenotovy vlny) Yan Pascal Tortelier (dirigent), BBC Philharmonic

1998 - François Weigel (klavír), Thomas Bloch (Martenotovy vlny) Antoni Wit (dirigent), Polish National Radio Symphony Orchestra

1999 - Garrick Ohlsson (klavír), Jean Laurendeau (Martenotovy vlny) Hans Vonk (dirigent), Saint Louis Symphony Orchestra

2001 - Pierre-Laurent Aimard (klavír), Dominique Kim (Martenotovy vlny) Kent Nagano (dirigent), Berliner Philharmoniker

2001 - Kazuoki Fujii (klavír), Takashi Harada (Martenotovy vlny) Norichika Iimori (dirigent), Tokyo Symphony Orchestra

2002 - Ichiro Nodaira (klavír), Takashi Harada (Martenotovy vlny) Ryusuke Numajiri (dirigent), Japan Philharmonic Orchestra

2006 - Roger Muraro (klavír), Jacques Tchemkerten (Martenotovy vlny) Thierry Fischer (dirigent), BBC National Orchestra of Wales

2007 - Kaori Kimura (klavír), Takashi Harada (Martenotovy vlny) Hiroyuki Iwaki (dirigent), Melbourne Symphony Orchestra

2008 - Roger Muraro (klavír), Valérie Hartmann-Claverie (Martenotovy vlny) Sylvain Cambreling (dirigent), SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

2012 - Steven Osborne (klavír), Cynthia Millar (Martenotovy vlny) Juanjo Mena (dirigent), Bergen Philharmonic Orchestra

2014 - Angela Hewitt (klavír), Valérie Hartmann-Claverie (Martenotovy vlny) Hannu Lintu (dirigent), Finnish Radio Symphony Orchestra

2018 - Roger Muraro (klavír), Valérie Hartmann-Claverie (Martenotovy vlny) Yutaka Sado (dirigent), Tonkünstler Orchestra

SEZNAM KOMPLETNÍHO DÍLA OLIVIERA MESSIAENA

Varhanní díla:

1926 – *Les Variations écossaises* (Skotské variace)

1927 - *L'esquisse modele* (Modelová skica), (Vzorová črta)

1929 - *Le Banquet céleste* (Nebeská hostina)

1929 - *Le diptyque, essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureux* (Diptych, esej o pozemském životě a věčné blaženosti)

1932 – *L'apparition de l'église éternelle* (Zjevení věčné církve)

1934 - *L'ascension* (Nanebevstoupení)

1935 - *La Nativité du Seigneur* (Narození Páně)

1939 - *Les corps glorieux* (Oslavená těla)

1950 – *La Messe Pentecôte* (Svatodušní mše)

1951 - *Le livre d'orgue* (Varhanní kniha)

1960 - *Le verset pour la fête de la dédicace* (Verše pro svátek posvěcení)

1964 - *Neuf méditations sur le mystère de la St. Trinité* (9 meditací o mystériu sv. Trojice)

1984 - *Le livre du Saint-Sacrament* (Kniha nejsvětější svátosti)

Klavírní díla:

1917 - *La dame de Charlotte* (Paní z Charlotte)

1929 - *Les Préludes* (Preludia)

1943 - *Le Rondeau* (Rondo)

1943 - *Sept Vissions de l'amen* (Vize na amen) - pro 2 klavíry

1944 - *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* (Dvacet pohledů na Ježíška)

1948 - *Canteyodjaya*

1949 - *Mode de valeurs et d'intensités* (Mody síly a mohutnosti)

1955 - 1958 - *Catalogue d'oiseaux* (Katalog ptáků)

1985 - *Six petites esquisses d'après des chants d'oiseaux* (Šest malých črt na zpěvy ptáků)

1949 - 1951- *Quatre études de rythme* (Čtyři studie rytmu)

Díla pro různá obsazení:

1930 - *Les offrandes oubliées* (Zapomenuté obětiny) - pro orchestr

1932 - *L'hymne* (Hymnus) - pro orchestr

1933 - *L'ascension* (Nanebevstoupení) - pro orchestr

1936 - *Les poèmes pour Mi* (Básně pro Mi) - pro hlasy a orchestr

1937 - *Deux monodies en quarts de ton* - pro Martenotovy vlny

- 1940 - *Quatuor pour le fin du temps* (Kvartet pro konec času) - pro klarinet, housle, violoncello a klavír
- 1943 - 1944 - *Trois petites liturgies de la présence divine* (Tři malé liturgie Boží přítomnosti) - pro dětský sbor o 9 hlasech unisono a instrumentální soubor: celesta, vibrafon, Martenotovy vlny, maracas, gong, tam-tam a smyčcový orchestr s četnými klavírními výstupy
- 1945- *Harawi* - pro klavír a zpěv
- 1946 -1948 - *Turangalîla* , orchestrální symfonie, pro klavír sólo, Martenotovy vlny a orchestr
- 1949 - *Cinq rechants* (Pět refrénů) - pro 12 hlasý sbor
- 1951 - *Le merle noir* (Černý kos) - pro flétnu a klavír
- 1953 - *Le reveil des oiseaux* (Probuzení ptáků) - pro klavír sólo a orchestr
- 1955 - 1958 - *Les oiseaux exotiques* (Exotičtí ptáci) - pro klavír a malý orchestr
- 1955 - 1958 - *Le catalogue d´oiseaux* (Katalog ptáků) - pro klavír
- 1959 - 1960 - *Chronochromie* (Barvy času) - pro velké orchestrální obsazení s 26 chromaticky naladěnými zvony
- 1962 - *Sept Haikai* (7 Haikai) - pro klavír, xylofon, marimbu, bicí nástroje a malý orchestr
- 1963 - *Les couleurs de la cité céleste* - (Barvy nebeského města) pro dechové a bicí nástroje (1964 pro klavír sólo)
- 1965 - *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (A očekávám vzkříšení mrtvých) - pro dechové a bicí nástroje

- 1965- 1969 - *La transfiguration de Notre Seigneur Jesus-Christ* (Proměna našeho Pána Ježíše Krista) - pro smíšený sbor, 7 instrumentálních sólistů a orchestr
- 1971- 1974 - *Des canyons aux étoiles* (Od kaňonů ke hvězdám) - pro orchestr a klavír
- 1983 - *St. Francois d'Assisi* (Sv. František z Assisi) - opera
- 1986 - *Un vitrail et les oiseaux* (Vitráž a ptáci)
- 1987 - *La ville d'en-haut* (Město ve výšinách) - pro klavír, dechové a bicí nástroje
- 1989 - *Un sourire* (Úsměv) - pro orchestr
- 1992 - *La Tempête au-dessus du monde éternelle* (Bouře nad oním světem)
- pro orchestr

ZÁVĚR

Poselstvím této práce byl především alespoň zevrubný náhled do světa Messiaenovy hudby, která si ani dnes u nás nezískala přízeň, jakou by si zasloužila – jak o tom svědčí i opravdu tristní množství literatury na toto téma v českém jazyce. Je jasné, že se vývoj hudby 20. století a umění obecně nemusí zamlouvat každému, ale umělecké dílo vždy obkresluje dobu, do které byl autor nemilosrdně vržen – život nám rozdává na začátku karty, se kterými sice můžeme míchat, ale sami vybrat si je nemůžeme. To je důvod, proč lidi umění vůbec zajímá a fascinuje – jak se můžeme přesvědčit z minulosti – je to totiž to jediné, co po nás zbude a ostatní budou nacházet.

Messiaenův hudební svět je fantaskně barevný, snově mystický, občas temně hrozivý i extravagantně šílený. Spojení s katolickou vírou – která je lidmi většinou vnímána jako striktně upjatá, vážná, bez prostoru k humoru – je vsutku odvážné i fascinující zároveň. Messiaenův názor na víru je sice v zásadě nekompromisní, přesto k ní přistupuje s lehkostí a pokud to mohu říci i s jistým lidským nadhledem a ohleduplností k ostatním. Nepřináší fanatický dogmatismus, ale spíše budí ostatní k naději, radosti ze života i ve chvílích smutku a zklamání. Dá se s určitou nadsázkou říci, že Messiaenova hudba by možná fungovala sama o sobě skvěle i bez teologických myšlenek, existuje však krásnějšího prostředku, kterým by hudební skladatel mohl vyjádřit své přesvědčení...?

V měřítku skladatelském, shledávám Messiaenovy kompoziční hrátky podobné jakoby až s naivně dětským světem Mozartovým. Ani on neztratil během těžkých chvil dospívání dětskou víru v zázraky a radost z nového objevování a touhy vyzkoušet něco nového, co nikdo nečeká. Jako klavírista jsem mohl zvolit k rozboru mnohé z Messiaenových ryze klavírních děl. *Turangalîlu* však pokládám za ideální vstupní bod i pro ty, kteří se k Messiaenovi zatím nedostali. Navíc v ní skladatel sjednocuje prakticky celý svůj dosavadní klavírní styl. Je to vsutku epochální dílo, které kombinuje aspekty Stravinského *Svěcení jara*, skrytých orientálních rytmů i indonéskeho gamelanového orchestru – spojení východní i západní hudby, příběh o nekonečně šťastné a oslavující lásce.

Nehledě na fakt, že symfonie byla premiérována se smíšenými recenzemi, stále nalézám ve 20. století podvědomě dvě skupiny skladatelů: jedni, kteří jsou

fascinování vzorci, šablonami i přísnými strukturami v hudbě ; druzí, kteří komponují zcela spontánně, nezatíženi žádným omezujícím řádem, čistě dle svého muzikantského instinktu. Messiaen zvládal skvěle obojí - možná proto byl a stále je kritizován oběma stranami.

„Nějakej Mesijén, to jméno jsem v životě neslyšela“, konstatovala těsně před začátkem koncertu České filharmonie distingovaná paní sedící o dvě místa vedle mne před uvedením Turangalíly v Rudolfinu. Jak posléze napsal jeden z recenzentů: *„Skladatelé 20. století i současní to mají hodně těžké v zemi, kde i údajně odborná kritika ráda zdůrazňuje náročnost hudby Leoše Janáčka.“* To, že našinec „nerozdýchá“ Messiaena se asi ještě dá celkem pochopit, pokud však odmítá uznat i Janáčka, to už je - dovoluji mi to říci - tak trochu národní ostuda. Smutné je, že ani dnes není vůbec složité chodit na koncerty svého oblíbeného orchestru třeba dvacet let a s hudbou pozdější než romantismus se takřka vůbec neseťkat. Je to vůči ní nespravedlivé – v naprosté většině případů ji netvoří radikální provokace. Je to jen otázka zvyku, který tuzemské hudební instituce z různých důvodů nepěstují. A ačkoliv interpretační soutěže již začaly suverénně ve svých podmínkách vypisovat možnost repertoáru 20. století, je to pro většinu koncertních umělců stále spíše „nástavba“. Dobře vědí, že se zatím s těmito skladbami soutěže vyhrávají těžko, pro porotce je problematické je hodnotit - zvláště, když je mnohdy ani sami dobře neznají.

Messiaenovu hudbu vnímají hudební dramaturgové stále jako příliš těžkou, obtížnou a hlavně nesplňující podmínku líbivosti a zábavnosti, která se přece v dnešní době tolik nosí. Hudba je přece na prvním místě zábava a odreagování se od stresů a tragédií všedního života, které přece nemusíme prožívat znovu v muzice, obrazech, filmech atd. – to bývá velmi častým argumentem, někdy dokonce i z úst samotných autorů, interpretů či profesorů.

Všem hudebníkům, kteří ještě neztratili lásku k hudbě samotné, bych chtěl možná i skrze tuto práci popřát, aby se nenechali těmito výroky odradit a hráli pokud možno to, co je baví nejvíce, co cítí, že hrají nejlépe, k čemu mají vztah a co by si posluchači měli určitě poslechnout. Domnívám se, že líbivost není pravou hudební hodnotou – tou je alespoň pro mne „sdělení“. Pokud z hudby cítíme sdělení autora k nám, hluboké a působivé vyjádření jeho duše, pak už je zcela irelevantní, zdali je ono sdělení smutné, veselé, radostně šílené nebo

tragicky zdrcující. Mnohdy se bohužel sám přesvědčuji, že posluchači vycování pouze na stylech klasiky a romantiky, mohou nalézt skutečnou lásku k moderní hudbě jen velmi nepravděpodobným zázrakem. Domnívají se, že „to krásné“ již napsáno bylo, skutečná hudba přece musí být vznešená, morální a má vyjadřovat pouze nejvyšší vzory lidského ducha. Tito lidé bohužel neví, o kolik sami sebe ochuzují a nemají nejmenší šanci to zjistit, ba co hůř – už ani nechtějí. Z tohoto důvodu jsem velmi optimistický k mladé generaci hudebníků. Chybí jim možná zkušenosti, ale zato mají často mnohem větší rozhled a pochopení než generace před nimi. Moderní hudbu už nepovažují za něco cizího, otravného či nelibozvučně matoucího, ale za zcela nový jiný svět. Nezmapovanou oblast, kde se ne každý odváží vstoupit, ale kdo to dokáže a překoná počáteční porodní bolesti, hudba se odmění ve vskutku vysoké míře.

SOUPIS PRAMENŮ A LITERATURY

Literární zdroje:

KNÁPKOVÁ, Elena. *Klavírní dílo O. Messiaena*, Brno, 2012

ZAHRÁDKOVÁ, Marie. *Varhanní dílo O. Messiaena*, Praha, 2014

LEPLT, Dominik. *Projevy synestezie v díle Oliviera Messiaena*. Brno, 2009

HILL, Peter, SIMEONE, Nigel. *Messiaen*. New Haven and London : Yale University Press, 2005

MESSIAEN, Olivier. *Hudba a barva - Rozhovory s Claudem Samuelem*. Singapore: Amadeus Press, 1994

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*, Paris: Alphonse Leduc 1944

LOUDOVÁ, I. Má setkání s Olivierem Messiaenem. *Harmonie*. roč. 2008, č. 12.

KARS, Jean-Rodolphe. Dílo Oliviera Messiaena a katolická liturgie in *Salve: revue pro teologii a duchovní život*, roč. XVIII, 2008, č. 2

DINGLE, Christopher. *The Life of Messiaen*. Cambridge University Press, 2007

McBURNEY, G. Pierre Boulez: *The naughtiest of great artists*, Guardian, 2014

OUMAROVÁ, Markéta. *Martenotovy vlny a jejich použití v hudbě*. Brno, 2017

JOHNSON, Robert Sherlaw. *Messiaen*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1989

Online zdroje:

MESSIAEN, Olivier. *Quotes* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: www.oliviermessiaen.org (oficiální společnost Oliviera Messiaena)

MESSIAEN, Olivier. *Birdsongs* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: www.oliviermessiaen.org (oficiální společnost Oliviera Messiaena)

GRIFFITHS, Paul. *Messiaen, Olivier*. Grove Music Online. Oxford Music Online [online].

LES AMIS D'ANDRÉ JOLIVET. *André Jolivet* [online]. 2001 [cit. 2012-04-03].
Dostupné z: <http://www.jolivet.asso.fr/AJFR/etudes/etudes01.asp>

BENJAMIN, George. THE GUARDIAN HOME. *Make a joyful noise*. [online]. [cit. 2012-05-02] dostupné z: <http://www.guardian.co.uk/music/2008/dec/05/olivier-messiaen-centenary>

LIGETI'S LABORATORY. *Messiaen's Turangalila-Symphonie: An Informal Analysis* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: www.ligetislaboratory.com, 2016

Notový materiál:

MESSIAEN, Olivier. *Turangalíla-Symphonie* - orchestrální partitura (revize 1990), Durand, 2007

MESSIAEN, Olivier. *Turangalíla-Symphonie* - kapesní studijní partitura (revize 1990), Durand, 2007

MESSIAEN, Olivier. *Turangalíla-Symphonie* - klavírní part (revize 1990), Durand, 2011

MESSIAEN, Olivier. *Vingt regards sur l'enfant-Jesus*, Durand, 2020

Fotografický materiál:

LE FONDS OLIVIER MESSIAEN, Département de la musique Bibliothèque nationale de France, 2015